

Paul Ricoeur  
TEMPO E RACCONTO

Volume primo

da P.Ricoeur, "Tempo e racconto," tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, vol. 1,  
1986

Jaca Book

titolo originale  
Temps et récit. Tome 1

traduzione  
Giuseppe Grampa

© 1983  
Editions du Seuil, Paris

© 1983  
Editoriale Jaca Book spa, Milano

prima edizione italiana  
settembre 1986

copertina e grafica  
Ufficio grafico Jaca Book

ISBN 88-16-40165-6

per informazioni sulle opere pubblicate e in programma  
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book spa  
via A. Saffi 19, 20123 Milano, telefono 4982341

Prefazione	7
Il circolo tra racconto e temporalità	13
Capitolo primo	
Le aporie dell'esperienza del tempo	
Il libro xi delle <i>Confessioni</i> di sant'Agostino	
1. L'aporia dell'essere e del non-essere del tempo	19
2. La misura del tempo	22
3. <i>Intentio e distentio</i>	30
4. Il contrasto dell'eternità	35
Capitolo secondo	
La costruzione dell'intrigo	
Una lettura della <i>Poetica</i> di Aristotele	
1. La cellula melodica: la coppia <i>mimesis-muthos</i>	57
2. L'intrigo: un modello di concordanza	59
3. La discordanza inclusa	68
4. Ciò che sta a monte e a valle della configurazione poetica	74
Capitolo terzo	
Tempo e racconto	
La triplice <i>mimesis</i>	
I. <i>Mimesis</i> I	91
II. <i>Mimesis</i> II	94
III. <i>Mimesis</i> III	108
	117

## Indice

1. Il circolo della <i>mimesis</i>	118
2. Configurazione, rfigurazione e lettura	124
3. Narratività e referenza	126
4. Il tempo raccontato	133
La storia e il racconto	141
Capitolo primo	
L'eclissi del racconto	147
1. L'eclissi dell'evento nella storiografia francese	148
2. L'eclissi della comprensione: il modello «nomologico» nella filosofia analitica di lingua inglese	170
Capitolo secondo	
In difesa del racconto	
I La dissoluzione del modello nomologico	185
1. Una spiegazione senza legalità: William Dray	185
2. La spiegazione storica secondo Georg Henrik von Wright	200
II Argomentazioni «narrativiste»	216
1. La «frase narrativa» secondo Arthur Danto	217
2. Seguire una storia	225
3. L'atto configurante	233
4. La spiegazione mediante la costruzione dell'intrigo	242
5. Come si scrive la storia	254
Capitolo terzo	
L'intenzionalità storica	263
1. L'imputazione causale singola	273
2. Le entità di primo ordine della storiografia	286
3. Tempi della storia e destino dell'evento	305
Conclusioni	333

*La Metafora viva e Tempo e racconto* sono due opere gemelle: pubblicate l'una dopo l'altra ma concepite insieme. Anche se la metafora fa parte, tradizionalmente, della teoria dei «tropi» (o figure del discorso) e il racconto della teoria dei «generi» letterari, gli effetti di senso prodotti dalla metafora e dal racconto dipendono dal medesimo fenomeno centrale: l'innovazione semantica. In entrambi i casi, quest'ultima è prodotta esclusivamente a livello del discorso, ovvero degli atti linguistici che hanno dimensione eguale o superiore alla frase.

Nel caso della metafora, l'innovazione consiste nella produzione di una nuova pertinenza semantica mediante una attribuzione impertinente: «La natura è un tempio nel quale vive colonne...». La metafora resta viva fino a quando noi percepiamo, attraverso la nuova pertinenza semantica—e in un certo senso nel suo spessore—la resistenza dei termini nel loro uso abituale e quindi la loro incompatibilità a livello di una interpretazione letterale della frase. Lo spostamento di senso che i termini subiscono nell'enunciato metaforico, in questo soltanto consisteva la metafora secondo l'antica retorica, non esaurisce affatto la metafora; è soltanto un mezzo al servizio del processo che si colloca al livello dell'intera frase la cui funzione è quella di salvare la nuova pertinenza della predizione «bizzarra» messa in forse dall'incongruenza letterale dell'attribuzione.

Con il racconto, l'innovazione semantica consiste nell'invenzione di un intrigo che è, a sua volta, lavoro di sintesi: grazie all'intrigo, fini,

<sup>1</sup> Si è ritenuto di poter tradurre *intrigue* con «intrigo» e *mise en intrigue* con

cause e casualità vengono raccolti entro l'unità temporale di una azione totale e completa. È questa sintesi dell'eterogeneo che avvicina racconto e metafora. In entrambi i casi, qualcosa di nuovo—di non ancora detto, di inedito—sorge nel linguaggio: da un lato la metafora viva, cioè una nuova pertinenza nella predicazione, dall'altro un intrigo simulato, cioè una nuova congruenza nella connessione degli accadimenti.

Nei due casi, l'innovazione semantica può essere rapportata all'immaginazione produttrice, più precisamente allo schematismo che ne è la matrice significante. Nelle metafore nuove, la nascita di una nuova pertinenza semantica mostra assai bene che cosa può essere una immaginazione che produce secondo delle regole. Diceva Aristotele che fare buone metafore vuol dire cogliere il simile. Ora, che cosa vuol dire cogliere il simile, se non instaurare la somiglianza stessa avvicinando termini che, in un primo tempo «distanti», appaiono improvvisamente «vicini»? Il lavoro dell'immaginazione produttrice consiste precisamente in questo cambiamento di distanza nello spazio logico. Tale immaginazione consiste nello schematizzare l'operazione sintetica, nel figurare l'assimilazione predicativa da cui risulta l'innovazione semantica. L'immaginazione produttrice (operante nel processo metaforico) è allora la capacità di produrre nuove specie logiche mediante assimilazione predicativa, e questo nonostante la resistenza opposta dalle abituali categorizzazioni del linguaggio. Ora l'intrigo di un racconto è paragonabile a questa assimilazione predicativa: infatti «prende insieme», integrandoli in una storia intera e completa, eventi molteplici e dispersi e in tal modo schematizza il significato intelligibile che è proprio del racconto inteso come un tutto.

Da ultimo, in entrambi i casi, l'intelligibilità che questo processo di schematizzazione fa emergere si distingue nettamente e dalla razionalità combinatoria (operante nella semantica strutturale, nel caso della metafora), e dalla razionalità legislatrice (operante nella narratologia o nella storiografia erudita, nel caso del racconto) Questa razionalità mira piuttosto a simulare, al livello superiore di un meta-linguaggio, una intelligenza che ha le sue radici nello schematismo.

«costruzione dell'intrigo». «Intrigo» sta infatti per «complesso di vicende che si intrecciano le une con le altre (in particolare nella narrativa e nella commedia). Commedia d'intrigo è quella il cui interesse consiste principalmente nella complessità della trama, nel numero delle situazioni ingarbugliate e ha per lo più scioglimento impreveduto» (Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, p. 357). Analogamente il Devoto-Oli e il Petrocchi. Quanto Ricoeur dice dell'intrigo nel secondo capitolo e il rimando al *muthos*, sembrano meglio espressi con «intrigo» che con «trama» o «intreccio». (ndt)

Per conseguenza, che si tratti di metafora o di intrigo, spiegare di più vuol dire comprendere meglio. Comprendere, nel primo caso, vuol dire ricuperare il dinamismo grazie al quale un enunciato metaforico, una nuova pertinenza semantica, emergono dalle rovine della pertinenza semantica così come risulta ad una lettura letterale della frase. Nel secondo caso, comprendere vuol dire riprendere l'operazione che unifica in una azione intera e completa il diverso costituito dalle circostanze, dai fini e dai mezzi, dalle iniziative e dalle interazioni, dai rovesci di fortuna e da tutte le conseguenze non volute e derivate dall'azione umana. In gran parte il problema epistemologico posto sia dalla metafora che dal racconto consiste nel connettere la spiegazione messa in atto dalle scienze semio-linguistiche alla comprensione previa che sorge da una familiarità acquisita con la pratica linguistica, sia poetica che narrativa. Nei due casi, si tratta di dar conto ad un tempo della autonomia di queste discipline razionali e della loro filiazione diretta o indiretta, vicina o lontana, a partire dall'intelligenza poetica.

Ma il parallelismo tra metafora e racconto non si ferma qui: lo studio della metafora viva ci ha condotto a porre, al di là del problema della struttura o del senso, quello della referenza ovvero della portata veritativa. Ne *La Metafora viva*, ho difeso la tesi secondo la quale la funzione poetica del linguaggio non si limita a celebrare il linguaggio per se stesso, a spese della funzione referenziale, che invece è dominante nel linguaggio descrittivo. Ho sostenuto la tesi secondo la quale la sospensione della funzione referenziale diretta e descrittiva è solo il rovescio, la condizione negativa, di una funzione referenziale più nascosta del discorso, la quale viene in un certo senso liberata proprio dalla sospensione del valore descrittivo degli enunciati. In tal modo il discorso poetico porta a parola aspetti, qualità, valori della realtà che non hanno modo di esprimersi nel linguaggio direttamente descrittivo e che possono essere detti solo grazie ad un gioco complesso tra enunciazione metaforica e trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole. Mi sono azzardato a parlare non solo di senso metaforico, ma di referenza metaforica, per dire questa capacità che l'enunciato metaforico avrebbe di ridescrivere una realtà inaccessibile alla descrizione diretta. Ho anche avanzato l'ipotesi di considerare il «veder-come», che è la forza della metafora, rivelatore di un «essere-come» a livello ontologico più radicale.

La funzione mimetica del racconto pone un problema esattamente parallelo a quello della referenza metaforica. Non è altro che una appli-

cazione particolare di quest'ultima alla sfera dell'*agire* umano. L'intrigo, dice Aristotele, è la *mimesis* di una azione. Distinguerò, al momento opportuno, almeno tre sensi del termine *mimesis*: rinvio alla comprensione familiare che abbiamo dell'ordine dell'azione, ingresso nel regno della finzione, infine nuova configurazione, grazie alla finzione, dell'ordine pre-compreso dell'azione. È proprio in forza di quest'ultimo senso che la funzione mimetica dell'intrigo raggiunge la referenza metaforica. Mentre la ridescrizione metaforica vale piuttosto nel campo dei valori sensoriali, esperienziali, estetici e assiologici, che fanno del mondo un mondo *abitabile*, la funzione mimetica dei racconti si esercita di preferenza nell'ambito dell'azione e dei suoi valori *temporali*.

È a quest'ultimo aspetto che è rivolta l'attenzione di questo libro. Vedo negli intrighi che inventiamo il mezzo privilegiato grazie al quale ri-configuriamo la nostra esperienza temporale confusa, informe e, al limite, muta: «Cos'è dunque il tempo, si chiede Agostino? Se nessuno mi interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga non lo so». È nella capacità della finzione di ri-figurare questa esperienza temporale in preda alle aporie della speculazione filosofica che sta la funzione referenziale dell'intrigo.

Ma il confine tra le due funzioni è instabile. Anzitutto, gli intrighi che configurano e trasfigurano il campo pratico comprendono non solo l'*agire* ma anche il *patire*, quindi anche i personaggi come agenti e come vittime. La poesia lirica s'avvicina così alla poesia drammatica. Inoltre, le circostanze che, come suggerisce la parola stessa, circondano l'azione, e le conseguenze non volute che costituiscono una parte della tragicità dell'azione, comportano una dimensione di passività che il discorso poetico può esplorare ricorrendo ai moduli dell'elegia e della lamentazione. Così ridescrizione metaforica e *mimesis* narrativa sono strettamente congiunte, al punto che è possibile scambiare i termini e parlare del valore mimetico del discorso poetico e della potenza di ridescrizione della finzione narrativa.

In tal modo viene a configurarsi una vasta area poetica che comprende enunciato metaforico e discorso narrativo.

Il nucleo iniziale di questo libro è costituito dalle *Brick Lectures* tenute nel 1978 all'Università di Missouri-Columbia. Il testo originale in francese si trova nei tre primi capitoli del volume *La Narrativité* (éd. du C.N.R.S., Paris, 1980). Si aggiunga inoltre la *Zabaroff Lecture* tenuta alla *Taylor Institution, St. Giles'*, nel 1979: *The Contribution of*

*French Historiography to the Theory of History* (Clarendon Press, Oxford 1980). Diverse parti dell'opera sono state elaborate in una forma schematica in occasione di due seminari tenuti all'Università di Toronto, presso la cattedra Northrop Frye e nell'ambito del «Programma di Letteratura comparata». Diversi abbozzi dell'intero lavoro hanno fatto oggetto dei miei seminari presso il *Centre d'Etudes de Phénoménologie et d'Herméneutique* di Parigi e l'Università di Chicago, cattedra John Nuveen.

Ringrazio i professori John Bien e Noble Cunningham dell'Università di Missouri-Columbia; G.P.V. Collier della Taylor Institution, St. Giles', Oxford; Northrop Frye e Mario Valdés dell'Università di Toronto, per avermi cortesemente invitato; i miei colleghi e studenti dell'Università di Chicago per la loro accoglienza, le suggestioni e le osservazioni critiche. In modo particolare la mia riconoscenza si rivolge a tutti i partecipanti ai seminari del *Centre d'Etudes de Phénoménologie et d'Herméneutique* di Parigi, che hanno accompagnato la mia ricerca in tutto il suo svolgimento e contribuito al lavoro collettivo *La Narrativité*.

Ho un debito di gratitudine particolare nei confronti di François Wahl, delle Editions du Seuil, che con la sua lettura minuziosa e rigorosa mi ha consentito di migliorare l'argomentazione e lo stile di questo libro.



# IL CIRCOLO TRA RACCONTO E TEMPORALITÀ



La prima parte di quest'opera intende mettere in luce i principali presupposti che nelle parti successive verranno sottoposti alla verifica delle differenti discipline che si occupano di storiografia e di racconto di finzione. Tali presupposti hanno un nucleo comune. Sia che si tratti di affermare l'identità strutturale tra la storiografia e il racconto di finzione, come cercheremo di dimostrare nella seconda e terza parte, sia che si tratti di affermare il profondo nesso esistente tra l'esigenza di verità di entrambi i modi narrativi, come faremo nella quarta parte, un presupposto domina tutti gli altri e cioè che la posta in gioco ultima e dell'identità strutturale della funzione narrativa e dell'esigenza di verità di ogni opera narrativa, sta nella natura temporale dell'esperienza umana. Il mondo dispiegato da qualsiasi lavoro narrativo è sempre un mondo temporale. O, come spesso ripeteremo nel corso di quest'opera, il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale. La nostra prima parte è rivolta a questo principale presupposto.

Che la tesi presenti un carattere circolare è innegabile. È quel che avviene in ogni asserzione ermeneutica. Questa prima parte ha l'ambizione di affrontare tale obiezione. Tenteremo, nel capitolo terzo, di dimostrare che il circolo tra narrativa e temporalità non è un circolo vizioso, bensì un circolo corretto, nel quale i due segmenti si rafforzano reciprocamente. Per preparare questa analisi ho pensato di fornire alla tesi della reciprocità tra narrativa e temporalità due introduzioni sto-

riche indipendenti l'una dall'altra. La prima, il primo capitolo, è consacrata alla teoria del tempo in sant'Agostino, la seconda, il secondo capitolo, alla teoria dell'intrigo in Aristotele.

La scelta di questi due autori ha una duplice giustificazione.

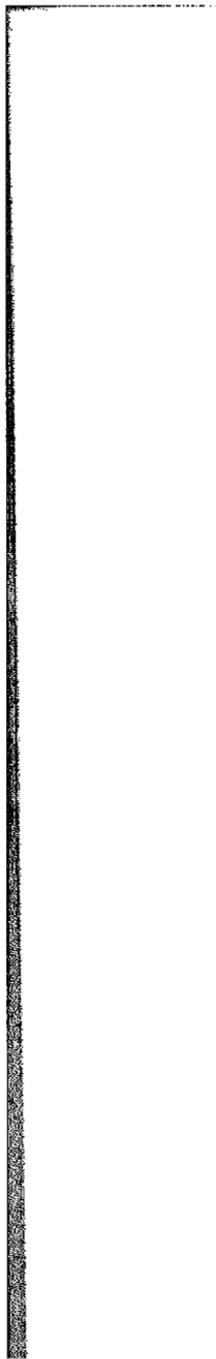
Anzitutto ci propongono due modi *indipendenti* di affrontare il circolo del nostro problema: l'uno a partire dai paradossi del tempo, l'altro a partire dall'organizzazione intelligibile del racconto. La loro indipendenza non sta solo nel fatto che le *Confessioni* di sant'Agostino e la *Poetica* di Aristotele appartengono a due universi culturali profondamente diversi, separati da molti secoli e da problematiche del tutto differenti. È ben più importante, dal nostro punto di vista, il fatto che il primo s'interroghi sulla natura del tempo senza apparentemente preoccuparsi di fondare su tale ricerca la struttura narrativa dell'autobiografia spirituale svolta nei primi nove capitoli delle *Confessioni*. Il secondo costruisce la sua teoria dell'intrigo drammatico senza alcuna considerazione per le implicazioni temporali della sua analisi, lasciando alla *Fisica* il compito di farsi carico dell'analisi del tempo. È in questo senso preciso che le *Confessioni* e la *Poetica* rappresentano due modi indipendenti di entrare nel circolo del nostro problema.

Ma questa indipendenza delle due analisi non è l'aspetto al quale dedicheremo principalmente la nostra attenzione. Esse non si limitano a convergere verso la medesima domanda a partire da due orizzonti filosofici radicalmente diversi: sono altresì l'immagine capovolta l'una dell'altra. In effetti (l'analisi agostiniana) dà del tempo una rappresentazione nella quale la discordanza continua a smentire il desiderio di concordanza che è costitutivo dell'*animus*. L'analisi aristotelica, per contro, fissa il prevalere della concordanza rispetto alla discordanza nella configurazione dell'intrigo. È questa relazione capovolta tra concordanza e discordanza che mi è sembrata meritevole di particolare attenzione nel confronto tra le *Confessioni* e la *Poetica*, confronto che può sembrare ancor più impertinente per il fatto che va da Agostino ad Aristotele, a dispetto della cronologia. Ma ho pensato che l'incontro tra le *Confessioni* e la *Poetica*, nella mente del medesimo lettore, sarebbe diventato più drammatico prendendo le mosse dall'opera in cui predomina la perplessità prodotta dai paradossi del tempo per andare verso quella in cui invece prevale la fiducia nella capacità del poeta e del poema di far trionfare l'ordine sul disordine.

Nel capitolo terzo di questa prima parte, il lettore troverà la cellula melodica di cui il resto dell'opera costituisce lo sviluppo e talvolta il ca-

povolgimento. Assumeremo, senza più preoccuparci dell'esegesi storica, il gioco rovesciato della concordanza e della discordanza che ci è stato trasmesso dalle analisi insuperabili del tempo e dell'intrigo compiute da Agostino e Aristotele<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La scelta del vocabolario dipende qui molto dall'opera di Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, 1966, alla quale dedico una analisi particolare nella terza parte del presente lavoro.



Capitolo primo  
LE APORIE DELL'ESPERIENZA DEL TEMPO  
IL LIBRO XI DELLE CONFESIONI  
DI SANT'AGOSTINO

La principale antitesi attorno alla quale ruoterà la nostra riflessione trova la sua più acuta espressione verso la fine del libro XI delle *Confessioni* di sant'Agostino<sup>1</sup>. Vi si confrontano due aspetti dell'animo umano, aspetti che l'autore, col suo gusto netto per le antitesi sonore, indica come *intentio* e *distentio animi*. È questo contrasto che metterò a confronto con quello tra *muthos* e *peripeteia* in Aristotele.

Due annotazioni prelievo. La prima: inizio la lettura del libro XI delle *Confessioni* al capitolo 14, 17 con la domanda: «Che cosa è il tempo?». So bene che l'analisi del tempo è collocata in una meditazione sui rap-

<sup>1</sup> Tr. it., di C. Carena, Città Nuova Editrice, Roma 1965.

Il mio studio deve molto al dotto commentario di E.P. Meijering, *Augustin über Schöpfung, Ewigkeit und Zeit. Das elfte Buch der Bekenntnisse*, E.J. Brill, Leiden 1979. Insisto più di lui sul carattere aporetico della discussione e soprattutto sulla dialettica tra *distentio* e *intentio* che, per contro, è fortemente sottolineata da A. Solignac nelle sue «Notes complémentaires» alla traduzione Tréhorel-Bouissou, pp. 572-591. L'opera di Jean Guitton, *Le Temps et l'Éternité chez Plotin et saint Augustin*, Vrin, Paris 1933, non ha perduto nulla della sua acutezza. Per le referenze a Plotino mi sono servito dell'introduzione e del commento di Werner Beierwaltes, *Plotin über Ewigkeit und Zeit (Enneadi III, 7)*, Klostermann, Frankfurt 1967. Si veda ugualmente E. Gilson, *Notes sur l'être et le temps chez saint Augustin*, in «Recherches augustiniennes», Paris 1929, pp. 246-255, e John C. Callahan, *Four Views of Time in Ancient Philosophy*, Harvard University Press 1948, pp. 149-204. Per la storia del problema dell'istante, cfr., P. Duhem, *Le Système du Monde*, Hermann, Paris, t. I, cap. v.

porti tra l'eternità e il tempo<sup>2</sup>, provocata dal primo versetto del *Genesis*: *In principio fecit Deus...* Se quindi isoliamo l'analisi del tempo da questa meditazione, facciamo al testo una certa violenza che non basta a giustificare il nostro disegno di collocare nel medesimo spazio di riflessione l'antitesi agostiniana tra *intentio* e *distentio* e l'antitesi aristotelica tra *muthos* e *peripeteia*. Pure, questa violenza ha qualche giustificazione nella stessa argomentazione agostiniana. Trattando del tempo, Agostino fa riferimento all'eternità solo per sottolineare più nettamente la carenza ontologica tipica del tempo umano e si misura direttamente con le aporie che segnano la concezione del tempo come tale. Per correggere un po' questo torto fatto al testo agostiniano, introdurrò nuovamente la meditazione sull'eternità ad uno stadio ulteriore dell'analisi, allo scopo di trovarvi una *intensificazione* dell'esperienza del tempo.

Seconda annotazione previa: isolata dalla meditazione sull'eternità grazie a questo artificio di metodo che ho appena riconosciuto, l'analisi agostiniana del tempo presenta un carattere fortemente interrogativo, anzi aporetico, che nessuna delle teorie antiche del tempo, da Platone a Plotino, porta ad un tale livello di radicalità. Non solo Agostino (come Aristotele) procede sempre a partire da aporie ricevute dalla tradizione, ma la soluzione di ogni aporia dà origine a nuove difficoltà che continuamente riaprono la ricerca. Questo stile, grazie al quale ogni progresso speculativo è sorgente di nuovi interrogativi, colloca Agostino ora accanto agli scettici che dichiarano di non sapere, ora accanto ai platonici e ai neoplatonici che dichiarano di sapere. Agostino cerca (il verbo *quaerere*, come vedremo, ritorna con insistenza nel testo). Forse si deve arrivare ad ammettere che quella che viene chiamata la *tesi* agostiniana sul tempo e che abitualmente viene indicata come *tesi psicologica* in opposizione a quella di Aristotele e anche di Plotino, è a sua volta ben più aporetica di quanto lo stesso Agostino ammetterebbe. È quello che io tenterò di mostrare.

Le due annotazioni iniziali devono essere congiunte: l'inserimento dell'analisi del tempo in una meditazione sull'eternità conferisce alla ricerca agostiniana il tono singolare di un «gemito» pieno di speranza, che viene meno in una analisi rivolta esclusivamente al problema del tempo. Ma è proprio separando l'analisi del tempo dal suo retroterra di eternità che si fanno emergere gli aspetti aporetici. Certo, questo modo aporetico differisce da quello degli scettici, nel senso che non esclude af-

<sup>2</sup> Questa meditazione si estende da 1, 1 a 14, 17 e riprende a 29, 39 fino alla fine, 31, 41.

fatto qualche importante certezza. Ma differisce da quello dei neo-platonici nel senso che il nucleo assertivo non può mai essere colto per se stesso prescindendo dalle nuove aporie che produce<sup>3</sup>.

Questo carattere aporetico della riflessione pura sul tempo è della massima importanza per il seguito della nostra ricerca. È questo per una duplice ragione.

Anzitutto bisogna riconoscere che non esiste in Agostino una fenomenologia pura del tempo. Forse non la troveremo mai neppure dopo di lui<sup>4</sup>. Per questo la «teoria» agostiniana del tempo è inseparabile dall'operazione *argumentativa* mediante la quale il pensatore recide, una dopo l'altra, le teste rinascenti dell'idra dello scetticismo. Di conseguenza non c'è descrizione senza discussione. Ecco perché è estremamente difficile, e forse impossibile, isolare dalla ganga argomentativa un nucleo fenomenologico. La «soluzione psicologica» attribuita ad Agostino, con tutta probabilità, non è né una «psicologia» che si possa isolare dalla retorica dell'argomento, né una «soluzione» che si possa definitivamente sottrarre al regime aporetico.

Questo stile aporetico assume inoltre un significato particolare nella strategia complessiva del presente lavoro. Una delle tesi di fondo di questo libro è che la speculazione sul tempo è una ruminazione non conclusiva alla quale replica solo l'attività narrativa. Non che quest'ultima si presti a risolvere le aporie. Se le risolve è in chiave poetica e non teoretica. La costruzione dell'intrigo, diremo più avanti, risponde all'aporia speculativa mediante un fare poetico in grado, certo, di illuminare (sarà questo il senso fondamentale della *catharsis* aristotelica) l'aporia, ma non di risolverla teoreticamente. In un certo senso lo stesso Agostino orienta verso una soluzione di questo tipo: la fusione di argomentazione e di inno nella prima parte del libro XI—che noi cominceremo col mettere in parentesi—lascia già intendere che solo una trasfigurazione poetica, non solo della soluzione ma anche dell'interrogativo stesso, libera l'aporia dal non-senso che incombe.

<sup>3</sup> J. Guitton, attento al legame tra tempo e coscienza in sant'Agostino, osserva che l'aporia del tempo è anche quella dell'io (*op. cit.*, p. 224). Cita *Conf.* x, 16, 25: «Io, Signore, certamente mi arrovello su questo fatto, ossia mi arrovello su me stesso. Sono diventato per me un terreno aspro, che mi fa sudare abbondantemente. Non stiamo scrutando le regioni celesti, né misurando le distanze degli astri o cercando le ragioni dell'equilibrio terrestre. Chi ricorda sono io, io lo spirito (*ego sum, qui memini, ego animus*)».

<sup>4</sup> Questa audace affermazione, ripresa alla fine della prima parte, è oggetto di una lunga discussione nella quarta parte.

1. *L'aporia dell'essere e del non-essere del tempo*

La nozione di *distentio animi*, unita all'*intentio*, si sottrae solo lentamente e con fatica all'aporia maggiore che lo spirito di Agostino solleva: quella della *misura* del tempo. Ma questa aporia si iscrive, a sua volta, nel circolo di una aporia ancor più fondamentale, quella dell'essere o del non-essere del tempo. Infatti è possibile misurare solo ciò che, in qualche modo, è. Se vogliamo possiamo deplorarlo, ma la fenomenologia del tempo nasce all'interno di una questione ontologica: «Che cos'è il tempo?», *quid est enim tempus?*<sup>5</sup>. Posta così la domanda, emergono tutte le difficoltà antiche circa l'essere e il non-essere del tempo. Ma bisogna notare che, fin dall'inizio, lo stile interrogativo di Agostino si impone: da un lato l'argomentazione scettica inclina verso il non-essere, mentre una fiducia misurata nell'uso quotidiano del linguaggio obbliga a dire che, in un modo di cui ancora non sappiamo dar conto, il tempo è. L'argomento scettico è ben noto: il tempo non ha essere poiché il futuro non è ancora, il passato non è più e il presente non permane. Eppure noi parliamo del tempo come appartenente all'essere: diciamo che le cose da venire saranno, che le cose passate sono state e che le cose presenti passano. E passare non è nulla. Merita d'essere rilevato il fatto che proprio il linguaggio esprime la resistenza nei confronti della tesi del non-essere. Parliamo del tempo e ne parliamo in un modo sensato, cosa questa che sottintende una qualche asserzione circa l'essere del tempo: «Quando siamo noi a parlarne, certo intendiamo e intendiamo anche quando ne udiamo altri parlarne» (14, 17)<sup>6</sup>.

Ma se è vero *che* parliamo del tempo in modo sensato e con termini positivi (sarà, fu, è), l'incapacità di spiegare il *come* di tale uso nasce appunto da questa certezza. Il dire del tempo oppone certo resistenza all'argomento scettico, ma il linguaggio è, a sua volta, messo in questione dallo scarto tra il «che» e il «come». Conosciamo a memoria il grido

<sup>5</sup> Citeremo ormai: 14, 17; 15, 18; ecc., tutte le volte che si tratterà del libro XI delle *Confessioni*.

<sup>6</sup> Qui, il contrasto con l'eternità è decisivo: «E quanto al presente, se fosse sempre presente, senza tradursi in passato, non sarebbe più tempo ma eternità» (*ibid.*). Possiamo notare che, quale che sia l'intelligenza che noi possiamo avere dell'eternità, l'argomentazione può limitarsi a fare appello al nostro uso del linguaggio che contiene il termine «sempre». Il presente non è sempre. Così *passare* richiede il contrasto di *dimorare* (Meijering cita in proposito il *sermo* 108 in cui *passare* viene contrapposto in molti modi a *dimorare*). Vedremo, nel corso dell'argomentazione, il progressivo affinamento della definizione di presente.

di Agostino al principio della sua meditazione: «Cos'è dunque il tempo? Se nessuno mi interroga lo so; se volessi spiegarlo a chi mi interroga, non lo so» (14, 17). In tal modo il paradosso ontologico oppone non solo il linguaggio all'argomentazione scettica, ma il linguaggio al linguaggio: come conciliare la positività dei verbi «esser passato», «sopraggiungere», «essere» e la negatività degli avverbi «non...più», «non...ancora», «non sempre»? Il problema è così circoscritto: *come* il tempo può essere, se il passato non è più, se il futuro non è ancora e se il presente non è sempre?

A questo paradosso iniziale si salda il paradosso centrale dal quale uscirà il tema della distensione. *Come* si può misurare ciò che *non è*? Il paradosso della misura è direttamente prodotto da quello dell'essere e del non-essere del tempo. Di nuovo, in questo caso, il linguaggio è una guida relativamente sicura: *diciamo* un tempo lungo e un tempo breve e in un certo senso *osserviamo* la lunghezza e *facciamo* delle misurazioni (cfr. 15, 19 quando l'anima si rivolge a se stessa: «essendoti dato di percepire e misurare le *more* (*moras*) del tempo [...]. Che mi risponderai?»). Anzi, è solo del passato e del futuro che diciamo che sono lunghi o brevi; per anticipare la «soluzione» dell'aporia: è del futuro che si dice che si abbrevia e del passato che si allunga. Ma il linguaggio si limita ad attestare il fatto della misura; il *come*, di nuovo, gli sfugge: «ma come può essere...», «a quale titolo» (*sed quo pacto*, 15, 18).

Agostino sembra anzitutto volger le spalle alla certezza secondo la quale è possibile misurare passato e futuro. Successivamente, mettendo il passato e il futuro nel presente, grazie alla memoria e all'attesa, potrà salvare da un disastro apparente questa iniziale certezza, trasferendo sull'attesa e sulla memoria l'idea di un lungo futuro e di un lungo passato. Ma questa certezza del linguaggio, dell'esperienza e dell'azione, sarà ritrovata solo dopo esser stata perduta e profondamente trasformata. A questo proposito, è proprio della ricerca agostiniana il fatto che la risposta finale sia anticipata mediante modalità diverse che devono dapprima soccombere alla critica perché possa emergere il loro senso autentico<sup>7</sup>. In effetti, Agostino dà l'impressione di rinunciare ad una certezza basata su una argomentazione troppo fragile: «Signore mio, luce mia, la tua verità non deriderà l'uomo anche qui?» (15, 18)<sup>8</sup>. È quindi al presente che innanzitutto ci si rivolge. Non è forse vero che «quand'era

<sup>7</sup> Questo ruolo delle anticipazioni è molto ben sottolineato da Meijering nel suo commento.

<sup>8</sup> A proposito del riso di Dio, cfr., Meijering, pp. 60-1.

ancora presente» il passato era lungo (15, 18)? Anche in questo interrogativo è già anticipata una parte della risposta finale, dal momento che memoria e attesa risulteranno come altrettante modalità del presente. Ma, allo stadio attuale dell'argomentazione, il presente è ancora contrapposto al passato e al futuro. L'idea di un triplice presente ancora non è emersa. Ecco perché deve essere abbandonata la soluzione basata sul solo presente. Lo scacco di tale soluzione deriva da un affinamento della nozione di presente che non è più caratterizzata esclusivamente da ciò che non dura, ma da ciò che non ha estensione.

Tale affinamento, che porta il paradosso all'estremo, presenta una certa parentela con un argomento scettico ben noto: cento anni possono essere presenti allo stesso tempo (15, 19)? (Come si vede, l'argomentazione si rivolge unicamente contro l'attribuzione al presente della lunghezza). È noto il seguito: è presente solo l'anno in corso; e nell'anno il mese; nel mese il giorno; nel giorno l'ora; «ma quest'unica ora si svolge essa stessa attraverso fugaci particelle: quanto ne volò via è passato, quanto le resta, futuro» (15, 20)<sup>9</sup>.

Bisogna allora concludere con gli Scettici: «solo se si concepisce (*intelligitur*) un periodo di tempo (*quid...temporis*) che non sia più possibile suddividere in parti anche minutissime di momenti, lo si può dire presente [...] ma il presente non ha nessuna estensione (*spatium*)» (*ibid.*)<sup>10</sup>. Ad uno stadio ulteriore della discussione, la definizione del presente si affinerà fino all'idea di istante puntuale. Agostino conferisce un tono drammatico all'inesorabile conclusione della macchina argomentativa: «Il tempo presente grida di non poter essere lungo» (16, 20).

Che cosa, allora, *resta saldo* sotto le raffiche dello scetticismo? Ancora e sempre l'esperienza, espressa mediante il linguaggio e rischiarata

<sup>9</sup> Agostino, non diversamente dagli Antichi, non ha un termine per le unità più piccole dell'ora. Meijering (*op. cit.*, p. 64) rimanda a H. Michel, *La notion de l'heure dans l'Antiquité*, «Janus», 57 (1970), pp. 115ss.

<sup>10</sup> A proposito dell'argomentazione dell'istante indivisibile ma senza estensione, si troveranno in Meijering (*op. cit.*, pp. 63-64) un richiamo dei testi di Sesto Empirico e un utile rinvio alla discussione stoica, presentata da Victor Goldschmidt in *Le Système stoïcien et le Temps*, pp. 37ss., 184ss. Non è certo sfuggito il fatto che Agostino è perfettamente cosciente della dipendenza della sua analisi da una argomentazione speculativa: *si quid intelligitur temporis...* Niente qui rimanda ad una fenomenologia pura. Inoltre, si sarà notata la comparsa della nozione di estensione temporale; ma essa non è ancora in condizione di mettere radici: «Qualunque durata avesse [il presente], diventerebbe divisibile in passato e futuro» (*nam si extenditur, dividitur...* 15, 20).

dall'intelligenza: «Eppure, Signore, noi percepiamo (*sentimus*) gli intervalli del tempo; li confrontiamo tra loro (*comparamus*), definiamo questi più lunghi, quelli più brevi, misuriamo (*metimur*) addirittura quanto l'uno è più breve o più lungo di un altro» (16, 21). L'affermazione espressa dai verbi *sentimus*, *comparamus*, *metimur* è quella delle nostre attività sensoriali, intellettuali e pragmatiche in relazione alla misura del tempo. Ma questa ostinazione, fondata su quella che possiamo ben chiamare l'esperienza, non ci fa avanzare di un passo nel problema del «come». Sempre, false certezze si mescolano all'evidenza autentica.

Crediamo di fare un passo decisivo sostituendo alla nozione di presente quella di passaggio, di transizione, come sospinti dalla attestazione anteriore: «Durante il passaggio del tempo (*praetereuntia*) si fa tale misurazione; essa è legata a una nostra percezione» (16, 21). La formula speculativa sembra aderire alla certezza pratica. Eppure dovrà, a sua volta, soccombere sotto i colpi della critica, prima di ritornare, precisamente come *distentio*, grazie alla dialettica dei tre presenti. Fintanto che non abbiamo formato l'idea del rapporto disteso tra attesa, memoria e attenzione, non comprendiamo noi stessi quando ripetiamo una seconda volta: «Il tempo può essere percepito e misurato al suo passare» (*ibid.*). La formula è ad un tempo una anticipazione della soluzione e una aporia provvisoria. Non è allora casuale che Agostino s'arresti, nel momento in cui sembra più sicuro: «Io cerco, Padre, non affermo...» (17, 22)<sup>11</sup>. Anzi, non è nel solco di questa idea di passaggio che prosegue la sua ricerca, bensì con un ritorno alla conclusione dell'argomentazione scettica: «Il presente non ha nessuna estensione». Ora, per aprire la via all'idea secondo la quale quello che noi misuriamo è proprio il futuro inteso più avanti come attesa, e il passato compreso come memoria, occorre prendere le difese dell'essere del passato e del futuro, un essere troppo presto negato, ma in un senso che non siamo ancora capaci di esprimere<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Meijering (*op. cit.*, p. 66) riconosce nel *quaero* agostiniano lo *zetein* greco che istituisce la differenza tra l'aporia agostiniana e la totale nescienza degli Scettici. J. Guitton vede una fonte non greca per lo *zetein* nella tradizione sapienziale ebraica che trova una eco in At 17, 26.

<sup>12</sup> È solo dopo avere risolto il primo paradosso (essere/non-essere) che Agostino potrà riprendere questa asserzione all'incirca negli stessi termini: «Misuriamo il tempo al suo passaggio» (21, 27). E quindi sempre in relazione con la nozione di misura che l'idea di passaggio si impone. Ma non abbiamo ancora il mezzo per comprendere quest'ultima.

In nome di che cosa riconoscere il buon diritto del passato e del futuro a essere in qualche modo? Ancora una volta, in nome di ciò che diciamo e facciamo in rapporto a passato e futuro. E che cosa diciamo e facciamo? *Raccontiamo* delle cose che riteniamo vere e *prediciamo* degli eventi che accadono poi proprio come li abbiamo anticipati<sup>13</sup>. È quindi sempre il linguaggio, così come l'esperienza e l'azione che nel linguaggio vengono a parola, che oppone resistenza all'assalto degli Scettici. Ora, predire vuol dire prevedere e raccontare vuol dire «discernere mediante lo spirito» (*cernere*). Il *De Trinitate* (15, 12, 21) parla in questo senso di duplice «testimonianza»<sup>14</sup> della storia e della previsione. È quindi contro l'argomentazione scettica che Agostino conclude: «Bisogna concludere che tanto il futuro quanto il passato sono» (17, 22).

Questa dichiarazione non è la semplice ripetizione dell'affermazione fatta fin dalle prime pagine, quella cioè che il passato e il futuro sono. I termini futuro e passato figurano ormai come aggettivi: *futura* e *praeterita*. Questa impercettibile mutazione apre in realtà la strada allo svolgimento del paradosso iniziale circa l'essere e il non-essere e, conseguentemente, del paradosso centrale riguardante la misura. Siamo infatti pronti a considerare come degli esseri non il passato e il futuro in quanto tali, bensì delle qualità temporali che possono esistere nel presente senza che le cose di cui noi parliamo quando le raccontiamo o le prediciamo esistano ancora o esistano già. Merita quindi grande attenzione la evoluzione della riflessione agostiniana.

All'inizio della sua risposta al paradosso ontologico, si ferma un'altra volta: «Lasciami estendere (*amplius quaerere*), o Signore, la mia ricerca, Tu speranza mia» (18, 23). Non si tratta di semplice espediente retorico e nemmeno di devota invocazione. A questa pausa fa infatti seguito un passo audace che condurrà da questa affermazione alla tesi del triplice presente. Ma questo passo ulteriore, come spesso accade, prende la forma di un interrogativo: «Se il futuro e il passato sono, desidero sapere dove sono» (18, 23). Abbiamo cominciato con l'interroga-

<sup>13</sup> Bisogna ben distinguere l'argomento della predizione che riguarda tutti gli uomini e l'argomento della profezia che riguarda solo i Profeti ispirati: questo secondo argomento pone un problema diverso, quello del modo in cui Dio (o il Verbo) «istruisce» i Profeti (19, 25). Su questo punto, cfr. Guitton, *op. cit.*, pp. 261-270: l'autore sottolinea il carattere liberatore dell'analisi agostiniana dell'*expectatio* in rapporto alla tradizione pagana della *divinazione* e della *mantica*. La profezia resta, in questa misura, un'eccezione e un dono.

<sup>14</sup> Meijering, *op. cit.*, p. 67.

tivo circa il *come*. Si continua con l'interrogativo circa il *dove*. L'interrogativo non è innocente: consiste nel cercare un luogo per le cose future e passate in quanto sono raccontate e predette. Tutto il seguito dell'argomentazione resterà nell'ambito di questa questione, per arrivare poi a situare «entro» l'anima le qualità temporali implicate nella narrazione e nella previsione. La transizione per il problema circa il *dove* è essenziale per ben comprendere la prima risposta: «Quindi ovunque sono, comunque sono, (le cose future o passate) non sono se non presenti» (18, 23). Si ha come l'impressione di volgere le spalle all'affermazione precedente secondo la quale quello che noi misuriamo è solo il passato e il futuro; anzi si ha l'impressione di rinnegare il riconoscimento che il presente non ha spazio. Ma si tratta di un ben diverso presente, diventato a sua volta aggettivo plurale (*praesentia*), allineato su *praeterita* e *future* e pronto ad accogliere una molteplicità interna. Diamo anche l'impressione d'aver dimenticato l'asserzione: «Insomma il tempo può essere percepito e misurato al suo passare». Ma ritroveremo l'asserzione più avanti quando ritorneremo al problema della misura.

È quindi nell'ambito del problema a proposito del *dove* che noi riprendiamo, per approfondirle più avanti, le nozioni di narrazione e di previsione. Narrazione, diciamo, implica memoria e previsione implica attesa. Ora, che cosa vuol dire ricordarsi? Vuol dire avere una immagine del passato. E come è possibile? Perché questa immagine è una impronta lasciata dagli avvenimenti e che resta fissata nello spirito<sup>15</sup>.

L'abbiamo già notato: abbiamo una improvvisa accelerazione dopo le studiate lentezze che precedono.

La previsione viene spiegata in un modo appena più complesso: è grazie ad una attesa presente che le cose future ci sono presentate come da venire. Ne abbiamo un «presentimento» (*praesensio*) che ci consente di «preannunciarle» (*praenuntio*). L'attesa è così analoga alla me-

<sup>15</sup> Bisogna citare l'intero paragrafo: «Nel narrare fatti veri del passato, non si estrae già dalla memoria la realtà dei fatti, che sono passati, ma le parole generate dalle loro immagini, quasi orme da essi impresse nel nostro animo al loro passaggio mediante i sensi» (18, 23). Notevole l'abbondanza delle preposizioni di luogo: è dalla (*ex*) memoria che si estrae... le parole generate dalle (*ex*) loro immagini... orme impresse nel (*in*) nostro animo; così la mia infanzia che non è più, è in (*in*) un tempo passato che non è più; [...] vedo la sua immagine nel (*in*) tempo presente, poiché sussiste ancora nella (*in*) mia memoria (*ibid.*). La domanda circa il *dove* («se il passato e il futuro sono, desidero sapere dove [*ubicumque*] sono») esige la risposta «in».

moria. Consiste in una immagine che esiste già, nel senso che essa precede l'evento che non è ancora (*nondum*); ma questa immagine non è una impronta lasciata dalle cose passate, bensì un «segno» e una «causa» delle cose future che sono in tal modo anticipate, presentite, predette, annunciate, proclamate in anticipo (si noti la ricchezza del vocabolario ordinario dell'attesa).

La soluzione è elegante, ma assai laboriosa, costosa e precaria!

Soluzione elegante: affidando alla memoria il destino delle cose passate e all'attesa quello delle cose future, è possibile comprendere memoria e attesa in un presente dilatato e dialettizzato che non è nessuno dei termini precedentemente respinti: né il passato, né il futuro, né il presente puntuale, e nemmeno il passaggio del presente. È ben nota la formula famosa, di cui si dimentica troppo facilmente il legame con quell'aporia di cui dovrebbe essere la soluzione: «Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del (*de*) passato, presente del (*de*) presente, presente del (*de*) futuro. Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'(*in*) animo e non vedo altrove (*alibi*)» (20, 26).

Così dicendo, Agostino è consapevole di allontanarsi un poco dal linguaggio ordinario sul quale, pure, si è basato, con prudenza, nella sua resistenza all'argomentazione scettica: «È inesatto (*nec proprie*) dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro» (*ibid.*). Ma aggiunge, come in nota: «Di rado noi ci esprimiamo esattamente; per lo più ci esprimiamo inesattamente (*non proprie*), ma si riconosce cosa vogliamo dire» (*ibid.*). Eppure niente impedisce che si continui a parlare del presente, del passato, del futuro: «Vedete, non vi bado, non contrasto né biasimo nessuno, purché si comprenda ciò che si dice...» (*ibid.*). Il linguaggio corrente è quindi solo riformulato in un modo più rigoroso.

Per fare intendere il senso di tale rettifica, Agostino si basa su di una triplice equivalenza che sembra scontata: «Il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione (*contuitus*) (più avanti troveremo *attentio*, termine che meglio indica il contrasto con la *distentio*), il presente del futuro l'attesa» (20, 26). Come lo sappiamo? La risposta di Agostino è laconica: «Mi si permettano queste espressioni, e allora vedo e ammetto (*video fateorque*) tre tempi, e tre tempi ci sono» (*ibid.*). Questa visione e questa ammissione rappresentano un nucleo fenomenologico per l'intera analisi, ma il *fateor*, unito al *video*, sta a dire di quale dibattito tale visione è la conclusione.

Soluzione elegante, ma laboriosa.

Prendiamo la memoria: bisogna dotare certe immagini del potere di

far referenza a cose passate (cfr. la preposizione latina *de*); in effetti si tratta di un potere insolito! Da un lato l'impronta esiste ora, dall'altro essa *sta per* le cose passate le quali, a questo titolo, esistono «ancora» (*adhuc*) (18, 23) nella memoria. Questo piccolo termine «ancora» (*adhuc*) è ad un tempo la soluzione dell'aporia e la fonte di un nuovo enigma: come è possibile che le immagini-orma, le *vestigia*, che sono cose presenti, scolpite nell'animo, siano al tempo stesso proprie del passato? L'immagine del futuro pone una analoga difficoltà; le immagini-segni sono dette «già esistenti» (*jam sunt*) (18, 24). Ma «già» vuol dire due cose: «Ciò che è non è futuro ma presente» (18, 24); in tal senso non si vedono le cose future, ancora non esistenti (*quae nondum sunt*). Ma il «già» sta ad indicare non solo l'esistenza presente del segno, ma anche il suo carattere di anticipazione: dire che le cose «sono già», vuol dire che mediante il segno annuncio cose future, che le posso predire; così il futuro è «definito in anticipo» (*ante dicatur*). L'immagine anticipante non è meno enigmatica rispetto all'immagine residuale<sup>16</sup>.

Ciò che fa problema è la struttura stessa di una immagine che vale ora come orma del passato, ora come segno del futuro. Sembra inoltre che per Agostino tale struttura sia puramente e semplicemente vista così come si mostra.

E quel che è ancora più problematico è il linguaggio quasi spaziale adoperato per la domanda e la risposta: «Se il futuro e il passato sono, desidero sapere dove sono» (18, 23). E la risposta: «Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'(*in*) animo, e non vedo altrove (*alibi*)» (20, 26). La risposta in termini di «luogo» (*nell'animo, nella memoria*) dipende dal fatto che anche il problema è stato posto in termini di «luogo» (*dove sono le cose future e passate?*)? O non è piuttosto la quasi-spazialità dell'immagine-orma e dell'immagine-segno, in-

<sup>16</sup> Forse lo è anche un po' di più. Prendiamo la premeditazione di una azione futura: come ogni attesa, è presente quando l'azione futura non è ancora. Ma il «segno» - «causa» è qui più complesso della semplice previsione. Infatti, ciò che io anticipo è non soltanto l'inizio dell'azione, ma il suo compimento; portandomi in avanti al di là del suo inizio, io vedo il suo inizio come il passato del suo compimento futuro; ne parliamo allora al futuro anteriore: «Solo quando l'avremo intrapreso (*aggressi fuerimus*) quando avremo incominciato ad attuare il premeditato (*agere coeperimus*), allora esisterà l'atto, poiché non sarà futuro ma presente (18, 23). Il futuro presente è anticipato al futuro anteriore. Lo studio sistematico dei tempi verbali fatto da Harald Weinrich in *Tempus*, porterà più avanti questo genere di ricerche (cfr. la terza parte, cap. III).

scritta nell'animo, che solleva il problema del luogo delle cose future e passate<sup>17</sup>? A questo stadio dell'analisi è impossibile rispondere.

Già difficile, la soluzione dell'aporia dell'essere e del non-essere del tempo mediante la nozione di un triplice presente, resta ancor più precaria fin tanto che non si dà soluzione all'enigma della *misura* del tempo. Il triplice presente non ha ancora ricevuto il sigillo definitivo della *distentio animi*, fino a quando non si è riconosciuto in questa triplicità il varco che consente di accordare all'animo stesso una estensione diversa da quella che è stata negata al presente puntuale. Inoltre il linguaggio quasi spaziale resta a sua volta come sospeso fino a quando tale estensione dell'animo umano, fondamento di ogni misura del tempo, non sia stata privata di qualsiasi supporto di tipo cosmologico. L'inerenza del tempo all'animo trova tutto il suo senso una volta eliminata per via argomentativa qualsiasi tesi che stabilisca una dipendenza del tempo rispetto al movimento fisico. In tal senso, il «vedo e ammetto» di 20, 26 non è davvero saldamente fondato fintanto che la nozione di *distentio animi* non sia formata.

## 2. La misura del tempo

È risolvendo l'enigma della misura che Agostino accede a quest'ultima caratteristica del tempo umano (21-31).

Il problema della misura viene ripreso al punto in cui era stato lasciato nel paragrafo 16,21: «Dissi poc'anzi che misuriamo il tempo al suo passaggio (*praetereuntia*)» (21,27). Ora, questa asserzione ripresa con forza («Lo so perché misuriamo, e non possiamo misurare ciò che non è» (*ibid.*) si trasforma immediatamente in *aporia*. Ciò che passa, in effetti, è il presente. Ora, l'abbiamo ammesso, il presente non ha estensione. L'argomentazione, che ancora una volta ci riporta agli Scettici, merita una analisi dettagliata. Anzitutto trascura la differenza tra passare e essere presente nel senso che il presente è l'istante indivisibile (o, come dirà più avanti, il «punto»). Solo la dialettica del triplice presente, interpretata come distensione, potrà salvare una asserzione che deve dapprima perdersi nel labirinto dell'aporia. Ma soprattutto l'argomentazione contraria è costruita proprio con quelle immagini quasi spa-

<sup>17</sup> Il linguaggio quasi cinetico del transito dal futuro verso il passato attraverso il presente (cfr. la nota precedente) consoliderà ulteriormente questo linguaggio quasi spaziale.

ziali adoperate per indicare la presa del tempo come triplice presente. Passare, in effetti, vuol dire transitare. È quindi legittimo chiedersi: «da dove (*unde*), per dove (*qua*), verso dove (*quo*) passa il tempo?» (*ibid.*). Come si vede è il termine «passare» (*transire*) che provoca questa cattura nella quasi-spazialità. Ora, se si segue la deriva di questa espressione figurata, bisogna dire che passare vuol dire andare *dal* (*ex*) futuro, *attraverso* (*per*) il presente, *nel* (*in*) passato. Questo passaggio sta a confermare che la misura del tempo si fa «in una certa estensione» (*in aliquo spatio*) e che tutti i rapporti tra intervalli di tempo riguardano delle «estensioni di tempo» (*spatia temporum*) (*ibid.*). L'aporia sembra completa: il tempo non ha spazio, ora «una estensione inesistente non si misura» (*ibid.*).

A questo punto Agostino fa una pausa, come già abbiamo visto in ogni situazione critica. È proprio in questo contesto che viene adoperato il termine *enigma*: «Il mio spirito si è acceso dal desiderio di penetrare questo enigma intricatissimo» (22,28). Sono proprio le nozioni correnti che sono astruse, come sappiamo fin dall'inizio di questa ricerca. Ma, a differenza dello scetticismo, il riconoscimento dell'enigma è accompagnato da un vivo desiderio che, per Agostino, è una figura dell'amore: «Dammi ciò che amo. Io amo e Tu mi hai dato di amare» (*ibid.*)<sup>18</sup>. Appare qui la dimensione di lode che la ricerca sul tempo possiede grazie alla sua collocazione entro una meditazione sul Verbo eterno. Vi ritorneremo più avanti. Per il momento limitiamoci a sottolineare la fiducia misurata che Agostino accorda al linguaggio ordinario: «Noi parliamo di tempo e tempo, di tempi e tempi. Quanto tempo fa? (*quamdiu*)... da quanto tempo! (*quam longo tempore*)... Così diciamo e abbiamo udito, così ci facciamo comprendere e comprendiamo» (22, 28). Ecco perché, diremo, c'è *enigma*, non ignoranza.

Per risolvere l'enigma, bisogna metter da parte la soluzione cosmologica, così da obbligare l'indagine a ricercare esclusivamente nell'animo, e quindi nella struttura multipla del triplice presente, il fondamento dell'estensione e della misura. La discussione circa il rapporto tra il tempo e il movimento degli astri e il movimento in genere non rappresenta affatto un discorso estraneo o inutile.

<sup>18</sup> Meijering sottolinea in proposito il ruolo della concentrazione che, alla fine del libro, sarà ricondotta alla speranza della stabilità, che conferisce al presente umano una certa somiglianza con il presente eterno di Dio. Si può anche dire che la narrazione dei libri I-IX è la storia della ricerca di questa concentrazione e di questa stabilità. Su questo punto si veda la quarta parte.

Anzi, la visione di Agostino dipende dalla polemica che, avviata dal *Timeo* platonico, attraverso la *Fisica* di Aristotele arriva fino a *Enneadi* III, 7 di Plotino. La *distentio animi* viene duramente conquistata attraverso una serrata argomentazione che mette in gioco l'ardua retorica della *reductio ad absurdum*.

Prima argomentazione: se il movimento degli astri è il tempo, perché non dire altrettanto del movimento di qualsiasi altro corpo (23,29)? Questa argomentazione anticipa la tesi secondo la quale il movimento degli astri potrebbe variare, quindi accelerare e rallentare, cosa questa impensabile per Aristotele. In tal modo gli astri vengono ricondotti al livello degli altri mobili, che sia il movimento del vasaio o l'emissione delle sillabe dalla voce umana.

Seconda argomentazione: se le luci del cielo s'arrestassero e il movimento del vasaio continuasse, bisognerebbe allora misurare il tempo con un altro mezzo che non sia il movimento (*ibid.*). Ancora una volta l'argomentazione suppone dissolta la tesi dell'immutabilità dei movimenti celesti. Una variante di questa argomentazione: parlare del movimento del vasaio richiede un tempo che non sia misurato dal movimento degli astri che si suppone alterato o arrestato.

Terza argomentazione: soggiacente ai precedenti presupposti è la convinzione, alimentata dalle Scritture, secondo la quale gli astri non sono altro che lumi destinati a segnare il tempo (*ibid.*). Così declassati, gli astri non sono in grado, attraverso il loro movimento, di costituire il tempo.

Quarta argomentazione: se si chiede che cosa costituisca la misura che chiamiamo «giorno», pensiamo spontaneamente che le ventiquatt'ore del giorno sono misurate da un percorso completo del sole. Ma se il sole girasse *più in fretta* e compisse il suo percorso in un'ora, il «giorno» non sarebbe più misurato dal movimento del sole (23,30). Il Meijering fa osservare come, attraverso l'ipotesi di una velocità variabile del sole, Agostino s'allontani da tutta la tradizione; né Aristotele, né Plotino, che pure distinguevano tempo e movimento, hanno fatto ricorso a questa argomentazione. Per Agostino, Dio, in quanto signore della creazione, può mutare la velocità degli astri come il vasaio quella del suo tornio, o colui che recita l'emissione delle sue sillabe (l'arresto del sole da parte di Giosuè si muove nella stessa direzione dell'ipotesi dell'accelerazione del suo movimento, che, in quanto tale, è indipendente dall'ipotesi del miracolo). Solo Agostino osa ammettere che si possa parlare di spazio di tempo—un giorno, un'ora—senza alcun riferimento

cosmologico. La nozione di *distentio animi* sostituirà appunto questo supporto cosmologico dello spazio di tempo<sup>19</sup>.

È in effetti essenziale notare che è proprio al termine dell'argomentazione che dissocia completamente la nozione di «giorno» da quella di movimento celeste, che Agostino introduce per la prima volta la nozione di *distentio*, anche se senza ulteriore qualificazione: «Vedo dunque che il tempo è in qualche modo un'estensione. Ma vedo veramente, o mi pare di vedere? Tu me lo chiarirai, o Luce, o Verità» (23,30).

Perché questa reticenza, nel momento in cui si è sulla soglia della soluzione? Infatti, nonostante le argomentazioni precedenti, la cosmologia continua ad essere presente. È stata scartata soltanto la tesi estrema per la quale «il tempo è il movimento di un corpo» (24,31). Ma già Aristotele l'aveva scartata affermando che, senza essere il movimento, il tempo era «qualche cosa del movimento». Il tempo non potrebbe essere la misura del movimento senza essere il movimento? Perché il tempo sia, non basta forse che il movimento sia potenzialmente misurabile? Agostino sembra fare questa notevole concessione ad Aristotele quando scrive: «Il movimento del corpo è dunque cosa distinta dalla misura della sua durata. E chi non capisce ormai a quale delle due nozioni conviene dare il nome di tempo?» (24,31)<sup>20</sup>. Quando afferma che

<sup>19</sup> Questa sostituzione spiega il fatto che sant'Agostino non faccia più alcun uso della distinzione tra *motus* e *mora*: «Io cerco di sapere se il giorno è il movimento (*motus*) stesso, oppure il periodo (*mora*) in cui si compie, oppure l'una cosa e l'altra» (23, 30).

Le tre ipotesi vengono scartate, così la ricerca sul senso stesso del termine «giorno» viene ugualmente abbandonata. La distinzione resta allora senza conseguenza. Si può dire, con J. Guitton (*op. cit.*, p. 229) che per Agostino «il tempo non è né *motus* né *mora*, ma più *mora* che *motus*». La *distentio animi* non è più legata a *mora* che a *motus*.

<sup>20</sup> Questa esitazione di Agostino deve essere accostata a due altre asserzioni: anzitutto che il movimento dei grandi lumi «segna» il tempo; inoltre che per distinguere il momento in cui un intervallo di tempo comincia e quello in cui si arresta, bisogna «segnare» (*notare*) il punto da cui parte e quello in cui arriva il corpo in movimento; diversamente non possiamo dire «in quanto tempo si è effettuato il movimento del corpo o di una sua parte da un punto ad un altro» (24, 31). Questa nozione di «segno» sembra essere l'unico punto di contatto che resta tra tempo e movimento in sant'Agostino. Il problema è allora quello di sapere se questi segni spaziali, per poter svolgere la loro funzione di punti di riferimento per la lunghezza del tempo, non obbligano a ricondurre la misura del tempo al movimento regolare di qualche mobile che non sia l'animo. Ritourneremo più avanti su questa difficoltà.

il tempo è più la misura del movimento che il movimento stesso, Agostino non pensa ad un movimento regolare dei corpi celesti, bensì alla misura del movimento dell'animo umano. In effetti, se si ammette che la misura del tempo si fa mediante comparazione tra un tempo più lungo e un tempo più breve, occorre un termine fisso di comparazione; ora non può essere il movimento circolare degli astri, dal momento che si è ammesso che possa variare. Il movimento può arrestarsi, non così il tempo. Non si misurano forse degli arresti così come dei movimenti? (*ibid.*).

Senza questa esitazione, non si capirebbe perché, dopo l'argomentazione a prima vista vincente contro l'identificazione tra tempo e movimento, Agostino s'abbandoni ancora una volta all'ammissione di totale ignoranza: so che il mio discorso sul tempo è nel tempo; so che il tempo è e che lo si misura. Ma non so che cosa sia il tempo né come lo si misuri: «Ahimè, ignoro persino cosa ignoro!» (25,32).

È nella pagina successiva che incontriamo improvvisamente la formula decisiva: «Ne (*inde*) ho tratto l'opinione che il tempo non sia se non una estensione. Di che? Lo ignoro. Però sarebbe sorprendente, se non fosse una estensione dello spirito stesso» (26,33). Di dove viene questa opinione? E perché questa formula (sarebbe sorprendente se non...) per affermare la tesi? Ancora una volta se c'è un nucleo fenomenologico in questa asserzione, è inseparabile dalla *reductio ad absurdum* che ha eliminato le altre ipotesi: dal momento che io misuro il movimento di un corpo mediante il tempo e non viceversa, dal momento che si può misurare un tempo lungo solo mediante un tempo breve e siccome nessun movimento fisico offre una misura fissa di comparazione—essendo supposto variabile il movimento degli astri—*ne consegue che* l'estensione del tempo è una distensione dell'animo. Certo, Plotino l'aveva detto prima ancora di Agostino; ma guardando all'anima del mondo, non all'animo umano<sup>21</sup>. Ecco perché tutto è risolto e tutto

<sup>21</sup> Su questo punto, cfr. il commento di Beierwaltes *ad loc.* (Plotino, *Enneadi*, III, 7, 11, 41) *diastasis zoes*; A. Solignac, *op. cit.*, «Notes complémentaires», pp. 588-591; E.P. Meijering, *op. cit.*, pp. 90-93. Il libero adattamento dei termini plotiniani *diastema-diastasis* in ambiente cristiano risale a Gregorio di Nissa come ha dimostrato J. Callahan, l'autore di *Four Views of Time in Ancient Philosophy*, nel suo articolo *Gregory of Nyssa and the Psychological View of Time in Atti del XII Congresso internazionale di filosofia*, Venezia 1958, p. 59. Se ne trova conferma nello studio di David L. Balas, *Eternity and Time in Gregory of Nyssa's Contra Eunomium*, in *Gregory von Nyssa und die Philosophie*, II Colloquio internazionale

resta ancora in sospeso, anche quando è pronunciato il termine-chiave: *distentio animi*. Fino a quando non avremo connesso la *distentio animi* alla dialettica del triplice presente, non saremo ancora giunti alla comprensione di noi stessi.

Il seguito del libro XI (26,33-28,37) ha per oggetto l'istituzione di questo nesso tra i due temi principali della ricerca: tra la tesi del triplice presente, che risolve il primo enigma, quello di un essere che manca di essere, e la tesi della distensione dello spirito, chiamata a risolvere l'enigma della estensione di una cosa che non ha estensione. Resta quindi il compito di pensare il triplice presente *come* distensione e la distensione *come* propria del triplice presente. Sta in questo la genialità del libro XI delle *Confessioni* di Agostino e in questo solco si impegneranno Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty.

### 3. Intentio e distentio

Per operare quest'ultimo passo, Agostino riprende una asserzione precedente (16,21 e 21,27), che non solo è rimasta in sospeso, ma è sembrata sommersa dall'assalto scettico, e cioè l'asserzione secondo la quale noi misuriamo il tempo *quando passa*; non il futuro che non è, non il passato che non è più, né il presente che non ha estensione, bensì «i tempi che passano». È nel passaggio, nel transito che bisogna cercare ad un tempo la *molteplicità* del presente e la sua *frattura*.

È la funzione propria dei tre celebri esempi del suono che sta risuonando, che è appena risuonato e dei due suoni che risuonano uno dopo l'altro, quella di far apparire questa frattura come propria del triplice presente.

Questi esempi esigono grande attenzione, poiché la variazione dall'uno all'altro è sottile.

su Gregorio di Nissa, 1972, E.J. Brill, Leiden 1976. Nel corso del medesimo Colloquio T. Paul Verghese precisò che la nozione di *diastema* serve essenzialmente da criterio per distinguere la Trinità divina dalla creatura: in Dio non c'è *diastema* tra il Padre e il Figlio, non c'è intervallo, distanza. Il termine *diastema* caratterizza quindi la Creazione in quanto è l'intervallo tra il Creatore e la creatura (T. Paul Verghese, *Diastema and Diastasis in Gregory of Nyssa. Introduction to a Concept and the Posing of a Concept, ibid.*, pp. 243-258). Questo adattamento da parte della patristica greca dei termini plotiniani, supponendo che abbia raggiunto anche Agostino, lascia intatta l'originalità di quest'ultimo; lui solo adopera *distentio* per indicare l'estensione dell'anima.

Primo esempio (27,34): prendiamo un suono che comincia a risuonare, che risuona ancora e che smette di risuonare. Come ne parliamo? È importante, per comprendere questo passaggio, notare che esso è interamente scritto al passato; si parla della risonanza del suono solo quando è terminata; il non ancora (*nondum*) del futuro è detto al passato (*futura erant*); il momento in cui risuonava, quindi il suo presente, è designato come ormai scomparso: quando risuonava poteva essere misurato; «ma anche allora (*sed et tunc*) non era fermo (*non stabat*) perché andava (*ibat*), passava (*praeteribat*)» (27,34). È quindi al passato che si parla del passaggio stesso del presente. Il primo esempio, lungi dal fornire una risposta soddisfacente all'enigma, sembra rafforzarlo ulteriormente. Ma, come sempre, la direzione della soluzione si trova nell'enigma stesso, così come l'enigma è nella soluzione. Un elemento dell'esempio ci mette sulla buona strada: «Passando, infatti, si estendeva per un certo spazio di tempo, durante il quale si poteva misurarlo, poiché il presente non ha nessuna estensione» (*ibid.*). La chiave deve essere cercata sul versante di ciò che passa, in quanto distinto dal presente puntuale<sup>22</sup>.

Il secondo esempio sfrutta questo varco, ma facendo variare l'ipotesi (27, 34, seguito). Non si parlerà del passaggio al passato, bensì al presente. Ecco un'altra voce che risuona: supponiamo che risuoni ancora (*adhuc*): «Misuriamola finché (*dum*) risuona». Ora è al futuro anteriore che si parla del suo cessare, come di un futuro passato: «Appena avrà cessato (*cessaverit*) di risuonare, sarà ormai (*jam*) passata e non sarà più (*non erit*), in modo che si possa misurare» (*ibid.*). Il problema della durata (*quanta sit*) si pone allora al presente. Dove sta, allora, la difficoltà? Deriva dall'impossibilità di misurare il passaggio quando continua nel suo «ancora» (*adhuc*). Bisogna, infatti, che qualcosa venga meno, perché vi sia inizio e fine, quindi un intervallo misurabile.

Ma se si misura solo ciò che ha cessato di esistere, si ricade nell'apo-

<sup>22</sup> Si noterà la leggera variazione dell'espressione: poco prima Agostino ha rifiutato la misura al presente puntuale *quia nullo spatio tenditur*, «perché non ha estensione alcuna». A mio avviso, *tenditur* annuncia l'intentio di cui la *distentio* è il rovescio. In effetti, il presente puntuale non ha né tensione né distensione: solo «i tempi che passano» possono avere tali connotati. Ecco perché nel paragrafo seguente può dire del presente, in quanto passa (*praeteriens*), che «si tende» in una sorta di lasso di tempo. Non si tratta più di punto, ma del presente vivo, ad un tempo teso e disteso.

ria precedente. Anzi la difficoltà è maggiore dal momento che non si misurano i tempi che passano né quando son finiti né quando continuano. L'idea stessa di tempo che passa sembra inghiottita nelle stesse tenebre con l'idea di futuro, di passato e di presente puntuale: «Non lo misuriamo né futuro, né passato, né presente, né passante; eppure lo misuriamo il tempo»<sup>23</sup> (*ibid.*).

Da dove viene, allora, la nostra certezza *che* noi misuriamo (l'affermazione: «eppure lo misuriamo il tempo», ritorna due volte in questo paragrafo drammatico), se non sappiamo *come*? Esiste un mezzo per misurare i tempi che passano ad un tempo quando sono passati e quando continuano? È su questo versante che il terzo esempio orienta la ricerca.

Il terzo esempio (27,35), quello della recitazione a memoria di un verso—in questo caso il *Deus creator omnium*, tratto dall'inno di Ambrogio—apporta una complessità più grande di quella del suono continuo, cioè l'alternanza di quattro sillabe lunghe e di quattro brevi all'interno di un'unica espressione, il verso (*versus*). È tale complessità dell'esempio che obbliga a reintrodurre la memoria e la retrospezione che l'analisi dei due precedenti esempi ha ignorato. Così è solo a partire dal terzo esempio che si opera il raccordo tra il problema della misura e quello del triplice presente. L'alternanza delle quattro brevi e delle quattro lunghe introduce, in effetti, un elemento di confronto che fa immediatamente appello al sentimento: «...come annuncio mentre le pronuncio, e come è, secondo che ci fanno intendere manifestamente i sensi (*quantum sensitur sensu manifesto*)»<sup>24</sup>. Ma Agostino introduce il sentire solo per accentuare l'aporia e condurre in tal modo verso la sua soluzione, non per occultarla con il ricorso all'intuizione. Infatti, se le brevi e le lunghe sono tali solo grazie alla comparazione, allora non possiamo sovrapporle. Bisogna poter trattenere (*tenere*) la breve e applicarla (*applicare*) sulla lunga. Ora, che cosa vuol dire trattenere ciò che ha cessato di risuonare? L'aporia rimane se si parla delle sillabe così come prima si parlava del suono, cioè di cose passate e future. L'aporia si risolve se si

<sup>23</sup> A. Solignac sottolinea il carattere aporetico di questa pagina dando come sottotitolo alla traduzione di 27, 34: «Esame più approfondito. Nuove aporie» (*op. cit.*, p. 329).

<sup>24</sup> Se il *sensitur* fa difetto agli Scettici, il *quantum*, nota Meijering (*op. cit.*, p. 95), segna una riserva nei confronti degli Epicurei, troppo fiduciosi nella sensazione. Agostino seguirebbe qui la via media del platonismo, quella di una fiducia misurata nei sensi controllati dall'intelligenza.

parla non già delle sillabe che non sono più o non sono ancora, bensì delle loro impronte nella memoria e dei loro segni nell'attesa: «Dunque non misuro già le sillabe in sé (*ipsas*), che non sono più, ma qualcosa nella (*in*) mia memoria, che resta infisso (*quod in-fixum manet*)» (*ibid.*).

Ritroviamo così il presente del passato, ripreso dall'analisi che chiudeva il primo enigma, e con tale espressione tutte le difficoltà che accompagnano l'immagine-impronta, il *vestigium*. Eppure il guadagno è immenso: sappiamo ora che la misura del tempo non dipende affatto da quella del movimento esterno. Inoltre abbiamo trovato, proprio nello spirito, l'elemento fisso che permette di comparare i tempi lunghi e i tempi corti: con l'immagine-impronta il verbo decisivo non è più passare (*transire*), bensì dimorare (*manet*). In tal senso, entrambi gli enigmi—quello dell'essere/non-essere e quello della misura di ciò che non ha estensione—sono risolti insieme; da un lato siamo ritornati in noi stessi: «È in te (*in te*), spirito mio, che misuro il tempo» (27,36). Ma come? Grazie all'impressione (*affectio*) lasciata nello spirito dalle cose che passano fintanto che tale impressione permane dopo il passaggio delle cose: «L'impressione che le cose producono in te al loro passaggio e che perdura (*manet*) dopo il loro passaggio, è quanto io misuro presente, e non già le cose che passano, per produrla; è quanto io misuro allorché misuro il tempo» (27,36).

Non si pensi che tale ricorso all'impressione metta fine alla ricerca<sup>25</sup>. La nozione di *distentio animi* non può dirsi completa fino a quando non è stata istituita l'opposizione tra passività dell'impressione e attività di uno spirito teso in direzioni opposte, tra l'attesa, la memoria e l'attenzione. *Solo uno spirito così variamente teso può essere disteso*.

Questo versante attivo del processo esige la ripresa dell'esempio della recitazione, ma nel suo dinamismo: comporre prima, affidare alla memoria, iniziare, eseguire, altrettante operazioni attive che reduplicano

<sup>25</sup> Qui la mia analisi è diversa da quella di Meijering che si limita quasi esclusivamente al contrasto tra l'eternità e il tempo e non sottolinea la dialettica interna del tempo stesso tra intenzione e distensione. È vero, come vedremo più avanti, che questo contrasto è accentuato dalla considerazione dell'eternità che anima l'*intentio*. Per contro, Guittou insiste fortemente su questa tensione dello spirito di cui la *distentio* è come il rovescio: «Sant'Agostino grazie al progresso della sua riflessione ha dovuto attribuire al tempo delle qualità opposte. La sua distesa è una *extensio*, una *distentio* che raccoglie in essa una *attentio*, una *intentio*. Il tempo si trova in tal modo interiormente legato all'*actio* di cui è la forma spirituale» (*op. cit.*, p. 232). Così l'istante è un «atto dello spirito» (*ibid.*, p. 234).

nella loro passività le immagini-segni e le immagini-impronte. Ma ci si inganna circa il ruolo di queste immagini se si dimentica di sottolineare che recitare è un atto che procede da una attesa rivolta verso l'intero poema e poi verso ciò che resta del poema finché (*donec*) l'operazione sia compiuta. In questa nuova descrizione dell'atto di recitare, il presente cambia senso: non è più un punto, nemmeno un punto di passaggio, è una «tensione presente» (*praesens intentio*) (27,36). Se l'attenzione merita così d'essere detta tensione, è nella misura in cui il transito attraverso il presente è divenuto una transizione attiva: il presente non è più solo attraversato, ma «la tensione presente fa passare (*traicit*) il futuro in passato, il passato cresce con la diminuzione del futuro, finché con la consumazione del futuro tutto sarà solo passato» (27,36). Certo, l'immagine quasi-spaziale di un movimento *dal futuro verso il passato attraverso il presente* non è abolita. Senza dubbio ha una sua giustificazione ultima nella passività che accompagna l'intero processo. Ma ci liberiamo dall'illusione dei due luoghi, uno dei quali si incrementa sul vuoto dell'altro, dal momento in cui conferiamo dinamismo alla rappresentazione e scorgiamo il gioco di azione e passione che vi si nasconde. Non vi sarebbe, infatti, né futuro che diminuisce, né passato che si incrementa senza uno «spirito autore di questa operazione (...*animo qui illud agit*)» (28,37). La passività accompagna, con la sua ombra, tre azioni espresse ora mediante tre verbi: lo spirito «attende (*expectat*), è attento (*adten dit*) [questo verbo rammenta l'*intentio praesens*] e si ricorda (*meminit*)» (*ibid.*). Il risultato è che «così l'oggetto dell'attesa fatto oggetto dell'attenzione passa (*transeat*) nella memoria» (*ibid.*). Far passare è anche passare. Il vocabolario oscilla continuamente tra attività e passività. Lo spirito attende e si ricorda, eppure attesa e memoria sono «nell'animo» come immagini-impronte e immagini-segni. Il contrasto si concentra nel presente. Da un lato, in quanto passa, si riduce ad un punto (*in puncto praeterit*): è questa l'espressione più estrema dell'assenza di estensione del presente. Ma, in quanto fa passare, in quanto l'attenzione «davanti alla quale corre (*pergat*) verso la sua scomparsa ciò che vi appare», bisogna dire che «l'attenzione perdura» (*perdurat attentio*).

Occorre saper discernere questo gioco dell'atto e della passività nell'espressione complessa di una «lunga attesa del futuro» che Agostino sostituisce a quella, assurda, di un lungo futuro e in quella di un «lungo ricordo del passato» che prende il posto di quella di un lungo passato. È *dentro* l'animo, quindi in quanto impressione, che attesa e memo-

ria hanno una estensione. Ma l'impressione è nell'animo solo in quanto lo spirito *agisce*, cioè attende, pone attenzione e si ricorda.

In che cosa consiste, allora, la distensione? Nel contrasto tra le tre tensioni. Se i paragrafi 26,33-30,40 sono il tesoro del libro XI, il paragrafo 28,38, da solo, è il gioiello di questo tesoro. L'esempio del canto che comprende quello del suono che permane e vien meno e quello delle sillabe lunghe e brevi, è in questo caso ben più di una applicazione concreta: segna il punto in cui la teoria della *distentio* si lega a quella del triplice presente. La teoria del triplice presente, riformulata in termini di triplice intenzione, fa scaturire la *distentio* dall'apertura dell'*intentio*. Bisogna qui citare l'intero paragrafo: «Accingendomi a cantare una canzone che mi è nota, prima dell'inizio la mia attesa si protende verso l'intera canzone (*tenditur*); dopo l'inizio, con i brani che vado consegnando al passato si tende (*tenditur*) anche la mia memoria. L'energia vitale dell'azione (*actionis*) è distesa (*distenditur*) verso la memoria, per ciò che dissi, e verso l'attesa, per ciò che dirò: presente è per la mia attenzione (*attentio*) per la quale il futuro si traduce (*traicitur*) in passato. Via via che si compie questa azione (*agitur et agit*), di tanto si abbrevia l'attesa e si prolunga la memoria, finché tutta l'attesa si esaurisce, quando l'azione è finita e passata interamente nella memoria» (28,38).

Tutto il paragrafo ha per tema la dialettica dell'attesa, della memoria e dell'attenzione, considerate non in modo isolato bensì in reciproca interazione. Non si tratta più di immagini-impronte, né di immagini anticipatrici, bensì di un'azione che abbrevia l'attesa e allunga la memoria. Il termine *actio* e la forma verbale *agitur*, appositamente raddoppiata, esprimono il dinamismo che guida l'insieme. Della attesa e della memoria si dice che sono entrambe «tese», la prima verso l'insieme del poema prima che incominci il canto, la seconda verso la parte già eseguita del canto; quanto all'attenzione, la sua tensione sta tutta nel «transito» attivo di ciò che era futuro verso ciò che diviene passato. È questa azione combinata dell'attesa, della memoria e dell'attenzione che «via via si compie». La *distentio* non è altro che la distanza, la non coincidenza delle tre modalità dell'azione: «l'energia vitale dell'azione è distesa verso la memoria, per ciò che dissi, e verso l'attesa, per ciò che dirò».

La *distentio* ha qualche rapporto con la passività dell'impressione? Sembrerebbe di sì, se si accosta questo bel testo, dove sembra venir meno l'*affectio*, al primo abbozzo di analisi dell'atto di recitare (27,

36). L'impressione sembra ancora essere intesa come il rovescio della «tensione» stessa dell'atto, sia pur muto, di recitare: qualche cosa perdura (*manet*) nella misura in cui «percorriamo (*peragimus*) col pensiero poemi e versi e discorsi». È «l'intenzione presente che fa passare (*traicit*) il futuro in passato» (27,36).

Se accostiamo, come ritengo sia possibile, la passività dell' *affectio* e la  *distentio animi*, bisogna dire che le tre prospettive temporali si dissociano nella misura in cui l'attività intenzionale ha come sua contropartita la passività prodotta da questa stessa attività che, in mancanza di meglio, viene designata come immagine-impronta o immagine-segno. Non si tratta solo di tre atti che non si identificano pienamente, ma è l'attività e la passività che si oppongono, per non dire poi della discordanza tra le due passività, connesse l'una con l'attesa e l'altra con la memoria. Per conseguenza più lo spirito si fa  *intentio* e più soffre  *distentio*.

Possiamo dire risolta l'aporia del tempo lungo o breve? La risposta è affermativa se si ammette: 1) che ciò che è oggetto di misurazione non sono le cose future o passate, bensì la loro attesa e il loro ricordo; 2) che si tratta di affezioni dotate di una spazialità misurabile di un genere unico; 3) che tali affezioni sono come il rovescio dell'attività dello spirito che via via si compie; infine 4) che tale azione è in se stessa triplice e si distende nella misura in cui si tende.

A ben vedere ciascuno di questi momenti della soluzione rappresenta a sua volta un enigma:

1) Come misurare l'attesa o il ricordo senza appoggiarsi ai «segni» che delimitano lo spazio percorso da un mobile, quindi senza prendere in considerazione il mutamento fisico che è prodotto dal percorso del mobile nello spazio?

2) Quale possibilità indipendente di accedere all'estensione dell'impronta abbiamo, dal momento che sarebbe puramente «entro» lo spirito?

3) Abbiamo qualche altro mezzo per esprimere il legame tra l' *affectio* e l' *intentio*, se prescindiamo da una messa in movimento progressiva della metafora delle località attraversate dall'attesa, dall'attenzione e dal ricordo? A questo proposito la metafora del transito degli eventi nel presente sembra insuperabile: si tratta di una buona metafora, una metafora viva per il fatto che tiene insieme l'idea di «passare» nel senso di venir meno, e quella di «far passare» nel senso di accom-

pagnare. Non pare che alcun concetto «sorpassi» (*aufhebt*) questa metafora viva<sup>26</sup>.

4) L'ultima tesi, se possiamo ancora chiamarla così, rappresenta l'enigma più impenetrabile, quello per il quale si può dire che l'aporia della misura è «risolta» da Agostino: che l'animo si «distende» nella misura in cui si «tende», ecco l'enigma supremo.

Ma è proprio in quanto enigma che la soluzione dell'aporia della misura è preziosa. L'intuizione inestimabile di Agostino, riducendo l'estensione del tempo alla distensione dell'animo, sta nell'aver legato questa distensione alla fessura che continuamente si insinua dentro il triplice presente: tra il presente del futuro, il presente del passato e il presente del presente. In tal modo si vede la *discordanza* nascere e rinascere dalla *concordanza* stessa delle prospettive dell'attesa, dell'attenzione e della memoria.

L'atto poetico della messa in forma di intrigo risponde a questo enigma della speculazione sul tempo. La *Poetica* di Aristotele non risolve l'enigma in termini speculativi. Anzi, non lo risolve affatto. Lo lavora... poeticamente, producendo una figura capovolta della discordanza e della concordanza. Per questa nuova traversata, Agostino non manca di darci una parola di incoraggiamento: il fragile esempio del *canticus* recitato a memoria diviene, improvvisamente, quasi al termine della ricerca, un paradigma efficace per altre *actiones* nelle quali l'animo tendendosi diviene distensione: «Ciò che avviene per la canzone intera, avviene anche per ciascuna delle sue particelle, per ciascuna delle sue sillabe; come pure per un'azione più lunga (*in actione longiore*), di cui la canzone non fosse che una particella; per l'intera vita dell'uomo, di cui sono parti tutte le azioni (*actiones*) dell'uomo; e infine per l'intera storia dei figli degli uomini, di cui sono parti tutte le vite degli uomini» (28,38). L'intero regno del narrativo è già qui virtualmente dispiegato: dal semplice poema, passando per la storia di una intera vita, fino alla storia universale. È a queste estrapolazioni appena suggerite da Agostino che è consacrato questo lavoro.

<sup>26</sup> Kant incontrerà il medesimo enigma di una passività attivamente prodotta, con l'idea di *Selbstaffektion* nella seconda edizione della *Critica della Ragion pura* (B 67-69). Vi ritornerò nella quarta parte (capitolo II).

## 4. Il contrasto dell'eternità

Resta ancora da superare l'obiezione formulata all'inizio di questo studio contro una lettura del libro XI delle *Confessioni* che isola artificiosamente le sezioni 14,17-28,37 dalla grande meditazione sull'eternità che le incornicia. Una parziale risposta è stata data sottolineando l'autonomia di tale ricerca rispetto al suo permanente scontro con gli argomenti scettici concernenti il tempo. A questo proposito, la tesi stessa secondo la quale il tempo è «dentro» l'animo e trova «dentro» l'animo il principio della sua misura basta nella misura in cui risponde a delle aporie che sono interne alla nozione di tempo. La nozione di *distentio animi* ha bisogno, per essere compresa, solo del suo contrasto con l'*intentio* immanente all'«azione» dello spirito<sup>27</sup>.

Eppure manca qualcosa al senso pieno della *distentio animi*, che può venire solo dal contrasto con l'eternità. Ma ciò che manca non riguarda quello che io chiamerei il senso *sufficiente* della *distentio animi*: voglio dire il senso che basta per replicare alle aporie del non-essere e della misura. Ciò che manca è di altro ordine. Individuo tre principali incidenze della meditazione circa l'eternità sulla speculazione concernente il tempo.

La prima funzione è quella di collocare l'intera speculazione sul tempo entro l'orizzonte di una *idea-limite* che obbliga a pensare insieme il tempo e l'altro dal tempo. La seconda funzione è quella di intensificare sul piano esistenziale l'esperienza stessa della *distentio*. La terza funzione è quella di chiamare questa stessa esperienza a superarsi in di-

<sup>27</sup> Due altre obiezioni potrebbero venire alla mente. Che ne è, anzitutto, del rapporto tra la *distentio animi* agostiniana e la *diastasis zoes* di Plotino? E che ne è del rapporto tra il libro XI tutt'intero e la narrazione dei primi nove libri delle *Confessioni*? Alla prima obiezione rispondo che il mio obiettivo esclude che io affronti da storico delle idee il rapporto tra Agostino e Plotino. Per contro, sono pronto a riconoscere che una buona comprensione del cambiamento subito dalla analisi plotiniana del tempo può contribuire ad accentuare l'enigma che Agostino ha affidato ai posteri. Non bastano certo alcune note a piè di pagina. Rimando al commento di A. Solignac e di Meijering delle *Confessioni* per colmare questa lacuna, così come allo studio di Beierwaltes su *Ewigkeit und Zeit bei Plotin*. Quanto al rapporto tra la speculazione sul tempo e la narrazione dei primi nove libri, mi interessa moltissimo. Vi ritornerò nella quarta parte del presente lavoro nel contesto di una riflessione sulla *ripetizione*. Qualche cenno si può già cogliere laddove si evoca la *confessio* nella quale l'intera opera di Agostino è avvolta.

reazione dell'eternità, e quindi a *gerarchizzarsi* interiormente, contro il fascino per la rappresentazione di un tempo lineare.

a) Che la meditazione di Agostino riguardi al tempo stesso l'eternità e il tempo, non è assolutamente contestabile. Il libro XI si apre con il primo versetto del *Genesi* (secondo una delle versioni latine note in Africa al tempo della redazione delle *Confessioni*): «In principio fecit Deus...». Inoltre, la meditazione che riempie i primi quattordici capitoli del libro XI, unisce in modo indivisibile la lode del salmista con una speculazione di tipo platonico e neo-platonico<sup>28</sup>. Su questo duplice registro, la meditazione non lascia posto a nessuna derivazione, si prenda il termine come si vuole, dell'eternità dal tempo. Quel che è pensato, confessato, affermato è immediatamente il contrasto dell'eternità e del tempo. Il lavoro dell'intelligenza non riguarda in nessun modo il problema di sapere se l'eternità è. L'antioriorità dell'eternità rispetto al tempo—secondo una accezione di anteriorità che resta da determinare—è data nel contrasto tra «ciò che non è stato creato e tuttavia esiste» e ciò che ha un prima e un dopo, che «muta» e «varia» (4,6). Questo contrasto è formulato con un grido: «Ecco che il cielo e la terra esistono, proclamano con i loro mutamenti e variazioni la propria creazione» (*ibid.*). E Agostino sottolinea: «Lo sappiamo» (*ibid.*)<sup>29</sup>. Detto

<sup>28</sup> A questo proposito non è possibile considerare come semplicemente retorica la grande preghiera di 2, 3: essa contiene la cellula melodica che sarà sviluppata e nella speculazione e nell'inno: «Tuo è il giorno e tua la notte: al tuo cenno travolano gli istanti. Concedimene un tratto per le mie meditazioni sui segreti della tua legge, non chiuderla a chi bussa». La speculazione e l'inno si uniscono nella «confessione». È in termini di confessione che il *principium* di Gen 1, 1 viene invocato nella preghiera di 2, 3: «Ti confesserò (*confiteor tibi*) quanto scoprirò nei tuoi libri. Oh, udire la voce della tua lode, abbeverarsi di te, contemplare le meraviglie della tua legge fin dall'inizio, quando creasti il cielo e la terra, e fino al regno eterno con te nella tua santa città».

<sup>29</sup> In questo sapere si riassumono la parentela e la differenza radicale tra Plotino e Agostino. Il tema della creazione stabilisce tale differenza. Guitton ne misura tutta la differenza in alcune dense pagine (*op. cit.*, pp. 136-145): sant'Agostino, dice, «ha riversato nello stampo fornito dalle *Enneadi* una ispirazione estranea a Plotino, anzi contraria al suo spirito, e tale che tutta la sua dialettica tendeva a negarla, a impedirle di nascere o a dissolverla» (p. 140). Dall'idea di creazione derivano un cosmo temporale, una conversione temporale, una religione storica. Così il tempo è giustificato e fondato. Quanto all'antropomorfismo al quale sembra sfuggire l'emanatismo plotiniano, ci si può chiedere se le risorse *metaforiche* dell'antropomorfismo *materiale* di Agostino non siano più preziose, dal momento che riguardano lo schema della causalità creatrice, dell'esemplarismo neo-platonico che

questo, il lavoro dell'intelligenza risulta dalle difficoltà sollevate da questa medesima confessione dell'eternità: «Fammi udire e capire come (*quomodo*) in principio creasti il cielo e la terra» (3,5) (interrogativo ripreso all'inizio di 5,7). In questo senso, vale per l'eternità quel che si dice del tempo: non fa problema il fatto che sia, bensì il come. È da tale problematicità che deriva la prima funzione dell'asserzione dell'eternità rispetto a quella del tempo: la funzione dell'idea-limite.

Tale prima funzione risulta dalla connessione stessa tra confessione e interrogazione, nel corso dei primi quattordici capitoli del libro XI delle *Confessioni*. Alla prima domanda: «Ma come (*quomodo*) creasti il cielo e la terra...?» (5,7) si risponde secondo uno stile di lode: «Con la tua parola le creasti» (*ibid.*). Ma da questa risposta nasce una nuova domanda: «Ma come parlasti?» (6,8). E la risposta, altrettanto certa, mediante l'eternità del *Verbum*: «Con questa parola coeterna con te enunci tutto assieme e per tutta l'eternità (*simul et sempiternae omnia*). In caso diverso vi si troverebbe già il tempo, e mutamenti, e non vi sarebbe vera eternità né vera immortalità» (7,9). E Agostino *confessa*: «Lo so, mio Dio, e ti ringrazio» (7,9).

Interroghiamo dunque questa eternità della Parola. Un duplice *contrasto* appare: che prima d'essere fonte di nuove difficoltà è fonte di negatività riguardante il tempo.

Anzitutto, dire che le cose sono fatte nella Parola, vuol dire negare che Dio crea alla maniera di un artigiano, che fa servendosi di qualche cosa: «Nemmeno creasti l'universo nell'universo, non esistendo (*quia non erat*) lo spazio ove crearlo, prima (*antequam*) di crearlo perché esistesse» (5,7). La creazione *ex nihilo* è qui anticipata, e questo niente d'origine segna, fin d'ora, il tempo con una sorta di mancanza ontologica.

Ma il contrasto decisivo, che è all'origine di nuove negazioni—e di nuovi disagi—è quello che oppone il *Verbum* divino e la *vox* umana: il Verbo creatore non è come la voce umana che «comincia» e «finisce», come le sillabe che «risuonarono e trapassarono» (6,8). Il Verbo e la voce sono irriducibili l'uno all'altra e inseparabili, così come

resta nell'identità del medesimo e non sfugge ad un antropomorfismo ancor più sottile perché puramente *formale*. La *metafora* creazionista ci tiene in stato di vigilanza, mentre l'esemplarismo ci seduce grazie al suo carattere filosofico (a questo proposito, cfr. Guitton, *op. cit.*, pp. 198-9). A proposito del «creatore eterno della creazione temporale» cfr. l'esauriente commento di Meijering, *op. cit.*, pp. 17-57. Vi si possono trovare tutti i riferimenti al *Timeo* e alle *Enneadi*.

l'orecchio interiore che ascolta la Parola e riceve l'istruzione del maestro interiore, e l'orecchio esteriore che raccoglie i *verba* e li trasmette all'intelligenza vigile. Il *Verbum* resta, i *verba* svaniscono. Con tale contrasto (e la «similitudine» che l'accompagna) il tempo è nuovamente segnato in termini negativi: se il *Verbum* resta, i *verba* «neppure sono perché fuggono e passano»<sup>30</sup> (6,8). In tal senso le due funzioni del non-essere si identificano.

La progressione della negazione accompagnerà ormai stabilmente quella dell'interrogazione che a sua volta reduplica la confessione di eternità. Una volta ancora, in effetti, l'interrogazione nasce dalla risposta precedente: «Non in altro modo, se non con la parola, tu crei; ma non (*nec tamen*) per questo si creano tutte assieme e per l'eternità le cose che con la parola crei» (7,9). In altri termini, come una creatura temporale può essere fatta dal e nel Verbo eterno? «Perché ciò, di grazia, Signore mio Dio? Lo vedo in qualche modo, ma come esprimerlo non so» (8,10). L'eternità, in questo senso, è fonte di enigmi quanto il tempo.

A questa difficoltà Agostino risponde attribuendo al Verbo una «ragione eterna» che assegna alle cose create il cominciare e il finire<sup>31</sup>. Ma

<sup>30</sup> Se questa deficienza ontologica ha un'altra funzione nell'argomentazione che non sia il non-essere dell'argomento scettico sul tempo, legato al «non-ancora» del futuro e al «non-più» del passato, pure essa pone su questo non-essere il sigillo della carenza d'essere propria dello statuto di creatura: «Noi sappiamo, Signore, sì, sappiamo che una cosa muore e nasce in quanto cessa di essere ciò che era, e comincia a essere ciò che non era» (7, 9). Ormai i due aggettivi «eterno» (e il suo sinonimo «immortale») e «temporale» si oppongono. Temporale significa non eterno. Ci chiederemo, più avanti, se la negazione non giochi nei due sensi. Già a questo punto (7,9) essere eterno implica il *non* «cessare di essere», *non* «cominciare ad essere». Per ciò che concerne i sinonimi dell'eternità (*immortalitas*, *incommutabilitas*, *incommutabilitas*, cfr. Meijering, *op. cit.*, p. 32, che rinvia a *Timeo* 29c). Raccogliamo quindi questi due primi momenti della funzione-limite dell'idea di eternità contenuta nelle due negazioni: *non* è alla maniera di un artigiano, con un materiale *preesistente*, che il Verbo crea; *non* è con una voce che risuona *nel tempo* che il Verbo parla.

<sup>31</sup> Il traduttore e l'interprete delle *Confessioni* nella *Bibliothèque augustinienne* pongono una cesura tra 9, 11 e 10, 12 e dividono così il libro XI: I. La creazione e il Verbo creatore (3, 5 - 10, 12). II. Il problema del tempo: a) prima della creazione (10, 12 - 14, 17); b) l'essere del tempo e la sua misura (14, 17 - 29, 39). La mia analisi mi porta a raggruppare I e II sotto il medesimo titolo dell'intensificazione della *distentio animi* mediante il suo contrasto con l'eternità. Inoltre il problema, apparentemente bizzarro, che comincia a 10, 12 appartiene al medesimo stile aporetico segnato dalle domande *come?* (5, 7) e *perché?* (6, 8) che ci sono

questa risposta porta in sé il germe della principale difficoltà che a lungo metterà alla prova la sagacia di Agostino a proposito di ciò che precede la creazione: in effetti questa attribuzione di un inizio e di una fine da parte della ragione eterna comporta che quest'ultima conosca «quando» (*quando*) questa cosa ha dovuto cominciare e finire. Questo *quando* ci riporta in alto mare.

E anzitutto rende plausibile e rispettabile la questione posta dai manichei e da taluni platonici, che altri pensatori cristiani avevano considerato ridicola e sbrigativamente liquidato.

Ecco invece Agostino di fronte alle pressanti obiezioni dell'avversario, obiezioni che prendono la forma di una triplice domanda: «Cosa faceva Dio prima (*antequam*) di fare il cielo e la terra?» «Se infatti stava ozioso senza operare, perché anche dopo non rimase sempre nello stato primitivo, sempre astenendosi dall'operare?» «Che se poi era volontà eterna di Dio che esistesse la creatura, come non sarebbe eterna anche la creatura?» (10,12). Ci interesseremo, nelle risposte date da Agostino, al progredire della negatività ontologica che segna l'esperienza, a sua volta negativa sul piano psicologico, della *distentio animi*.

Prima di proporre la sua personale risposta a queste difficoltà che, ancora una volta, derivano dalla confessione dell'eternità, Agostino affina un'ultima volta la sua nozione di eternità. L'eternità è «sempre stabile» (*semper stans*) mentre per contro le cose non sono «mai stabili». Questa stabilità consiste in questo che «nell'eternità nulla passa, ma tutto è presente (*totum esse praesens*), a differenza del tempo, mai tutto presente» (11,13). La negatività è qui al suo vertice: per pensare fino in fondo la *distentio animi*, vale a dire la fessura del triplice presente, bisogna poterla «comparare» ad un presente *senza* passato *né* futuro<sup>32</sup>. È questa estrema negazione che soggiace alla risposta all'argomentazione apparentemente banale.

sembrate poste dalla confessione stessa dell'eternità. Infine, l'aporia e le risposte all'aporia daranno luogo ad un medesimo approfondimento della considerazione negativa della temporalità avviata in 3, 5.

<sup>32</sup> Già Platone, nel *Timeo* 37c, aveva escluso il passato e il futuro dall'eternità senza parlare ancora di eterno presente. Meijering, *op. cit.*, p. 46, cita altri testi di Agostino che interpretano lo *stare* e il *manere* di Dio come eterno presente. Meijering, p. 43, sottolinea fortemente che Agostino accetta la parte della argomentazione di 10, 12 che dice che «la volontà di Dio non è una creatura bensì anteriore a ogni creatura [...] Dunque la volontà di Dio è una cosa sola con la sua sostanza». Sempre il medesimo commentatore accosta questo testo a Plotino, *Enneadi* VI, 8, 14;

Se Agostino si impegna tanto per confutarla, vuol dire che essa rappresenta una aporia prodotta dalla tesi stessa dell'eternità<sup>33</sup>.

La risposta alla prima formulazione dell'obiezione è netta e franca: «Dio, prima di fare il cielo e la terra, non faceva alcunché» (12, 14). Certo, la risposta lascia intatta la supposizione circa un prima, ma l'importante è che questo prima sia letto in termini di niente: il «non faceva alcunché» è il prima della creazione. Bisogna allora pensare «nulla» per pensare il tempo come inizio e fine. Così il tempo è come circondato dal niente.

La risposta alla seconda formulazione è ancor più interessante; non c'è un prima in rapporto alla creazione, poiché Dio ha creato il tempo creando il mondo: «Tu sei l'iniziatore di ogni tempo». «Come potevano passare innumerevoli secoli se non li avessi creati tu?». Così la risposta cancella la domanda: «Non esisteva un allora (*non erat tunc*) dove non esisteva un tempo» (13,15). Questo «non-allora» è di grado negativo, come il nulla del non far nulla. Il pensiero deve perciò formare l'idea dell'assenza di tempo per pensare fino alla fine il tempo come passaggio. Il tempo deve essere pensato come *transitorio* per essere interamente vissuto come *transizione*.

Ma la tesi secondo la quale il tempo è stato creato con il mondo—tesi già presente in Platone, *Timeo* 38d—lascia aperta la possibilità che vi siano altri tempi prima del tempo (*Confessioni* XI, 30,40 fine, evoca questa possibilità, sia a titolo di pura ipotesi speculativa, sia per riservare una dimensione temporale propria agli esseri angelici). In ogni caso, è per poter accogliere questa possibilità che Agostino conferisce alla sua tesi la forma della *reductio ad absurdum*: anche se vi fosse un tempo prima del tempo, questo tempo sarebbe ancora una creatura poiché Dio è l'artefice di tutti i tempi. Un tempo che sia prima di ogni creazione è quindi impensabile. Questa argomentazione basta a scartare l'ipotesi dell'ozio di Dio prima della creazione: dire che Dio è stato

VI, 9, 13. Identifica la prima espressione dell'eterno presente nel platonismo medio di Numenio, prima della sua formulazione in Plotino (rimanda a questo proposito a Beierwaltes, *op. cit.*, pp. 170-173) e poi in Gregorio di Nissa e Atanasio.  
<sup>33</sup> A fatica immaginiamo la vivacità, per non dire la violenza, delle dispute sollevate dall'idea di una creazione temporale; Guitton mostra come tali dispute fossero esacerbate dal conflitto tra esegesi letterale e esegesi allegorica, conflitto sollevato dal racconto biblico della creazione «in sei giorni» e più particolarmente dal senso che bisognava conferire ai «tre giorni» che precedono la creazione dei grandi astri. In proposito, cfr. Guitton, *op. cit.*, pp. 177-191.

ozioso, vuol dire che c'è stato un tempo nel quale Dio non ha *mai* fatto prima di fare. Le categorie temporali sono quindi improprie quando si vuole caratterizzare un «prima del mondo».

La risposta alla terza formulazione dell'obiezione dell'avversario fornisce ad Agostino l'occasione di dare l'ultimo tocco alla sua opposizione tra tempo ed eternità. Al fine di scartare qualsiasi idea di «novità» della volontà di Dio, occorre dare all'idea di un *prima* della creazione un significato che ne cancelli qualsiasi temporalità. Bisogna pensare l'antecedenza in termini di superiorità, di eccellenza, di altezza: «Tu precedi tutti i tempi passati dalla vetta (*celsitudine*) della tua eternità sempre presente» (13,16). Le negazioni sono ulteriormente accentuate: «I tuoi anni non vanno né vengono» (*ibid.*). Essi «stanno insieme (*simul stant*)» (*ibid.*). Il *simul stans* degli «anni di Dio» così come l'«oggi» di cui parla l'Esodo assumono il significato non temporale di ciò che sorpassa senza precedere. Passare è meno, rispetto a sorpassare.

Se ho tanto insistito sulla negatività ontologica che il contrasto tra eternità e tempo fa emergere nell'esperienza psicologica della *distentio animi*, ciò non deriva dall'intenzione di rinchiudere l'eternità così come la intende Agostino entro la funzione kantiana di una idea-limite. La sintesi di ebraismo e platonismo nell'interpretazione dell'*ego sum qui sum* di Esodo 3,20 nella sua traduzione latina<sup>34</sup>, non ci consente di interpretare il pensiero dell'eternità come un pensiero senza oggetto. Inoltre, la congiunzione della lode e della speculazione attesta che Agostino non si limita a pensare l'eternità; si rivolge all'Eterno, lo invoca alla seconda persona. Il presente eterno si dichiara a sua volta in termini di prima persona: *sum* e non *esse*<sup>35</sup>. Ancora una volta la speculazione è inseparabile dal riconoscimento di colui che si dichiara. Proprio per questo è inseparabile dall'inno. In tal senso si può parlare di una esperienza di eternità in Agostino, con le precisazioni che più avanti faremo. Ma è precisamente questa esperienza di eternità che ri-

<sup>34</sup> Il problema non è quello della fedeltà della traduzione latina all'ebraico ma della sua efficacia nella tradizione filosofica.

<sup>35</sup> A. Solignac (*op. cit.*, pp. 583-584) rimanda in proposito a Gilson, *Philosophie et Incarnation chez saint Augustin*, dove vengono studiati i principali testi dell'opera di Agostino sul famoso versetto dell'Esodo e su altri versetti dei Salmi; in particolare il *sermo* 7. A. Solignac commenta: «La trascendenza dell'eternità in rapporto al tempo per Agostino, è la trascendenza di un Dio personale che crea delle persone e si intrattiene con esse. È quindi la trascendenza di un *essere* che si possiede in un presente senza fine in rapporto all'*esistenza* di esseri la cui contingenza si manifesta nelle vicissitudini del tempo» (*op. cit.*, p. 584).

veste la funzione di idea-limite, dal momento in cui l'intelligenza «confronta» il tempo e l'eternità. È la conseguenza di tale «confronto» sull'esperienza viva della *distentio animi* che fa del pensiero dell'eternità l'idea-limite nel cui orizzonte l'esperienza della *distentio animi* è segnata, a livello ontologico, dell'indice negativo della mancanza o della carenza d'essere<sup>36</sup>.

Il riverbero—come avrebbe detto Eugène Minkovski—di questa negazione pensata sull'esperienza viva della temporalità ci dice ormai che la mancanza di eternità non è soltanto un limite pensato, ma una carenza avvertita nel vivo dell'esperienza temporale. L'idea-limite diventa allora la tristezza del negativo.

(b) Il contrasto tra eternità e tempo non si limita, unendo il pensiero del tempo al pensiero di ciò che è altro rispetto al tempo, ad avvolgere di negatività l'esperienza del tempo. La attraversa da parte a parte col negativo. Così accentuata sul piano esistenziale, l'esperienza di distensione viene portata al livello del *lamento*. Questo nuovo contrasto è contenuto in germe nella meravigliosa preghiera di 2,3 che già abbiamo menzionato. L'inno avvolge il lamento e la *confessio* ed entrambi porta a parola<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Non discuto qui il problema di sapere se l'idea di eternità è a sua volta interamente positiva, come lasciano pensare i termini *manere, stans, semper, totum esse praesens*. Nella misura in cui «cominciare», «smettere», «passare» sono a loro volta dei termini positivi, l'eternità è anche il negativo del tempo, l'altro rispetto al tempo. L'espressione stessa «tutt'intero presente» nega che il presente di Dio abbia un passato e un futuro. Ora, la memoria e l'attesa sono delle esperienze positive in ragione della presenza di immagini-vestigia e di immagini-segni. Il presente eterno non sembra essere una nozione puramente positiva se non grazie alla sua omonimia con il presente che passa. Per dirlo eterno, bisogna negare che sia il transitivo, passivo e attivo, dal futuro verso il passato. È stabile nella misura in cui non è un presente *attraversato*. L'eternità a sua volta è pensata negativamente come ciò che non comporta il tempo, ciò che non è temporale. In questo senso la negazione è *duplice*: bisogna che io possa negare gli aspetti della mia esperienza del tempo per coglierla come in difetto in rapporto a ciò che la nega. E questa duplice e mutua negazione per la quale l'eternità è l'altro dal tempo, che, soprattutto, *intensifica* l'esperienza del tempo.

<sup>37</sup> Pierre Courcelle, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, de Boccard, Paris 1950, cap. 1, insiste sul fatto che il termine «confessione» in sant'Agostino va ben al di là della confessione dei peccati e comprende la confessione di fede e la confessione di lode. L'analisi del tempo e l'elegia della *distentio animi* appartengono a questo secondo e terzo senso della *confessio* agostiniana. La narrazione, come vedremo più avanti, vi è compresa.

Entro l'orizzonte dell'eternità stabile, il lamento effonde senza vergogna i suoi sentimenti. «Cos'è che traspare (*interlucet*) fino a me e mi colpisce il cuore (*percutit*) senza ferirlo? Timore e ardore mi scuotono (*et inborresco et inardesco*): timore per quanto ne sono dissimile; ardore per quanto ne sono simile» (9,11). Altrove, nel percorso narrativo delle *Confessioni*, in occasione del racconto dei vani tentativi di estasi plotiniana, Agostino scrive gemente: «Mi scoprii lontano da te in una regione dissimile (*in regione dissimilitudinis*)» (VII, 10,16). L'espressione che è platonica (*Pol.*, 273d) e che era stata trasmessa in ambiente cristiano grazie alla mediazione di Plotino (*Enneadi* I, 8, 13, 16-17), prende qui uno straordinario rilievo: non si riferisce più, come in Plotino, alla caduta in una sorta di oscura palude; segna, al contrario, la differenza ontologica radicale che separa la creatura dal creatore, differenza che l'anima scopre appunto nel suo movimento di ritorno e grazie al suo sforzo per conoscere il principio<sup>38</sup>.

Ma se la discriminazione tra simile e dissimile deriva dall'intelligenza che «confronta» (6,8), il suo riverbero scuote e lacera il sentire in tutta la sua estensione e profondità. Merita d'essere notato il fatto che le pagine conclusive del libro XI che completano la lettura del tempo entro la meditazione sui rapporti tra eternità e tempo (29,39-31, 41), propongono un'ultima interpretazione della *distentio animi*, segnata dallo stesso tono di lode e di lamento che abbiamo trovato nei primi capitoli del libro. La *distentio animi* non sta soltanto ad indicare la «soluzione» delle aporie della misura del tempo; esprime ormai la lacerazione dell'animo privato della stabilità dell'eterno presente. «Ma poiché la tua misericordia è superiore a tutte le vite, ecco che la mia vita non è che distensione... (*distentio est vita mea*)» (29,39). È infatti l'intera dialettica interna al tempo, dialettica di *intentio-distentio* che viene ripresa sotto il segno del contrasto tra l'eternità e il tempo. Mentre la *distentio* diviene sinonimo della dispersione nel molteplice e dell'errare del vecchio uomo, l'*intentio* tende ad identificarsi con il rac-

<sup>38</sup> L'espressione *in regione dissimilitudinis* ha dato luogo a numerosi lavori richiamati dall'importante nota complementare n. 16 di A. Solignac (*op. cit.*, pp. 689-693). La fortuna di questa espressione, da Platone al medioevo cristiano, è particolarmente sottolineata da Gilson (*Regio dissimilitudinis de Platon è saint Bernard de Clairvaux* in «*Mediaev. Stud.*», 9, 1947, pp. 108-130) e da Pierre Courcelle (*Traditions néo-platoniciennes et traditions chrétiennes de la région de dissemblance*, in «*Archives d'histoire littéraire et doctrinale du Moyen Age*», 24, 1927, pp. 5-33), ripreso in appendice in *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*.

cogliersi dell'uomo interiore («Mi ricomponga... seguendo l'Uno», [ibid.]). L'*intentio* non è più allora l'anticipazione dell'intero poema prima della recitazione che lo fa passare dal futuro verso il passato, ma la speranza delle cose ultime, nella misura in cui il passato da dimenticare non è più ciò che la memoria ha raccolto, bensì l'emblema del vecchio uomo come dice san Paolo in Fil 3, 12-14: «Dimentico delle cose passate, né verso le future, che passeranno, ma verso quelle che stanno innanzi non disteso ma proteso (*non distentus sed extentus*) non con distensione (*non secundum distentionem*) ma con tensione (*sed secundum intentionem*) inseguo la palma della chiamata celeste...» (ibid.). Ritornano gli stessi termini di *distentio* e *intentio*; ma non più in un contesto puramente speculativo di aporia e di ricerca, bensì nella dialettica della lode e del lamento<sup>39</sup>. Con questa mutazione di senso che segna la *distentio animi*, viene tacitamente superata la frontiera che separa la condizione dell'essere creato da quella dell'essere decaduto: «Io mi sono schiantato (*dissilui*) sui tempi, di cui ignoro l'ordine...» (ibid.). I «gemiti» nei quali trascorrono i nostri anni sono ad un tempo quelli del peccatore e quelli della creatura.

È nello stesso orizzonte di eternità che prendono senso tutte le espressioni che ritroviamo in altre opere di Agostino e che offrono le risorse metaforiche alla metafora centrale della *distentio*.

In un importante saggio su *Les catégories de la temporalité chez saint Augustin*<sup>40</sup> rivolto in particolare alle *Enarrationes in Psalmos* e ai *Sermones*, il padre Stanislas Boros approda a quattro «immagini sintetiche», ciascuna delle quali stabilisce un nesso tra quella che ho appena indicato come la tristezza del finito con la celebrazione dell'assolu-

<sup>39</sup> Bisogna arrivare fino al punto di distinguere, con Guitton (*op. cit.*, p. 237), «due movimenti interni separabili per la coscienza, anche se interferiscono reciprocamente, l'*expectatio futurorum* che ci porta verso l'avvenire e l'*extensio ad superiora* che, in definitiva, ci orienta verso l'eterno»? Abbiamo «due forme di tempo» (ibid.) di cui l'estasi di Ostia sarebbe illustrazione della seconda? Non lo penso, se si considera la terza incidenza dell'eternità nell'esperienza del tempo di cui si parlerà più avanti. Anche Guitton è d'accordo: ciò che distingue fondamentalmente Agostino da Plotino e da Spinoza è l'impossibilità di «separare ontologicamente» (p. 243) l'*extensio ad superiora*, che in Spinoza si chiamerà *amor intellectualis*, dall'*expectatio futurorum*, che in Spinoza diventa *duratio*. L'estasi di Ostia lo prova: a differenza dell'estasi neo-platonica, questa è sia un venir meno ma anche una ascensione. Riprenderemo il problema nella quarta parte, la narrazione è possibile là dove l'eternità attira e innalza il tempo, non dove lo cancella.

<sup>40</sup> «Archives de philosophie», t. XXI, 1958, pp. 323-385.

to: alla temporalità intesa come «dissoluzione» rimandano le immagini del cader in rovina, del venir meno, del progressivo dissolversi, di consunzione, di dispersione, di alterazione, di grande indigenza; alla temporalità intesa come «agonia» rimandano le immagini di cammino verso la morte, di malattia e fragilità, di guerra intestina, di prigionia nelle lacrime, di invecchiamento, di sterilità; la temporalità come «messa al bando» raccoglie le immagini di tribolazione, di esilio, di vulnerabilità, di spaesamento, di nostalgia, di vano desiderare; da ultimo il tema della «notte» raccoglie le immagini di cecità, di oscurità, di opacità. Ognuna di queste quattro immagini dominanti, così come le rispettive varianti, riceve la sua forza di significanza *a contrario* dalla simbolica opposta dell'eternità, mediante le figure del raccogliersi, della pienezza viva, della dimora, della luce.

Separata da questo ricco simbolismo, prodotto dalla dialettica dell'eternità e del tempo, la *distentio animi* resterebbe il semplice abbozzo di una risposta speculativa data alle aporie che l'argomentazione scettica continua a sollevare. Ripresa nella dinamica della lode e del lamento, la *distentio animi* diviene una esperienza viva che riveste di carne lo scheletro di una contro-argomentazione.

(c) Non meno importante è la terza incidenza della dialettica dell'eternità e del tempo sull'interpretazione della *distentio animi*: suscita infatti, nel vivo stesso dell'esperienza temporale, una gerarchia di livelli di temporalizzazione, secondo la distanza o la vicinanza di tale esperienza rispetto al suo polo di eternità.

L'accento, qui, è messo meno sulla dissomiglianza che sulla somiglianza tra l'eternità e il tempo nella «comparazione» che l'intelligenza istituisce tra l'una e l'altro (6,8). Tale somiglianza si esprime nella capacità di approssimazione dell'eternità che Platone aveva iscritto nella definizione stessa del tempo e che i primi pensatori cristiani avevano cominciato a reinterpretare in funzione delle idee di creazione, di incarnazione e di salvezza. Agostino conferisce a tale reinterpretazione un accento unico unendo insieme i due temi dell'*istruzione* mediante il Verbo interiore e del *ritorno*. Tra il *Verbum eterno* e la *vox* umana, non esiste solo differenza e distanza, ma istruzione e comunicazione: il Verbo è il maestro interiore, cercato e ascoltato «in sé» (*intus*) (8,10): «Ivi odo (*audio*) la tua voce, Signore, la quale mi dice che chi ci parla ci istruisce (*docet nos*)... Ora chi ci istruisce, se non la Verità immutabile?» (*ibid.*). Così il nostro primo rapporto con il linguaggio non è tanto che noi parliamo, bensì che ascoltiamo e che, al di là dei *verba*

esteriori, noi ascoltiamo il *Verbum* interiore. Il ritorno altro non è che l'ascolto: infatti se il principio «non fosse stabile, mentre noi erriamo, non avremmo dove ritornare. Invece quando torniamo dai nostri errori, torniamo appunto perché conosciamo, e conosciamo perché lui ci insegna, in quanto è il *Principio* e ci parla» (8,10). In tal modo si congiungono istruzione<sup>41</sup>, ri-conoscenza e ritorno. L'istruzione, si potrebbe dire, scavalca l'abisso che si apre tra il *Verbum* eterno e la *vox* temporale. Essa innalza il tempo in direzione dell'eternità.

Questo movimento è il medesimo che ritroviamo come tessuto narrativo dei primi nove libri delle *Confessioni*. In tal senso la *narrazione* svolge di fatto il percorso di cui il libro XI riflette le condizioni di possibilità. Questo libro attesta, infatti, che l'attrazione dell'esperienza temporale da parte dell'eternità del Verbo non è tale da cancellare la narrazione ancora temporale entro una contemplazione sottratta ai vincoli del tempo. A questo proposito, il fallimento dei tentativi di estasi plotiniana, riferiti nel libro VII, è definitivo. Né la conversione riferita nel libro VIII, e nemmeno l'estasi di Ostia che è il punto culminante del racconto nel libro IX, arrivano a sopprimere la condizione temporale dell'animo. Queste due esperienze culminanti mettono soltanto fine al vagare, forma decaduta della *distentio animi*. Ma questo per suscitare una peregrinazione che lancia nuovamente l'animo sulle vie del tempo. Peregrinazione e narrazione sono fondate in una approssimazione dell'eternità mediante il tempo, ed essa, ben lungi dall'abolire la differenza, sempre più la approfondisce. Ecco perché, quando Agostino fustiga la superficialità di coloro che attribuiscono a Dio una volontà *nuova* nel momento della creazione, e quando contrappone la loro «mente volteggiante» alla «mente fissa» che ascolta il Verbo (11, 13) richiamando questa stabilità simile a quella dell'eterno presente, è solo per ribadire la differenza tra tempo ed eternità: «Chi la tratterrà e la fisserà, affinché, stabile per un poco (*ut paululum stet*), colga per un poco lo splendore dell'eternità sempre stabile (*semper stantis*), la confronti con il tempo mai stabile, e veda come non si possa istituire un confronto...» (*ibid.*). Mentre si approfondisce la distanza, la prossimità ribadisce la funzione di limite che l'eternità ha nei confronti del tempo: «Chi tratterrà la mente dell'uomo, affinché si stabilisca e veda come l'eternità stabile, non futura né presente, determini (*dictet*) futuro e presente?» (*ibid.*).

<sup>41</sup> Occorre aggiungere l'avvertimento (*admonitio*) che commenta A. Solignac, (*op. cit.*, p. 562).

Certo, quando la dialettica dell'*intentio* e della *distentio* viene definitivamente ancorata in quella dell'eternità e del tempo, la timida domanda due volte ripetuta (chi tratterrà...? chi tratterrà...?) cede il posto ad una affermazione più sicura: «Allora mi stabilizzerò (*stabo*) e consoliderò (*solidabor*) in te, nella mia forma, la tua verità» (30,40). Ma questa stabilità è posta al futuro, tempo della speranza. Ancora una volta il desiderio di permanenza si esprime a partire dall'esperienza di distensione: «fino al giorno in cui, purificato e liquefatto dal fuoco del tuo amore, confluirò in te» (29,39).

Così, senza perdere l'autonomia che gli deriva dalla discussione delle aporie antiche riguardanti il tempo, il tema della *distensione* e dell'*intenzione* riceve dalla sua collocazione entro la meditazione sull'eternità e il tempo una intensificazione che troverà eco nel seguito del presente lavoro. Tale intensificazione non consiste solo nel fatto che il tempo è pensato come abolito entro l'orizzonte dell'idea-limite di una eternità che lo colpisce col segno del nulla. E nemmeno si riduce a trasferire nel registro del lamento e del gemito quella che era solo una argomentazione speculativa. Essa mira, più profondamente, ad estrarre dall'esperienza stessa del tempo, delle possibilità di gerarchia interna il cui scopo non è quello di cancellare la temporalità bensì di approfondirla.

L'incidenza di quest'ultima notazione per l'intero nostro lavoro non è di poco conto. Se è vero che la tendenza principale della moderna teoria del racconto—sia nella storiografia che nella narratologia—è quella di «decronologizzare» il racconto, la lotta contro la rappresentazione lineare del tempo non ha necessariamente quale unico esito quello di «logicizzare» il racconto bensì quello di approfondirne la temporalità. La cronologia—o la cronografia—non ha quale unico contrario l'acronia delle leggi o dei modelli. Il suo vero contrario è la temporalità. Certo, bisognava riconoscere ciò che è altro rispetto al tempo per esser in grado di rendere piena giustizia alla temporalità umana e per proporsi non già di abolirla, bensì di approfondirla, gerarchizzarla, dispiegarla secondo livelli di temporalizzazione sempre meno «distesi» e sempre più «tesi», *non secundum distentionem sed secundum intentionem* (29,39).



Capitolo secondo  
LA COSTRUZIONE DELL'INTRIGO  
UNA LETTURA DELLA POETICA  
DI ARISTOTELE

Il secondo grande testo che ha messo in movimento la mia ricerca è la *Poetica* di Aristotele. Due le ragioni di tale scelta.

Anzitutto, ho trovato nel concetto di costruzione dell'intrigo (*mythos*)<sup>1</sup> la replica rovesciata della *distentio animi* di Agostino. Agostino geme sotto il peso esistenziale della discordanza. Aristotele vede nell'atto poetico per eccellenza—la composizione del poema tragico—il trionfo della concordanza sulla discordanza. Naturalmente sono io lettore di Agostino e di Aristotele, che stabilisco tale rapporto tra una esperienza viva nella quale la discordanza lacera la concordanza e una attività eminentemente verbale nella quale la concordanza restaura la discordanza.

In secondo luogo, il concetto di attività mimetica (*mimesis*) mi ha messo sulla strada della seconda problematica, quella dell'imitazione creatrice dell'esperienza temporale viva (mediante la deviazione rappresentata dall'intrigo). Questo secondo tema, in Aristotele, è difficilmente distinguibile dal primo nella misura in cui l'attività mimetica tende a confondersi con la costruzione dell'intrigo. Un tema che troverà il suo pieno sviluppo solo nel corso di questo lavoro<sup>2</sup>. La *Poetica*, in effetti, non affronta il rapporto tra attività poetica ed esperienza temporale. L'attività poetica non ha nemmeno, in quanto tale, alcun preciso carat-

<sup>1</sup> Si veda alla nota 1, p. 7 e alla nota 4, p. 60 perché abbiamo adottato questa traduzione.

<sup>2</sup> Ci interessano, anche se non le sopravvalutiamo, tutte le notazioni del testo di Aristotele che suggeriscono una relazione di referenza tra il testo «poetico» e il mondo reale «etico».

tere temporale. Il silenzio totale di Aristotele a questo proposito presenta il vantaggio di porre, fin dal principio, la nostra indagine al riparo dall'accusa di circolarità tautologica e in tal modo instaura, tra le due problematiche del tempo e del racconto, la distanza più favorevole per una analisi delle operazioni che mediano esperienza viva e discorso.

Queste annotazioni lasciano già capire che non intendo servirmi del modello aristotelico quasi fosse una regola esclusiva. Ritrovo in Aristotele la cellula melodica di una duplice riflessione il cui sviluppo è importante quanto l'impulso iniziale. Tale sviluppo segnerà i due concetti che prendo a prestito da Aristotele, quello di costruzione dell'intrigo (*mythos*) e quello di attività mimetica (*mimesis*). Sul versante della costruzione dell'intrigo occorrerà rimuovere un certo numero di limitazioni e di divieti che sono legati al privilegio che la *Poetica* riserva al dramma (tragedia e commedia) e all'epopea. È impossibile non rilevare, immediatamente, l'apparente paradosso che consiste nell'elevare l'attività narrativa a categoria inglobante del dramma, dell'epopea e della storia, quando da un lato quella che Aristotele chiama storia (*historia*) nel contesto della *Poetica* svolge piuttosto il ruolo di contro-esempio, e dall'altro il racconto—o quella che denomina poesia diegetica—viene messo in opposizione al dramma, entro l'unica categoria inglobante della *mimesis*; anzi, non è tanto la poesia diegetica quanto piuttosto la poesia tragica che porta al massimo grado le virtù strutturali dell'arte del comporre. Come è possibile che il racconto divenga il termine inglobante quando non è altro, all'inizio, che una specie? Diremo fino a che punto il testo di Aristotele autorizza la dissociazione del modello strutturale dal suo primo uso tragico e suscita sempre più una riorganizzazione del campo narrativo. A prescindere dalle possibilità offerte dal testo aristotelico, il concetto aristotelico di costruzione dell'intrigo non può essere per noi altro che il germe di uno sviluppo considerevole. Perché possa conservare il suo ruolo dominante, dovrà passare al vaglio di altri contro-esempi assai più impegnativi, quelli rappresentati, per esempio, dal moderno racconto di finzione, il romanzo, e dalla storia contemporanea, la storia non narrativa.

Dal canto suo, il pieno sviluppo del concetto di *mimesis* esige che venga reso meno allusivo il rapporto referenziale all'ambito «reale» dell'azione, e che questo ambito riceva altre determinazioni rispetto a quelle di natura «etica»—niente affatto trascurabili—che Aristotele gli conferisce, perché tale concetto possa raccogliere la problematica svolta da Agostino attorno all'esperienza discordante del tempo. Il cammino ci

porterà ben al di là di Aristotele. Non sarà possibile dire come il racconto si rapporti al tempo, se prima non sarà stata posta in tutta la sua ampiezza la questione della *referenza incrociata*—incrociata sulla viva esperienza temporale—del racconto di finzione e del racconto storico. Se nella *Poetica* il concetto di attività mimetica è il primo, il nostro concetto di referenza incrociata—lontano erede della *mimesis* aristotelica—non potrà giungere che al termine e porsi come all'orizzonte di tutto il mio lavoro. Ecco perché sarà oggetto di trattazione sistematica solo nella quarta parte.

### 1. *La cellula melodica: la coppia mimesis-muthos*

Non è mia intenzione fare un commentario della *Poetica*. La mia riflessione si pone ad un altro livello e suppone una certa familiarità con i grandi commentari di Lucas, Else, Hardison e, *last but not least*, quello di Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot<sup>3</sup>. Quanti tra i lettori faranno il mio stesso laborioso cammino potranno facilmente riconoscere quanto la mia riflessione deve a questi diversi autori.

Non è indifferente affrontare lo studio della coppia *mimesis-muthos* mediante il termine che ad un tempo avvia e situa l'intera analisi: l'aggettivo «poetica» (con il sostantivo sottinteso «arte»). Basta questo aggettivo a qualificare in senso costruttivo, dinamico e produttivo tutte le analisi: e anzitutto i due termini *muthos* e *mimesis* che devono esser intesi come operazioni e non come strutture. Quando Aristotele, sostituendo il definito con il definiente dice che il *muthos* è «la composizione di atti» (*e ton pragmaton sústasis*, 1450 a 5), bisogna intendere *sústasis* (o l'altro termine equivalente *súnthesis*, 1450 a 5) non già come sistema (così infatti l'intendono Dupont-Roc e Lallot) bensì la connessione dei fatti (magari così da formare sistema), per poter in tal modo indicare il carattere operativo di tutti i concetti della *Poetica*.

<sup>3</sup> G.F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard 1957. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Introduction, commentaries and appendices, Oxford 1968. L. Golden-O.B. Hardison, *Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall 1968. *Aristote, Poétique*, testo critico e traduzione di J. Hardy (Les Belles Lettres), Paris 1969. *Aristote, La Poétique*, traduzione e note di Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Ed. du Seuil, Paris 1980. Esprimo il mio apprezzamento per il volume di James M. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad. The tragedy of Hector*, The University of Chicago Press 1975.

Ecco perché, fin dalle prime righe, il *muthos* viene posto come complemento di un verbo che vuol dire comporre. Così la poetica viene ad essere identificata con l'arte di «costituire gli intrighi»<sup>4</sup> (1447 a 2). La stessa caratteristica deve essere conservata nella traduzione di *mimesis*: che si parli di imitazione o rappresentazione, ciò che si vuol dire è l'attività mimetica, il processo attivo di imitare o rappresentare. Bisogna, allora, intendere il termine imitazione o rappresentazione nel senso dinamico di messa in stato di rappresentazione, di trasposizione in opere rappresentative. Analogamente, quando Aristotele enumererà e definirà le sei «parti» della tragedia nel capitolo VI, bisognerà intendere non le «parti» del poema quanto quelle dell'arte di comporre<sup>5</sup>.

Se insisto tanto su questo aspetto dinamico, che l'aggettivo poetico conferisce all'analisi successiva, non è senza ragione. Quando, nella seconda e terza parte di questo lavoro, prenderò posizione a favore del primato della comprensione narrativa, sia in rapporto alla spiegazione (sociologica o d'altro tipo) nell'ambito storiografico, sia in rapporto alla spiegazione (strutturalista o di altro tipo) nell'ambito del racconto di finzione, allora difenderò il primato della attività che produce intrighi rispetto a qualsiasi altro tipo di strutture statiche, di paradigmi acronici, di invarianti atemporalì. Per ora bastino questi cenni. Il seguito del lavoro apporterà le necessarie chiarificazioni.

E veniamo ora alla coppia *mimesis-muthos*.

La *Poetica* di Aristotele ha un solo concetto davvero comprensivo: quello di *mimesis*. Tale concetto viene definito solo contestualmente e in uno solo dei suoi usi, quello che qui ci interessa, come l'imitazione o la rappresentazione dell'azione. Più precisamente: l'imitazione o la rappresentazione dell'azione mediante il linguaggio metrico, quindi accompagnato da ritmi (e bisogna aggiungere, nel caso della tragedia

<sup>4</sup> *Muthos* viene da noi tradotto con *intrigue* (intrigo) sul modello dell'inglese *plot*. È anche giustificato tradurre, come fanno taluni, con *histoire*: non ho seguito tale uso in ragione dell'importanza che il termine storia, nel senso di storiografia, ha in questo mio lavoro. Inoltre il termine francese *histoire* non consente di distinguere, come l'inglese, tra *story* e *history*. Per contro il termine *intrigue* orienta immediatamente al suo equivalente: la connessione dei fatti, ciò che non avviene nella traduzione di J. Hardy con *favola*. Anche Manara Valgimigli (Laterza, Bari 1973), che noi seguiamo, traduce *muthos* con *favola*. Per conseguenza, seguendo la correzione introdotta da Ricoeur, anche noi traduciamo *muthos* con *intrigo*. (ndt)

<sup>5</sup> G. Else, ad 47 a 8-18. Il commentatore suggerisce di tradurre il termine *mimesis*, quando appare al plurale (47 a 16), con *imitatings*, per sottolineare che il processo mimetico esprime l'attività mimetica stessa. La desinenza *-sis* comune a *poesis*, *sustasis*, *mimesis* sottolinea il carattere di *processo* di ognuno di questi termini.

che è l'esempio fondamentale, lo spettacolo e il canto)<sup>6</sup>. Ma ciò che viene preso in esame è solo l'imitazione o la rappresentazione dell'azione che è propria della tragedia, della commedia e dell'epopea. Non abbiamo tanto una definizione generale, quanto una definizione dell'imitazione o della rappresentazione dell'azione che è caratteristica della tragedia<sup>7</sup>. Noi non ci soffermeremo su questa definizione della tragedia, seguiremo piuttosto il filo che lo stesso Aristotele ci offre, sempre nel capitolo VI, quando ci fornisce la chiave della costruzione di tale definizione. Non si tratta di una definizione costruita sulla base della differenza specifica, bensì mediante articolazione in «parti»: «Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia, onde risulta quel carattere speciale che distingue la tragedia: e sono, l'intrigo, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale» (1450 a 7-9).

Ciò che mi preme sottolineare e che mi sarà utile per il seguito del presente lavoro è la quasi identificazione tra le due espressioni: imitazione o rappresentazione di azione e connessione dei fatti. La seconda espressione è, come s'è già detto, il definiente che Aristotele sostituisce al definito *muthos* intrigo. Questa quasi-identificazione è convalidata mediante una prima gerarchizzazione tra le sei parti, la quale pone al primo posto il «che cosa» (oggetto) della rappresentazione—intrigo, caratteri, pensiero—rispetto al «per mezzo di che» (mezzo)—il linguaggio e il canto—, e al «come» (modo)—lo spettacolo; successivamente grazie ad una seconda disposizione gerarchica all'interno del «che cosa», che pone l'azione al di sopra dei caratteri e del pensiero («e la tragedia, ripeto, è mimesi di azioni, *mimesis praxeos*, e appunto per codesta azione ella è sopra tutto mimesi di persone che agiscono» 1450 b 3). Al termine di questa duplice gerarchizzazione, l'azione risulta come la «parte principale», il «fine intenzionato», il «principio» e per così dire l'«anima» della tragedia. Tale quasi identificazione è confermata mediante la for-

<sup>6</sup> Comunque le «rappresentazioni in immagini» (47 a 19), evocate nel capitolo I, capitolo consacrato al «come della rappresentazione» e non al suo «che cosa» e al suo «modo» (si veda più avanti), forniscono dei paralleli illuminanti presi a prestito dalla pittura.

<sup>7</sup> «Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa (*apangelia*), la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni» (cap. VI, 49b 24-28).

mula: «Così dunque mimesi dell'azione è l'intrigo» (1450 a 1).

È questo testo che ormai ci farà da guida. Esso ci impone di pensare insieme e di definire reciprocamente l'imitazione o la rappresentazione dell'azione e la connessione dei fatti. Grazie a tale equivalenza viene esclusa qualsiasi interpretazione della *mimesis* aristotelica in termini di copia, di replica dell'identico. L'imitazione o la rappresentazione è una attività mimetica nella misura in cui produce qualche cosa, vale a dire la connessione dei fatti mediante la costruzione dell'intrigo. In tal modo noi usciamo dall'uso platonico della *mimesis*, al tempo stesso dal suo uso metafisico e dal suo senso tecnico che troviamo nel terzo libro della *Repubblica*, dove si oppone il racconto «mediante *mimesis*» al racconto «semplice». Riserviamo questo secondo punto per la discussione del rapporto tra racconto e dramma. Da Platone ricaviamo il senso metafisico conferito alla *mimesis*, in raccordo con il concetto di partecipazione, grazie al quale le cose imitano le idee, e le opere d'arte imitano le cose. Mentre la *mimesis* platonica pone, tra l'opera d'arte e il modello ideale che ne è il fondamento ultimo<sup>8</sup>, una distanza di secondo grado, la *mimesis* di Aristotele ha un solo ambito: il fare umano, le arti di composizione<sup>9</sup>.

Se quindi si mantiene alla *mimesis* il carattere di attività che gli deriva dalla *poiesis* e se, inoltre, si mantiene ferma la definizione della *mimesis* per mezzo del *muthos*, allora non bisogna esitare a comprendere l'azione—complemento oggetto nella espressione: *mimesis praxeos* (1450 b 3)—come il correlato della attività mimetica retta dalla connessione dei fatti (in forma di sistema). Prenderemo in esame, più avanti, altre possibili maniere di costruire la relazione che l'imitazione ha con il suo «che cosa» (intrigo, caratteri e pensiero). La stretta correla-

<sup>8</sup> Aristotele, qui, replica a Platone che replica a Gorgia (Redfield, *op. cit.*, pp. 45ss.). Quest'ultimo loda il pittore e l'artista per la loro arte di ingannare (*Dissoi logoi* e *Elogio di Elena*). Socrate ne ricava un argomento contro l'arte e il potere che essa conferisce di manipolare l'opinione. Tutta la discussione della *mimesis* nel libro x della *Repubblica* è dominata da questa sfiducia. È nota la definizione dell'arte come «imitazione dell'imitazione, distante doppiamente da ciò che è» (*Repubblica*, x, 596a-597b) e inoltre condannata ad «imitare il *pathos* degli altri» (604e). Il legislatore non può quindi che vedere nella poesia il rovescio della filosofia. La *Poetica* è così una replica a *Repubblica* x: per Aristotele l'imitazione è una attività e una attività che insegna.

<sup>9</sup> I «mezzi» della rappresentazione ai quali abbiamo già fatto allusione, anche se più numerosi di quelli che la tragedia, la commedia e l'epopea mettono in atto, non ci fanno mai uscire dalle arti di composizione.

zione tra *mimesis* e *muthos* suggerisce di conferire al genitivo *praxeos* il senso dominante, anche se non esclusivo, di correlato noematico di una noesi pratica<sup>10</sup>. L'azione è il «costruito» della costruzione ed è quest'ultima l'attività mimetica. Più avanti vedremo che non si deve forzare troppo questa correlazione che tende a rinchiudere il testo poetico su se stesso, una conseguenza questa che non è affatto imposta dal testo della *Poetica*. L'unica istruzione che Aristotele ci fornisce è quella di costruire il *muthos*, cioè la connessione dei fatti, come il «che cosa» della *mimesis*. La correlazione noematica è quindi tra *mimesis praxeos*, inteso come un sintagma unico e la connessione dei fatti, inteso come un altro sintagma. Riportare la medesima relazione di correlazione all'interno del primo sintagma, tra *mimesis* e *praxis*, è ad un tempo plausibile, fecondo e rischioso.

Ma non lasciamo la coppia *mimesis-muthos* senza dire una parola circa gli ulteriori condizionamenti che mirano a dare conto dei generi già costituiti della tragedia, della commedia e dell'epopea e, inoltre, a giustificare la preferenza accordata da Aristotele alla tragedia. Occorre essere molto attenti a questi ulteriori condizionamenti. È da questi infatti che occorre liberarsi se vogliamo ricavare dalla *Poetica* di Aristotele il modello di costruzione di intrigo che intendiamo estendere ad ogni composizione che chiamiamo narrativa.

Il primo condizionamento limitante deve servire a dar conto della distinzione tra commedia da un lato e tragedia e epopea dall'altro. Tale distinzione non è messa in rapporto con l'azione in quanto tale bensì con i caratteri che Aristotele subordina rigorosamente all'azione, come vedremo più avanti. Viene infatti introdotta già a partire dal secondo capitolo della *Poetica*: la prima volta che, in effetti, Aristotele deve fornire un correlato determinato all'attività di «coloro che rappresentano»

<sup>10</sup> Preferisco questo vocabolario husserliano a quello più saussuriano scelto dagli ultimi traduttori francesi che considerano la *mimesis* come il significante, la *praxis* come il significato, con l'esclusione di ogni referenza extra-linguistica (Dupont-Roc e Lallot, *ad* 51 a 35, pp. 219-220). Anzitutto, la coppia significante-significato non mi sembra appropriata, per delle ragioni che ho spiegato ne *La Metafora viva* e che ricavo da Benveniste, all'ordine semantico del discorso-frase e a fortiori a quello del testo, che è una composizione di frasi. Inoltre, la relazione noetico-noematica non esclude uno sviluppo referenziale, rappresentato in Husserl dalla problematica del riempimento. Ora, spero di mostrare più avanti che la *mimesis* aristotelica non si esaurisce nella stretta correlazione noetico-noematica tra rappresentazione e rappresentato, ma apre la via ad una ricerca dei referenti dell'attività poetica intenzionati dalla costruzione dell'intrigo a monte e a valle della *mimesis-muthos*.

lo definisce mediante l'espressione «gli agenti»: «coloro che imitano persone che agiscono» (1448 a 1). Se non arriva direttamente alla formula, la sola canonica per la *Poetica*, della *mimesis* «rappresentazione di azione», ciò dipende dal fatto che ha bisogno di introdurre immediatamente nel campo della rappresentazione espressa mediante un linguaggio ritmato, un criterio etico di nobiltà o di bassezza, criterio che si applica ai personaggi in quanto hanno questo o quel carattere. Sulla base di tale dicotomia si può definire la tragedia come la rappresentazione degli uomini «in meglio» e la commedia «in peggio»<sup>11</sup>.

2 Il secondo condizionamento limitativo è quello che separa l'epopea da un lato dalla tragedia e dalla commedia dall'altro; e queste ultime si trovano stavolta sul medesimo versante. Tale condizionamento merita la massima attenzione, dal momento che si dispone nella logica che anche noi seguiamo, quella cioè di considerare il racconto come il genere comune e l'epopea come una specie narrativa. Il genere a questo punto è l'imitazione o la rappresentazione dell'azione di cui il racconto e il dramma sono altrettante specie coordinate. In forza di quale condizionamento bisogna contrapporle? Anzitutto merita d'essere sottolineato il fatto che non è un condizionamento quello che divide gli oggetti, il «che cosa» della rappresentazione, bensì il suo «come», il suo «modo»<sup>12</sup>. Ora, se i tre criteri dei mezzi, del modo e dell'oggetto sono in linea di principio uguali, tutto il peso dell'analisi ulteriore sarà sul versante del «che cosa». L'equivalenza tra *mimesis* e *mythos* è una equivalenza mediante il «che cosa». Di fatto, nell'ordine dell'intrigo, l'epopea segue le regole della tragedia con l'unica variante della «lunghezza» che può essere ricavata dalla composizione stessa e che non tocca le regole fondamentali della connessione dei fatti. L'essenziale è che il poeta—nar-

<sup>11</sup> Meglio o peggio di che cosa? Il testo lo dice: meglio «degli uomini attuali» (48 a 18). Discuterò più avanti questo rinvio della *Poetica* ad un aspetto dell'azione etica nel mondo «reale». Congiungerò questo rinvio ad un uso del termine *mimesis* meno strettamente regolato dalla correlazione noematica al *mythos*. Bisogna notare che questa referenza all'etica si applica in linea di diritto all'intero campo dell'attività mimetica, in particolare alla pittura. La distinzione tra commedia e tragedia non è altro, in questo senso, che una applicazione del criterio del «come» alle arti del linguaggio in versi (48 a 1-18).

<sup>12</sup> Nel suo commento al capitolo III, dedicato al *modo* della *mimesis*, Else nota che i tre modi—narrativo, misto e drammatico—costituiscono una progressione che fa del modo drammatico l'imitazione per eccellenza, grazie al carattere diretto dell'espressione della verità umana, dal momento che i personaggi fanno, loro stessi, l'azione rappresentata o imitata (*op. cit.*, p. 101).

ratore o drammaturgo—sia «creatore di intrighi» (1451 b 27). Merita ancora d'essere sottolineato il fatto che la differenza di modo, già relativizzata in quanto semplice modo, continua a subire, all'interno del suo campo di applicazione, una serie di attenuazioni nel corso delle analisi successive della Poetica.

All'inizio (capitolo III), la differenza è chiara e netta: una cosa è per colui che imita, quindi per l'autore dell'attività mimetica, prescindendo dall'arte e dalla qualità dei caratteri, comportarsi come «narratore» (*apangelia*, *apangélionta*); altra cosa è fare dei personaggi «coloro che rappresentano direttamente tutt'intera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti» (1448 a 23)<sup>13</sup>. Ecco una distinzione ricavata dall'atteggiamento del poeta nei confronti dei suoi personaggi (è in questo che esso costituisce un «modo» di rappresentazione); o il poeta parla direttamente: allora racconta quello che i personaggi fanno; oppure dà loro la parola e parla indirettamente per loro tramite: sono essi, a questo punto, che «fanno il dramma» (1448 a 29).

La distinzione ci impedisce di raccogliere sotto il medesimo titolo di racconto epopea e dramma? Niente affatto. Anzitutto noi non qualificiamo il racconto mediante il «modo», cioè l'atteggiamento dell'autore, bensì mediante l'«oggetto», dal momento che noi chiamiamo racconto quel che Aristotele chiama *muthos*, ovvero la connessione dei fatti. Non differiamo quindi rispetto ad Aristotele sul piano da lui scelto, quello del «modo». Per evitare qualsiasi confusione, distingueremo il racconto in senso lato, definito come il «che cosa» dell'attività mimetica, e il racconto nel senso stretto della *diegesis* aristotelica che ormai chiameremo composizione diegetica<sup>14</sup>. Anzi, il transfert terminolo-

<sup>13</sup> Aristotele adopera simultaneamente *apangelia* (cap. III) e *diegesis* (capp. XXIII e XXIV): «l'epopea che è un racconto (*en de te epopoia to diegesin*)» (59 b 26). Il vocabolario deriva da Platone (*Repubblica* III, 392c-394c). Ma mentre in Platone il racconto «mediante mimesis» era contrapposto al racconto «semplice», come racconto affidato ad un personaggio a racconto diretto, con Aristotele la *mimesis* diviene la grande categoria inglobante della composizione drammatica e della composizione diegetica.

<sup>14</sup> Dupont-Roc e Lallot, *op. cit.*, p. 370, non esitano, nel loro commento al cap. XXIII, a parlare di «racconto diegetico» e di «racconto narrativo» per designare il racconto riferito dal narratore (secondo la definizione del cap. III della *Poetica*). Si deve quindi poter parlare anche del racconto drammatico e in tal modo accordare al termine di racconto un carattere generico in rapporto alle sue due specie drammatica e diegetica.

gico fa minor violenza alle categorie di Aristotele il quale, a sua volta, s'impegna a minimizzare la differenza, sia che si situi sul versante del dramma, sia su quello dell'epopea. Sul versante del dramma, viene detto che tutto quello che l'epopea possiede (intrigo, caratteri, pensiero, ritmo) lo possiede anche la tragedia. Ora quello che essa ha di più (lo spettacolo e la musica) non sono poi essenziali. Lo spettacolo, in particolare, è sì una parte della tragedia, ma «non ha a che fare niente con la nostra ricerca e nemmeno con la poetica in generale, poiché il fine proprio della tragedia è conseguibile anche senza rappresentazione scenica e senza attori» (1450 b 17-19). Più avanti, nella *Poetica*, quando si passa a considerare l'esercizio classico della distribuzione dei premi (capitolo xxvi), Aristotele può attribuire alla tragedia la capacità di dare a vedere; ma subito ritratta: «La tragedia anche senza l'aiuto dell'azione raggiunge il suo fine, né più né meno dell'epopea: perché una tragedia basta leggerla» (1462 a 12)<sup>15</sup>. Sul versante dell'epopea il rapporto del poeta con i suoi personaggi nell'atto del raccontare non è così diretto come vorrebbe la definizione. Una prima attenuazione la troviamo fin dal principio: Aristotele aggiunge una parentesi alla sua definizione del poeta come narratore: «Può assumere personalità diverse, come fa Omero, o può narrare in persona propria rimanendo sempre lo stesso senza alcuna trasposizione» (1448 a 21-3). Precisamente, poco più avanti, Omero è fatto oggetto di elogio (capitolo xxiii) per la sua arte di nascondersi dietro i suoi personaggi ben marcati, di lasciarli agire, parlare in loro nome, in una parola per la capacità di tenere la scena. In tal modo l'epopea imita il dramma. Così Aristotele può scrivere, senza alcun paradosso, all'inizio del capitolo consacrato all'«arte di raccontare in versi» (59 a 17): «È chiaro che anche qui come nelle tragedie, l'intrigo deve essere costituito drammaticamente» (59 a 19). Così nella coppia dramma-narrazione, è il primo termine che qualifica

<sup>15</sup> Si può attenuare nel modo seguente la contraddizione dei due giudizi sullo spettacolo e al tempo stesso quel pizzico di malafede di Aristotele che vuole fare accettare la sua preferenza per la tragedia senza transigere con il suo modello formale che esclude la messa in scena effettiva. Si può dire da un lato, con Dupont-Roc e Lallot (*op. cit.*, pp. 407-8), che il testo teatrale contiene tutti gli aspetti costitutivi dell'attività mimetica, senza l'esistenza dello spettacolo, e dall'altro che il tipo di enunciazione del testo drammatico contiene l'esigenza di essere mostrato, messo in scena. Direi: il testo, senza lo spettacolo, è una prescrizione di spettacolo. Lo spettacolo effettivo non è necessario perché questa prescrizione esista. Questo statuto è anche quello della partizione d'orchestra.

lateralmente il secondo al punto da servirgli da modello. In molti modi, allora, Aristotele attenua l'opposizione «modale» tra imitazione (o rappresentazione) diegetica e imitazione (o rappresentazione) drammatica, opposizione che, comunque, non tocca l'oggetto dell'imitazione, cioè la costruzione dell'intrigo.

Un'ultima difficoltà merita d'essere posta sotto il titolo della coppia *mimesis-muthos*, perché ci fornisce l'occasione di precisare l'uso aristotelico della *mimesis*. È quella che subordina la considerazione dei personaggi a quella dell'azione. Sembra questa una limitazione, se si considera lo sviluppo moderno del romanzo e la tesi di Henry James<sup>16</sup> che conferisce allo sviluppo del personaggio un diritto uguale se non superiore a quello dell'intrigo. Come osserva Frank Kermode<sup>17</sup>, per sviluppare un personaggio bisogna raccontare di più; e per sviluppare un intrigo bisogna arricchire un personaggio. Aristotele è più esigente: «La tragedia non è mimesi di uomini bensì di azioni e di vita, che è come dire di felicità (e l'infelicità si risolve in azione) e il fine stesso è una specie di azione non una qualità... Si osservi che senza azione non ci potrebbe essere tragedia, senza personaggi sì» (50 a 16-24). Si può certo attenuare il rigore delle gerarchie facendo osservare che si tratta soltanto di ordinare le «parti» della tragedia. Inoltre la differenza tra tragedia e commedia è ricavata dalle differenze etiche che toccano i personaggi. L'attribuzione del secondo posto ai personaggi non comporta una squalifica della categoria del personaggio. Incontreremo nella semiotica narrativa contemporanea—derivante da Propp—tentativi analoghi a quelli di Aristotele per ricostruire la logica narrativa partendo non già dai personaggi bensì dalle «funzioni», cioè dai segmenti astratti di azione.

Ma l'essenziale non sta qui: dando la precedenza all'azione rispetto al personaggio, Aristotele fissa lo statuto mimetico dell'azione. È nell'etica (cfr. *Etica nicomachea* II, 1105 a 30ss.) che il soggetto precede

<sup>16</sup> Henry James, prefazione a *The Portrait of a Lady* (1906) in *The Art of the Novel*, ed. R.P. Blackmuir, New York 1934, pp. 42-48.

<sup>17</sup> Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy*, Harvard University Press 1979, pp. 81ss. Nello stesso senso, James Redfield nota che l'*Iliade* è costruita attorno alla collera di Achille e al destino tragico di Ettore. Ma, in una epopea nella quale i personaggi non hanno una interiorità affermata, l'interazione dei caratteri è la sola cosa che importa. Per conseguenza, il carattere acquisisce il suo significato solo producendo un intrigo (*ibid.*, p. 22). Non c'è più discussione circa l'ordine di priorità se si intende per intrigo «that implicit conceptual unity which has given the work its actual form» (*ibid.*, p. 23). È la linea di soluzione che io scelgo in questo mio lavoro.

l'azione nell'ordine delle qualità morali. Nella poetica, la composizione dell'azione da parte del poeta determina la qualità etica dei personaggi. La subordinazione del personaggio all'azione non è un vincolo analogo ai due precedenti, fissa l'equivalenza tra le due espressioni: «rappresentazione di azione» e «connessione dei fatti». Se l'accento deve esser messo sulla connessione, allora l'imitazione o la rappresentazione deve riguardare l'azione più che gli uomini.

## 2. L'intrigo: un modello di concordanza

Mettiamo per qualche momento tra parentesi il problema dello statuto della *mimesis*, nella misura in cui non è definita unicamente dalla costruzione dell'intrigo, e volgiamoci alla teoria del *muthos* per coglierne il punto di partenza della nostra teoria della composizione narrativa.

Non possiamo dimenticare che la teoria del *muthos* è tolta dalla definizione della tragedia che si legge al capitolo VI della *Poetica* e che abbiamo precedentemente citato. Aristotele fa solo la teoria del *muthos* tragico.

L'interrogativo che non ci lascerà fino alla fine del presente lavoro è quello di sapere se il paradigma di ordine, tipico della tragedia, è suscettibile di estensione e di trasformazione, al punto di poter essere applicato all'intero campo narrativo. Ma questa difficoltà non deve fermarci. Il rigore del modello tragico presenta questa superiorità di collocare assai in alto l'esigenza di ordine mentre avviamo la nostra ricerca a proposito della comprensione narrativa. Immediatamente viene fissato il contrasto più netto possibile con la *distentio animi* agostiniana. Così il *muthos* tragico si pone come la soluzione poetica del paradosso speculativo del tempo, nella misura in cui l'invenzione dell'ordine viene posta con l'esclusione di qualsiasi caratteristica temporale. Sarà nostro compito e nostra responsabilità ricavare le implicazioni temporali del modello, in connessione con la nuova esposizione della teoria della *mimesis* che proponiamo più avanti. Ma il compito di pensare ad un tempo la *distentio animi* di Agostino e il *muthos* tragico di Aristotele risulterà quanto meno plausibile, se si considera che la teoria aristotelica non mette l'accento sulla sola concordanza bensì, in modo assai sottile, sul gioco della discordanza all'interno della concordanza. È questa dialettica interna alla composizione poetica che fa del *muthos* tragico la figura rovesciata del paradosso agostiniano.

È anzitutto la concordanza che sottolinea la definizione del *muthos* come connessione di fatti. E tale concordanza è caratterizzata da tre aspetti: completezza, totalità, estensione adeguata<sup>18</sup>.

La nozione di «totalità» (*holos*) è il cardinale dell'analisi che segue. Quest'ultima, lungi dall'orientarsi verso una ricerca della dimensione temporale della connessione, si rivolge esclusivamente alla sua natura logica<sup>19</sup>. Ed è proprio nel momento in cui la definizione segue da vicino la nozione di tempo che essa si pone a distanza: «Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine» (50 b 26). Ora, è solo grazie alla composizione poetica che qualche cosa vale come principio, come mezzo o come fine: ciò che definisce il principio non è l'assenza di antecedenti, bensì l'assenza di necessità nella successione. Quanto alla fine è sì ciò che viene dopo altro, ma, «o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le susseguia nell'ordine normale dei fatti» (50 b 30). Solo il mezzo sembra definito dalla semplice successione: «Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui» (50 b 31). Ma nel modello tragico esso ha la sua logica propria che è quella del «rovesciamento» (*metabolé, metabállein*, 51 a 14; *metabasis*, 52 a 16)

<sup>18</sup> «Noi abbiamo già stabilito che la tragedia è mimesi di una azione perfettamente compiuta in se stessa (*teleias*), tale cioè da costituire un tutto (*holes*) di una certa grandezza (*megethos*)» (50 b 23-25).

<sup>19</sup> Else è particolarmente fermo su questa disgiunzione tra logico e cronologico (cfr. commento ad 50 b 21-34). Conta soltanto la necessità interna che fa del verosimile o del necessario «the grand law of poetry» (*op. cit.*, p. 282). Il commentatore arriva fino al punto di vedere in questo schema temporale idealmente denso «a kind of Parmenidian "on" in the realm of art» (p. 294). Si fonda sul fatto che, parlando dell'epopea nel cap. xxiii, Aristotele mette in guardia contro quei tipi di «cronache che sono necessariamente l'esposizione non di una azione ma di un periodo unico (*henos khronou*)» (59 a 22-23). A questo «report of a single time», Aristotele oppone i suoi universali che sono «timeless» (p. 574). Non credo che occorra spingere tanto a fondo l'opposizione tra logico e cronologico, con il pericolo di dover rinunciare alla parentela tra la *Poetica* e l'*Etica*. Tenterò, per parte mia, nel prossimo capitolo, di elaborare una nozione non cronologica della temporalità narrativa. Else stesso non parla forse di eventi contenuti nel dramma come di «events which are not in time at least in the usual sense» (p. 574)? Anche il tempo drammatico non può essere completamente ignorato, dal momento che si accorda all'epopea il privilegio di poter «esporre più parti dell'intrigo nel loro svolgimento simultaneo (*hama*)» (59 b 27). La *prospettiva temporale unica*, che impone una azione eseguita dai personaggi stessi, merita bene che si rifletta sul tempo del racconto drammatico in quanto distinto dal racconto diegetico e sul tempo dell'intrigo che regge entrambi.

dalla fortuna alla sfortuna. La teoria dell'intrigo «complesso» darà una tipologia dei rovesciamenti con effetto propriamente tragico. Nell'analisi di questa idea di «tutto», l'accento è posto sull'assenza di casualità e sulla conformità alle esigenze di necessità o di probabilità che regolano la successione. Ora, se la successione può così essere subordinata a qualche connessione logica, ciò deriva dal fatto che le idee di principio, di mezzo e di fine non sono ricavate dall'esperienza: non sono degli aspetti dell'azione effettiva, bensì degli effetti dell'ordinamento del poema.

Analogamente per l'estensione. È solo nell'intrigo che l'azione ha un contorno, un limite (*horos*, 51 a 6) e, per conseguenza, una estensione. Ritorneremo più avanti, a proposito dell'estetica della ricezione, che troviamo in germe in Aristotele, sul ruolo dello sguardo o della memoria nella definizione di tale criterio di convenienza. Prescindendo dalla capacità dello spettatore di cogliere l'opera con un solo sguardo, questo criterio esterno entra in composizione con una esigenza interna all'opera e che è l'unica che qui importi: «Una lunghezza tale in cui, mediante una serie di casi che si vengano consecutivamente svolgendo l'uno dall'altro secondo le leggi della verosimiglianza o della necessità, sia possibile di passare dalla felicità alla infelicità o da questa a quella. Ecco un limite (*horos*) sufficiente per la grandezza dell'intrigo tragico» (51 a 12-15). Certo, tale estensione non può essere che temporale: il rovesciamento esige tempo. Ma è il tempo dell'opera, non il tempo degli avvenimenti del mondo: il carattere di necessità si applica a eventi che l'intrigo rende contigui (*ephexes*, *ibid.*). I tempi vuoti sono esclusi. Non ci si chiede che cosa l'eroe abbia fatto tra due avvenimenti che nella vita sarebbero separati: nell'*Edipo Re*, nota Else, il messaggero ritorna proprio nel momento in cui l'intrigo esige la sua presenza: «Né prima né dopo» (*no sooner and no later*, *op. cit.*, p. 293). Così, per ragioni interne alla composizione l'epopea ammette una estensione più grande: più tollerante nei confronti degli avvenimenti episodici, essa esige maggiore ampiezza ma senza venir meno all'esigenza del limite.

Non soltanto il tempo non viene preso in considerazione, anzi è escluso: così, a proposito dell'epopea (capitolo XXIII), sottoposta alle esigenze di completezza e totalità che in modo eccellente si ritrovano nella tragedia, Aristotele oppone due tipi di unità: da un lato l'unità temporale (*henos khronou*) che caratterizza «un solo periodo di tempo che comprende tutti quei fatti che accaddero in quel periodo di tem-

po in relazione a uno o più personaggi; e ciascuno di questi fatti si trova rispetto agli altri in un rapporto puramente casuale» (59 a 23-24); dall'altro l'unità drammatica che caratterizza «un solo fatto» (59 a 22) (che forma un tutto e va fino al suo termine, con un inizio, un mezzo e una fine). Numerose azioni che sopraggiungono in un unico periodo di tempo non fanno dunque una sola azione. Ecco perché Omero viene elogiato per aver scelto nella storia della guerra di Troia—anche se essa ha un inizio e una fine—«un'unica parte» di cui solo la sua arte ha determinato un inizio e una fine. Queste annotazioni confermano che Aristotele non mostra alcun interesse per la costruzione del tempo suscettibile di essere implicata nella costruzione dell'intrigo.

Se quindi il legame interno dell'intrigo è logico più che cronologico, di quale logica si tratta? A ben vedere il termine logico non viene nemmeno usato, salvo riconoscere che necessità e probabilità sono categorie ben note nell'Organon. Il termine logico non viene usato perché si tratta di una intelligibilità adeguata al campo della praxis e non della theoria, vicina quindi alla phrónesis che è l'intelligenza dell'azione. La poesia in effetti è un «fare», e un «fare» a riguardo di un «fare»—gli «agenti» del capitolo II. Solamente non si tratta di un fare effettivo, etico, ma appunto inventato, poetico. Ecco perché bisogna ben distinguere i tratti specifici di questa intelligenza mimetica e mitica, nel senso che Aristotele conferisce a questi due termini.

Che si tratti appunto di intelligenza, Aristotele ne è consapevole fin dal capitolo IV nel quale fissa, secondo un procedimento genetico, i suoi concetti orientatori. Perché, si chiede, proviamo piacere nel guardare le immagini di cose in se stesse ripugnanti come è il caso di animali spregevoli o di cadaveri? «E il motivo è questo, che l'apprendere non è solamente per i filosofi un piacere grandissimo, ma anche per gli altri uomini allo stesso modo [...] infatti il diletto che proviamo a vedere le immagini delle cose deriva appunto da ciò, che, attentamente guardando, ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se, per esempio, uno esclamasse: Sì è proprio lui» (48 b 12-17). Imparare, concludere, riconoscere la forma: ecco la struttura intelligibile del piacere dell'imitazione (o della rappresentazione)<sup>20</sup>. Ma se non sono gli universali dei filosofi, che cosa possono

<sup>20</sup> Sulla «risposta intellettuale» alle imitazioni dell'artista, cfr. G. Else (commento ad 48 b 4-24). James Redfield insiste ugualmente con forza su questa funzione di insegnamento dell'imitazione (*op. cit.*, pp. 52-55): il probabile è universale a modo suo (pp. 55-60); l'intrigo fa conoscere (pp. 60-67). In tal modo la

essere questi universali «poetici»? Che si tratti di universali, è certo, dal momento che è possibile definirli mediante la duplice opposizione del possibile rispetto all'effettivo e del generale rispetto al particolare. La prima coppia è illustrata, come è noto, mediante la ben nota opposizione tra la poesia e la storia così come la intende Erodoto<sup>21</sup>: «Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa; la storia di Erodoto, per esempio, potrebbe benissimo esser messa in versi, e anche in versi non sarebbe meno storia di quel che sia senza versi: la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia è qualcosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare» (51 b 4-7).

Eppure il problema non è completamente chiarito: infatti Aristotele si preoccupa di contrapporre alle «cose realmente accadute [...] quelle che possono accadere, cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verosimiglianza o della necessità» (51 a 37-38). E più avanti: «Dell'universale possiamo dare un'idea in questo modo: a un individuo di tale o tale natura accade di dire o fare cose di tale o tale natura in corrispondenza alle leggi della verosimiglianza o della necessità» (51 b 9). In altri termini: il possibile, il generale devono essere cercati solo nella connessione dei fatti, dal momento che è tale connessione che deve essere necessaria o verosimile. In una parola, è l'intrigo che deve esser tipico. Comprendiamo allora perché l'azione prevale rispetto ai personaggi: è l'universalizzazione dell'intrigo che universaliz-

*Poetica* conserva uno stretto legame con la retorica del v secolo e la sua cultura dell'argomentazione. Ma, mentre nel tribunale l'argomentazione si aggiunge al racconto, a sua volta legato al contingente, il dramma include l'argomentazione nel racconto e costruisce le condizioni dell'avvenimento a partire dall'intrigo: «We can then define fiction as the outcome of a hypothetical inquiry into the intermediate causes of action, an inquiry which has led the poet to the discovery and communication in a story of some universal pattern of human probability and necessity» (pp. 59-60). Così «fiction is the outcome of a kind of inquiry» (p. 79): Come questo è potuto accadere? Chi si comporterebbe così? Nello stesso senso, Golden: «Through imitation, events are reduced to form and thus, however impure in themselves, the events portrayed are purified—clarified—into intelligibility» (op. cit., p. 236).

<sup>21</sup> Gli ultimi traduttori francesi dicono: la cronaca, dal momento che hanno riservato il termine di storia per tradurre *mythos*. Questa scelta ha il vantaggio di lasciare lo spazio per un giudizio meno negativo sulla storiografia.

za i personaggi, anche quando essi mantengono il loro nome proprio. Di qui il precetto: anzitutto concepire l'intrigo e poi attribuire dei nomi.

Si può obiettare che l'argomentazione è circolare: il possibile e il generale caratterizzano il necessario o il verosimile; ma è il necessario e il verosimile che condizionano il possibile e il generale. Dobbiamo allora supporre che la connessione in quanto tale, vale a dire un nesso analogo a quello di causalità, rende tipici i fatti così connessi? Cercherò, sulla scorta delle teorie narrative della storia, per esempio quella di Louis O. Mink<sup>22</sup>, di porre tutto il peso della intelligibilità sulla connessione che esiste tra gli avvenimenti, cioè sull'atto giudicatorio del «prendere insieme». Pensare un nesso di causalità, anche tra avvenimenti singolari, vuol già dire universalizzare.

Che le cose stiano proprio così, ci viene confermato dalla opposizione tra intrigo semplice e intrigo a episodi (51 b 33-35). Aristotele non rifiuta gli episodi: la tragedia non può farne a meno se non vuol cadere nella monotonia e l'epopea se ne serve al meglio. Quella che è condannata è la sconnessione degli episodi: «Chiamo episodico quell'intrigo in cui gli episodi non sono legati fra loro (*met'alléla*) da alcun rapporto né di verosimiglianza né di necessità» (*ibid.*). Sta in questo l'opposizione fondamentale: «l'una dopo l'altra»/«l'una a causa dell'altra» (*di'alléla*, 52 a 4). L'una dopo l'altra è la successione episodica e quindi inverosimile; l'una a causa dell'altra è la connessione causale e quindi verosimile. Non è più possibile dubitare: il tipo di universalità che l'intrigo comporta deriva dal suo stesso ordine, viene di qui anche la sua completezza e la sua totalità. Gli universali che l'intrigo produce non sono affatto idee platoniche. Sono universali che hanno un rapporto con la saggezza pratica, quindi con l'etica e la politica. L'intrigo produce universali di questo tipo, quando la struttura dell'azione si basa sul legame interno all'azione e non su accidenti esterni. La connessione interna, in quanto tale, è l'abbozzo dell'universalizzazione. Sarebbe un aspetto della *mimesis* aver di mira nel *muthos* non la sua natura di favola quanto la sua coerenza. Il suo «fare» sarebbe quindi immediatamente un «fare» universalizzante. Tutto il problema del *Verstehen* narrativo è qui contenuto in germe. Comporre l'intrigo vuol già dire far nascere l'intelligibile dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario o il verosimile dall'episodico. Non è forse quel-

<sup>22</sup> Cfr. seconda parte, cap. II, l'atto configurante.

lo che dice Aristotele (51 b 29-32): «D'onde si conclude chiaramente che il poeta ha da essere poeta cioè creatore di storie anziché di versi, in quanto egli è poeta solo in virtù della sua capacità mimetica e sono le azioni che egli imita. Se poi capiti ad un poeta di poetare su fatti realmente accaduti, costui non sarà meno poeta per questo, poiché anche tra i fatti realmente accaduti niente impedisce ve ne siano alcuni di tal natura quali sarebbe stato possibile e verosimile che accadessero; ed è appunto sotto questo aspetto che colui che li prende a trattare è il loro poeta<sup>23</sup>» (51 b 27-32)? I due versanti dell'equazione si equilibrano: creatore di intrigo/imitatore di azione: ecco il poeta.

Ma la difficoltà è risolta solo in parte: è possibile verificare una connessione causale nella realtà, ma che ne è della composizione poetica? Interrogativo imbarazzante: se l'attività mimetica «compone» l'azione, allora è lei a creare il necessario mediante la composizione. Non si può dire che veda l'universale, lo fa sorgere. Ma quali sono allora i suoi criteri? Troviamo una risposta parziale nella espressione che abbiamo sopra ricordato: «guardando ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se, per esempio, esclamassi: Sì è proprio lui» (48 b 16-17). Questo piacere del riconoscimento, come dicono gli ultimi commentatori francesi, presuppone, a mio avviso, un concetto prospettico di verità, in forza del quale inventare è ritrovare. Ma questo concetto prospettico di verità non ha posto in una teoria più formale della struttura di intrigo e suppone una teoria più elaborata della *mimesis* e che non sia quella che identifica *mimesis* e *mythos*. Ritorrerò su questo punto alla fine di questo capitolo.

### 3. La discordanza inclusa

Il modello tragico non è semplicemente un modello di concordanza, bensì di concordanza discordante. E per questo rappresenta un corrispettivo della *distentio animi*. La discordanza è presente ad ogni stadio dell'analisi aristotelica, anche se viene affrontata tematicamente solo sotto il titolo dell'intrigo «complesso» (*vs.* «semplice»). Essa si annuncia già a cominciare dalla definizione canonica della tragedia: quest'ultima deve essere la rappresentazione di una azione nobile «condot-

<sup>23</sup> Else esclama: «The maker of what happened! Not the maker of the actuality of events but of their logical structure, of their meaning: their having happened is accidental to their being composed» (*op. cit.*, p. 321).

ta fino al suo termine<sup>24</sup>...» (*téleios*) (49 a 25). Ora la completezza non è un elemento trascurabile, nella misura in cui il termine dell'azione è infelicità o felicità e la qualità etica dei personaggi fonda la plausibilità dell'uno o dell'altro esito. L'azione è quindi condotta al suo termine solo quando produce l'uno o l'altro esito. È così indicato lo spazio proprio degli «episodi» che conducono l'azione al suo termine. Aristotele non dice nulla contro gli episodi. Quel che rifiuta non sono tanto gli episodi quanto l'orditura episodica, l'intrigo in cui gli episodi si succedono casualmente. Gli episodi, controllati dall'intrigo, sono ciò che conferisce ampiezza all'opera e in tal modo una «estensione».

Ma la definizione della tragedia contiene una seconda indicazione: «...mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare (*catharsis*) da siffatte passioni» (49 b 26-27). Lasciamo per il momento la questione spinosa della *catharsis* e concentriamoci sul mezzo (*diá*) della *catharsis*. Else e Dupont-Roc-Lalot hanno, a mio avviso, ben compreso l'intenzione di Aristotele, riflessa nella costruzione della frase: la risposta emozionale dello spettatore è costruita nel dramma, nella qualità degli accadimenti distruttivi e dolorosi per i personaggi stessi. Ne avremo ulteriore conferma nell'uso del termine *pathos* come terzo ingrediente dell'intrigo complesso. In tal modo, la *catharsis*, prescindiamo dal significato del termine, viene messa in atto dall'intrigo medesimo. Per conseguenza la prima discordanza è rappresentata dagli accadimenti terribili e penosi. Sono essi la minaccia principale per la coerenza dell'intrigo. Ecco perché Aristotele ne parla nuovamente in rapporto con il necessario e il verosimile e nel medesimo contesto dedicato alla critica all'opera fatta di molteplici episodi (capitolo IX). Non troviamo più i sostantivi «pietà» e «terrore» bensì gli aggettivi «pietoso» e «terrificante» (52 a 2) che qualificano gli accadimenti rappresentati dal poeta mediante l'intrigo.

La concordanza discordante è ancor più direttamente presente nell'analisi dell'effetto di sorpresa. Aristotele caratterizza tale effetto mediante una straordinaria espressione in forma di anacoluto: «Fuor d'ogni nostra aspettazione e al tempo stesso con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro» (*pará ten doxan di' alléla*) (52 a 4). Il «meraviglioso» (*to thaumastón*) (*ibid.*)—vertice della discordanza—coincide

<sup>24</sup> Abbiamo precedentemente citato: «una azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto e di una certa grandezza» (50 b 24-25). In questo contesto Aristotele commenta solo «tutto» e «grandezza».

con i colpi del caso che sembrano giungere a ragion veduta.

Ma arriviamo al cuore della concordanza discordante, comune agli intrighi semplici e complessi, con il fenomeno centrale della azione tragica che Aristotele chiama «mutamento» (*metabolé*) (capitolo XI). Nella tragedia il mutamento avviene dalla fortuna alla sfortuna, ma la direzione può essere quella opposta: la tragedia non sfrutta questa possibilità certo in ragione del ruolo degli accadimenti terrificanti o pietosi. È proprio questo mutamento che richiede tempo e regola l'ampiezza dell'opera. L'arte di comporre consiste nel far risultare concordante questa discordanza: «un fatto in conseguenza (*diá*) di un altro» prevale sul caso di «un fatto dopo (*metá*) l'altro»<sup>25</sup> (52 a 18-22). È nella vita, non nell'arte tragica, che la discordanza guasta la concordanza.

I mutamenti tipici dell'intrigo complesso sono, come è ben noto, il *colpo di scena* (*peripeteia*) e il *riconoscimento* (*anagnorisis*), ai quali bisogna aggiungere l'*effetto violento* (*pathos*). Troviamo le definizioni di tali modalità del mutamento nel capitolo XI e sono ben noti i commenti in proposito<sup>26</sup>. Ciò che qui ci importa è che Aristotele moltiplica i vincoli dell'intrigo tragico e rende così il suo modello ad un tempo più forte e più limitato. Più limitato, nella misura in cui la teoria del *pathos* tende ad identificarsi con quella dell'intrigo tragico: il problema sarà allora quello di sapere se ciò che chiamiamo il narrativo può ricavare l'effetto di sorpresa da altri procedimenti che non siano quelli elencati da Aristotele e quindi produrre altri vincoli che non siano quelli del tragico. Ma il modello diviene anche più forte, nella misura in cui il colpo di scena, riconoscimento ed effetto violento—soprattutto quando sono riuniti nella stessa opera, come nell'*Edipo* di Sofocle—portano al massimo grado di tensione la fusione del «paradossale» e della connessione «causale», della sorpresa e della necessità<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Redfield traduce 52 a 1-4: «The imitation is not only of a complete action but of things pitiable and fearful; such things most happen when they happen contrary to expectation because of one another (*di' allela*)». Else traduce: «contrary to experience but because of one another». Leon Golden: «unexpectedly, yet because of one another».

<sup>26</sup> La tragedia di Edipo conserva ancora per noi, che ne conosciamo la trama e l'esito, il suo carattere di *peripeteia*? Sì, se non definiamo la sorpresa mediante qualche conoscenza esterna, ma grazie al rapporto rispetto all'*attesa* creata dal corso interno dell'intrigo: il rovesciamento è nella *nostra* attesa, ma creato *grazie* all'intrigo (si veda più avanti la discussione del rapporto tra la struttura interna e le disposizioni dell'uditorio).

<sup>27</sup> È il ruolo del *riconoscimento*, come cambiamento dall'ignoranza in conoscen-

Ma è questa forza del modello che noi ritroviamo in tutte le teorie della narratività, con altri mezzi che non sono quelli del tragico. A questo proposito, ci si può chiedere se non si esce dal narrativo quando si abbandona il vincolo maggiore che costituisce il mutamento preso nella sua accezione più larga, quello che «rovescia l'effetto delle azioni» (52 a 22). Ritroveremo questo interrogativo quando ci chiederemo «ciò che ricava una storia (o delle storie) dall'azione», per riprendere il titolo del saggio di H. Lübke<sup>28</sup>. Il ruolo degli effetti non voluti, e più ancora quello degli effetti «perversi» nella teoria della storiografia, ci porrà di fronte ad una domanda analoga. Numerose sono le implicazioni di una tale domanda: se il mutamento è tanto essenziale per ogni storia nella quale l'insensatezza minaccia la sensatezza, la congiunzione tra mutamento e riconoscimento non gode forse di una universalità che supera il caso della tragedia? Anche gli storici non cercano forse di mettere chiarezza là dove vi è perplessità? E la perplessità non è forse maggiore là dove i mutamenti di fortuna sono più inattesi? Altra implicazione ancor più vincolante: non bisognerà, allora, salvaguardare ad un tempo col mutamento il riferimento alla felicità e alla sventura? Ogni storia raccontata non ha, in ultima analisi, a che fare con rovesci di fortuna, sia verso il meglio che verso il peggio<sup>29</sup>? Bisognerebbe, inoltre, riservare un

za, nei limiti che diremo più avanti (cfr. la nota seguente), di *compensare* l'effetto di sorpresa contenuto nella *peripeteia* mediante la lucidità che essa instaura. Sfuggendo all'auto-delusione, l'eroe entra nella sua verità e lo spettatore nella *conoscenza* di questa verità. In tal senso Else ha forse ragione di accostare il problema della colpa tragica a quello del riconoscimento. La colpa, in quanto comporta ignoranza ed errore, è davvero il rovescio del riconoscimento. Sarà un problema importante, nella quarta parte di questo lavoro, tentare di gettare un ponte tra il riconoscimento nel senso aristotelico, il riconoscimento nel senso hegeliano e la ripetizione nel senso inteso da Heidegger.

<sup>28</sup> Hermann Lübke, *Was aus Handlungen Geschichten macht in Vernünftiges Denken*, a cura di Jürgen Mittelstrass e Manfred Riedel, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1978, pp. 237-250.

<sup>29</sup> I limiti del modello sono forse più apparenti nel caso del riconoscimento, in cui i passaggi dalla non conoscenza alla conoscenza avvengono all'interno di rapporti «di amicizia o inimicizia tra coloro che sono destinati alla buona o alla cattiva fortuna» (52 a 31). Certo, l'amicizia va al di là del legame del sangue, ma essa costituisce un vincolo assai stretto. Ci si può chiedere se il romanzo moderno, almeno nella forma che ha assunto con *Pamela* di Richardson, facendo dell'amore l'unico esito dell'azione, non ricostituisca l'equivalente del vincolo d'amicizia o d'inimicizia a favore di un lavoro di lucidità che a sua volta equivale al riconoscimento aristotelico (cfr. terza parte, cap. 1).

posto adeguato all'effetto violento (*pathos*) in questa rassegna delle diverse modalità di mutamento: Aristotele ne fornisce, a ben vedere, una definizione assai limitativa al termine del capitolo XI. L'effetto violento deve essere ricondotto a quegli «incidenti terribili e strazianti» che accompagnano l'intrigo tragico e sono per eccellenza generatori di discordanza. «L'effetto violento»—*the thing suffered*, interpreta Else—porta al colmo la pietà e il terrore nell'intrigo complesso.

Questa considerazione della qualità emozionale degli accadimenti non è estranea alla nostra ricerca, come se la preoccupazione per l'intelligibilità propria alla ricerca di completezza e di totalità dovesse implicare un «intellettualismo» che bisognerebbe contrapporre all'«emozionismo». Pietà e terrore sono qualità strettamente legate ai mutamenti di fortuna più inaspettati e orientati verso la disgrazia. Sono proprio questi accadimenti discordanti che l'intrigo tenta di rendere necessari e verosimili. In tal modo li purifica, meglio li epura. Più avanti ritorneremo su questo punto. È proprio includendo il discordante con il concordante che l'intrigo ricomprende il commovente nell'intelligibile. Aristotele arriva a dire che il *pathos* è un ingrediente dell'imitazione o della rappresentazione della *praxis*. Questi termini che l'etica oppone, la poesia li congiunge<sup>30</sup>.

Ma bisogna spingersi più innanzi: se ciò che provoca pietà e terrore si lascia ricomprendere nel tragico, vuol dire che queste emozioni hanno, come dice Else (*op. cit.*, p. 375), una loro razionalità la quale funziona da criterio per la qualità tragica di ogni mutamento di fortuna. Due capitoli (XIII e XIV) sono dedicati a questo effetto di filtro che pietà e terrore esercitano nei confronti della struttura stessa dell'intrigo. In effetti, nella misura in cui queste emozioni sono incompatibili con il ripugnante e il mostruoso, così come con il disumano (l'assenza di tale «filantropia» che ci fa riconoscere dei «simili» nei personaggi) giocano il ruolo principale nella tipologia degli intrighi. Quest'ultima è costruita a partire da due assi: nobiltà o bassezza nei personaggi, esito felice o sfortunato. Sono le due emozioni tragiche che regolano la gerarchia delle possibili combinazioni: «si prova infatti pietà per una persona che sia immeritatamente colpita da sventura, si prova terrore per

<sup>30</sup> J. Redfield: «Pathos and learning together constitute the characteristic value to us of a well-made narrative. I suspect that Aristotle meant by katharsis exactly this combination of emotion and learning» (*op. cit.*, p. 67).

una persona la quale ugualmente colpita da sventura abbia parecchi punti di somiglianza con noi» (53 a 3-5).

Da ultimo, sono ancora le emozioni tragiche che esigono che l'eroe venga impedito sulla via del conseguimento dell'eccellenza nell'ordine della virtù e della giustizia da qualche «colpa» ma senza che si debba attribuire a malvagità o scellerataggine tale caduta nella disavventura. «Resta, fra queste due vie estreme, la via di mezzo. Sarà cioè buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scellerataggine, bensì a cagione soltanto di qualche errore (*hamartia*)...<sup>31</sup>» (53 a 7ss.). Così anche il discernimento della colpa tragica viene esercitato mediante la qualità emozionale della pietà, del terrore e del senso dell'umano<sup>32</sup>. Il rapporto è quindi circolare. È la composizione dell'intrigo che epura le emozioni, portando gli accadimenti che producono pietà e terrore nella forma della rappresentazione, mentre sono delle emozioni epurate quelle che regolano il discernimento del tragico. Non è possibile portare più avanti l'inclusione di ciò che produce pietà e terrore entro l'orditura drammatica. Aristotele può concludere questo tema con queste parole: «E siccome il diletto proprio della tragedia, e che il poeta deve procurare, è quello che scaturisce mediante (*dià*) la mimesi, da (*apó*) fatti che destino pietà e terrore, è chiaro che il poeta deve introdurre nell'interno dell'azione drammatica (*en empoieteon*) ciò appunto che potrà suscitare questi sentimenti»<sup>33</sup> (53 b 12-13).

<sup>31</sup> L'*hamartia* non è soltanto un caso estremo di discordanza; essa contribuisce al massimo livello al carattere di *investigazione* dell'opera tragica. Essa *problematizza* l'infortunio immeritato. Interpretare l'errore tragico è il compito della tragedia, in quanto «inquiry in the strenghts and weaknesses of culture» (Redfield, *op. cit.*, p. 89). Ritorneremo più avanti su questo ruolo dell'opera poetica in quanto rivelatrice delle «disfunzioni» di una cultura (*ibid.*, p. 111, n. 1).

<sup>32</sup> Else nota con ragione che questo discernimento fa di noi dei giudici: ma è in veste di compagni di umanità ugualmente fallibili (*as a court of fellow human beings*), e non come ministri della legge, che noi portiamo il nostro giudizio. L'epurazione della pietà e del timore sta al posto della condanna e dell'esecuzione. Non siamo tanto noi che operiamo la purificazione quanto l'intrigo (*op. cit.*, p. 437). Ritroviamo il legame che abbiamo prima indicato tra colpa tragica e riconoscimento. La *catharsis* è l'intero processo retto dalla struttura e che culmina nel riconoscimento.

<sup>33</sup> Golden traduce: «Since the poet should produce pleasure from (*apo*) pity and fear through (*dia*) imitation, it is apparent that this function must be worked

Sono questi i vincoli crescenti ai quali Aristotele sottopone il suo modello tragico. Possiamo allora chiederci se, aumentando i vincoli dell'intrigo tragico, non finisca per rendere il suo modello ad un tempo più forte e più limitato<sup>34</sup>.

#### 4. Ciò che sta a monte e a valle della configurazione poetica

Vorrei ritornare, per concludere, sul problema della *mimesis*, che è il secondo centro di interesse nella mia lettura della *Poetica*. E non mi pare che il problema sia risolto con le equivalenze del tipo: «imitazione (o rappresentazione) di azione» e «connessione dei fatti». Non voglio con questo negare il valore di tali equazioni. Non v'è dubbio che il senso prevalente della *mimesis* è proprio quello che viene istituito mediante l'accostamento al *muthos*: se continuiamo a tradurre *mimesis* con imitazione, bisogna allora intenderla esattamente come il contrario del ricalco di un reale preesistente e parlare invece di imitazione creatrice. E se traduciamo *mimesis* con rappresentazione, non bisogna, con questo termine, pensare ad una sorta di reduplicazione di presenza, come si potrebbe ancora pensare nel caso della *mimesis* platonica, bensì nei termini della rottura che apre lo spazio della finzione. L'artefice delle parole non inventa cose, ma soltanto delle quasi-cose, inventa del come-se. In tal senso, il termine aristotelico di *mimesis* è l'emblema di questa operazione che, detta con un vocabolario d'oggi, instaura la letterarietà dell'opera letteraria.

Eppure l'equazione tra *mimesis* e *muthos* non esaurisce il senso dell'espressione *mimesis praxeos*. Si può certo costruire—come anche noi abbiamo fatto altrove—il genitivo oggettivo come correlato noematico

into (*en tois pragmasin empoieteon*) the incidents» (*op. cit.*, p. 23). Else commenta: «through the shaping of the work out of the emotions».

<sup>34</sup> Si sarà notato che non ho commentato la distinzione tra «nodo» (*desis*) e «scioglimento» (*lusis*) del cap. XVIII. Il solo fatto che Aristotele includa nella fase di nodo degli avvenimenti «esterni» all'intrigo, fa pensare che non bisogna collocare questa distinzione sul medesimo piano degli altri aspetti dell'intrigo complesso, e neppure considerarla come un aspetto pertinente dell'intrigo i cui criteri sono tutti «interni». Ecco perché una critica del concetto di chiusura narrativa che ricavasse argomentazioni da questa analisi (cfr. la terza parte) toccherebbe soltanto una categoria periferica, eterogenea e forse tardivamente aggiunta da Aristotele (Else, *op. cit.*, p. 520), non il nocciolo del suo concetto di intrigo.

## La costruzione dell'intrigo

dell'imitazione (o della rappresentazione) e assimilare tale correlato all'espressione completa: «connessione dei fatti», di cui Aristotele fa il «che cosa»—l'oggetto—della *mimesis*. Ma l'appartenenza del termine *praxis* ad un tempo all'ambito reale di cui si occupa l'etica, e all'ambito immaginario di cui si occupa la *poetica*, fa pensare che la *mimesis* non abbia solo una funzione di rottura ma anche di legame, che fissa appunto lo statuto di trasposizione «metaforica» del campo pratico mediante il *muthos*. Se questo è vero, allora occorre preservare nella stessa significazione del termine *mimesis* una referenza a ciò che sta a monte della composizione poetica. Chiamo questa referenza *mimesis* I per distinguerla da *mimesis* II—la *mimesis*-creazione—che resta la funzione cardine. Spero di poter mostrare nel testo stesso di Aristotele gli indizi sparsi di tale referenza a ciò che sta a monte della composizione poetica. Ma non è tutto: la *mimesis* che è, non dimentichiamolo, una attività, l'attività mimetica, non trova il termine al quale si rivolge il suo dinamismo nel solo testo poetico, ma anche nello spettatore e nel lettore. C'è così un dato che è a valle rispetto alla composizione poetica, che chiamo *mimesis* III, e anche di questo elemento cercherò le tracce nel testo della *Poetica*. Situando in tal modo il salto dell'immaginario entro le due operazioni che costituiscono ciò che sta a monte e a valle della *mimesis*-invenzione, non penso di attenuare, anzi di arricchire, il senso stesso dell'attività mimetica operante nel *muthos*. Spero di poter mostrare che essa ricava la sua intelligibilità dalla sua funzione di mediazione, che è quella di condurre da ciò che sta a monte del testo a ciò che sta a valle, grazie alla sua capacità di nuova figurazione.

Nella *Poetica* non mancano le referenze alla comprensione dell'azione—e anche delle passioni—che l'*Etica* espone. Tali referenze sono implicite, mentre la *Retorica* inserisce nel proprio testo un vero e proprio «Trattato delle passioni». La differenza è chiara: la retorica sfrutta queste passioni, mentre la poetica opera la trasposizione dell'agire e del patire umani in forma poetica.

Il capitolo successivo fornirà una idea più completa della comprensione dell'ordine dell'azione che l'attività narrativa implica. Il modello tragico, in quanto modello limitato di narratività, dipende, in parte, da questa pre-comprensione. Il *muthos* tragico svolgendosi attorno a dei *metabasi* di fortuna e solo nel senso del passaggio dalla felicità all'infelicità, è una esplorazione delle vie grazie alle quali l'azione, contro ogni aspettativa, getta gli uomini di valore nell'infelicità. Funziona così da *metrappunto* all'etica che insegna come l'azione, mediante l'esercizio

delle virtù, conduca alla felicità. Al tempo stesso prende a prestito dalla pre-cognizione dell'azione solo i suoi aspetti etici<sup>35</sup>.

Anzitutto il poeta ha sempre saputo che i personaggi che rappresenta sono «persone che agiscono» (48 a 1); ha sempre saputo che «carattere è quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo o questa o quella qualità» (50 a 4); ha sempre saputo che «queste persone non possono essere altrimenti che o nobili o ignobili» (48 a 2). La parentesi che segue questa frase è una parentesi etica: «Perché i due unici criteri su cui si fonda la diversità dei caratteri possiamo pur dire che siano sempre questi, e tutti gli uomini infatti differiscono nel carattere in quanto sono virtuosi o non virtuosi» (48 a 2-4). L'espressione «tutti» (*pantes*) è il segno di *mimesis* I nel testo della *Poetica*. Nel capitolo dedicato ai caratteri (capitolo xv) «il carattere che il poeta si è proposto di rappresentare» (54 a 27), è l'uomo secondo l'etica. Le qualificazioni etiche vengono dal reale. Ciò che invece dipende dall'imitazione o dalla rappresentazione è l'esigenza logica di coerenza. Nella stessa linea, si dice che la tragedia e la commedia differiscono perché «l'una tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini di oggi (*ton nun*)» (48 a 16-18): secondo tratto di *mimesis* I. Che quindi i caratteri possano essere migliorati o peggiorati dall'azione, è ben noto al poeta, anzi è per lui un presupposto: «Dico poi carattere quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo questa o quella qualità» (50 a 6)<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> J. Redfield insiste con forza su questo legame tra etica e poetica; questo legame è garantito in modo visibile grazie ai termini comuni alle due discipline: *praxis*, «azione» e *ethos*, «caratteri». Riguarda più profondamente la realizzazione della felicità. L'etica, in effetti, tratta della felicità solo in forma di potenzialità: ne considera le condizioni, cioè le virtù; il legame resta però aleatorio tra le virtù e le circostanze della felicità. Costruendo i suoi intrighi, il poeta conferisce una intelligibilità a questo legame contingente. Di qui l'apparente paradosso: «Fiction is about unreal happiness and unhappiness, but these in their actuality» (*op. cit.*, p. 63). È a questo prezzo che raccontare «insegna» circa la felicità e la vita, indicata nella definizione di tragedia: «rappresentazione non di uomini ma di azioni e di vita, che è come dire di felicità (l'infelicità si risolve anch'essa nell'azione)» (50 a 17-18).

<sup>36</sup> Vedremo più avanti (nella terza parte, cap. II) l'uso che Claude Brémond fa di queste nozioni di miglioramento e di deterioramento nella sua «logica dei possibili narrativi». Possiamo seguire Dupont-Roc e Lallot quando affermano che la *Poetica* rovescia il rapporto di priorità che l'etica fissa tra l'azione e i caratteri; in etica, dicono, i caratteri sono al primo posto, nella poetica passano al secondo; «l'inversione del rapporto di priorità tra agente e azione deriva diret-

In una parola, perché si possa parlare di «spostamento mimetico», di «trasposizione» quasi metaforica dall'etica alla poetica, bisogna concepire l'attività mimetica come legame e non solo come rottura. È il movimento stesso da *mimesis* I a *mimesis* II. Se non v'è dubbio che il termine *muthos* segni la discontinuità, il termine *praxis*, in forza della sua duplice pertinenza, assicura la continuità tra i due ambiti, quello etico e quello poetico, dell'azione<sup>37</sup>.

Un rapporto analogo di identità e differenza potrebbe senza dubbio essere riconosciuto tra i *pathe* ampiamente descritti nel secondo libro della *Retorica* e il *pathos*—«catastrofe, effetto violento»—di cui l'arte tragica fa una parte dell'intrigo (52 b 9ss.).

Bisogna forse portare più a fondo la ripresa dell'etica nella poetica. Il poeta non trova soltanto nel suo fondo culturale una implicita categorizzazione del campo pratico, bensì una prima messa in forma narrativa di tale campo. Se i poeti tragici, a differenza degli autori di commedia che si permettono di dare come supporto ai loro intrighi dei nomi presi a caso, «si attengono ai nomi già fissati dalla tradizione (*genónemon*)» (51 b 15), ciò vuol dire che il verosimile—dato obbiettivo—deve essere anche *persuasivo* (*pithanón*) (51 b 16)—dato soggettivo. La connessione logica del verosimile non potrebbe quindi esser separata dai vincoli culturali dell'accettabile. Certo, ancora una volta, l'arte qui segna una rottura: «Se poi capiti a un poeta di poetare su fatti realmente accaduti (*genóména*), costui non sarà meno poeta per questo» (51 b 29-30). Ma, senza trasmissione di miti, non vi sarebbe nulla da trasporre poeticamente. Chi dirà la inesauribile sorgente di vio-

tamente dalla definizione della poesia drammatica come rappresentazione di *azione* » (p. 196 e anche pp. 202-204). Si può comunque notare con Else (*ad* 48 a 1-4) che anche per l'etica è l'azione che conferisce qualità morale ai caratteri. In ogni caso, come questo presunto rovesciamento sarebbe percepito se l'ordine di precedenza che la *Poetica* rovescia non fosse preservato grazie al rovesciamento? I nostri autori sarebbero certo pronti a riconoscerlo: a loro avviso, l'oggetto dell'attività mimetica conserva, non solo in questo capitolo, ma forse fino alla fine, il senso ambiguo di oggetto-modello (l'oggetto naturale che si può imitare) e di oggetto-copia (artefatto che si crea). Fanno notare, *ad* 48 a 9: «L'attività mimetica stabilisce tra i due oggetti, modello e copia, una relazione complessa; essa implica ad un tempo la somiglianza e la differenza, l'identificazione e la trasformazione d'un solo e medesimo movimento» (p. 157).

<sup>37</sup> 51 a 16-20 è a questo proposito stupefacente, dal momento che parla delle azioni che sopraggiungono nella vita di un individuo unico, che non formano per nulla una azione *unica*.

lenza trasmessa dai miti e che il poeta traspone nell'effetto tragico? E tale effetto tragico non è forse massimamente espresso in quelle storie trasmesse a proposito di certe grandi famiglie come gli Atridi, il casato di Edipo...? Non è allora un caso se Aristotele, tanto preoccupato dell'autonomia dell'atto poetico, raccomandi al poeta di continuare ad attingere in questo tesoro quella materia che desta pietà e terrore<sup>38</sup>.

Quanto al criterio del verosimile, mediante il quale il poeta distingue i suoi intrighi dalle storie ricevute dalla tradizione—siano esse realmente accadute o semplicemente tramandate grazie appunto alla tradizione—è difficile individuarlo in una pura «logica» poetica. L'allusione che abbiamo appena fatto al suo nesso con ciò che è «persuasivo» lascia intendere che anche quest'ultimo sia in un certo modo ricevuto. Ma questo problema riguarda piuttosto le questioni concernenti *mimesis* III che affrontiamo subito.

A prima vista sembra che la *Poetica* non ci offra molti dati circa ciò che sta a valle rispetto alla composizione poetica. A differenza della *Retorica* che subordina l'ordine del discorso ai suoi effetti sull'uditorio, la *Poetica* non presenta alcun interesse esplicito per la comunicazione dell'opera al pubblico. Anzi lascia intravedere una sorta di reale impazienza nei confronti dei vincoli legati alla istituzione dei concorsi (51 a 7) e più ancora nei confronti del cattivo gusto del pubblico ordinario (capitolo xxv). La recezione dell'opera non è quindi una categoria dominante nella *Poetica* che è piuttosto un trattato relativo alla composizione, senza quasi interesse alcuno per colui che ne è destinatario.

Le osservazioni che ora raccolgo sotto il titolo di *mimesis* III sono tanto più preziose quanto più rare. Stanno ad attestare l'impossibilità per una poetica che ha posto l'accento principale sulle strutture interne del testo, di rinchiudersi nella chiusura del testo.

Ecco la linea che vorrei seguire: la *Poetica* non parla di struttura bensì di strutturazione; ora la strutturazione è una attività orientata che ha il suo compimento solo nello spettatore o nel lettore.

Fin dall'inizio, il termine *poiesis* lascia l'impronta del proprio dina-

<sup>38</sup> J. Redfield nota (*op. cit.*, pp. 31-35) che le storie di eroi, ricevute dalla tradizione, sono, a differenza delle storie degli dei, storie di disastri e di sofferenze, talvolta superate, più spesso sopportate. Esse non parlano della fondazione di città, ma della loro distruzione. Il poeta epico ne raccoglie la «fama» (*kleos*) e ne redige il memoriale. È a questo fondo che il poeta tragico, a sua volta, attinge; con questa riserva che «stories can be borrowed, plots cannot» (p. 58).

mismo su tutti i concetti della *Poetica* trasformandoli in concetti operativi: la *mimesis* è una *attività* rappresentativa, la *sústasis* (o *súnthesis*) è l'operazione che permette di collocare i fatti in sistema e non il sistema stesso. Inoltre, il dinamismo (*dúnamis*) della *poiesis* viene inteso, fin dalle prime righe della *Poetica*, come esigenza di perfezione (47 a 8-10); è tale dinamismo che esige, al capitolo VI, che l'azione sia condotta fino al suo compimento (*téleios*). Certo, tale compimento è quello dell'opera, del suo *muthos*; ma è attestato solo dal «diletto proprio» (53 b 11) della tragedia che Aristotele indica come il suo *ergon* (52 b 30), il suo «effetto proprio» (Golden, *op. cit.*, p. 21, traduce: *the proper function*). Per conseguenza, tutti gli abbozzi di *mimesis* III nel testo di Aristotele sono relativi a questo «diletto proprio» e alle condizioni per la sua produzione. Vorrei mostrare come questo piacere è ad un tempo costruito nell'opera e realizzato al di fuori di essa. Esso unisce l'interno all'esterno e richiede di considerare in termini dialettici questo rapporto tra l'interno e l'esterno, rapporto che la poetica moderna riduce troppo sbrigativamente a semplice disgiunzione, in nome di un preteso divieto che la semiotica pronuncerebbe nei confronti di tutto ciò che è considerato extra-linguistico<sup>39</sup>. Come se il linguaggio non fosse, da sempre, gettato fuori da sé dalla sua veemenza ontologica! Possiamo trovare nell'*Etica* una buona guida per connettere in modo corretto la dimensione interna e quella esterna dell'opera. È la teoria stessa del piacere. Se applichiamo all'opera letteraria quello che Aristotele dice del piacere nei libri VII e X dell'*Etica Nicomachea*, e cioè che esso procede da una azione non impedita e che si aggiunge all'azione compiuta come un supplemento che ne è il coronamento, bisogna comprendere in modo analogo la finalità interna della composizione e la finalità esterna della sua ricezione<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> La mia posizione, che argomenterò nel prossimo capitolo, è vicina a quella di H.R. Jauss, in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978, pp. 21-80. A proposito di «godimento» si veda del medesimo autore, *Aesthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, W. Fink Verlag, Munich 1977, pp. 24-211.

<sup>40</sup> Lo statuto misto del piacere, legato all'opera e al pubblico, spiega senza dubbio perché lo spettacolo ha un posto così fluttuante nel corso della *Poetica*. Da un lato lo si dice «totalmente estraneo all'arte»: «infatti il fine proprio della tragedia è conseguibile anche senza rappresentazione scenica e senza attori» (50 b 16); dall'altro, è una delle «parti» della tragedia, inessenziale non può in effetti essere escluso, dal momento che il testo si presta ad una messa in scena da vedere e quando non passa sulla scena è quanto meno disponibile alla lettura. La lettura,

Il piacere di apprendere è, in effetti, il primo elemento del piacere del testo. Aristotele lo considera un corollario del piacere che noi proviamo nei confronti delle imitazioni o rappresentazioni, piacere che è una delle cause naturali dell'arte poetica, secondo l'analisi genetica del capitolo IV. Ora Aristotele unisce all'arte di apprendere quella di «scoprire e riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se per esempio davanti a un ritratto uno esclamasse: sì, è proprio lui» (48 b 17). Il piacere di apprendere è quindi quello di riconoscere. È quel che fa lo spettatore quando riconosce nell'Edipo l'universale che l'intrigo genera grazie alla sola composizione. Il piacere del riconoscimento è quindi ad un tempo costruito nell'opera e sentito dallo spettatore.

Questo piacere del riconoscimento, a sua volta, è il frutto del piacere che lo spettatore avverte nella composizione secondo il necessario e il verosimile. Ora tali criteri «logici» sono a loro volta costruiti nell'opera ed esercitati dallo spettatore. Abbiamo già fatto cenno, parlando dei casi estremi di consonanza dissonante, al nesso che Aristotele stabilisce tra il verosimile e l'accettabile—il «persuasivo»—categoria dominante della *Rhetorica*. È così quando il para-dossale deve esser compreso nella successione causale espressa nella formula «un fatto in conseguenza di un altro». E ancor più quando l'epopea accoglie l'*álogon*, l'irrazionale, che invece la tragedia deve evitare. Il verosimile, sotto la pressione dell'inverosimile, viene portato fino al suo punto di rottura. Non si dimentichi quello stupefacente precetto: «L'impossibile verosimile è da preferire al possibile non credibile» (60 a 26-27). E quando, nel capitolo successivo (xxv), Aristotele fissa le norme che devono guidare il critico nella soluzione dei «problemi», elenca le cose rappresentabili sotto tre voci: «o come esse furono o sono, o come si dice e si crede che siano, o come dovrebbero essere» (60 b 10-11). Ora, la realtà presente (e passata), l'opinione e il dover essere non stanno forse ad indicare l'ambito stesso del credibile disponibile? Tocchiamo qui uno degli elementi più nascosti del piacere di riconoscere, cioè il criterio del «persuasivo» i cui contorni sono quelli stessi dell'immaginario sociale (gli ultimi commentatori francesi dicono molto bene: «Il persuasivo non è altro che il verosimile considerato nel suo effetto sul-

di cui Aristotele non fa la teoria, non è mai altro che il sostituto dello spettatore. Infatti chi altri se non lo spettatore o il suo sostituto, il lettore, può apprezzare la «buona lunghezza» di un'opera, se la si definisce come «ciò che permette di poter comprendere d'un solo sguardo il principio e la fine» (59 b 19)? È attraverso lo «sguardo» che passa il piacere di apprendere.

lo spettatore e, quindi, l'ultimo criterio della *mimesis*», p. 382). È vero che Aristotele fa esplicitamente del persuasivo un attributo del verosimile che è, a sua volta, la misura del possibile in poesia («è credibile ciò che è possibile», 51 b 16). Ma quando l'impossibile—figura estrema della discordanza—minaccia la struttura, non è forse il persuasivo che diventa la misura dell'impossibile accettabile? «Riguardo alle esigenze della poesia, bisogna tener presente che cosa impossibile ma credibile, è sempre da preferire a cosa incredibile anche se possibile» (61 b 10-11). L'«opinione» (*ibid.*) è qui l'unico criterio: «L'irrazionale può essere giustificato mostrando che si trova d'accordo con quel che si dice comunemente» (61 b 14).

Così, grazie alla sua stessa natura, l'intelligibilità tipica della consonanza dissonante, quella che Aristotele pone sotto il segno del verosimile, è il prodotto comune dell'opera e del pubblico. Il «credibile» nasce dal loro incrocio.

Ancora, è nello spettatore che le emozioni propriamente tragiche si amplificano. Così il piacere proprio della tragedia è il piacere prodotto da terrore e pietà. In nessuna altra situazione è possibile cogliere meglio il passaggio dall'opera allo spettatore. Da un lato, in effetti, il pietoso e il terribile—come aggettivi—caratterizzano i «fatti» stessi che il *muthos* compone in modo unitario. In questo senso, il *muthos* imita o rappresenta il pietoso e il terribile. Ma come li porta al livello della rappresentazione? Appunto facendoli uscire dalla (*ex*) connessione dei fatti. Ecco quindi il terrore e la pietà inscritti nei fatti grazie alla composizione, nella misura in cui essa passa attraverso il filtro dell'attività rappresentativa (53 b 13). Ciò che è vissuto dallo spettatore deve, anzitutto, essere costruito nell'opera. In questo senso, si potrebbe dire che lo spettatore ideale di Aristotele è un *implied spectator* nel senso in cui Wolfgang Iser parla di un *implied reader*<sup>41</sup>, ma uno spettatore di carne, capace di godimento.

A questo proposito, sono d'accordo con le interpretazioni convergenti della *catharsis* date da Else, Golden, James Redfield, Dupont-Roc e Jean Lallot<sup>42</sup>. La *catharsis* è una purificazione—meglio, come pensano

<sup>41</sup> Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1974, pp. 274-294.

<sup>42</sup> G. Else: ciò che opera la purificazione è il processo medesimo dell'imitazione. E siccome l'intrigo è imitazione, la purificazione è operata mediante l'intrigo. La allusione alla *catharsis* al cap. VI non rappresenta quindi una aggiunta, ma presuppone l'intera teoria dell'intrigo. Nel medesimo senso, cfr. Leon Golden,

questi ultimi autori, una epurazione—che ha luogo nello spettatore. Consiste precisamente in questo che il «piacere proprio» della tragedia deriva dalla pietà e dal terrore. Consiste quindi nella trasformazione in piacere della pena che accompagna tali emozioni. Ma questa alchimia soggettiva è costruita *entro l'opera mediante* l'attività mimetica. Essa deriva dal fatto che gli incidenti che generano pietà e terrore sono, come abbiamo detto, portati a livello di rappresentazione. Ora, questa rappresentazione poetica delle emozioni risulta a sua volta dalla stessa composizione. In questo senso non è eccessivo dire, con gli ultimi commentatori, che l'epurazione consiste anzitutto nella costruzione poetica. Altrove ho suggerito di considerare la *catharsis* come parte integrante del processo di metaforizzazione che unisce conoscenza, immaginazione e sentimento<sup>43</sup>. In tal senso la dialettica dell'interno e dell'esterno raggiunge il suo punto culminante nella *catharsis*: sperimentata dallo spettatore essa è costruita nell'opera; ecco perché Aristotele può includerla nella sua definizione della tragedia, pur senza dedicarle una analisi distinta: «Mediante (*diá*) una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni» (49 b 28).

Riconosco certo che le allusioni che la *Poetica* riserva al piacere che nasce dal comprendere e al piacere derivante da situazioni che suscitano terrore e pietà—nella *Poetica* formano un unico godimento—costituiscono soltanto l'abbozzo di una teoria di *mimesis* III. Quest'ultima trova la sua pienezza solo quando l'opera dispiega *un mondo che* il lettore si appropria. Questo mondo è un mondo culturale. L'asse principale di una teoria della referenza a valle rispetto all'opera, passa quindi

*Catharsis* in «Transactions of the Am. Philological Assoc.» XLIII (1962), pp. 51-60. Per parte sua James Redfield scrive: «Art..., in so far as it achieves form, is a purification... As the work reaches closure, we come to see that every thing is as it should be, that nothing could be added or taken away. Thus the work takes us through impurity to purity; impurity has been met and overcome by the power of formal art» (p. 161). La purificazione è davvero una epurazione, nella misura in cui l'artista dà forma mediante «riduzione» secondo una espressione presa a prestito da Lévi-Strauss: «The mark of this reduction is artistic closure» (p. 165). Proprio perché il mondo dell'opera letteraria è «self-contained» (*ibid.*) che «art in imitating life can make intelligible (at the price of reduction) situations unintelligible in life» (p. 166). Dupont-Roc e Lalot sono quindi pienamente giustificati nel tradurre *catharsis* con *épuraton* (cfr. il loro commento, pp. 188-193).

<sup>43</sup> *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*, in «Critical Inquiry», The University of Chicago, vol. 5, n. 1 (1978) pp. 143-159.

per il rapporto tra poesia e cultura. Come dice con grande fermezza James Redfield nella sua opera *Nature and Culture in the Iliad*, le due relazioni inverse che si possono stabilire tra questi due termini, «must be interpreted... in the light of a third relation: the poet as a maker of culture» (Prefazione, p. XI)<sup>44</sup>. La *Poetica* di Aristotele non entra in questo ambito. Ma essa situa lo spettatore ideale, meglio ancora il lettore ideale: la sua intelligenza, le sue emozioni «epurate», il suo piacere, nel punto di congiunzione tra l'opera e la cultura che quest'ultima crea. È in tal modo che la *Poetica* di Aristotele, nonostante il suo interesse quasi esclusivo per la *mimesis*-invenzione, ci fornisce l'abbozzo di una analisi della attività mimetica in tutta la sua ampiezza.

<sup>44</sup> L'intera opera di James Redfield è orientata da questo tema dell'incidenza dell'intelligenza poetica sulla cultura. Quest'ultima è definita in questi termini: «Those things which can be made otherwise by choice, effort, and the application of knowledge constitute the sphere of culture» (*op. cit.*, p. 70). L'opposizione tra natura e cultura consiste essenzialmente nell'opposizione tra necessità e contingenza: «Values and norms are... non constraints on action but (teleologically) the sources of action» (p. 70). «Constraints constitute the sphere of nature; they are things which cannot be made otherwise» (p. 71). Ne risulta che il senso di una opera d'arte si compie solo nel suo effetto sulla cultura. Per J. Redfield, questa incidenza è principalmente critica: il dramma nasce dalle ambiguità dei valori e delle norme culturali: è con gli occhi fissi su una norma che il poeta presenta al suo uditorio una storia che è problematica con un carattere che è deviante (p. 81): «The tragic poet thus tests the limits of culture... In tragedy culture itself becomes problematic» (p. 84). L'epopea, prima ancora, ha già esercitato questa funzione grazie alla «distanza epica»: «Epics describes the heroic world to an audience which itself inhabits another, ordinary world» (p. 36). Il poeta esercita il suo magistero cominciando con il *disorientare* il suo uditorio, poi offrendogli una rappresentazione *ordinata* dei temi di rovina e di disordine dei suoi canti eroici. Ma non risolve i dilemmi della vita. Così nell'*Iliade*, la cerimonia funebre di riconciliazione non rivela alcun senso, ma rende manifesta l'assenza di senso di ogni impresa guerresca: «Dramatic art rises from the dilemmas and contradictions of life, but it makes no promise to resolve dilemmas; on the contrary, tragic art may well reach its highest formal perfection at the moment when it reveals to us these dilemmas as universal, pervasive and necessary» (p. 219). «Poetry offers (man) not gratification but intelligibility» (p. 220). È il caso, per eccellenza, con la sofferenza non meritata, aggravata dalla colpa tragica: «Through the undeserved suffering of the characters of tragedy, the problem of culture is brought home to us» (p. 87). L'*hamartia*, punto cieco della *discordanza*, è anche il punto cieco dell'*insegnamento tragico*. È in questo senso che possiamo arrischiare a chiamare l'arte «la negazione della cultura» (pp. 218-223). Ritorniamo nella quarta parte, con l'aiuto di Hans Robert Jauss, su questa funzione dell'opera letteraria di problematizzare il vissuto di una cultura.



Capitolo terzo  
TEMPO E RACCONTO  
LA TRIPLICE MIMESIS

È venuto il momento di congiungere i due capitoli indipendenti che precedono e sottoporre a verifica la mia ipotesi di base, e cioè che esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale. O, in altri termini, *che il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale.*

L'abisso culturale che separa l'analisi agostiniana del tempo nelle *Confessioni* e l'analisi aristotelica dell'intrigo nella *Poetica* mi obbliga a costruire, a mio rischio, gli elementi intermedi che permettono di esprimere la correlazione. In effetti, come s'è detto, i paradossi dell'esperienza del tempo, secondo Agostino, non dipendono affatto dall'attività di raccontare una storia. L'esempio privilegiato della recitazione di un verso o di un poema serve ad accentuare il paradosso più che a risolverlo. Ugualmente, l'analisi dell'intrigo fatta da Aristotele non dipende per niente dalla sua analisi del tempo, legata esclusivamente alla fisica; anzi, nella *Poetica*, la «logica» della costruzione dell'intrigo scoraggia qualsiasi considerazione sul tempo, anche quando comporta concetti quali inizio, mezzo e fine, o quando si impegna in un discorso sulla ampiezza o la lunghezza dell'intrigo.

La costruzione che della *mediazione* mi accingo a proporre, porta a ragion veduta lo stesso titolo dell'intero lavoro: *Tempo e Racconto*. Certo, a questo stadio della ricerca, si tratta solo di un abbozzo che esi-

ge ulteriore sviluppo, critica e revisione. In effetti, questo studio non assume la divaricazione fondamentale tra racconto storico e racconto di finzione, dalla quale dipendono gli studi più tecnici della seconda e terza parte del presente lavoro. Ora, è proprio dall'analisi distinta di questi due campi che deriveranno le più serie messe in questione dell'intero lavoro da me svolto, sia sul piano della pretesa veritativa che su quello della struttura interna del discorso. Quel che qui è abbozzato non è altro che un modello ridotto della tesi che il seguito del lavoro dovrà sottoporre a verifica.

Prendo come filo conduttore di questa esplorazione della *mediazione tra tempo e racconto*, la connessione, sopra menzionata e già in parte illustrata mediante l'interpretazione della *Poetica* di Aristotele, tra i tre momenti della *mimesis* che ho denominato *mimesis I*, *mimesis II*, *mimesis III*. Dò per acquisito che *mimesis II* rappresenti il cardine dell'analisi; grazie alla sua funzione di rottura, essa spalanca il mondo della composizione poetica e istituisce, come ho già avuto modo di dire, la letterarietà dell'opera letteraria. Ma la mia tesi è che il senso stesso dell'operazione di configurazione costitutiva della costruzione dell'intrigo, risulta appunto dalla sua posizione intermedia tra le due operazioni che chiamo *mimesis I* e *mimesis III* e che rappresentano ciò che sta a monte e a valle rispetto a *mimesis II*. In tal modo mi propongo di mostrare che *mimesis II* ricava la sua intelligibilità dalla sua facoltà di mediazione, che è quella di condurre da ciò che è a monte a ciò che sta a valle del testo, di trasfigurare ciò che sta a monte in ciò che sta a valle grazie alla sua capacità di configurazione. Riservo per la parte di quest'opera consacrata al racconto di finzione, il confronto tra questa tesi e quella che ritengo caratteristica della semiotica del testo: e cioè che una scienza del testo può nascere solo astraendo *mimesis II* e prendendo in considerazione solo le leggi interne dell'opera letteraria, senza occuparsi di ciò che è a monte e a valle del testo. È, per contro, compito dell'ermeneutica ricostruire l'insieme delle operazioni grazie alle quali un'opera si eleva sul fondo opaco del vivere, dell'agire e del soffrire per esser data dall'autore ad un lettore che la riceve e in tal modo muta il suo agire. In prospettiva semiotica, l'unico concetto operativo è quello di testo letterario. Per contro, una ermeneutica è preoccupata di ricostruire l'intero arco delle operazioni grazie alle quali l'esperienza pratica si dà delle opere, degli autori, dei lettori. Essa non si limita a collocare *mimesis II* tra *mimesis I* e *mimesis III*. Vuole caratterizzare *mimesis II* grazie alla sua funzione di mediazione. La posta in gioco è

quindi il processo concreto mediante il quale la configurazione testuale opera mediazione tra la prefigurazione del campo pratico e la sua rfigurazione attraverso la ricezione dell'opera. Risulterà, a guisa di corollario, al termine dell'analisi, che il lettore è l'operatore per eccellenza che assume mediante il suo fare—l'azione di leggere—l'unità del percorso da mimesis I a mimesis III attraverso mimesis II.

Tale messa in prospettiva della dinamica della costruzione dell'intrigo è, a mio avviso, la chiave del problema del rapporto tra tempo e racconto. Non intendo affatto sostituire un problema con un altro, passando dal problema iniziale della *mediazione* tra tempo e racconto al nuovo problema della connessione tra i tre stadi della *mimesis*; intendo invece fondare l'intera strategia del mio lavoro sulla subordinazione del secondo problema al primo. È costruendo il rapporto tra i tre modi mimetici che costituisco la mediazione tra tempo e racconto. È questa stessa mediazione che passa attraverso le tre fasi della *mimesis*. In altre parole, per risolvere il problema del rapporto tra tempo e racconto, devo fissare il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo svolge tra uno stadio dell'esperienza pratica che la precede e uno stadio che le succede. In questo senso la tesi dell'intero lavoro consiste nel costruire la mediazione tra tempo e racconto, dimostrando il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo svolge nel processo mimetico. Aristotele, come abbiamo visto, ha ignorato gli aspetti temporali della costruzione dell'intrigo. Io mi propongo di scioglierli dall'atto di configurazione testuale e far vedere il ruolo mediatore che questo tempo, proprio della costruzione dell'intrigo, svolge tra gli aspetti temporali prefigurati nel campo pratico e la rfigurazione della nostra esperienza temporale mediante questo tempo costruito. *Seguiamo quindi il percorso da un tempo prefigurato ad un tempo rfigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato.*

All'orizzonte della ricerca sta l'obiezione secondo la quale tra l'atto di raccontare e l'essere temporale vi sarebbe circolo vizioso. Questo circolo condanna l'intero lavoro a non esser altro che una tautologia? Abbiamo creduto di eludere l'obiezione scegliendo due punti di partenza il più possibile distanti: il tempo secondo Agostino e la costruzione dell'intrigo secondo Aristotele. Ma, cercando un termine medio per questi due estremi e attribuendo un ruolo mediatore alla costruzione dell'intrigo e al tempo che essa struttura, non finiamo per ridar forza all'obiezione? Non intendo affatto negare il carattere circolare della tesi, secondo la quale la temporalità viene portata a parola nella misura

in cui il linguaggio configura e rifica l'esperienza temporale. Ma conto di mostrare, verso il termine del capitolo, che il circolo può esser altro che una morta tautologia.

I. MIMESIS I

Senza entrare nella considerazione della forza di innovazione che la composizione poetica ha nel campo della nostra esperienza temporale, la composizione dell'intrigo è radicata in una pre-comprensione del mondo dell'azione: delle sue strutture intelligibili, delle sue risorse simboliche e della sua natura temporale. Questi aspetti sono più descritti che dedotti. In tal senso, niente impone che la loro elencazione sia esaustiva. Pure, l'enumerazione segue una progressione che è facile fissare. Anzitutto, se è vero che l'intrigo è una imitazione di azione, indispensabile è una competenza previa: la capacità di identificare l'azione in generale mediante i suoi aspetti strutturali; una semantica dell'azione serve ad esplicitare questa prima competenza. Inoltre, se imitare vuol dire elaborare una significazione espressa dell'azione, si richiede un'altra competenza: la capacità di riconoscere quelle che chiamo le *mediazioni simboliche* dell'azione, con una accezione del termine simbolo che Cassirer ha reso classico e che l'antropologia culturale, alla quale mi rifarò per taluni esempi, ha fatto propria. Infine, queste espressioni simboliche dell'azione sono portatrici di caratteri più precisamente *temporali*, dai quali derivano più direttamente la capacità stessa dell'azione ad essere raccontata e forse il bisogno di raccontarla. Un primo dato preso a prestito dalla fenomenologia ermeneutica di Heidegger accompagnerà la descrizione di questo terzo tratto.

Consideriamo successivamente questi tre aspetti: strutturali, simbolici, temporali.

L'intelligibilità prodotta dalla costruzione dell'intrigo trova una sorta di primo ancoraggio nella nostra competenza nell'utilizzare in modo significativo il *dispositivo concettuale* che distingue strutturalmente l'ambito dell'azione da quello del movimento fisico<sup>1</sup>. Parlo di dispositivo concettuale e non di concetto di azione, per sottolineare il fatto

<sup>1</sup> Cfr. il mio contributo a *La Sémantique de l'action*, Ed. du CNRS, Paris 1977, pp. 21-63.

è stesso di azione, preso nel senso stretto di *ciò che* uno suo significato proprio dalla sua capacità di essere utilizzazione con uno qualunque degli altri termini che compongono il dispositivo. Le azioni implicano dei fini la cui anticipazione dipende con qualche risultato previsto o predetto, ma l'impiego dell'azione dipende. Le azioni, inoltre, rimandano a dei momenti perché uno fa o ha fatto una certa cosa, situazione cui distinguiamo chiaramente da quella in cui un evento è seguito ad un altro evento fisico. Le azioni, poi, hanno degli effetti e possono fare delle cose che vengono ritenute appropriate: quindi questi agenti possono essere ritenuti responsabili delle conseguenze delle loro azioni. Nel dispositivo, la regressione è fatta dalla domanda «perché?» non è incompatibile con la domanda aperta dalla domanda «chi?». Identificare un agente con i suoi motivi sono operazioni complementari. Noi diciamo che questi agenti agiscono e soffrono all'interno di un sistema in cui essi non hanno prodotto e che pure fanno parte della situazione in quanto circoscrivono il loro intervento di agenti storici nel corso degli eventi fisici e offrono all'agire occasioni favorevoli. Tale intervento, a sua volta, comporta che agire coincida con ciò che un agente può fare—a titolo di «azione» e quel che egli sa, senza osservazione, di poter fare, con il sistema di un sistema fisico chiuso<sup>2</sup>. Inoltre agire è sempre interazione: l'interazione può assumere la forma della cooperazione o della lotta. Le contingenze dell'interazione sono quelle delle circostanze, grazie al loro carattere di aiuto o di ostacolo. Infine l'esito dell'azione può essere un mutamento di stato, della felicità o la disgrazia.

Inoltre, questi termini o altri analoghi intervengono in interrogativi che possono essere catalogati come domande sul «perché», il «chi», il «come», il «con» o il «contro chi». Il fatto decisivo è che usare in modo significativo l'uno o l'altro di questi termini, in una situazione di domanda e di risposta,

concetto di azione di base, cfr. A. Danto, *Basic Action*, in «*American Philosophical Quarterly*», 2 (1965). Circa il sapere senza osservazione, cfr. E. Anscombe, *Intention*, Oxford 1957. Infine, a proposito del concetto di interazione con la nozione di sistema fisico chiuso, cfr. H. von Wright, *Understanding*, Routledge and Kegan Paul, London 1971, tr. it., *Comprensione*, Il Mulino, Bologna 1977.

vuol dire essere capaci di connetterlo ad uno qualsiasi dei membri del medesimo insieme. In tal senso, tutti i membri dell'insieme stanno in una relazione di intersignificazione. Dominare il dispositivo concettuale nel suo insieme ed ogni singolo termine a titolo di membro dell'insieme, vuol dire avere la competenza che possiamo chiamare *comprensione pratica*.

Qual è allora il rapporto tra *comprensione narrativa* e *comprensione pratica* così come l'abbiamo esposta? La risposta a questa domanda determina il rapporto che può essere stabilito tra teoria narrativa e teoria dell'azione, dando a questo termine il senso che esso riceve nella filosofia analitica di lingua inglese. Tale rapporto, a mio avviso, è duplice. È ad un tempo rapporto di presupposizione e rapporto di trasformazione.

Da un lato, ogni racconto presuppone da parte del narratore e del suo uditorio una familiarità con termini quali agente, fine, mezzo, circostanza, aiuto, ostilità, cooperazione, conflitto, successo, scacco, ecc. In tal senso, la frase narrativa minima è una frase di azione del tipo  $x$  fa  $A$  in queste o quelle circostanze e tenendo conto del fatto che  $y$  fa  $B$  in circostanze identiche o diverse. I racconti hanno per tema l'agire e il soffrire. L'abbiamo visto e detto con Aristotele. Più avanti vedremo fino a che punto, da Propp a Greimas, l'analisi strutturale del racconto in termini di funzioni e di attanti, verifichi questa relazione di presupposizione che istituisce il discorso narrativo sulla base della frase di azione. In questo senso, non si dà analisi strutturale del racconto che non dipenda da una fenomenologia implicita o esplicita del «fare»<sup>3</sup>.

Da un altro lato, il racconto non si limita a fare uso della nostra familiarità con il dispositivo concettuale dell'azione. Vi aggiunge gli aspetti *discorsivi* che lo distinguono da una semplice successione di frasi di azione. Questi aspetti non appartengono più al dispositivo concettuale della semantica dell'azione. Sono aspetti sintattici, la cui funzione è quella di produrre la composizione delle modalità di discorso degne d'essere chiamate narrative, sia che si tratti di racconto storico che di racconto di finzione. È possibile dare conto della relazione tra il dispositivo concettuale dell'azione e le regole di composizione narrativa facendo ricorso alla distinzione, ben nota in semiotica, tra ordine paradigmatico e ordine sintagmatico. In quanto dipendenti dall'ordine para-

<sup>3</sup> Io discuto il rapporto tra fenomenologia e analisi linguistica in *La Sémantique de l'action*, op. cit., pp. 113-132.

digmatico, tutti i termini relativi all'azione sono sincronici, nel senso che le relazioni di intersignificazione che esistono tra fini, mezzi, agenti, circostanze e il resto, sono perfettamente reversibili. Per contro, l'ordine sintagmatico del discorso implica il carattere irriducibilmente diacronico di ogni storia raccontata. Anche se questa diacronia non impedisce la lettura a rovescio del racconto, lettura che è tipica, come vedremo, dell'atto di ri-raccontare, questa lettura risalendo dalla fine verso l'inizio della storia, non abolisce la fondamentale diacronia del racconto. Più avanti ne ricaveremo le conseguenze, quando discuteremo i tentativi strutturalisti di derivare la logica del racconto da modelli strutturalmente a-cronici. Per il momento limitiamoci a dire che, comprendere che cosa è un racconto vuol dire dominare le regole che governano il suo ordine sintagmatico. Per conseguenza, l'intelligenza narrativa non si limita a presupporre una familiarità con il dispositivo concettuale costitutivo della semantica dell'azione. Esso esige inoltre una familiarità con le regole di composizione che reggono l'ordine diacronico della storia. L'intrigo, inteso in senso lato come appunto nel capitolo precedente, e cioè la connessione dei fatti (e quindi la concatenazione delle frasi di azione) entro l'azione totale costitutiva della storia raccontata, è l'equivalente letterario dell'ordine sintagmatico che il racconto introduce nel campo pratico.

Possiamo riassumere così la doppia relazione tra intelligenza narrativa e intelligenza pratica. Passando dall'ordine paradigmatico dell'azione all'ordine sintagmatico del racconto, i termini della semantica dell'azione acquistano integrazione e attualità. Attualità: termini che avevano solo un significato virtuale nell'ordine paradigmatico, cioè una pura e semplice capacità di utilizzo, ricevono un significato effettivo grazie alla connessione sequenziale che l'intrigo conferisce agli agenti, al loro agire e al loro patire. Integrazione: termini così eterogenei come quelli di agenti, motivi, circostanze, vengono resi compatibili e funzionano congiuntamente entro totalità temporali effettive. È in questo senso che la duplice relazione tra regole di costruzione dell'intrigo e termini d'azione costituiscono ad un tempo una relazione di presupposizione e una relazione di trasformazione. Comprendere una storia vuol dire comprendere al tempo stesso il linguaggio del «fare» e la tradizione culturale dalla quale procede la tipologia degli intrighi.

Il secondo nesso che la composizione narrativa trova nella comprensione pratica, sta nelle risorse *simboliche* del campo pratico. Si tratta

di un elemento che decide *quali aspetti* del fare, del poter-fare e del saper-poter-fare dipendano dalla trasposizione poetica.

Se, in effetti, l'azione può essere raccontata, vuol dire che essa è già articolata in segni, regole, norme: essa è da sempre *mediata simbolicamente*. Come ho già detto precedentemente, mi baso qui su talune ricerche antropologiche che si rifanno, a diverso titolo, alla sociologia comprensiva, e in particolare a Clifford Geertz, l'autore di *The Interpretation of Cultures*<sup>4</sup>. Il termine simbolo viene usato in una accezione che direi media, a metà strada tra la sua identificazione con la semplice notazione (penso qui all'opposizione leibniziana tra la conoscenza intuitiva per visione diretta e la conoscenza simbolica attraverso segni abbreviati sostituiti ad una lunga serie di operazioni logiche) e la sua identificazione con le espressioni a doppio senso secondo il modello della metafora, cioè significati nascosti raggiungibili soltanto mediante un sapere esoterico. Tra una accezione troppo povera e una accezione troppo ricca, ho optato per un uso vicino a quello fatto da Cassirer nella sua *Filosofia delle forme simboliche*, nella misura in cui per Cassirer le forme simboliche sono dei processi culturali che esprimono l'intera esperienza. Se parlo più precisamente di *mediazione simbolica*, è per distinguere, tra i simboli di natura culturale, quelli che soggiacciono all'azione al punto di costituirne il significato primo, prima che si separino dal piano pratico degli insiemi simbolici autonomi che dipendono dalla parola o dalla scrittura. In questo senso si potrebbe parlare di un simbolismo implicito o immanente, in contrapposizione ad un simbolismo esplicito o autonomo<sup>5</sup>.

Per l'antropologo e il sociologo, il termine simbolo mette immediatamente l'accento sul carattere pubblico dell'espressione significante. Come afferma Clifford Geertz, «la cultura è pubblica perché è pubblico il significato». Adotto volentieri questa prima caratterizzazione che

<sup>4</sup> Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973.

<sup>5</sup> Nel saggio dal quale ricavo la maggior parte delle notazioni dedicate alla mediazione simbolica dell'azione, distinguo tra un simbolismo *costituente* e un simbolismo *rappresentativo* (*La structure symbolique de l'action*, in *Symbolisme*, Conférence internationale de sociologie religieuse, CISR, Strasbourg 1977, pp. 29-50). Questo vocabolario mi sembra oggi inadeguato. Per una analisi complementare rinvio al mio saggio: *L'imagination dans le discours et dans l'action*, in *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1976, pp. 207-228.

precisa bene come il simbolismo non sia nello spirito, non sia una operazione psicologica destinata a guidare l'azione, bensì un significato incorporato nell'azione e decifrabile a partire dall'azione mediante gli altri attori del gioco sociale.

Inoltre, il termine simbolo—meglio direi mediazione simbolica—serve ad indicare il carattere *strutturato* di un insieme simbolico. Clifford Geertz parla in tal senso di un «sistema di simboli in interazione», di «modelli di significati in sinergia». Prima d'essere testo, la mediazione simbolica possiede una trama, una orditura. Comprendere un rito vuol dire situarlo entro un rituale e quest'ultimo in un culto e, via via, nell'insieme delle convenzioni, delle credenze e delle istituzioni che formano il dispositivo simbolico della cultura.

In tal modo un sistema simbolico fornisce un *contesto di descrizione* per azioni particolari. In altri termini, è «in funzione di...» una certa convenzione simbolica che possiamo interpretare un certo gesto come capace di significare una certa cosa; il medesimo gesto di alzare il braccio può, a seconda del contesto, essere inteso *come* un modo di salutare, di chiamare un taxi, o di esprimere il voto. Prima d'essere sottoposti all'interpretazione, i simboli sono degli interpretanti interni all'azione<sup>6</sup>.

In tal modo, il simbolismo conferisce all'azione una prima *leggibilità*. Dicendo questo non intendiamo confondere l'orditura testuale dell'azione con il testo che *scrive* l'etnologo—con il testo *etnografico*—che è a sua volta all'interno di categorie, concetti, principi nomologici che sono l'apporto proprio di quella particolare scienza e che, per conseguenza, non possono essere confusi con le categorie mediante le quali una cultura si comprende. Se tuttavia si può parlare dell'azione come di

<sup>6</sup> È a questo punto che il senso del termine simbolo che ho privilegiato segue da vicino i due sensi che ho scartato. In quanto interpretante di una condotta, un simbolismo è anche un sistema di *notazione* che sintetizza, alla stregua di un simbolismo matematico, un gran numero di azioni particolari, e che prescrive, alla stregua di un simbolismo musicale, la successione delle esecuzioni o delle rappresentazioni che possono eseguirlo. Ma è ancora in quanto interpretante regolatore, ciò che Clifford Geertz chiama «thick description», che il simbolo introduce una relazione di doppio senso nel gesto, nel comportamento di cui regola l'interpretazione. Possiamo considerare la configurazione empirica del gesto come il senso letterale portatore di un senso figurato. Al limite, questo senso può apparire, in certe condizioni non lontane dalla segretezza, come senso nascosto da decifrare. Per un estraneo è così che appare ogni rituale sociale, senza che occorra portare l'interpretazione verso l'esoterico o l'ermetico.

un quasi-testo, ciò è possibile nella misura in cui i simboli, intesi come interpretanti, forniscono le regole di significato in funzione delle quali un certo comportamento può essere interpretato<sup>7</sup>.

Il termine simbolo introduce, inoltre, l'idea di *regola*, non solo nel senso che abbiamo esposto di regole di descrizione e di interpretazione per azioni singole, bensì nel senso di *norma*. Taluni autori come Peter Winch<sup>8</sup> privilegiano questo aspetto, caratterizzando l'azione significativa come *rule-governed behaviour*. Possiamo precisare tale funzione di regolazione sociale comparando i codici culturali e i codici genetici. Come questi ultimi, i codici culturali sono dei «programmi» di comportamento; in modo analogo conferiscono forma, ordine e direzione alla vita. Ma, a differenza dei codici genetici, i codici culturali si sono edificati sulle aree sommerse della regolazione genetica e mantengono la loro efficacia solo a prezzo di un riaggiustamento completo del sistema di codificazione. I costumi, le abitudini e tutto quello che Hegel poneva sotto il titolo di sostanza etica, la *Sittlichkeit*, previa alla *Moralität* di natura riflessa, prendono il posto dei codici genetici.

Passiamo così, senza difficoltà, sotto il titolo comune di mediazione simbolica, dall'idea di significato immanente a quello di regola, intesa nel senso di regola di descrizione, poi a quello di norma che equivale all'idea di regola presa nel senso prescrittivo del termine.

In funzione delle norme immanenti ad una cultura, le azioni possono essere stimate o apprezzate, cioè valutate a partire da una scala di preferenza morale. Esse ricevono, in tal modo, un *valore relativo*, che fa dire che una certa azione *vale più* di un'altra. Questi gradi di valore, attribuiti anzitutto alle azioni, possono essere estesi agli stessi agenti, considerati quindi buoni, cattivi, migliori o peggiori.

Ritroviamo così, grazie all'antropologia culturale, alcuni dei presupposti «etici» della *Poetica* di Aristotele che possiamo quindi ricondurre al livello di *mimesis* I. La *Poetica* non suppone solo degli «agenti», bensì dei caratteri forniti di qualità etiche che li rendono nobili o spregevoli. Se la tragedia può rappresentarli «migliori» e la commedia «peggiori» rispetto agli uomini attuali, vuol dire che la comprensione

<sup>7</sup> Cfr. il mio articolo, *The Model of the Text. Meaningful Action Considered as a Text*, in «Social Research», 38 (1971) pp. 529-562, ripreso in «New Literary History», 5, (1973) pp. 91-117.

<sup>8</sup> Peter Winch, *The Idea of a Social Science*, Routledge and Kegan Paul, London 1958, pp. 40-65; tr. it., *Il concetto di scienza sociale*, Il Saggiatore, Milano 1972.

pratica che gli autori hanno in comune con l'uditorio, comporta necessariamente una valutazione dei caratteri e della loro azione in termini di bene e di male. Non c'è azione che non susciti, per quanto poco, approvazione o rigetto, sulla base di una gerarchia di valori di cui bontà e malvagità sono gli estremi. Affronteremo, al momento opportuno, il problema di sapere se sia possibile una modalità di lettura che sospenda del tutto qualsiasi valutazione di carattere etico. Che ne sarebbe, in particolare, della pietà che Aristotele ci ha insegnato a collegare con la sventura immeritata, se il piacere estetico venisse ad essere dissociato da ogni forma di simpatia e di antipatia per la qualità etica dei caratteri? In ogni caso, bisogna sapere che questa eventuale neutralità etica dovrebbe essere conquistata mediante una dura lotta con un aspetto che originariamente inerisce all'azione: e cioè l'impossibile neutralità etica. Una ragione per pensare che questa neutralità non è né possibile né augurabile è rappresentata dal fatto che l'ordine effettivo dell'azione non offre soltanto all'artista delle convenzioni e delle convinzioni da demolire, bensì delle ambiguità, delle perplessità che devono essere risolte in via ipotetica. Molti critici contemporanei, riflettendo sul rapporto tra l'arte e la cultura, hanno sottolineato il carattere conflittuale delle norme che la cultura offre all'attività mimetica dei poeti<sup>9</sup>. Essi sono stati preceduti, a questo proposito, da Hegel nella sua famosa meditazione sull'*Antigone* di Sofocle. Ma allora la neutralità etica dell'artista non finirebbe col sopprimere una delle più antiche funzioni dell'arte, quella cioè di costituire un laboratorio nel quale l'artista realizza, in termini di finzione, una sperimentazione con i valori? Pur prescindendo dalla risposta a questi problemi, la poetica mantiene un nesso con l'etica, anche quando sostiene la sospensione di qualsiasi giudizio morale o il suo capovolgimento in termini ironici. Lo stesso progetto di neutralità presuppone la qualità originariamente etica dell'azione prima ancora della finzione. Tale qualità etica non è altro che un corollario di quello che è il carattere principale dell'azione, quello cioè d'essere, da sempre, simbolicamente mediata.

Il terzo aspetto della precomprensione dell'azione che l'attività mimetica di livello II presuppone, costituisce la posta in gioco della no-

<sup>9</sup> Ne abbiamo dato un esempio con la trattazione da parte di James Redfield del rapporto tra l'arte e la cultura in *Nature and Culture in the Iliad*, op. cit., cfr. sopra, p. 89.

stra ricerca. Riguarda i caratteri *temporali* sui quali il tempo narrativo innesta le sue configurazioni. La comprensione dell'azione non si limita, in effetti, ad una familiarità con il dispositivo concettuale dell'azione e con le sue mediazioni simboliche; essa arriva fino al punto di riconoscere nell'azione talune strutture temporali che richiedono la narrazione. A questo livello, l'equazione tra narrativo e tempo, resta implicita. In ogni caso non spingerò l'analisi di tali caratteri temporali dell'azione fino al punto in cui si avrebbe ragione di parlare di una struttura narrativa, o quanto meno di una struttura pre-narrativa dell'esperienza temporale, come è suggerito dal nostro modo familiare di parlare di storie che ci capitano o di storie nelle quali siamo presi o semplicemente della storia di una vita. Riservo per la fine del capitolo l'esame della nozione di struttura pre-narrativa dell'esperienza; essa offre, in effetti, una eccellente occasione di far fronte all'obiezione di circolo vizioso che incombe sull'intera analisi. Mi limito qui all'esame degli aspetti temporali che sono rimasti impliciti nelle mediazioni simboliche dell'azione e che possiamo considerare come induttori di racconto.

Non mi attarderò sulla *correlazione*, fin troppo evidente, che si può stabilire tra un certo segmento del dispositivo concettuale dell'azione e una certa dimensione temporale presa isolatamente. È facile notare che il progetto ha a che fare con il futuro, in un modo a ben vedere specifico, che lo distingue dal futuro della previsione o della predizione. Analogamente è ben evidente la stretta parentela tra la motivazione e la capacità di mobilitare nel presente l'esperienza ereditata dal passato. Infine, l'«io posso», l'«io faccio», l'«io soffro» contribuiscono chiaramente al senso che noi diamo spontaneamente al presente.

Più importante rispetto a questa correlazione debole tra talune categorie dell'azione e le dimensioni temporali prese ad una ad una, è lo scambio che l'azione effettiva fa apparire tra le dimensioni temporali. La struttura discordante-concordante del tempo secondo Agostino sviluppa sul piano del pensiero riflessivo certi tratti paradossali che possono trovare un primo abbozzo in una fenomenologia dell'azione. Dicendo che non c'è un tempo futuro, un tempo passato e un tempo presente, bensì un triplice presente, un presente delle cose future, un presente delle cose passate e un presente delle cose presenti, Agostino ci ha messi sulla via di una ricerca della più primitiva struttura temporale dell'azione. È facile riscrivere ciascuna delle tre strutture temporali dell'azione nei termini del triplice presente. Presente del futuro? *Oramai*, cioè a partire da ora, io mi impegno a fare questo *domani*. Presente del

passato? Io ho *ora* l'intenzione di fare questo perché ho *appena* pensato che... Presente del presente? *Ora* faccio questo perché *ora* posso farlo: il presente effettivo del fare attesta il presente potenziale della capacità di fare e si costituisce come presente del presente.

La fenomenologia dell'azione può spingersi al di là di questa correlazione tra termine e termine, sulla via aperta dalla meditazione di Agostino sulla *distentio animi*. Ciò che importa è il modo in cui la praxis quotidiana *ordina* uno in rapporto all'altro il presente del futuro, il presente del passato, il presente del presente. È infatti questa articolazione pratica che costituisce il più elementare induttore narrativo.

A questo proposito il contributo dell'analisi esistenziale di Heidegger può giocare un ruolo decisivo, ma a certe condizioni che devono essere chiaramente fissate. Non ignoro affatto che una lettura di *Essere e Tempo* in un senso puramente antropologico, rischia di distruggere il senso dell'intera opera nella misura in cui conduce a mettere in ombra la sua prospettiva ontologica: il *Dasein* è il «luogo» nel quale l'essere che noi siamo è costituito grazie alla sua capacità di porre la questione dell'essere e del senso dell'essere. Isolare l'antropologia filosofica di *Essere e Tempo*, vuol dire dimenticare questo significato principale della sua categoria esistenziale centrale. Resta vero che in *Essere e Tempo* la questione dell'essere è appunto aperta da una analisi che deve anzitutto avere una certa consistenza a livello di una antropologia filosofica per poter svolgere quella funzione di scavo ontologico che le è assegnata. Anzi, questa antropologia filosofica si organizza a partire da una tematica, quella della cura (*Sorge*) che, senza mai esaurirsi in una prasseologia, ricava comunque da descrizioni prese a prestito dall'ordine pratico la forza sovversiva che le consente di spezzare il primato della conoscenza mediante l'oggetto e svelare la struttura dell'essere-al-mondo la quale è più fondamentale rispetto a qualsiasi relazione da soggetto a oggetto. È in questo modo che il ricorso alla pratica in *Essere e Tempo* ha una portata indirettamente ontologica. Sono note, a questo proposito, le analisi del mezzo, del qualcosa per, analisi che costituiscono la prima trama della relazione di significanza (o di «significabilità»), prima di qualsiasi processo cognitivo esplicito e di qualsiasi espressione proposizionale sviluppata.

È la medesima forza di rottura che trovò nelle analisi che concludono lo studio della temporalità nella seconda sezione di *Essere e Tempo*. Queste analisi sono centrate sul nostro rapporto con il tempo inteso come ciò «in» cui noi agiamo quotidianamente. Ora è questa strut-

tura dell'intra-temporalità (*Innerzeitigkeit*) che mi sembra meglio caratterizzare la temporalità dell'azione, al livello che è quello proprio di questa analisi, livello che è anche quello adatto ad una fenomenologia del volontario e dell'involontario e a una semantica dell'azione.

Si può obiettare che è assai rischioso entrare in *Essere e Tempo* muovendo dal suo capitolo conclusivo. Ma bisogna capire per quali ragioni è l'ultimo nell'economia dell'opera. Per due ragioni. Anzitutto, la meditazione sul tempo, che occupa la seconda sezione, è a sua volta collocata in una posizione che possiamo dire posizione di dilazione. La prima sezione vi è infatti ricapitolata sotto il titolo di un problema che viene così enunciato: che cosa fa del *Dasein* un tutto? La meditazione sul tempo dovrebbe rispondere a questa problematica per delle ragioni sulle quali ritornerò nella quarta parte. A sua volta, lo studio dell'intra-temporalità, la sola che mi interessa a questo stadio della mia analisi, è a sua volta ritardata dall'organizzazione gerarchica che Heidegger conferisce alla sua meditazione sul tempo. Questa organizzazione gerarchica segue un ordine ad un tempo di derivazione e di autenticità decrescenti. Come è noto, Heidegger riserva il termine di temporalità (*Zeitlichkeit*) alla forma più originaria e più autentica dell'esperienza del tempo cioè alla dialettica tra essere ad-veniente, essente-stato e render presente. In questa dialettica, il tempo è interamente desostanzializzato. I termini futuro, passato, presente scompaiono e il tempo stesso figura come unità frantumata di queste tre estasi temporali. Questa dialettica è la costituzione temporale della Cura. Come è noto, è l'essere-per-la-morte che impone, a differenza di Agostino, il primato del futuro sul presente e la chiusura di questo futuro mediante un limite interno a qualsiasi attesa e progetto. Heidegger riserva poi il termine di storicità (*Geschichtlichkeit*) per il livello immediatamente contiguo di derivazione. Due aspetti sono allora sottolineati: l'estensione del tempo tra nascita e morte e lo spostamento dell'accento dal futuro sul passato. È a questo livello che Heidegger tenta di raccogliere l'insieme delle discipline storiche a vantaggio di un terzo aspetto—la ripetizione—che segna la derivazione di tale storicità nei confronti della temporalità profonda<sup>10</sup>.

È quindi solo in terza posizione che viene l'*intra-temporalità* sulla quale vorrei ora soffermarmi<sup>11</sup>. Questa struttura temporale è posta in ul-

<sup>10</sup> Ritornerò più ampiamente sul ruolo della «ripetizione» nella discussione complessiva che dedicherò alla fenomenologia del tempo nella quarta parte.

<sup>11</sup> Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen 1963<sup>10</sup>, par. 78-83, pp. 404-437; tr. it., *Essere e Tempo*, UTET, Torino 1969. John Macquarrie e

tima posizione perché è la più adatta ad essere livellata mediante la rappresentazione lineare del tempo come semplice successione di istanti astratti. Se me ne occupo a questo punto è precisamente in ragione di quegli aspetti grazie ai quali questa struttura si distingue dalla rappresentazione lineare del tempo e resiste al livellamento che la ridurrebbe a quella rappresentazione che Heidegger chiama la concezione «vulgare» del tempo.

L'intra-temporalità è definita mediante una caratteristica di base della Cura: la condizione d'essere gettato tra le cose tende a rendere la descrizione della nostra temporalità dipendente dalla descrizione delle cose della nostra Cura. Questo aspetto riduce la Cura alle dimensioni del prendersi cura (*Besorgen*) (*op. cit.*, p. 121). Ma per quanto inautentica sia questa relazione, essa presenta ancora degli aspetti che la sottraggono all'ambito esterno degli oggetti della nostra Cura e la riconducono sotterraneamente alla Cura stessa nella sua costituzione fondamentale. È notevole che, per discernere queste caratteristiche propriamente esistenziali, Heidegger si rivolga volentieri a ciò che noi diciamo e facciamo nei confronti del tempo. Questo procedimento è piuttosto vicino a quello che si incontra nella filosofia del linguaggio ordinario. E questo non deve meravigliare: il piano sul quale ci collochiamo, a questo stadio iniziale del nostro percorso, è precisamente quello in cui il linguaggio ordinario è davvero ciò che J.-L. Austin e altri hanno detto che è e cioè il tesoro delle espressioni più adeguate a ciò che è propriamente umano nell'esperienza. È quindi il linguaggio, con la sua riserva di significati abituali, che non consente che la descrizione della Cura, come modalità del prendersi cura, divenga la preda della descrizione delle cose della nostra Cura.

È in questo modo che l'intra-temporalità, ovvero essere-«dentro»-il-tempo, dispiega i suoi aspetti irriducibili alla rappresentazione del tempo lineare. Essere-«dentro»-il-tempo, è già altro che misurare degli intervalli tra istanti-limite. Essere-«dentro»-il-tempo, vuol dire anzitutto contare il tempo e per conseguenza calcolare. Ma è proprio perché contiamo il tempo e facciamo dei calcoli che dobbiamo fare ricorso alla misura, non viceversa. Deve dunque essere possibile fornire una descri-

Edward Robinson traducono *Innerzeitigkeit* con *Within-time-ness*. (*Being and Time*, Harper and Row, New York 1962, pp. 456-488). (Ricoeur traduce con *Intra-temporalité* o *être - «dans» - le temps. ndt*)

zione esistenziale di questo «contare», prima della misura che comporta. In questo caso, espressioni come «avere il tempo di...», «prendere il tempo di...», «perdere il proprio tempo», sono altamente rivelatrici. Analogamente per il dispositivo grammaticale dei tempi del verbo e del complesso assai ramificato degli avverbi di tempo: allora, dopo, più tardi, più presto, da quando, fino a che, mentre, durante, tutte le volte che, ora, ecc. Tutte queste espressioni, di una estrema sottigliezza e di una fine differenza, orientano verso il carattere databile e pubblico del tempo del prendersi cura. Ma è sempre il prendersi cura che determina il senso del tempo, non le cose della nostra Cura. Se tuttavia l'essere-«dentro»-il-tempo è così facilmente interpretato in funzione della rappresentazione ordinaria del tempo è perché le prime misure vengono prese a prestito dall'ambiente naturale e anzitutto dal gioco della luce e delle stagioni. A questo proposito, il giorno è la più naturale delle misure<sup>12</sup>. Ma il giorno non è una misura astratta, è una grandezza che corrisponde alla nostra Cura e al mondo nel quale è «tempo di» fare qualche cosa, dove «ora» significa «ora che...». È il tempo delle opere e dei giorni.

È quindi importante vedere la differenza di significato che distingue l'«ora» proprio di questo tempo del prendersi cura, dall'«ora» nel senso dell'istante astratto. L'«ora» esistenziale è determinato dal presente del prendersi cura che è un «rendere-presente», inseparabile da «aspettare» e da «ritenere» (*op. cit.*, p. 416). È soltanto per il fatto che, nel prendersi cura, la Cura tende a contrarsi nel rendere-presente, e a cancellare la sua differenza nei confronti dell'attesa e della ritenzione che l'«ora», così isolato, può diventare la preda della sua rappresentazione come un momento astratto.

Per mettere il significato dell'«ora» al riparo da questa riduzione ad una astrazione, occorre notare in quali occasioni noi «diciamo-ora» nell'azione e nella sofferenza d'ogni giorno: «Dire-ora, scrive Heidegger,

<sup>12</sup> «Lo storicizzarsi dell'Esserci è giornaliero e lo è sul fondamento dell'interpretazione datante il tempo» (*Sein Geschehen ist auf Grund der... datierenden Zeitauslegung ein Tagtägliches*, *op. cit.*, p. 413, tr. it. p. 588) (tr. inglese: *Dasein historicizes from day to day by reason of its way of interpreting time by dating it...*, *op. cit.*, p. 466). Si ricordino le riflessioni di Agostino sul «giorno», che non accetta di ridurre semplicemente ad una rivoluzione del sole. Heidegger non lo segue su questa via: pone piuttosto la differenza tra la misura «la più naturale» del tempo (*ibid.*) e tutte le misure strumentali e artificiali. Il tempo «in cui» noi siamo è *Weltzeit* (*op. cit.*, p. 419): «più oggettivo» di qualsiasi oggetto possibile, è anche «più soggettivo» di qualsiasi soggetto possibile. Non è così né interno né esterno.

è l'articolazione discorsiva di una presentazione temporalizzantesi in unità con un aspettarsi ritenente»<sup>13</sup>. E ancora: «La presentazione autointerpretantesi, cioè l'interpretato espresso nell'"ora", noi lo chiamiamo "tempo"»<sup>14</sup>. Si comprende come, entro certe circostanze pratiche questa interpretazione può andare nella direzione della rappresentazione del tempo lineare: dire-ora diventa per noi sinonimo di leggere l'ora dell'orologio. Ma mentre l'ora e l'orologio vengono percepiti come derivazioni del giorno, che congiunge la Cura con la luce del mondo, dire-ora conserva la sua dimensione esistenziale; e quando gli strumenti che servono a misurare il tempo vengono spogliati di questa referenza primaria alle misure naturali, allora dire-ora ritorna alla rappresentazione astratta del tempo.

Il rapporto tra questa analisi dell'intra-temporalità e il racconto sembra, a prima vista, assai lontano; il testo di Heidegger, come avremo modo di verificare nella quarta parte, sembra non lasciargli spazio alcuno, nella misura in cui il legame tra la storiografia e il tempo si fa in *Essere e Tempo* a livello della storicità e non dell'intra-temporalità. Il vantaggio dell'analisi dell'intra-temporalità sta altrove: consiste nella rottura che questa analisi opera con la rappresentazione lineare del tempo, intesa come semplice successione di istanti. Un primo grado di temporalità viene così superato con il primato riconosciuto alla Cura. Riconoscere questo *grado* vuol dire gettare per la prima volta un ponte tra l'ordine del racconto e la Cura. È su questa base dell'intra-temporalità che si costruiranno congiuntamente le configurazioni narrative e le forme più elaborate di temporalità corrispondenti.

Si può così vedere nella sua ricchezza il senso di *mimesis* I: imitare o rappresentare l'azione, vuol dire anzitutto pre-comprendere che ne è dell'agire umano: della sua semantica, della sua simbolica, della sua temporalità. È a partire da questa pre-comprensione, comune al poeta e

<sup>13</sup> «Das Jetzt-sagen aber ist die redende Artikulation eines Gegenwärtigen, das in der Einheit mit einem behaltenden Gewärtigen sich zeitigt» (*op. cit.*, p. 416; tr. it. p. 592) (tr. inglese: Saying «now»... is the discursive Articulation of a making-present which temporalizes itself in a unity with a retentive awaiting, *op. cit.*, p. 469).

<sup>14</sup> «Das sich auslegende Gegenwärtigen, das heisst das im "jetzt" angesprochene Ausgelegte nennen wir "Zeit" (*op. cit.*, p. 408; tr. it. p. 581) (tr. inglese: The making-present which interprets itself...—in other words, that which has been interpreted and is addressed in the "now"—is what we call "time", *op. cit.*, p. 460).

## Il circolo tra racconto e temporalità

al suo lettore, che si eleva la costruzione dell'intrigo e, con essa, la mimetica testuale e letteraria.

È vero che nella prospettiva dell'opera letteraria questa pre-comprensione del mondo dell'azione arretra al livello di «repertorio», per usare la terminologia di Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens*<sup>15</sup>, oppure al livello di «menzione», per usare un'altra terminologia più familiare alla filosofia analitica. Resta vero che, nonostante la frattura che essa istituisce, la letteratura sarebbe assolutamente incomprensibile se essa non venisse a dar configurazione a ciò che, nell'azione umana, è già figurato.

### II. MIMESIS II

Con *mimesis* II si apre l'ambito del *come se*. Avrei potuto dire l'ambito della *finzione*, seguendo così un uso corrente nella critica letteraria. Mi privo dei vantaggi di questa espressione perfettamente adeguata all'analisi di *mimesis* II, per evitare l'equivoco che deriverebbe dall'impiego del medesimo termine secondo due accezioni diverse: una prima volta come sinonimo delle configurazioni narrative, una seconda volta come antinomico rispetto alla pretesa avanzata dal racconto storico di costituire un racconto «vero». La critica letteraria non conosce questa difficoltà, nella misura in cui non prende in conto la scissione che divide il discorso narrativo in due grandi classi. Essa può allora ignorare una differenza che tocca la dimensione *referenziale* del racconto e limitarsi ai caratteri *strutturali comuni* al racconto di finzione e al racconto storico. Il termine *finzione* può allora designare la configurazione del racconto di cui la costruzione dell'intrigo è *il paradigma*, senza tenere conto delle differenze che riguardano solo la pretesa veritativa delle due classi di racconto. Prescindiamo per il momento dalla revisione alla quale bisognerà sottoporre la distinzione tra fittizio o «immaginario» e «reale», una differenza resterà tra racconto di finzione e racconto storico e ci impegneremo a riformularla nella quarta parte. In attesa di tale chiarificazione, scelgo di riservare il termine di finzione nella seconda delle accezioni sopra considerate e di opporre racconto di finzio-

<sup>15</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Frank, Munich 1976, II parte, III cap.

ne a racconto storico. Parlerò di composizione o di configurazione nella prima delle accezioni, quella che non mette in gioco problemi di referenza e di verità. È il senso del *muthos* aristotelico che la *Poetica*, come s'è visto, definisce come «connessione di fatti».

Mi propongo ora di liberare questa attività di configurazione dai vincoli limitativi che il paradigma della tragedia impone al concetto di costruzione di intrigo secondo Aristotele. Inoltre, vorrei completare il modello mediante una analisi delle sue strutture temporali. Una analisi del genere non ha trovato spazio nella *Poetica*. Spero di dimostrare in seguito (seconda e terza parte) che (a condizione di un più elevato grado di astrazione e con l'aggiunta di elementi temporali adeguati) il modello aristotelico non sarà radicalmente alterato dalle amplificazioni e dalle correzioni che la teoria della storia e la teoria del racconto di finzione gli apporteranno.

Il modello di costruzione di intrigo, che sarà sottoposto a verifica nel seguito di questo lavoro, risponde ad una esigenza fondamentale che è già stata menzionata nel precedente capitolo. Situando *mimesis* II tra uno stadio anteriore ed uno ulteriore della *mimesis*, non cerco soltanto di localizzarla e situarla. Voglio soprattutto comprendere la sua funzione di mediazione tra ciò che sta a monte e ciò che sta a valle della configurazione. *Mimesis* II ha una posizione intermedia solo perché ha una funzione di mediazione.

Ora, tale funzione di mediazione deriva dal carattere dinamico dell'operazione di configurazione che ci ha portato a preferire il termine di costruzione di intrigo rispetto a quello di intrigo e quello di connessione rispetto a quello di sistema. Tutti i concetti relativi a questo livello designano infatti delle operazioni. Questo dinamismo consiste nel fatto che l'intrigo esercita già, nel suo campo testuale, una funzione di integrazione e, in questo senso, di mediazione, che gli consente di operare, al di fuori di questo stesso campo, una più vasta mediazione tra la pre-comprensione e, se posso esprimermi così, la post-comprensione dell'ordine dell'azione e dei suoi aspetti temporali.

L'intrigo ha funzione mediatrice almeno a tre livelli:

Anzitutto fa mediazione tra *eventi* o accadimenti individuali e una *storia* intesa come un tutto. A questo proposito, si può dire che l'intrigo ricava una storia sensata *da*—una diversità di eventi o di accadimenti (le *pragmata* di Aristotele); oppure che trasforma gli eventi o accadimenti *in*—una storia. Le due relazioni reciproche espresse mediante il *da* e l'*in* caratterizzano l'intrigo come mediazione tra eventi e storia

raccontata. Per conseguenza, un evento deve essere più che un accadimento singolare. Riceve la sua definizione dal contributo che fornisce allo sviluppo dell'intrigo. Una storia, d'altra parte, deve essere più che una enumerazione di eventi secondo un ordine seriale, deve organizzarli in una totalità intelligibile, così che si possa sempre chiedere qual è il «tema» della storia. In una parola, la costruzione dell'intrigo è l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione.

Inoltre, la costruzione dell'intrigo *componne insieme fattori* così eterogenei come agenti, fini, mezzi, interazioni, circostanze, risultati inattesi, ecc. Aristotele anticipa tale natura mediatrice in diversi modi: anzitutto costruisce un sottoinsieme di tre «parti» della tragedia—intrigo, caratteri e pensiero—sotto il titolo del «che cosa» (dell'imitazione). Niente quindi impedisce di estendere il concetto di intrigo all'intera triade. Questa prima estensione conferisce al concetto di intrigo quell'iniziale valore che gli consentirà di ricevere ulteriori arricchimenti.

Infatti il concetto di intrigo ammette una più vasta estensione: includendo nell'intrigo complesso gli accadimenti penosi e tremendi, i colpi di scena, i riconoscimenti e gli effetti violenti, Aristotele *identifica intrigo e configurazione* che noi abbiamo caratterizzata come *concordanza-discordanza*. È questo aspetto che, in ultima analisi, costituisce la funzione mediatrice dell'intrigo. L'abbiamo già anticipato nella sezione precedente, dicendo che il racconto fa apparire in un ordine sintagmatico tutte le componenti in grado di figurare nel quadro paradigmatico fissato dalla semantica dell'azione. Tale passaggio dal paradigmatico al sintagmatico costituisce la transizione stessa da *mimesis I* a *mimesis II*. Ed è l'opera dell'attività di configurazione.

L'intrigo è mediatore per una terza ragione, quella dei suoi *caratteri temporali* propri. Tali caratteri ci autorizzano a chiamare l'intrigo, in forza di una generalizzazione, una *sintesi dell'eterogeneo*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> È a prezzo di questa generalizzazione che uno storico come Paul Veyne potrà definire l'intrigo come una combinazione in proporzioni variabili di fini, di cause e di casualità e farne il filo conduttore della sua storiografia in *Comment on écrit l'histoire* (cfr. più avanti, nella seconda parte, cap. II, pp. 254ss). In altro modo, complementare ma non contraddittorio, von Wright vede nel ragionamento storico una combinazione di sillogismi pratici e di connessioni di causalità retti da vincoli sistemici (cfr. in proposito la seconda parte, cap. II, il paragrafo dedicato appunto alla spiegazione storica secondo von Wright). In molti modi, di conseguenza, l'intrigo compone delle serie eterogenee.

Tali *caratteri temporali* non sono stati considerati da Aristotele. Eppure sono direttamente implicati nel dinamismo costitutivo della configurazione narrativa. In tal modo, essi conferiscono il suo senso pieno al concetto di concordanza-discordanza del capitolo precedente. A tale proposito, si può dire dell'operazione di costruzione dell'intrigo, che ad un tempo riflette il paradosso agostiniano del tempo e che lo risolve, non secondo un registro speculativo bensì poetico.

Tale operazione riflette, nella misura in cui l'atto di costruzione dell'intrigo organizza all'interno di proporzioni variabili, due dimensioni temporali: una cronologica e l'altra non cronologica. La prima costituisce la dimensione episodica del racconto: essa caratterizza la storia in quanto fatta di avvenimenti. La seconda è la dimensione configurante propriamente detta, grazie alla quale l'intrigo trasforma gli eventi in storia. Tale atto configurante<sup>17</sup> consiste nel «prender-insieme» le azioni particolari o quelli che abbiamo chiamato gli accadimenti della storia; da questa diversità di eventi l'atto configurante ricava l'unità di una totalità temporale. Risulta chiarissima la parentela tra questo «prender-insieme» che è proprio dell'atto configurante e l'operazione del giudizio secondo Kant. È noto che per Kant il senso trascendentale del giudizio non consiste tanto nell'unire un soggetto e un predicato, quanto nel porre un diverso intuitivo sotto la regola di un concetto. La parentela è ancora più grande con il giudizio riflettente che Kant oppone al giudizio determinante, nel senso che esso riflette sul lavoro di pensiero operante nel giudizio estetico di gusto e nel giudizio teleologico applicato a delle totalità organiche. L'atto dell'intrigo ha una funzione analoga, in quanto ricava da una successione una configurazione<sup>18</sup>.

Ma la *poiesis* non si limita a riflettere il paradosso della temporalità. Mediando i due poli dell'evento e della storia, la costruzione dell'intrigo dà al paradosso una soluzione che è l'atto poetico stesso. Questo atto che, come abbiamo appena detto, ricava una figura da una successione, si rivela all'ascoltatore o al lettore nella situazione della storia che deve essere seguita<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Prendo a prestito da Louis O. Mink la nozione di *configurational act*—atto configurante— che applico alla comprensione storica e che estendo a tutto il campo dell'intelligenza narrativa (Louis O. Mink, *The Autonomy of Historical Understanding* in «History and Theory», vol. v, n. 1 (1965) pp. 24-47). Si veda in proposito, nella seconda parte, cap. II, il paragrafo dedicato a *L'atto configurante*.

<sup>18</sup> Vedremo più avanti altre implicazioni del carattere riflessivo del giudizio storico. Cfr. nella seconda parte, cap. III.

<sup>19</sup> Prendo a prestito il concetto di «followability» da W.B. Gallie, *Philosophy*

Seguire una storia vuol dire avanzare in mezzo a contingenze e peripezie sotto la guida di una attesa che trova il suo compimento nella conclusione. Questa conclusione non è logicamente implicata in talune premesse anteriori. Essa conferisce alla storia un «punto finale», il quale, a sua volta, fornisce il punto di vista dal quale la storia può essere colta come formante un tutto. Comprendere la storia vuol dire comprendere come e perché gli episodi successivi hanno condotto a questa conclusione, la quale, lungi dall'essere prevedibile, deve essere congrua con gli episodi raccolti.

È questa capacità della storia ad essere seguita che costituisce la soluzione poetica del paradosso di distensione-intenzione. Il fatto che la storia si lasci seguire trasforma il paradosso in dialettica viva.

Da un lato, la dimensione episodica del racconto attira il tempo narrativo sul versante della rappresentazione lineare. E ciò in molti modi. Anzitutto, l'«allora-e-allora» con cui rispondiamo alla domanda: «e poi?», suggerisce che le fasi dell'azione stanno in una relazione di esteriorità. Inoltre, gli episodi costituiscono una serie aperta di eventi che permette di aggiungere a «e-poi-e-poi» un «e così via di seguito». Infine, gli episodi si seguono l'un l'altro in accordo con l'ordine irreversibile del tempo comune agli eventi fisici e umani.

La dimensione configurante, per contro, presenta aspetti temporali che sono il rovescio di quelli della dimensione episodica. E anche qui in diversi modi.

Anzitutto, l'arrangiamento configurante trasforma la successione degli eventi in una totalità significativa che è il correlato dell'atto di raccogliere gli avvenimenti e fa sì che la storia si lasci seguire. Grazie a questo atto riflessivo, l'intero intrigo può essere tradotto in un «pensiero», che altro non è che il suo «spunto» o il suo «tema». Ma ci si sbaglierebbe completamente se si considerasse atemporale un tale pensiero. Il tempo della «favola-e-del-tema», per usare una espressione di Northrop Frye, è il tempo narrativo che media tra l'aspetto episodico e quello configurante.

In secondo luogo, la configurazione dell'intrigo impone alla successione indefinita degli accadimenti «il senso del punto finale» (per ri-

*and the Historical Understanding*, Schocken Books, New York 1964. Rimando alla seconda parte la discussione della tesi centrale dell'opera di Gallie, tesi secondo la quale la storiografia (*history*) è una specie del genere narrazione storica (*story*).

prendere il titolo del lavoro di Kermode, *The Sense of an Ending*). Abbiamo appena parlato del «punto finale» come quello a partire dal quale la storia può essere vista come una totalità. Possiamo ora aggiungere che è nell'atto di ri-raccontare, piuttosto che in quello di raccontare, che questa funzione strutturale della chiusura può essere colta. Dal momento in cui una storia è ben nota—ed è il caso della maggior parte dei racconti tradizionali o popolari, così come delle cronache nazionali che riferiscono gli eventi fondatori di una comunità—seguire la storia, non vuol dire tanto rinchiudere le sorprese o le scoperte nel riconoscimento del senso inerente alla storia intesa come un tutto, quanto piuttosto cogliere gli episodi stessi ben noti come capaci di condurre a questa fine. Una nuova qualità del tempo emerge da tale comprensione.

Da ultimo, la ripresa della storia raccontata, considerata come totalità grazie al suo modo conclusivo, costituisce una alternativa alla rappresentazione del tempo come qualcosa che scorre dal passato verso il futuro, secondo la ben nota metafora della «freccia del tempo». È come se l'atto del raccogliere invertisse l'ordine cosiddetto «naturale» del tempo. Leggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine, noi impariamo a leggere anche il tempo cominciando dalla fine, come la ricapitolazione delle condizioni iniziali di una sequenza d'azione dentro le sue conseguenze terminali.

In una parola, l'atto di raccontare, riflesso nell'atto di seguire una storia, rende produttivi proprio quei paradossi che hanno tanto preoccupato Agostino fino a ridurlo al silenzio.

Mi restano da aggiungere, all'analisi dell'atto configurante, due aspetti complementari che assicurano la continuità del processo che unisce *mimesis* III a *mimesis* II. Più visibilmente dei precedenti, questi due aspetti esigono, come si vedrà più avanti, il supporto della lettura per essere riattivati. Si tratta della *schematizzazione* e della *tradizionalità* caratteristiche dell'atto configurante, ed entrambe hanno un rapporto specifico con il tempo.

Non si dimentichi che abbiamo costantemente accostato il «prendere insieme» tipico dell'atto configurante al giudizio secondo Kant. In una linea ancora kantiana, non bisogna esitare ad accostare la produzione dell'atto configurante al lavoro dell'immaginazione produttrice. Per immaginazione produttrice intendiamo una facoltà non di tipo psicologizzante bensì trascendentale. L'immaginazione produttrice, non solo non è senza regole, ma costituisce la matrice produttrice delle regole.

Nella prima *Critica*, le categorie del giudizio sono anzitutto schematizzate mediante l'immaginazione produttrice. Lo schematismo ha questo potere, poiché l'immaginazione produttrice ha fundamentalmente una funzione sintetica. Essa congiunge giudizio e intuizione, producendo le sintesi sia intellettuali che intuitive. Analogamente, la costruzione dell'intrigo produce una intelligibilità mista tra ciò che è già stato chiamato lo spunto, il tema, il «pensiero» della storia raccontata e la presentazione intuitiva delle circostanze, dei personaggi, degli episodi e dei mutamenti di fortuna che fanno lo svolgimento. È in questo senso che si può parlare di uno schematismo della funzione narrativa. Come ogni schematismo, anche questo si presta ad una tipologia del tipo di quella che, per esempio, Northrop Frye elabora nella sua *Anatomia della critica*<sup>20</sup>.

Tale schematismo, a sua volta, si costituisce in una storia che ha tutti i caratteri di una tradizione. Intendiamo con questo termine non la trasmissione inerte di un deposito già morto, bensì la trasmissione viva di una innovazione sempre suscettibile di essere riattivata grazie ad un ritorno ai momenti più creativi del fare poetico. Così intesa, la tradizionalità arricchisce il rapporto tra intrigo e tempo con un nuovo aspetto.

La costituzione di una tradizione, in effetti, si basa sul gioco dell'innovazione e della sedimentazione. È alla sedimentazione, cominciamo di qui, che devono essere riferiti i paradigmi che costituiscono la tipologia della costruzione dell'intrigo. Tali paradigmi derivano da una storia sedimentata la cui genesi è caduta nella dimenticanza.

Ora tale sedimentazione si produce a livelli molteplici, che esigono da noi grande discernimento nell'uso del termine paradigmatico. Così a noi oggi sembra che Aristotele abbia fatto due cose insieme, se non addirittura tre. Da un lato fissa il concetto di intrigo nei suoi aspetti

<sup>20</sup> Ma questa tipologia non abolisce il carattere eminentemente temporale dello schematismo. Bisogna ricordare come Kant rapporti la costituzione dello schematismo a quelle che chiama determinazioni di tempo a priori: «Gli schemi non sono altro che delle determinazioni di tempo a priori, fatte secondo regole, e tali determinazioni, secondo l'ordine delle categorie, riguardano la *serie del tempo*, il *contenuto del tempo*, l'*ordine del tempo*, infine l'*insieme del tempo*, in rapporto a tutti gli oggetti possibili» (*Critica della Ragion Pura*, A 145, B 184). Kant riconosce soltanto le determinazioni del tempo che concorrono alla costituzione oggettiva del mondo fisico. Lo schematismo della funzione narrativa implica delle determinazioni di un nuovo genere che sono precisamente quelle che abbiamo appena designato come dialettica dei caratteri episodici e configuranti della costruzione dell'intrigo.

più *formali*, quelli che noi abbiamo già identificato nella concordanza discordante. Dall'altro, descrive il *genere* della tragedia greca (e in via subordinata quello dell'epopea, ma misurato con i criteri del modello tragico); questo genere soddisfa, ad un tempo, alle condizioni formali che ne fanno un *muthos* e alle condizioni restrittive che ne fanno un *muthos* tragico: rovesciamento nel senso dalla fortuna alla sfortuna, accadimenti penosi e terribili, infortunio immeritato, colpa tragica di un personaggio peraltro eccellente ed esente da vizi o cattiveria, ecc. Tale genere ha dominato in larga misura lo sviluppo ulteriore della letteratura drammatica in Occidente. Ed è altrettanto vero che la nostra cultura è l'erede di molteplici tradizioni narrative: ebraica e cristiana, ma anche celtica, germanica, islandese, slava<sup>21</sup>.

E non è tutto: ciò che fa paradigma non è solo la forma della concordanza discordante, o il modello che la successiva tradizione ha identificato come un *genere* letterario stabile; lo sono anche le singole opere: *Iliade*, *l'Edipo Re*, nella *Poetica* di Aristotele. In effetti, nella misura in cui nella connessione dei fatti il legame causale (l'uno a causa dell'altro) prevale rispetto alla pura successione (l'uno dopo l'altro), emerge un dato universale che è, secondo la nostra interpretazione, la connessione stessa eretta in forma di *tipo*. È così che la tradizione narrativa è stata segnata non solo dalla sedimentazione della *forma* di concordanza discordante e da quella del *genere* tragico (e degli altri modelli del medesimo livello), ma anche da quella dei *tipi* prodotti a partire dalle opere singole. Se raccogliamo *forma*, *genere* e *tipo* sotto il termine di *paradigma*, si potrà dire che i paradigmi nascono dal lavoro dell'immaginazione produttiva a questi diversi livelli.

Ora tali paradigmi, frutto a loro volta di una innovazione precedente, offrono delle regole per una ulteriore sperimentazione nel campo narrativo. Tali regole mutano sotto la pressione di nuove invenzioni, ma cambiano lentamente e anzi resistono al cambiamento proprio in virtù del processo di sedimentazione.

Quanto all'altro polo della tradizione, *l'innovazione*; il suo statuto

<sup>21</sup> Scholes e Kellogg, in *The Nature of Narrative*, Oxford University Press 1968, hanno avuto ragione di fare precedere la loro analisi delle categorie narrative da una rassegna della storia dell'arte di raccontare in Occidente. Quello che io chiamo schematismo della costruzione dell'intrigo, esiste solo in questo sviluppo storico. Ecco perché anche Eric Auerbach, nel suo magnifico volume *Mimesis*, sceglie di innestare la sua analisi e la sua valutazione della rappresentazione della realtà nella cultura occidentale, su campioni di numerosi testi, ma rigorosamente delimitati.

è correlativo a quello della sedimentazione. Vi è sempre posto per l'innovazione nella misura in cui ciò che viene prodotto, nella *poiesis* del poema, è sempre un'opera singolare, quest'opera determinata. Ecco perché i paradigmi costituiscono soltanto la grammatica che regola la composizione di opere nuove—nuove prima di diventare tipiche. E come la grammatica di una lingua regola la produzione di frasi ben costruite, il cui numero e contenuto sono imprevedibili, così un'opera d'arte—poema, dramma, romanzo—è una produzione originale, una nuova esistenza nell'ambito linguistico<sup>22</sup>. Ed è altrettanto vero l'inverso: l'innovazione resta una procedura retta da regole: il lavoro dell'immaginazione non nasce dal nulla. Esso si rifà in un modo o nell'altro ai paradigmi della tradizione. Ma il rapporto con tali paradigmi può essere variabile. Il ventaglio delle soluzioni resta ampio; si dispiega tra i due poli dell'applicazione servile e della devianza calcolata, passando attraverso tutti i gradi della «deformazione regolata». Il racconto, il mito e in generale la narrazione tradizionale sono più vicini al primo polo. Ma nella misura in cui ci si allontana dalla narrazione tradizionale, devianza e scarto diventano la regola. Così il romanzo contemporaneo, in larga parte, si lascia definire come anti-romanzo, nella misura in cui la contestazione prevale rispetto al gusto di una semplice variazione dell'applicazione.

Anzi, lo scarto può giocare a tutti i livelli: in rapporto ai tipi, in rapporto ai generi, in rapporto al principio formale stesso della concordanza-discordanza. Il primo tipo di scarto, direi, è costitutivo di ogni singola opera: ogni opera è in situazione di scarto in rapporto ad ogni opera. Meno frequente è il cambiamento di genere: equivale alla creazione di un nuovo genere, il romanzo, per esempio, in rapporto al dramma o al racconto meraviglioso, o ancora la storiografia in rapporto alla cronaca. Ma ancora più radicale è la contestazione del principio formale della concordanza-discordanza. Ci si interrogherà ancora sull'ampiezza dello spazio di variazione consentito dal paradigma formale. Ci si chiederà se tale contestazione, portata all'estremo in forma di scisma, non finisca per rappresentare la morte della stessa forma narrativa. Resta vero che la possibilità dello scarto è inscritta nella relazione tra paradigmi sedimentati e opere effettive. Essa è soltanto, nella forma estrema dello scisma, l'opposto dell'applicazione servile. La deformazione

<sup>22</sup> Aristotele fa osservare che noi conosciamo soltanto degli universali: ciò che è singolare è ineffabile. Ma noi facciamo delle cose singolari. Cfr. G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Armand Colin, Paris 1968, pp. 5-16.

regolata rappresenta l'asse medio attorno al quale si dividono le modalità di cambiamento dei paradigmi mediante applicazione. È questa varietà nell'applicazione che conferisce una storia all'immaginazione produttrice e che, in posizione di contrappunto rispetto alla sedimentazione, rende possibile una tradizione narrativa. È questo l'ultimo elemento che arricchisce il rapporto tra racconto e tempo a livello di *mimesis* II.

### III. MIMESIS III

Vorrei ora far vedere come *mimesis* II, ricondotta alla sua prima intelligibilità, esiga come complemento un terzo stadio rappresentativo che merita d'essere chiamato *mimesis*.

Mi si consenta di ricordare ancora una volta che l'interesse qui riservato al dispiegamento della *mimesis* non è fine a se stesso. L'esplicitazione della *mimesis* resta fino alla fine subordinata alla ricerca della mediazione tra tempo e racconto. È solo al termine del percorso della *mimesis* che la tesi enunciata al principio di questo capitolo riceve un contenuto concreto: il racconto ha il suo senso pieno quando è restituito al tempo dell'agire e del patire in *mimesis* III.

Questo stadio corrisponde a quella che H.-G. Gadamer, nella sua ermeneutica filosofica, chiama «applicazione». Lo stesso Aristotele suggerisce quest'ultimo senso della *mimesis praxeos* in diversi passi della sua *Poetica*, anche se nella *Poetica* è meno preoccupato dell'uditorio rispetto all'attenzione che vi pone nella *Retorica*, dove la teoria della persuasione è interamente regolata a partire dalla capacità di ricezione da parte dell'uditorio. Ma quando afferma che la poesia «insegna» l'universale, che la tragedia, «rappresentando ciò che desta pietà e terrore... realizza una purificazione di questo genere di emozioni», o ancora quando evoca il piacere che noi proviamo nel vedere gli accadimenti tremendi o pietosi concorrere al rovesciamento di fortuna che è costitutivo della tragedia—ciò vuol dire che è proprio nell'ascoltatore o nel lettore che si compie il percorso della *mimesis*.

Generalizzando al di là di Aristotele, direi che *mimesis* III segna l'intersezione del mondo del testo e del mondo dell'ascoltatore o del lettore. L'intersezione quindi del mondo configurato dal poema e del mondo nel quale l'azione effettiva si dispiega e dispiega la sua specifica temporalità.

Procederò in quattro tappe:

1. Se è vero che è connettendo i tre stadi della *mimesis* che si istituisce la mediazione tra tempo e racconto, un problema previo si pone, quello di sapere se tale connessione rappresenti davvero una progressione. In tale contesto risponderemo all'obiezione di *circolarità* sollevata fin dal principio di questo capitolo.

2. Se è vero che l'atto di lettura è il vettore della capacità dell'intrigo a modellare l'esperienza, bisogna mostrare come questo atto si articoli sul dinamismo proprio dell'atto configurante, lo prolunghi e lo porti al termine.

3. Affrontando poi direttamente la tesi della ri-figurazione dell'esperienza temporale mediante la costruzione dell'intrigo, si mostrerà come l'ingresso, grazie alla lettura, dell'opera nel campo della *comunicazione* segni, al tempo stesso, il suo ingresso nel campo della *referenza*. Riprendendo il problema dove l'ho lasciato ne *La Metafora viva*, vorrei affrontare le particolari difficoltà connesse con la nozione di *referenza* nella sfera narrativa.

4. Nella misura in cui il mondo che il racconto ri-figura è un mondo *temporale*, si pone il problema di sapere quale aiuto può venire all'ermeneutica del tempo raccontato da una *fenomenologia del Tempo*. La risposta a questo interrogativo farà emergere una circolarità molto più radicale di quella che produce il rapporto di *mimesis* III con *mimesis* I attraverso *mimesis* II. Lo studio della teoria agostiniana del tempo che ha aperto il nostro lavoro ci ha già fornito l'occasione di anticiparla. Essa riguarda il rapporto tra una fenomenologia che genera continue aporie e quella che abbiamo chiamato precedentemente la «soluzione» poetica di queste aporie. È in questa dialettica tra una aporetica e una poetica della temporalità che sta il nocciolo del problema del rapporto tra tempo e racconto.

### 1. Il circolo della *mimesis*

Prima di impegnarmi nella problematica centrale di *mimesis* III, vorrei affrontare il sospetto di circolo vizioso che viene sollevato dal passaggio da *mimesis* I a *mimesis* III attraverso *mimesis* II. Se si considera la struttura semantica dell'azione, le sue risorse simboliche o il suo carattere temporale, il punto d'arrivo sembra riportare al punto di partenza, o, peggio, il punto d'arrivo sembra anticipato nel punto di partenza. Se le cose stessero così, allora il circolo ermeneutico della narra-

tività e della temporalità si risolverebbe nel circolo vizioso della *mimesis*.

Che l'analisi sia circolare è un dato incontestabile. Ma si può superare l'obiezione di circolo vizioso. A questo proposito preferirei parlare di una spirale senza fine che fa passare la mediazione più volte per il medesimo punto, ma ad una altezza diversa. L'accusa di circolo vizioso procede dalla seduzione per l'una o l'altra delle due versioni della circolarità. La prima sottolinea la *violenza* dell'interpretazione, la seconda la sua ridondanza.

### T. FORME DI CRISI

1. Da un lato possiamo essere tentati di dire che il racconto mette della consonanza là dove vi è soltanto dissonanza. In tal modo, il racconto dà forma a ciò che è informe. Ma allora la messa in forma mediante il racconto può destare il sospetto di inganno. Al più, essa fornisce il «come se» proprio di ogni finzione che sappiamo bene non essere altro che finzione, artificio letterario. È così che essa diviene una consolazione dinanzi alla morte. Ma nel momento in cui non ci inganniamo più facendo ricorso alla consolazione offerta dai paradigmi, allora prendiamo coscienza della violenza e della menzogna; siamo allora sul punto di soccombere al fascino rappresentato dall'informe assoluto e da quella difesa della onestà intellettuale radicale che Nietzsche chiamava *Redlichkeit*. Non è grazie ad una qualche nostalgia dell'ordine che resistiamo a questa seduzione e aderiamo disperatamente all'idea secondo la quale l'ordine è, *nonostante tutto*, la nostra patria. Per conseguenza, la consonanza narrativa imposta alla dissonanza temporale resta l'opera di quella che conviene chiamare una violenza dell'interpretazione. La soluzione narrativa del paradosso non è altro che la fonte di tale violenza.

Non nego affatto che tale drammatizzazione della dialettica tra narritività e temporalità riveli in modo del tutto adeguato il carattere di concordanza discordante propria della relazione tra racconto e tempo. Ma fino a quando noi collochiamo, in modo unilaterale, la consonanza sul versante del solo racconto e la dissonanza sul versante della sola temporalità, come suggerisce questo modo di argomentare, non cogliamo la struttura propriamente dialettica della relazione.

In primo luogo, l'esperienza della temporalità non si riduce affatto alla semplice discordanza. Come abbiamo visto con sant'Agostino, *distentio* e *intentio* si scontrano all'interno dell'esperienza più autentica. Occorre preservare il paradosso del tempo dal livellamento prodotto dal-

la sua riduzione alla semplice discordanza. Bisognerebbe piuttosto chiedersi se la difesa di una esperienza temporale radicalmente informe non sia, essa stessa, il prodotto di una seduzione nei confronti dell'informe, e questo è uno degli aspetti della modernità. In una parola, quando pensatori o critici letterari sembrano cedere alla semplice nostalgia per l'ordine o, peggio, al timore del caos, essi sono mossi, in ultima istanza, dal riconoscimento autentico dei paradossi del tempo, al di là della perdita di significato che è tipica di una cultura particolare, la nostra.

In secondo luogo, il carattere di consonanza del racconto, che siamo tentati di opporre in modo non dialettico alla dissonanza della nostra esperienza temporale, deve essere, a sua volta, temperato. La costruzione dell'intrigo non è mai il trionfo puro e semplice dell'«ordine». Anche il paradigma della tragedia greca fa spazio al ruolo perturbatore della *peripeteia*, delle contingenze e dei rovesci di fortuna che suscitano terrore e pietà. Gli intrighi, a loro volta, coordinano distensione e intenzione. Bisognerebbe dire altrettanto dell'altro paradigma che, secondo Frank Kermode, ha dominato sul «senso del punto finale» nella nostra tradizione occidentale; penso al modello apocalittico che sottolinea così bene la corrispondenza tra il principio—il *Genesi*—e la fine—l'*Apocalisse*; e lo stesso Kermode non manca di sottolineare le innumerevoli tensioni prodotte da questo modello per tutto ciò che riguarda gli eventi che sopraggiungono «tra i tempi» e soprattutto negli «ultimi tempi». Il rovesciamento è esaltato dal modello apocalittico nella misura in cui la fine è la catastrofe che abolisce il tempo e che viene prefigurata dai «terrori degli ultimi giorni». Ma il modello apocalittico, nonostante la sua persistenza attestata dalle riprese moderne sotto forma di utopie, meglio di ucronie, non è altro che un paradigma tra altri, che non esaurisce affatto la dinamica narrativa.

Altri paradigmi rispetto a quelli della tragedia greca o dell'*Apocalisse* vengono continuamente prodotti dal processo stesso della formazione delle tradizioni che prima abbiamo ricondotto alla potenza di schematizzazione propria dell'immaginazione produttrice. Vedremo, nella terza parte, che questa rinascita dei paradigmi non abolisce affatto la dialettica fondamentale della concordanza-discordante. Anche il rifiuto di qualsiasi paradigma, proprio dell'anti-romanzo contemporaneo, dipende dalla storia paradossale della «concordanza». A seguito delle frustrazioni prodotte dal loro disprezzo ironico per qualsiasi paradigma, e grazie al piacere più o meno perverso che il lettore ricava dall'essere eccitato, queste opere soddisfano ad un tempo la tradizione che mettono in

crisi e le esperienze disordinate che finiscono per imitare a forza di non imitare i paradigmi ormai consolidati.

Il sospetto di violenza interpretativa non è meno legittimo in questo caso estremo. Non è più la «concordanza» che è imposta di forza alla «discordanza» della nostra esperienza del tempo. Ora è la «discordanza» prodotta nel discorso grazie alla distanza dell'ironia nei confronti di qualsiasi paradigma che viene a minare dall'interno il bisogno di «concordanza» che soggiace alla nostra esperienza temporale e a distruggere così l'*intentio* senza la quale non vi sarebbe *distentio animi*. È allora legittimo nutrire qualche sospetto nei confronti della pretesa discordanza della nostra esperienza temporale, sospetto che si tratti solo di un artificio letterario.

La riflessione sui limiti della concordanza conserva così i suoi diritti. Essa si applica a tutti i «casi di figura» di concordanza discordante e di discordanza concordante a livello del racconto così come a livello del tempo. In ogni caso, il circolo è inevitabile senza che sia vizioso.

2. L'obiezione di circolo vizioso può assumere un'altra forma. Dopo aver affrontato la violenza dell'interpretazione, dobbiamo misurarci con la possibilità inversa, quella di una *ridondanza dell'interpretazione*. Sarebbe appunto così se *mimesis I* fosse da sempre un effetto di senso di *mimesis III*. *Mimesis II* non farebbe altro che restituire a *mimesis III* quel che avrebbe preso a *mimesis I*, dal momento che *mimesis I* sarebbe già l'opera di *mimesis III*.

L'obiezione di ridondanza sembrerebbe suggerita dall'analisi stessa di *mimesis I*. Se non si dà esperienza umana che non sia già mediata da sistemi simbolici e, tra questi, dai racconti, sembra inutile dire, come abbiamo detto, che l'azione è alla ricerca di un racconto. In effetti, come potremmo parlare di una vita umana come di una storia allo stato nascente, dal momento che l'unico accesso ai drammi temporali dell'esistenza è quello costituito dalle storie raccontate in proposito da noi o da altri?

A questa obiezione opporrò una serie di situazioni che, a mio avviso, ci obbligano a riconoscere che l'esperienza in quanto tale ha una iniziale narratività che non deriva, come si dice, dalla proiezione della letteratura sulla vita, ma che costituisce una autentica domanda di racconto. Per caratterizzare tali situazioni non esiterò a parlare di una struttura pre-narrativa dell'esperienza.

L'analisi degli aspetti temporali dell'azione a livello di *mimesis I*

ha condotto alla soglia di tale concetto. Se ancora non l'ho oltrepassata dipende dal fatto che l'obiezione di circolo vizioso per ridondanza potrebbe rappresentare una occasione più propizia per segnare l'importanza strategica delle situazioni che vogliamo considerare nel circolo della *mimesis*.

Senza abbandonare l'esperienza quotidiana, 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? Non ignoro affatto quanto sia poco pertinente l'espressione «storia non (ancora) raccontata». Per definizione, le storie non sono forse sempre raccontate? Questo non si discute se noi parliamo di storie effettive. Ma la nozione di storia potenziale è davvero inaccettabile?

Vorrei soffermarmi su due situazioni meno quotidiane, nelle quali l'espressione di storia non (ancora) raccontata si impone con una forza sorprendente. Il paziente che si rivolge allo psicanalista gli offre dei frammenti di storie vissute, dei sogni, delle «scene primitive», degli episodi conflittuali; a proposito delle sedute analitiche si può dire con ragione che hanno come scopo e come effetto quello di permettere all'analista di ricavare da questi frammenti di storia un racconto che sarebbe ad un tempo più difficilmente sopportabile e più intelligibile. Roy Schafer<sup>23</sup> ci ha insegnato a considerare l'insieme delle teorie metapsicologiche di Freud come un sistema di regole per ri-raccontare le storie di vita e portarle al livello di storie emblematiche. Questa interpretazione narrativa della teoria psicanalitica implica che la storia di una vita proceda da storie non raccontate e represses, in direzione di storie effettive che il soggetto potrebbe assumere e considerare costitutive della sua identità personale. È proprio la ricerca di tale identità personale che assicura la continuità tra la storia potenziale o incoativa e la storia espressa di cui noi ci assumiamo la responsabilità.

C'è un'altra situazione nella quale sembra pertinente la nozione di storia non raccontata. Wilhelm Schapp, nel volume *In Geschichten verstrickt* (1976)<sup>24</sup>, descrive il caso di un giudice che si adopera per comprendere un seguito di azioni, un personaggio, dipanando il complesso di intrighi in cui la persona sospetta è avvolta. L'accento qui è posto

<sup>23</sup> Roy Schafer, *A New Language for Psychoanalysis*, Yale University Press, New Haven 1979.

<sup>24</sup> Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt*, B. Heymann, Wiesbaden 1976.

sull'«essere-implicato» (*verstricktsein*, p. 85), verbo la cui forma passiva sottolinea che la storia «succede» a qualcuno prima ancora che qualcuno la racconti. L'implicazione risulta allora più come la «preistoria» della storia raccontata, il cui inizio è scelto dal narratore. Questa «preistoria» della storia è ciò che connette la storia ad un tutto più vasto e gli conferisce un «retro-terra». Tale retroterra è costituito dalla «viva connessione» di tutte le storie vissute, le une nelle altre. Bisogna dunque che le storie raccontate «emergano» (*auftauchen*) da questo retroterra. Con tale emergenza, il soggetto implicato emerge a sua volta. Possiamo allora dire: «La storia risponde dell'uomo» (*die Geschichte steht für den Mann*, p. 100). La principale conseguenza di tale analisi esistenziale dell'uomo come «essere implicato entro certe storie» è che raccontare risulta un processo secondario, quello del «diventar-noto della storia» (*das Bekanntwerden der Geschichte*, p. 101). Raccontare, seguire, comprendere delle storie non è altro che la «continuazione» di queste storie non dette.

La critica letteraria formata nella tradizione aristotelica, per la quale la storia è un artificio creato dallo scrittore, non sarà certo soddisfatta di questa nozione di storia raccontata la quale sarebbe in «continuità» con l'implicazione passiva dei soggetti dentro storie che si perdono in un orizzonte nebuloso. Pure, la priorità riconosciuta alla storia non ancora raccontata può funzionare come istanza critica rispetto all'eccessiva sottolineatura del carattere artificiale dell'arte di raccontare. Noi raccontiamo delle storie perché in ultima analisi le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate. Questa osservazione assume tutto il suo valore quando richiamiamo la necessità di salvare la storia dei vinti e dei perdenti. Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda d'esser raccontata.

Ma per la critica letteraria sarà più facile accettare la nozione di storia come ciò in cui noi siamo implicati, se essa presta attenzione ad una suggestione che proviene proprio dal suo ambito di competenza. In *The Genesis of Secrecy*<sup>25</sup>, Frank Kermode introduce l'idea secondo la quale taluni racconti potrebbero tendere non a chiarire quanto piuttosto ad oscurare e nascondere. Sarebbe il caso, tra gli altri, delle Parabole di Gesù che, secondo l'interpretazione dell'evangelista Marco, sono dette non già perché siano comprese da «coloro che stanno fuori» e che sem-

<sup>25</sup> Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy—On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press 1979.

pre secondo F. Kermode, estromettono, in modo altrettanto duro, dalla loro posizione privilegiata, «coloro che stanno dentro». Ma non mancano altri racconti che hanno questo potere enigmatico di «espellere gli interpreti dai loro posti segreti». Certo, questi posti segreti sono dei posti nel testo. Essi ne rivelano in profondità il carattere inesauribile. Ma non si può forse dire che il «potenziale ermeneutico» (*ibid.*, p. 40) di questo tipo di racconti trovi se non una consonanza quanto meno una risonanza nelle storie non dette delle nostre vite? Non esiste forse una complicità nascosta tra il concetto di *secrecy* prodotto dal racconto stesso—o quanto meno da racconti vicini a quelli di Marco o di Kafka—e le storie non ancora dette delle nostre vite che costituiscono la preistoria, il retroterra, il vivo radicarsi da cui emerge la storia raccontata? In altre parole, non esiste forse una affinità nascosta tra il segreto dal quale la storia emerge e il segreto al quale la storia ritorna?

Senza entrare nella valutazione del peso vincolante di questa ultima suggestione, possiamo trovarvi un ulteriore supporto per quella che è la nostra principale argomentazione, secondo la quale la palese circolarità dell'intera analisi del racconto che stabilisce un nesso interpretativo reciproco tra forma temporale inerente all'esperienza e struttura narrativa, non è affatto una morta tautologia. Bisogna piuttosto vedervi un «circolo corretto» entro il quale le argomentazioni portate sui due versanti del problema si confermano reciprocamente.

## 2. Configurazione, rifigurazione e lettura

Il circolo ermeneutico del racconto e del tempo continuamente rinasce dal circolo formato dagli stadi della *mimesis*. È venuto ora il momento di concentrare la riflessione sulla transizione tra *mimesis* II e *mimesis* III operata mediante l'atto di lettura.

Se questo atto può essere considerato, come s'è già detto, come il vettore della capacità dell'intrigo a modellare l'esperienza, ciò deriva dal fatto che esso riprende e compie l'atto configurante, del quale abbiamo sottolineato anche la prossimità con il giudizio che comprende—che «prende insieme»—i diversi momenti della azione nell'unità dell'intrigo.

Niente lo prova meglio dei due aspetti con i quali abbiamo finito di caratterizzare l'intrigo a livello di *mimesis* II, cioè la schematizzazione e la tradizionalità. Questi aspetti contribuiscono in particolare a spez-

zare il pregiudizio che oppone un «dentro» e un «fuori» del testo. Questa opposizione è strettamente solidale, in effetti, con una concezione statica e chiusa della struttura del solo testo. La nozione di una attività strutturante, visibile nella operazione di costruzione dell'intrigo, trascende questa opposizione. Schematizzazione e tradizionalità sono categorie dell'interazione tra l'operatività della scrittura e quella della lettura.

Da un lato, i paradigmi recepiti strutturano le attese del lettore e lo aiutano a riconoscere la regola formale, il genere o il tipo esemplificati mediante la storia raccontata. Essi forniscono linee direttrici per l'incontro tra il testo e il suo lettore. In una parola, sono tali paradigmi che regolano la capacità della storia a lasciarsi seguire. Da un altro lato, è l'atto del leggere che accompagna la configurazione del racconto e attualizza la sua capacità d'essere seguita. Seguire una storia vuol dire attualizzarla nella lettura.

Se la costruzione dell'intrigo può essere descritta come un atto del giudizio e dell'immaginazione produttrice, è perché questo atto è l'opera congiunta del testo e del suo lettore, come Aristotele diceva che la sensazione è l'opera comune del sentito e del senziente.

È ancora l'atto del leggere che accompagna il gioco dell'innovazione e della sedimentazione dei paradigmi che schematizzano la costruzione dell'intrigo. È nell'atto di leggere che il destinatario gioca con i vincoli narrativi, produce degli scarti, prende parte allo scontro del romanzo e dell'anti-romanzo, e vi trova quel piacere che Roland Barthes chiamava «il piacere del testo».

E infine è il lettore che compie l'opera nella misura in cui, secondo Roman Ingarden in *La Structure de l'oeuvre littéraire* e Wolfgang Iser in *Der Akt des Lesens*, l'opera scritta è un abbozzo per la lettura; il testo, in effetti, comporta dei vuoti, delle lacune, delle zone di indeterminazione o, come l'*Ulysse* di Joyce, mette alla prova la capacità del lettore di configurare l'opera che l'autore sembra, con una sorta di piacere perverso, voler sfigurare. In questo caso estremo, è il lettore, quasi abbandonato dall'opera, che porta da solo sulle sue spalle il peso della costruzione dell'intrigo.

L'atto di lettura è in tal modo l'operatore che congiunge *mimesis* III a *mimesis* II. È l'ultimo vettore della rifigurazione del mondo dell'azione sotto il segno dell'intrigo. Uno dei problemi critici che ci occuperà nella quarta parte sarà quello di coordinare, a partire da questo punto, i rapporti di una teoria della lettura secondo Wolfgang Iser e di una teo-

ria della ricezione secondo Robert Jauss. Limitiamoci, per il momento, a dire che esse hanno in comune la capacità di vedere nell'effetto prodotto dal testo sul suo ricettore, individuale o collettivo, una componente intrinseca del significato attuale o effettivo del testo. In entrambi i casi il testo è un insieme di *istruzioni* che il lettore individuale o il pubblico *eseguono* in modo passivo o creativo. Il testo diviene opera solo nell'interazione tra testo e ricettore. È a partire da questo sfondo comune che si dispongono i due approcci differenti: quello dell'*Atto di lettura* e quello dell'*Estetica della ricezione*.

### 3. Narratività e referenza

Completare una teoria della scrittura mediante una teoria della lettura costituisce solo il primo passo sulla via di *mimesis* III. Una estetica della ricezione non può affrontare il problema della *comunicazione* senza affrontare, al tempo stesso, quello della *referenza*. Ciò che viene comunicato è in realtà, al di là del senso di un'opera, il mondo che l'opera progetta e che ne costituisce l'orizzonte. In tal senso l'ascoltatore o il lettore lo ricevono secondo la loro capacità propria di ascolto che, a sua volta, si definisce grazie ad una situazione ad un tempo limitata ed aperta su un orizzonte di mondo. Il termine di orizzonte e quello correlativo di mondo ritornano così due volte nella definizione di *mimesis* III che abbiamo precedentemente ricordato: intersezione tra il mondo del testo e il mondo dell'ascoltatore o del lettore. Questa definizione, vicina a quella gadameriana di «fusione d'orizzonti», si fonda su tre presupposti che soggiacciono rispettivamente agli atti di discorso in generale, alle opere letterarie tra gli atti di discorso, infine alle opere narrative tra le opere letterarie. L'ordine che congiunge questi tre presupposti è così quello di una crescente *specificazione*.

Per quanto riguarda il primo punto, mi limito a ripetere la tesi ampiamente argomentata ne *La Metafora viva* circa il rapporto tra senso e referenza in qualsiasi discorso. Secondo questa tesi, se, seguendo Benveniste piuttosto che Saussure, si assume la frase come unità di discorso, *ciò che è inteso* dal discorso non si confonde più con il significato correlativo di ogni significante nell'immanenza di un sistema di segni. Con la frase, il linguaggio viene orientato al di là di se stesso: dice qualcosa *a proposito* di qualche cosa. Tale apertura verso un referente del discorso è strettamente contemporanea al suo carattere di evento e al

suo funzionamento dialogale. È l'altro versante dell'istanza di discorso. L'evento completo non consiste solo nel fatto che qualcuno prenda la parola e si rivolga ad un interlocutore, ma anche nel voler portare a linguaggio e condividere con altri una *esperienza* nuova. È questa esperienza che, a sua volta, ha il mondo per orizzonte. Referenza e orizzonte sono correlativi come lo sono la forma e il contenuto. Ogni esperienza ad un tempo possiede un contorno che l'individua e la distingue e si solleva a partire da un orizzonte di molteplici potenzialità che ne costituiscono l'orizzonte interno ed esterno: interno nel senso che è sempre possibile ritagliare e precisare la cosa considerata all'interno di un contorno stabile; esterna nel senso che la cosa alla quale ci si rivolge ha dei rapporti potenziali con ogni altra cosa entro l'orizzonte di un mondo totale, che non è mai oggetto di discorso. È in questo duplice senso del termine orizzonte che situazione e orizzonte restano delle nozioni correlative. Tale presupposto generale implica che il linguaggio non costituisca un mondo a sé. E nemmeno è un mondo. Per il fatto che noi siamo nel mondo e segnati da situazioni, tentiamo di orientarci secondo il modulo della comprensione e abbiamo qualcosa da dire, una esperienza da portare a linguaggio e da condividere.

È questo il presupposto ontologico della referenza, presupposto riflesso all'interno del linguaggio stesso come un postulato privo di giustificazione immanente. Il linguaggio è per se stesso, dell'ordine del Medesimo, il mondo è il suo Altro. L'attestazione di tale alterità dipende dalla riflessività del linguaggio su se stesso, linguaggio che si sa *nell'essere*, al fine d'essere *a proposito* dell'essere.

Tale presupposto non concerne né la linguistica né la semiotica; al contrario queste scienze rifiutano, (in forza di un postulato interno al loro metodo), l'idea di una apertura intenzionale orientata verso ciò che è extra-linguistico. Questa che ho appena indicato come attestazione ontologica deve risultare, agli occhi di tali scienze, come un salto ingiustificabile e inammissibile. Di fatto, tale attestazione ontologica sarebbe un salto irrazionale se l'esteriorizzazione che essa esige non fosse la contropartita di un movimento previo e più originario che parte dall'esperienza d'essere nel mondo e nel tempo e procede da tale condizione ontologica verso la sua espressione nel linguaggio.

Questo primo presupposto deve essere coordinato con le riflessioni che abbiamo già svolto a proposito della ricezione del testo: attitudine a comunicare e capacità di referenza devono essere poste contemporaneamente. Ogni referenza è co-referenza, referenza dialogica o dialoga-

le. Non si tratta di scegliere tra una estetica della ricezione e una ontologia dell'opera d'arte. Ciò che un lettore riceve non è solo il senso dell'opera ma, attraverso il suo senso, la sua referenza, cioè l'esperienza che l'opera porta a linguaggio e, in ultima analisi, il mondo e la sua temporalità che l'opera dispiega dinanzi a sé.

La considerazione delle «opere d'arte», tra tutti gli atti di discorso, richiede un *secondo presupposto* che non cancella il primo ma lo complica. Secondo la tesi che ho sostenuto ne *La Metafora viva* e che mi limito qui a ricordare, le opere letterarie portano a linguaggio una esperienza e in tal modo vengono al mondo come ogni altro discorso. Questo secondo presupposto si scontra frontalmente con la teoria dominante nella poetica contemporanea, secondo la quale non viene presa in conto la referenza in quanto extra-linguistica, in nome della rigida immanenza del linguaggio letterario. Quando i testi letterari contengono delle affermazioni concernenti il vero e il falso, la menzogna e il segreto, affermazioni che riportano inesorabilmente alla dialettica dell'essere e dell'apparire<sup>26</sup>, questa poetica si impegna a considerare come un semplice effetto di senso ciò che essa decide di chiamare, in forza di una scelta metodologica, illusione referenziale. Ma in tal modo non è cancellato il problema del rapporto tra letteratura e mondo del lettore, è semplicemente rimandato. Le «illusioni referenziali» non sono affatto un qualsiasi effetto di senso del testo: esse esigono una teoria ben precisa delle modalità di veridicità. Ora, tali modalità, a loro volta, si ritagliano a partire da un orizzonte di mondo che costituisce il mondo del testo. Si può certo includere la nozione stessa di orizzonte nell'immanenza del testo e considerare il concetto di mondo del testo come una escrescenza dell'illusione referenziale. Ma la lettura pone nuovamente il problema della fusione dei due orizzonti, quello del testo e quello del lettore e quindi l'intersezione del mondo del testo con il mondo del lettore.

Si può tentare di respingere il problema come tale e ritenere non pertinente la questione dell'impatto della letteratura sulla esperienza quotidiana. Ma allora, da un lato si finisce col ratificare paradossalmente il positivismo che generalmente viene combattuto e cioè il pregiudizio secondo il quale è reale solo il dato che può essere empiricamente

<sup>26</sup> Il concetto di *véridiction* in Greimas ci fornirà un esempio notevole del ritorno di questa dialettica, all'interno di una teoria che esclude senza alcuna concessione qualsiasi ricorso ad un referente esterno. Cfr. A.-J. Greimas e J. Courtés, *Véridiction*, in *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 417.

osservato e scientificamente descritto. D'altro lato, si finisce per rinchiodare la letteratura in un mondo a sé e si spezza la sua punta sovversiva rivolta verso l'ordine morale e sociale. Si dimentica che la finzione è appunto ciò che fa del linguaggio quel supremo pericolo di cui Walter Benjamin, dopo Holderlin, parla con timore e ammirazione.

Un ampio ventaglio di casi è spalancato da questo fenomeno di interazione: dalla legittimazione ideologica dell'ordine costituito, come avviene nell'arte di regime o nella cronaca del potere, fino alla critica sociale e perfino alla derisione del «reale». Anche l'estrema alienazione in rapporto al reale è ancora un caso di intersezione. Tale fusione conflittuale degli orizzonti non manca di rapporto con la dinamica del testo, in particolare con la dialettica della sedimentazione e dell'innovazione. La forza dirompente del possibile, che non è minore di quella del reale, viene amplificata dal gioco interno, entro le stesse opere, tra i paradigmi ormai sedimentati e la produzione di scarti mediante la devianza delle opere singole. Così la letteratura narrativa, tra tutte le opere poetiche, modella l'effettività pratica sia mediante i paradigmi che mediante gli scarti.

Se allora non rifiutiamo il problema della fusione degli orizzonti del testo e del lettore, o dell'intersezione tra mondo del testo e mondo del lettore, occorre trovare nel funzionamento stesso del linguaggio poetico il mezzo per superare l'abisso scavato tra i due mondi dal metodo stesso di immanenza della poetica anti-referenziale. Ho cercato di far vedere ne *La Metafora viva* come la capacità di referenza del linguaggio non era esaurita dal discorso descrittivo e come le opere poetiche si rapportavano al mondo secondo un regime referenziale proprio, quello della referenza metaforica<sup>27</sup>. Questa tesi ricopre tutti gli usi non descrittivi del linguaggio, quindi tutti i testi poetici siano essi lirici o narrativi. Essa implica che i testi poetici, a loro volta, parlino del mondo, anche se non in maniera descrittiva. La referenza metaforica, lo ricordo, consiste nel fatto che la scomparsa della referenza descrittiva — scomparsa che in prima approssimazione rinvia il linguaggio a se stesso — si rivela essere, in seconda approssimazione, la condizione negativa perché venga liberato un potere più radicale di referenza ad aspetti del nostro essere-nel-mondo che non possono essere detti in maniera diretta. Tali aspetti sono intenzionati, in maniera indiretta, ma positivamente assertiva, grazie alla nuova pertinenza che l'enunciato metaforico stabilisce a level-

<sup>27</sup> *La Metafora viva*, settimo studio.

lo del senso, sulle rovine del senso letterale cancellato dalla propria impertinenza. Tale articolazione di una referenza metaforica sul senso metaforico, non riveste una portata ontologica piena se non si arriva a metaforizzare lo stesso verbo essere e percepire nell'«essere-come...» il correlato del «veder-come...», nel quale si riassume il lavoro della metafora. Questo «essere-come...» porta il secondo presupposto al livello ontologico del primo. Al tempo stesso lo arricchisce. Il concetto di orizzonte e di mondo non riguarda soltanto le referenze descrittive, ma anche le referenze non descrittive, quelle del dire poetico. Riprendendo una affermazione precedente<sup>28</sup> dirò che, a mio avviso, il mondo è l'insieme delle referenze spalancate da tutti i diversi testi descrittivi o poetici che ho letto, interpretato e amato. Comprendere questi testi, vuol dire interpolare tra i predicati della nostra situazione tutti i significati che, di un semplice ambiente (*Umwelt*), fanno un mondo (*Welt*). È proprio alle opere di finzione che noi dobbiamo in gran parte la dilatazione del nostro orizzonte di esistenza. Esse non producono semplicemente delle immagini attenuate della realtà, delle «ombre», come sostiene la teoria platonica dell'*eikon* nel campo della pittura o della scrittura (*Fedro*, 274e-277e), al contrario le opere letterarie rappresentano la realtà *accrescendola* di tutti i significati grazie alla capacità di abbreviazione, saturazione, culminazione mirabilmente illustrate dalla costruzione dell'intrigo. In *Ecriture et Iconographie*, François Dagognet, replicando alla tesi platonica rivolta contro la scrittura e contro ogni *eikon*, precisa in termini di *incremento iconico* la strategia del pittore che ricostruisce la realtà sulla base di un alfabeto ottico ad un tempo limitato e denso. Questo concetto merita d'essere esteso a tutte le modalità di iconicità, cioè a quella che noi qui chiamiamo finzione. In un senso non lontano, Eugen Fink paragona il *Bild*, che egli distingue dalle semplici presentificazioni di realtà interamente percepite, ad una «finestra» la cui stretta apertura si spalanca sull'immensità di un paesaggio. Per parte sua, Gadamer riconosce al *Bild* il potere di conferire un incremento d'essere alla nostra visione del mondo impoverito dall'uso quotidiano<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Per tutto questo, oltre al settimo studio de *La Metafora viva*, si veda la sintesi delle mie tesi in *Interpretation Theory*, The Texas Christian University Press, Fort Worth 1976, pp. 36-37; 40-44; 80; 88.

<sup>29</sup> Eugen Fink, *De la Phénoménologie* (1966); tr. fr., Didier Frank, Ed. de Minuit, Paris 1974, par. 34; H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1960 (tr. it. *Verità e Metodo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1972), I parte, II.

Il postulato che soggiace a tale riconoscimento della funzione di rifigurazione dell'opera poetica in generale è quello di una ermeneutica che mira non tanto a restituire l'intenzione dell'autore nascosta dietro il testo, quanto piuttosto ad esplicitare il movimento grazie al quale un testo dispiega un mondo, in un certo senso, dinanzi a sé. Altrove ho ampiamente sviluppato questo mutamento di posizione dell'ermeneutica post-heideggeriana nei confronti dell'ermeneutica romantica<sup>30</sup>. Ho continuato, negli ultimi anni, a sostenere che ciò che viene interpretato in un testo è la proposizione di un mondo che io potrei abitare e nel quale potrei progettare i miei poteri più propri. Ne *La Metafora viva* ho sostenuto che la poesia, grazie al suo *muthos*, ri-descrive il mondo. Analogamente, in questo testo, dirò che il fare narrativo ri-significa il mondo nella sua dimensione temporale, nella misura in cui raccontare, recitare, vuol dire rifare l'azione seguendo l'invito del poema<sup>31</sup>.

Un terzo presupposto entra qui in gioco, se la capacità referenziale delle opere narrative deve poter essere sussunta in quella delle opere poetiche in genere. Il problema posto dalla narratività è in effetti ad un tempo più semplice e più complesso di quello posto dalla poesia lirica. Più semplice, perché il mondo, in questo caso, viene appreso sotto l'angolo di visuale della *praxis* umana, piuttosto che sotto quello del *pathos* cosmico. Ciò che viene risignificato mediante il racconto è ciò che è già stato pre-significato a livello dell'agire umano. Si rammenti che la pre-comprensione del mondo dell'azione, nel regime di *mimesis* 1, è caratterizzata dal dominio del dispositivo di intersignificazioni costitutivo della *semantica dell'azione*, grazie alla familiarità con le *mediazioni simboliche* e con le *risorse pre-narrative* dell'agire umano. L'essere nel mondo, secondo la narratività, è un essere nel mondo già segnato dalla pratica linguistica propria di questa pre-comprensione. L'incremento iconico che qui è in gioco consiste nell'*incremento della leggibilità* previa che l'azione deve agli interpreti che vi sono già all'opera.

<sup>30</sup> *La tâche de l'herméneutique*, in *Exegesis: Problèmes de méthode et exercices de lecture*, a cura di François Bovon e Grégoire Rouiller, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel 1975, pp. 179-200.

<sup>31</sup> Il termine di Nelson Goodman in *The Languages of Art*, secondo il quale le opere letterarie continuamente fanno e rifanno il mondo, vale in modo particolare per le opere narrative, nella misura in cui la *poiesis* della costruzione dell'intrigo è un fare che, inoltre, concerne il fare. In nessun altro caso è più adeguata la formula del primo capitolo dell'opera di Goodman: *Reality Remade*, così come la sua affermazione: pensare le opere in termini di mondi e i mondi in termini di opere.

L'azione umana può essere sovra-significata, poiché essa è già pre-significata grazie a tutte le modalità della sua articolazione simbolica. È in questo senso che il problema della referenza è più semplice nel caso del modo narrativo che in quello del modo lirico della poesia. Analogamente, ne *La Metafora viva* è proprio per via di estrapolazione a partire dal *muthos* tragico che ho elaborato la teoria della referenza poetica che unisce *muthos* e ridescrizione: in effetti è più agevole decifrare proprio la metaforizzazione dell'agire e del patire.

Ma il problema posto dalla narratività, quanto alla portata referenziale e alla sua pretesa veritativa, è in un altro senso più complesso rispetto a quello posto dalla poesia lirica. L'esistenza di due grandi classi di discorsi narrativi, il racconto di finzione e la storiografia, pone una serie di problemi specifici che saranno discussi nella quarta parte di quest'opera. Mi limito qui ad elencarne alcuni. Il più immediato e forse il più difficile deriva dall'inevitabile asimmetria tra i modi referenziali del racconto storico e di quello di finzione. Solo la storiografia può rivendicare una referenza che si iscrive nell'*empiria*, nella misura in cui l'intenzionalità storica riguarda avvenimenti che hanno effettivamente avuto luogo. Anche se il passato non è più e se, secondo l'espressione agostiniana, non può essere raggiunto se non nel presente del passato, cioè attraverso le tracce del passato, diventate documenti per lo storico, pure resta che il passato c'è stato. L'evento passato, per quanto assente per la percezione presente, determina comunque l'intenzionalità storica, conferendole una nota realistica che nessuna letteratura, per quanto «realistica», potrà mai eguagliare. La referenza, grazie a tracce del reale passato, richiede una analisi specifica alla quale sarà dedicato un intero capitolo della quarta parte. Bisognerà dire da un lato ciò che questa referenza per tracce prende a prestito dalla referenza metaforica comune a tutte le opere poetiche, nella misura in cui il passato può essere ricostruito solo grazie all'immaginazione; d'altro lato bisognerà dire quello che tale referenza aggiunge nella misura in cui è polarizzata dal reale passato. E per contro, si porrà il problema di sapere se il racconto di finzione non debba forse una parte del suo dinamismo referenziale proprio alla referenza per tracce. Il racconto non è forse raccontato come se avesse avuto luogo, come è attestato dall'uso dei tempi verbali passati per raccontare l'irreale? In tal caso la finzione dipenderebbe tanto dalla storia quanto la storia dalla finzione. È questa dipendenza reciproca che mi autorizza a porre il problema della referenza incrociata tra storiografia e racconto di finzione. Il problema può essere elu-

so solo entro una concezione positivista della storia che non sappia valutare la parte della finzione nella referenza per tracce ed entro una concezione anti-referenziale della letteratura che analogamente non sappia valutare la portata che la referenza metaforica svolge nella poesia. Il problema della referenza incrociata costituisce una delle principali sfide della quarta parte di questo lavoro.

Ma *su* che cosa avviene l'incrocio della referenza per tracce e di quella metaforica, se non sulla *temporalità* dell'azione umana? Non è forse il tempo umano che storiografia e finzione letteraria rifigurano *congiuntamente*, incrociando *su* di esso i loro modi referenziali?

#### 4. Il tempo raccontato

Non mi resta, per precisare meglio il contesto nel quale riproporrò nell'ultima parte di quest'opera il problema della referenza incrociata tra storiografia e racconto, che abbozzare gli aspetti *temporali* di un mondo rifigurato mediante l'atto di configurazione.

Vorrei nuovamente prendere le mosse dalla nozione di incremento iconico che ho precedentemente introdotto. Potremmo così riprendere ognuno degli aspetti con i quali abbiamo caratterizzato la pre-comprensione dell'azione, il dispositivo di intersignificazione tra categorie pratiche, la simbolica immanente a questa pre-comprensione, e soprattutto la sua temporalità propriamente pratica. Si potrebbe dire che ognuno di questi aspetti viene intensificato, incrementato iconicamente.

Dirò poche cose per quanto concerne i primi due aspetti: l'intersignificazione tra progetto, circostanze, caso è appunto proprio ciò che viene ordinato mediante l'intrigo, così come noi l'abbiamo descritto come sintesi dell'eterogeneo. L'opera narrativa è un invito a vedere la nostra praxis come... è ordinata grazie a questo o quell'intrigo espresso nella nostra letteratura. Quanto alla simbolizzazione interna all'azione, si può dire che è proprio essa che viene ri-simbolizzata o de-simbolizzata—o ri-simbolizzata mediante de-simbolizzazione—a vantaggio dello schematismo volta a volta fissato nella tradizione o sovvertito mediante la storicità dei paradigmi. E infine, è il *tempo* dell'azione che, soprattutto, è rifigurato grazie alla messa in azione.

Ma a questo punto una lunga deviazione si impone. Una teoria del tempo rifigurato—o si potrebbe dire, del tempo raccontato—non può essere condotta a buon esito senza la mediazione del terzo elemento del-

la conversazione già avviata tra l'epistemologia della storiografia e la critica letteraria applicata alla narrativa, nella discussione della referenza incrociata.

Questo terzo elemento del dialogo è la *fenomenologia del tempo* di cui abbiamo considerato solo la fase iniziale nello studio del tempo in sant'Agostino. Il seguito di questo lavoro, dalla seconda alla quarta parte, non sarà altro che una lunga e difficile conversazione triangolare tra la storiografia, la critica letteraria e la filosofia fenomenologica. La dialettica del tempo e del racconto non può essere che la posta in gioco ultima di tale confronto, a mio avviso senza precedenti, tra tre elementi che abitualmente si ignorano reciprocamente.

Per conferire tutto il peso che merita alla parola del terzo elemento, bisognerà dispiegare la fenomenologia del tempo da Agostino ad Husserl e Heidegger, non per scriverne la storia, ma per dar corpo ad una annotazione che abbiamo lasciato cadere nel corso dello studio del capitolo XI delle *Confessioni*: dicevamo che non c'è in Agostino una fenomenologia pura del tempo. Aggiungiamo ora: forse non ve ne sarà mai dopo di lui. Si tratterà appunto di dimostrare questa impossibilità di una fenomenologia pura del tempo. Per fenomenologia pura intendo una apprensione *intuitiva* della struttura del tempo che, non solo possa essere isolata rispetto alle procedure di *argomentazione* con le quali la fenomenologia si impegna a risolvere le aporie ereditate da una tradizione precedente, ma anche che non paghi le sue scoperte al prezzo di nuove aporie sempre più gravi. La tesi che sostengo è che le autentiche invenzioni della fenomenologia del tempo non possono essere definitivamente sottratte al regime aporetico che caratterizza tanto fortemente la teoria agostiniana del tempo. Bisognerà quindi riprendere l'esame delle aporie create dallo stesso Agostino e dimostrarne il carattere esemplare. A questo proposito, l'analisi e la discussione delle *Lezioni* di Husserl sulla *fenomenologia della coscienza intima del tempo* rappresenteranno la principale contro-prova della tesi del carattere definitivamente aporetico della fenomenologia pura del tempo. In un modo piuttosto inatteso, almeno per me, saremo condotti dalla discussione alla tesi, *kantiana per eccellenza*, che il tempo non può essere direttamente osservato, che il tempo è propriamente invisibile. In tal senso, le aporie senza fine della fenomenologia pura del tempo sarebbero il prezzo da pagare nel tentativo di *fare apparire il tempo stesso*, ambizione che definisce come pura la fenomenologia del tempo. Sarà un momento impegnativo della

quarta parte mostrare il carattere, in linea di principio, aporetico della fenomenologia pura del tempo.

Tale prova è necessaria se vogliamo considerare universalmente valida la tesi secondo la quale la poetica della narratività risponde e corrisponde all'aporetica della temporalità. L'accostamento tra la *Poetica* di Aristotele e le *Confessioni* di Agostino ha fornito solo una verifica parziale e in un certo senso circostanziale di questa tesi. Se il carattere aporetico di qualsiasi fenomenologia pura del tempo potesse essere argomentato in modo almeno plausibile, il circolo ermeneutico della narratività e della temporalità verrebbe dilatato ben al di là del circolo della *mimesis*, al quale ha dovuto limitarsi la discussione nella prima parte di questa opera, fino a quando la storiografia e la critica letteraria non hanno detto la loro parola a proposito del tempo storico e dei giochi della finzione con il tempo. È solo al termine di quella che ho appena chiamato una conversazione triangolare, nella quale la fenomenologia del tempo avrà fatto sentire la sua voce, insieme a quelle delle due precedenti discipline, che il circolo ermeneutico potrà essere assimilato al circolo di una poetica della narratività (che culmina a sua volta nel problema della referenza incrociata sopra citata) e di una aporetica della temporalità.

Si potrà fin d'ora fare obiezione alla tesi del carattere universalmente aporetico della fenomenologia pura del tempo, sostenendo che l'ermeneutica di Heidegger segna una rottura decisiva nei confronti della fenomenologia soggettivista di Agostino e di Husserl. Fondando la sua fenomenologia su di una ontologia del *Dasein* e dell'essere-nel-mondo, Heidegger non ha forse il diritto di affermare che la temporalità, così come la descrive, è «più soggettiva» di qualsiasi soggetto e «più oggettiva» di qualsiasi oggetto, nella misura in cui la sua ontologia si sottrae alla dicotomia di soggetto e oggetto? Non lo nego. L'analisi che dedicherò ad Heidegger renderà piena giustizia al carattere di originalità proprio di una fenomenologia fondata in una ontologia e che si presenta inoltre come una ermeneutica.

Per dirlo fin da ora, l'originalità propriamente *fenomenologica* dell'analisi heideggeriana del tempo—una originalità che dipende interamente dal suo radicarsi in una ontologia della Cura—consiste in una *gerarchizzazione* dei livelli di temporalità o piuttosto di *temporalizzazione*. A posteriori, noi possiamo ritrovare in Agostino una sorta di anticipazione di questo tema. In effetti, interpretando l'estensione del tempo in termini di distensione e descrivendo il tempo umano come so-

praelevato dall'interno grazie all'attrazione esercitata dal suo polo di eternità, Agostino ha dato credito all'idea di una pluralità di livelli temporali. I lassi di tempo non si inseriscono semplicemente gli uni negli altri secondo delle quantità numeriche, i giorni negli anni, gli anni nei secoli. In generale, i problemi relativi all'estensione del tempo non esauriscono la questione del tempo umano. Nella misura in cui l'estensione riflette una dialettica di intenzione e di distensione, l'estensione del tempo non ha solo un aspetto quantitativo, rispondendo a domande del tipo: da quanto tempo? per quanto tempo? in quanto tempo? Ha altresì una dimensione qualitativa di *tensione graduata*.

Nello studio consacrato al tempo in sant'Agostino, ho segnalato la principale incidenza epistemologica di questa nozione di gerarchia temporale: la *storiografia*, nella sua lotta contro la storia *événementielle*, e la *narratologia*, nella sua ambizione di decronologizzare il racconto, sembrano non lasciare spazio che ad un'unica alternativa: o la cronologia o rapporti sistemici acronici. Ora la cronologia ha un altro contrario: la temporalità stessa, portata al suo livello di massima *tensione*.

È nell'analisi heideggeriana della temporalità, in *Essere e Tempo*, che il varco aperto da Agostino viene sfruttato nel modo più decisivo, anche se il punto di partenza, lo vedremo, sarà la meditazione sull'essere-per-la-morte e non come in Agostino la struttura del triplice presente. Do per acquisito che l'analisi heideggeriana ha fissato, con gli strumenti di una fenomenologia ermeneutica, che l'esperienza della temporalità è in grado di dispiegarsi a diversi livelli di radicalità e che compete all'analitica del *Dasein* percorrerli, dall'alto verso il basso, secondo l'ordine seguito in *Essere e Tempo*—dal tempo autentico e mortale verso il tempo quotidiano e pubblico in cui tutto succede «dentro» il tempo—, sia dal basso verso l'alto come nei *Grundprobleme der Phänomenologie*<sup>32</sup>. La direzione nella quale la scala di temporalizzazione è percorsa è meno rilevante della gerarchizzazione stessa dell'esperienza temporale<sup>33</sup>.

Su questo cammino ascendente o regressivo, una sosta al livello intermedio, tra intra-temporalità e temporalità radicale, segnata dall'esse-

<sup>32</sup> Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 24, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Klostermann, Frankfurt 1975, par. 19.

<sup>33</sup> Omologando il tempo pratico di *mimesis I* con l'ultima delle forme derivate della temporalità secondo *Essere e Tempo*—l'*Innerzeitigkeit*, l'«intra-temporalità» o l'«essere "nel" tempo»—abbiamo scelto in effetti l'ordine inverso rispetto a *Essere e Tempo*, quello dei *Grundprobleme*.

re-per-la-morte, mi sembra della più grande importanza. Per delle ragioni che diremo al momento opportuno, Heidegger sceglie il titolo di *Geschichtlichkeit*—storicità. È a questo livello che le due analisi di Agostino e di Heidegger restano più vicine, prima di divergere radicalmente—almeno in apparenza—per dirigersi l'una verso la speranza paolina, l'altra verso la risoluzione quasi stoica di fronte alla morte. Nella quarta parte faremo emergere una ragione intrinseca per ritornare a questa analisi della *Geschichtlichkeit*. È a tale ragione che ci riconduce l'analisi della Ripetizione—*Wiederholung*—nella quale cercheremo una risposta di carattere ontologico ai problemi epistemologici posti dalla referenza incrociata tra l'intenzionalità storica e la portata veritativa della finzione letteraria. Ecco perché notiamo fin d'ora il punto di inserzione.

Non è qui in questione l'originalità propriamente fenomenologica che la descrizione heideggeriana della temporalità deve al suo essere radicata nell'ontologia della Cura. Pure, al di qua della svolta—della *Kebre*—da cui procedono poi le opere posteriori a *Essere e Tempo*, bisogna riconoscere che l'ontologia del *Dasein* resta presa entro una fenomenologia che pone problemi analoghi a quelli che solleva la fenomenologia di Agostino e di Husserl. Anche in questo caso lo scavo sul piano fenomenologico produce difficoltà di nuovo tipo che accrescono ancora il carattere aporetico della fenomenologia pura. Tale accentuazione è proporzionale all'ambizione di questa fenomenologia che non soltanto non si vuole in nulla dipendente da una epistemologia delle scienze fisiche, ma anzi vuole servir loro da *fondamenti*.

Il paradosso, a questo punto, consiste nel fatto che l'aporia riguarda precisamente i rapporti tra la fenomenologia del tempo e le scienze umane: principalmente la storiografia ma anche la narratologia contemporanea. Sì, il paradosso sta nel fatto che Heidegger ha reso più ardua la conversazione triangolare tra storiografia, critica letteraria e fenomenologia. Si può infatti dubitare che sia riuscito a derivare il concetto di storia, familiare agli storici di mestiere, così come la tematica generale delle scienze umane propria di Dilthey, dalla storicità del *Dasein* che, per la fenomenologia ermeneutica, costituisce il livello intermedio nella gerarchia dei gradi di temporalità. E, cosa ancora più grave, se la temporalità più radicale porta in sé l'impronta della morte, come sarà possibile passare da una temporalità così radicalmente privatizzata dall'essere-per-la-morte al tempo comune che esige l'interazione tra i diversi personaggi di un racconto e a maggior ragione come sarà possibile passare al tempo pubblico che è proprio della storiografia?

In tal senso, il passaggio attraverso la fenomenologia di Heidegger richiederà uno sforzo supplementare che talvolta ci metterà a distanza da Heidegger, e questo al fine di tener desta la dialettica di tempo e racconto. Sarà uno degli obiettivi principali della nostra quarta parte far vedere come, nonostante l'abisso che sembra aprirsi tra i due poli, tempo e racconto si pongono simultaneamente e reciprocamente in rapporto gerarchico. Una volta sarà la fenomenologia ermeneutica del tempo quella che ci darà la chiave della strutturazione gerarchica del racconto, un'altra volta saranno le scienze del racconto storico e del racconto di finzione che ci permetteranno di risolvere poeticamente—per usare una espressione che abbiamo già usato precedentemente—le aporie, speculativamente più difficili, della fenomenologia del tempo.

Così, la difficoltà stessa di derivare le scienze storiche dall'analisi del *Dasein* e la difficoltà ancora più grande di pensare insieme il tempo *mortale* della fenomenologia e il tempo *pubblico* delle scienze del racconto, ci faranno da pungolo per *pensare meglio* il rapporto tempo e racconto. Ma la riflessione preliminare che costituisce la prima parte di quest'opera ci ha già condotti da una concezione in cui il circolo ermeneutico si identifica con quello degli stadi della *mimesis*, ad una concezione che iscrive tale dialettica entro il circolo più vasto di una poetica del racconto e di una aporetica del tempo.

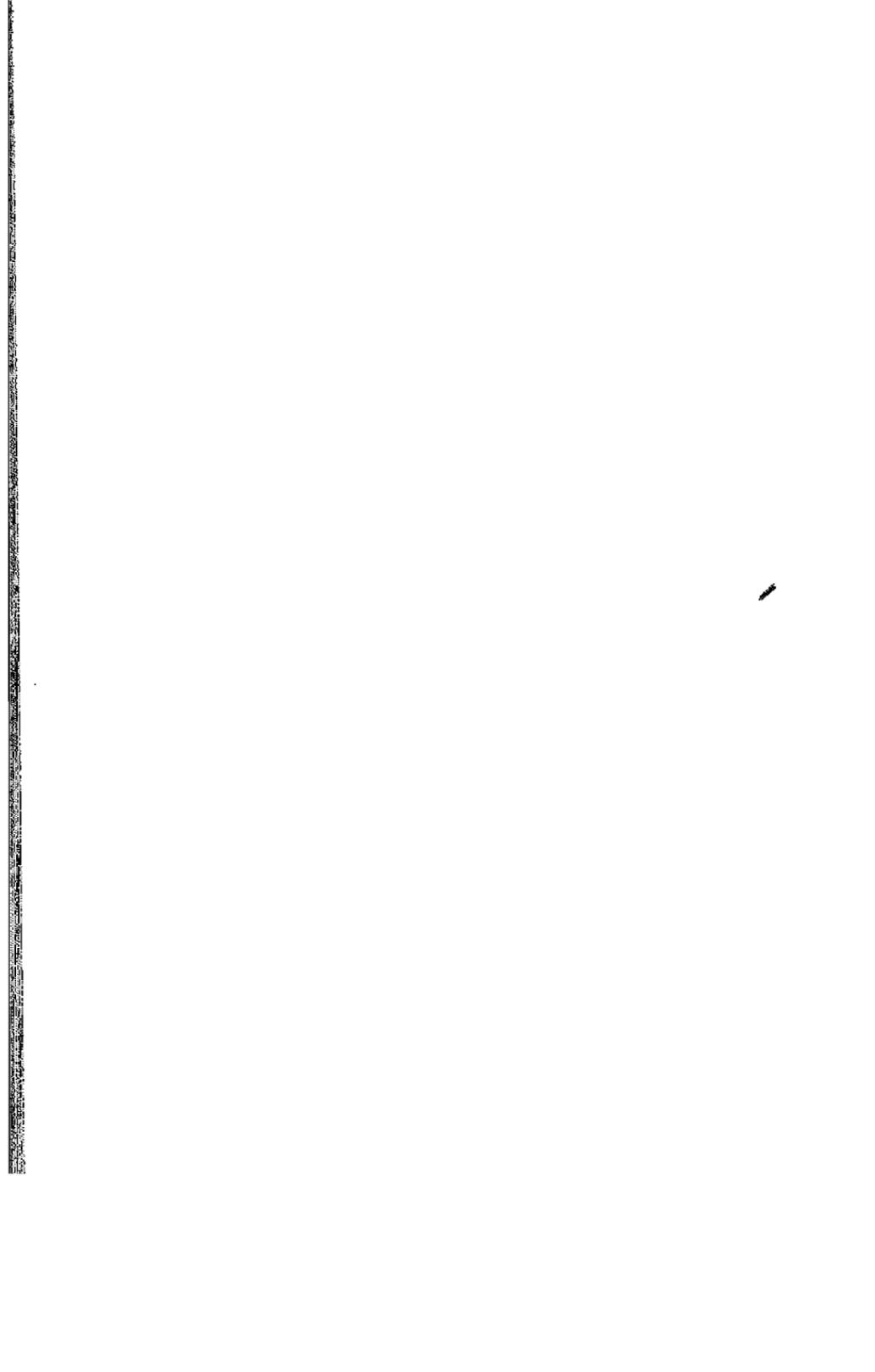
Un ultimo problema resta aperto: quello del limite superiore del processo di gerarchizzazione della temporalità. Per Agostino e per l'intera tradizione cristiana, l'interiorizzazione dei rapporti puramente estensivi del tempo rinvia ad una eternità nella quale tutte le cose sono presenti contemporaneamente. L'approssimazione dell'eternità mediante il tempo consiste allora nella *stabilità* di un'anima in riposo: «Allora mi stabilizzerò e consoliderò in te, nella mia forma, la tua verità» (*Confessioni* XI, 30,40). Ora, la filosofia del tempo di Heidegger, almeno all'epoca di *Essere e Tempo*, pur riprendendo e sviluppando con grande rigore il tema dei livelli di temporalizzazione, orienta la meditazione non verso l'eternità divina ma verso una finitezza segnata dall'essere-per-la-morte. Abbiamo qui due modi irriducibili di ricondurre la durata più estensiva verso la durata più tesa? O l'alternativa è solo apparente? Dobbiamo pensare che solo un mortale può concepire il disegno di «dare alle cose della vita una dignità che le eternizza»? L'eternità che le opere d'arte oppongono alla fugacità delle cose può solo costituirsi entro una storia? E la storia, a sua volta, non rimane forse storica solo se, pur correndo al di sopra della morte, si guarda dal cadere nell'oblio della morte e dei morti e

resta invece un richiamo della morte e una memoria dei morti? L'interrogativo più grave che questo libro potrà sollevare resta quello di sapere fino a che punto una riflessione filosofica sulla narratività e il tempo può aiutare a pensare insieme l'eternità e la morte.



# LA STORIA E IL RACCONTO

1048



Abbiamo tentato, nella prima parte di quest'opera, di dare le caratteristiche del discorso narrativo senza tener conto della principale divaricazione che oggi divide questo campo tra storiografia e racconto di finzione. In tal modo abbiamo tacitamente ammesso che la storiografia appartiene pienamente a tale campo. È proprio tale appartenenza che deve ora essere messa in questione.

Due persuasioni di uguale forza sono all'origine della presente ricerca. In forza della prima si ritiene impraticabile la scelta di legare il carattere narrativo della storia alla sopravvivenza di una forma particolare di storia, la storia narrativa. A questo proposito, *la mia tesi circa il carattere ultimamente narrativo della storia non si confonde affatto con la difesa della storia narrativa*. La mia seconda persuasione è che se la storia rompesse ogni rapporto con *la capacità di base che noi abbiamo nel seguire una storia* e con le operazioni conoscitive della comprensione narrativa, così come le abbiamo descritte nella prima parte di quest'opera, essa perderebbe il proprio carattere distintivo all'interno delle scienze sociali: non sarebbe più storica. Ma qual è la natura di tale rapporto? Ecco il problema.

Per risolvere il problema *non ho voluto cedere alla soluzione facile* che consisterebbe nel dire che la storia è una disciplina ambigua, un po' letteraria e un po' scientifica, e *che l'epistemologia della storia può solo registrare con dispiacere tale situazione*, pronta a lavorare per una storia che non sia più in alcun modo una forma di racconto. Il mio disegno ambizioso si pone in antitesi rispetto a questo eclettismo pigro. La

mia tesi è che la storia, anche la più lontana dalla forma narrativa, continua ad essere legata alla comprensione narrativa mediante un legame di *derivazione* che si può ricostruire gradualmente mediante un metodo adeguato. Questo metodo non dipende dalla metodologia delle scienze storiche, bensì da una riflessione di secondo grado sulle *condizioni ultime di intelligibilità* di una disciplina che, in forza della sua ambizione scientifica, tende a dimenticare il legame di derivazione che continua comunque a preservare tacitamente la sua specificità come scienza storica.

Tale tesi ha una immediata implicazione per ciò che riguarda il tempo storico. Sono perfettamente convinto che lo storico abbia il privilegio di costruire dei parametri temporali adeguati al suo oggetto e al suo metodo. Mi limito a sostenere che il significato di tali costruzioni è preso a prestito, che deriva indirettamente da quello delle configurazioni narrative che abbiamo descritto sotto il titolo di *mimesis II* e, mediante quest'ultima, si radica nella temporalità caratteristica del mondo dell'azione. La costruzione del tempo storico sarà così una delle principali poste in gioco del mio lavoro. Una posta in gioco, cioè ad un tempo una conseguenza e una pietra di paragone.

La mia tesi si situa quindi ad uguale distanza rispetto a due altre: quella che ricaverrebbe dal venir meno della storia narrativa la negazione di qualsiasi legame tra storia e racconto e farebbe del tempo storico una costruzione senza basi nel tempo del racconto e nel tempo dell'azione, e quella che stabilirebbe tra storia e racconto un rapporto così diretto quanto quello tra genere e specie e una continuità direttamente leggibile tra il tempo dell'azione e il tempo storico. La mia tesi si basa sull'asserzione di un legame indiretto di derivazione, grazie al quale il sapere storico procede dalla comprensione narrativa senza perder nulla della sua ambizione scientifica. In questo senso, non si tratta di una tesi del giusto mezzo<sup>1</sup>.

Ricostruire i legami indiretti tra storia e racconto vuol dire, in ultima analisi, portare alla luce l'intenzionalità del pensiero storico grazie alla quale la storia continua a rivolgersi in modo obliquo al campo dell'azione umana e alla sua temporalità di base.

<sup>1</sup> Questo non esclude che la spiegazione storica sia descritta come un «misto»: faccio mia, in proposito, la tesi di von Wright alla quale dedico una parte del cap. II. Ma «misto» non vuole dire confuso o ambiguo. Un «misto» è sempre altro che un compromesso, dal momento che esso viene costruito accuratamente come «misto» al livello epistemologico che gli è proprio.

A favore di tale prospettiva obliqua, la storiografia viene a iscriversi nel grande circolo mimetico che abbiamo percorso nella prima parte di questo nostro lavoro. Anch'essa, ma in un modo derivato, si radica entro la competenza pragmatica, con la sua manipolazione degli avvenimenti che succedono «dentro» il tempo, secondo la descrizione che ne abbiamo fatto in termini di *mimesis* I; anche la storiografia configura il campo pratico per mezzo di costruzioni temporali di livello superiore che la storiografia innesta nel tempo del racconto, tipico di *mimesis* II; e ancora, da ultimo, compie il suo senso nella rifigurazione del campo pratico e contribuisce alla ricapitolazione dell'esistenza nella quale culmina *mimesis* III.

È questo l'estremo orizzonte del mio lavoro. Non lo svolgerò fino al termine in questa parte. Devo riservare per una ricerca distinta l'ultimo segmento corrispondente a *mimesis* III. In effetti, l'inserzione della storia nell'azione e nella vita, la sua capacità di riconfigurare il tempo, mettono in gioco il problema della verità in storia. Ora, quest'ultima è inseparabile da quella che chiamo la *referenza incrociata* tra la pretesa veritativa avanzata dalla storia e quella avanzata dalla finzione. La ricerca alla quale sarà dedicata la seconda parte di quest'opera non copre quindi l'intero campo della problematica storica. Per usare il vocabolario adoperato ne *La Metafora viva*, essa separa il problema del «senso» da quello della «referenza». O, per restare fedeli al vocabolario della prima parte, la presente ricerca si impegna a connettere, secondo il modo dell'*oratio obliqua*, la spiegazione con la comprensione narrativa descritta sotto il titolo di *mimesis* II.

L'ordine delle questioni affrontate in questa seconda parte è comandato dal titolo della tesi che abbiamo appena indicato.

Nella prima sezione, intitolata «L'eclissi del racconto», si prende atto della distanza tra la storia moderna e la forma espressamente narrativa. Mi sono impegnato a stabilire la convergenza, nell'attacco rivolto contro la storia-racconto, tra due correnti di pensiero in gran parte indipendenti l'una dall'altra. La prima, più vicina alla pratica storica, quindi più metodologica che epistemologica, mi è parsa rappresentata al meglio dalla storiografia francese contemporanea. La seconda deriva dalle tesi del positivismo logico circa l'unità della scienza; è quindi più epistemologica che metodologica.

Nella seconda sezione intitolata «In difesa del racconto», do conto di diversi tentativi—per lo più rifacendomi ad autori di lingua inglese,

con una sola eccezione—per estendere direttamente la competenza narrativa al discorso storico. Nonostante la grande simpatia che ho nei confronti di queste analisi che desidero integrare nel mio progetto, devo riconoscere che non mi sembrano in grado di raggiungere il loro scopo nella misura in cui danno conto soltanto di quelle forme di storiografia il cui rapporto con il racconto è diretto, quindi visibile.

3  
b  
La terza sezione, intitolata «L'intenzionalità storica», racchiude la principale tesi di questa seconda parte, cioè la tesi della derivazione *indiretta* del sapere storico a partire dall'intelligenza narrativa. Riprendo in questa parte l'analisi già svolta altrove intorno ai rapporti tra spiegare e comprendere<sup>2</sup>. Per concludere, offro una risposta parziale all'interrogativo che apre la prima sezione, quello concernente lo statuto dell'evento. La risposta non può essere completa nella misura in cui lo statuto *epistemologico* dell'evento—in causa in questa seconda parte—non è separabile dal suo statuto *ontologico*, che è una delle poste in gioco della quarta parte.

Chiedo al lettore una lunga pazienza. Deve sapere che non potrà trovare nei tre capitoli che seguono niente altro che una analisi preparatoria a proposito della questione centrale del tempo e del racconto. Occorre, anzitutto, che il rapporto tra la *spiegazione* storica e la *comprensione* narrativa sia chiarito perché ci si possa validamente interrogare sul contributo che il racconto storico può dare alla *rifigurazione* del tempo. Ora tale chiarificazione esige, a sua volta, un lungo percorso; occorre che la teoria nomologica e la teoria narrativista abbiano mostrato, sotto la pressione di idonei argomenti, la loro rispettiva insufficienza, perché la relazione *indiretta* tra storiografia e racconto possa essere a sua volta ristabilita passo dopo passo, gradualmente. Questa lunga preparazione epistemologica non deve far perdere di vista la posta in gioco ontologica finale. Una ragione supplementare milita a favore dell'ampliamento del fronte di lotta: la *rifigurazione* del tempo mediante il racconto è, a mio giudizio, l'opera *congiunta* del racconto storico e del racconto di finzione. Sarà solo al termine della terza parte consacrata al racconto di finzione che potrà essere ripresa, *nel suo insieme*, la problematica del *Tempo raccontato*.

<sup>2</sup> *Expliquer et comprendre*, in «Revue philosophique de Louvain», 75 (1977), pp. 126-147.

# CONCLUSIONI

Mi sia consentito tentare un bilancio dei risultati raggiunti al termine della seconda parte del mio studio. Rispetto alle ambizioni dichiarate nel terzo capitolo della prima parte, questi risultati stanno entro limiti ben precisi.

Uno solo dei grandi modi narrativi, la storia, è stato preso in esame. Dalla analisi è stato escluso tutto quello che sarà collocato, nella terza parte, sotto il titolo *Racconto di finzione*: diciamo dall'epopea arcaica al romanzo moderno. È stata percorsa solo la metà della strada.

Ora, il fatto d'aver ristretto le nostre analisi al racconto storico non ha avuto come unico effetto quello di lasciare *all'esterno* altri modi narrativi. Ha comportato anche una amputazione della problematica interna alla storia stessa. In effetti, *l'ambizione di verità* in forza della quale la storia, secondo una felice espressione di Paul Veyne, pretende di meritare il titolo di racconto «veridico», riveste tutto il suo significato solo quando è possibile opporla alla sospensione deliberata dell'alternativa tra vero e falso, tipica del racconto di finzione<sup>1</sup>. Non nego affatto che questa

<sup>1</sup> A questo proposito, ricordo la convenzione lessicale che mi sforzo di rispettare: non considero il termine *finzione* come sinonimo generale di *configurazione immaginata*. Questa è una operazione comune alla storiografia e al racconto di finzione: a questo titolo dipende da *mimesis* II. Per contro, nel mio vocabolario il termine *finzione* è perfettamente definito grazie all'antitesi rispetto al racconto vero: si iscrive quindi in una delle due traiettorie della referenza del racconto, e dipende da *mimesis* III, la cui problematica sarà affrontata esplicitamente solo nella quarta parte. Come ho già detto in precedenza, questa scelta non è sen-

opposizione, tra racconto «vero» e racconto «metà-vero, metà-falso», si fondi su un criterio ingenuo di verità, che dovrà essere rimesso seriamente in questione nella quarta parte.

A sua volta, questa prima limitazione ne comporta una seconda più grave che riguarda direttamente il rapporto del racconto nei confronti del tempo. Come abbiamo appena accennato, mettendo tra parentesi l'ambizione di verità della storia, si è rinunciato a tematizzare in se stesso il rapporto che la storia ha con il *passato*. Di fatto, ci siamo deliberatamente astenuti dal prendere posizione circa lo statuto *ontologico* del passato storico in quanto *accaduto*. Così quando abbiamo discusso il concetto di evento, abbiamo accuratamente separato i criteri epistemologici abitualmente associati a questa nozione (unicità, singolarità, scarto) dai criteri ontologici mediante i quali distinguiamo, da ciò che non è che apparenza, ciò che è effettivamente accaduto (avvenire, far capitare, differire quanto a novità da ciò che è già accaduto). Così il rapporto della storia vista come guardiana del passato degli uomini, rispetto all'insieme degli atteggiamenti con i quali ci rapportiamo al presente e al futuro, è rimasto in sospeso.

Di conseguenza, il problema del tempo storico non è stato svolto in tutta la sua ampiezza. Sono stati presi in considerazione solo gli aspetti del tempo direttamente implicati nelle operazioni di configurazione che stabiliscono una parentela tra storia e racconto. Anche la discussione sulla lunga durata è rimasta nei limiti di una epistemologia applicata alle costruzioni tipiche della spiegazione in storia. Si è discusso dei rapporti tra lunga durata ed evento, ma non si è cercato di sapere che ne è effettivamente del rapporto delle temporalità molteplici distinte dallo storico con quello che sempre lo storico chiama, con diffidenza, il tempo soggettivo dei filosofi—che si intenda la durata bergsoniana, il flusso assoluto di coscienza secondo Husserl, la storicità secondo Heidegger. Ancora una volta, il contributo della storiografia a questo dibattito non poteva emergere chiaramente se non insieme al contributo del racconto di finzione.

za inconvenienti; numerosi autori non fanno alcuna distinzione tra finzione e configurazione, dal momento che ogni configurazione è lavoro di immaginazione, cioè non data nei materiali che il racconto mette in ordine. Questi autori possono legittimamente considerare qualsiasi racconto come una finzione, nella misura in cui essi non prendono in considerazione la totalità del genere narrativo. Non dovendo dare conto della pretesa della storia di costituire un racconto vero, essi non hanno bisogno di un termine discriminante per dirimere tra le due modalità *referenziali* tra le quali si distribuiscono approssimativamente le configurazioni narrative.

È quello che abbiamo lasciato intendere subordinando, nel terzo capitolo della prima parte, la questione del tempo rifigurato grazie al racconto, alla soluzione del problema della referenza incrociata tra racconto vero e racconto di finzione. Bisogna anche sospettare che, grazie alla sua maggiore libertà nei confronti degli eventi effettivamente avvenuti nel passato, la finzione dispieghi, quanto alla temporalità, delle risorse investigative che non sono consentite allo storico. Come diremo nella terza parte, la finzione letteraria può produrre delle «favole a proposito del tempo» che non siano soltanto delle «favole del tempo». Non è inconcepibile, allora, che occorra attendere la grande deviazione attraverso il tempo della finzione per potersi pronunciare definitivamente circa il rapporto tra storia e tempo.

Riconoscere i limiti delle analisi della nostra seconda parte, non vuol dire minimizzare l'importanza dei risultati che pensiamo di avere raggiunto. Semplicemente, questi limiti ricordano che l'intera nostra ricerca si è situata al livello di *mimesis* II, senza occuparsi della funzione di mediazione operata da questo stadio mimetico tra l'esperienza pre-narrativa e una esperienza *rifigurata* grazie al lavoro del racconto in tutte le sue forme.

Tutta la nostra seconda parte consiste in una ricerca dei rapporti tra la scrittura della storia e l'operazione di costruzione di intrigo, portata da Aristotele al livello di categoria dominante nell'arte di comporre delle opere che imitino una azione. Se, in effetti, il confronto ulteriore tra racconto storico e racconto di finzione doveva avere senso, bisognava, previamente, assicurarsi della appartenenza della storia al campo narrativo definito grazie alla operazione configurante. Ora questo rapporto, mano a mano che si verificava, si rivelava di una complessità straordinaria.

Per individuarlo è stato necessario, nei capitoli I e II, far ricorso ad una strategia *antitetica* nella quale si sono confrontate le tesi nomologiche e le tesi complessivamente narrative. Nel corso di questa polemica, tutte le tesi sottoposte alla critica hanno contribuito, grazie ad una serie di rettifiche, ad una prima approssimazione del rapporto tra storia e racconto. Talune di queste rettifiche sono emerse solo più tardi. Così nella prima parte del capitolo I, la difesa di una storia non *événementielle*, ritenuta dagli storici francesi come incompatibile con una interpretazione narrativa della storia, è rimasta senza risposta critica immediata, fino a quando un concetto di intrigo storico assai più raffinato non ha consentito, nella ultima parte del terzo capitolo, di integrare nuovamente la storia non *événementielle* nel campo narrativo. Ma era anzitutto necessa-

rio, scartando una lettura ingenuamente narrativa della storia, porre il problema nella situazione epistemologica più sfavorevole ad un rapporto diretto e immediato tra la storia e il racconto.

Se, per contro, il modello nomologico è stato sottoposto subito ad una critica assai viva, anzitutto interna alla fine del capitolo I, poi esterna nel capitolo II, questa duplice critica non è stata puramente negativa. Dal passaggio attraverso il modello nomologico è rimasta l'idea di una rottura epistemologica che allontana la spiegazione storica, armata di generalizzazioni in forma di legge, dalla semplice comprensione narrativa.

Una volta riconosciuta questa rottura epistemologica non era più possibile accettare la tesi troppo semplice secondo la quale la storiografia sarebbe una specie del genere storia raccontata (*story*). Anche se, in complesso, una interpretazione narrativista della storia ci è sembrata più adeguata dell'interpretazione nomologica, le tesi narrativiste sempre più raffinate che abbiamo preso in esame nello svolgimento del capitolo II non ci sono sembrate tali da dare conto adeguato della specificità della storia nel campo narrativo. Il loro principale difetto è di non avere preso sufficientemente in conto le trasformazioni che hanno allontanato la storiografia contemporanea da una scrittura ingenuamente narrativa e di non essere riuscite ad integrare la spiegazione mediante leggi nel tessuto narrativo della storia. Eppure, la correttezza della interpretazione narrativista sta nell'aver perfettamente colto che la qualità propriamente storica della storia è salvaguardata solo grazie ai legami, per quanto tenui e nascosti, che continuano a ricondurre la spiegazione storica alla comprensione narrativa, nonostante la rottura epistemologica che dissocia la prima dalla seconda.

Questa duplice esigenza di render giustizia alla specificità della spiegazione storica e di preservare l'appartenenza della storia al campo narrativo, ha portato, nel terzo capitolo, a completare la strategia antitetica dei capitoli I e II con un metodo d'interrogazione a ritroso vicino alla fenomenologia genetica dell'ultimo Husserl. Questo metodo tende a dare conto del carattere *indiretto* della filiazione che riconduce la storia alla comprensione narrativa, *riattivando le fasi di derivazione* che assicurano questa filiazione. A ben vedere, l'interrogazione a ritroso non dipende dall'epistemologia propriamente detta, e nemmeno da una semplice metodologia propria del mestiere di storico. Dipende da una *genesì del senso*, che fa parte della responsabilità del filosofo. Eppure, questa genesì del senso non sarebbe possibile se non fosse *dispiegata* grazie all'epistemologia e alla metodologia delle scienze storiche. Sono queste ultime che fornisco-

no le *connessioni* capaci di guidare, in ognuno dei tre registri considerati, la riattivazione delle fonti narrative della storiografia erudita. Così, è la spiegazione causale singola che fornisce la struttura di transizione tra la spiegazione mediante le leggi e la comprensione mediante l'intrigo. A loro volta, le entità di primo livello alle quali si riferisce in ultima istanza il discorso della storia orientano lo sguardo verso modalità di appartenenza partecipativa che assicurano la parentela tra l'oggetto della storia e i personaggi del racconto. Infine, le discordanze di ritmo tra le molteplici temporalità, inquadrare nel divenire globale delle società, rivelano una parentela profonda tra i cambiamenti storici meno puntuali e i cambiamenti improvvisi di fortuna che, nel racconto, sono considerati come eventi.

Così mestiere di storico, epistemologia delle scienze storiche e fenomenologia genetica sommano le loro risorse per riattivare questa prospettiva noetica fondamentale della storia che, sinteticamente, abbiamo chiamato *intenzionalità storica*.

Il risultato più significativo dell'esame critico della storiografia non è stato ancora sottolineato. Esso deriva dall'impatto di ritorno di questo esame sul modello iniziale proposto nel capitolo III della prima parte.

Certo, i tratti essenziali del modello di base sono stati salvaguardati nelle analisi della nostra seconda parte: carattere dinamico dell'operazione di configurazione, primato dell'ordine sulla successione, competizione tra concordanza e discordanza, schematizzazione attraverso la narrazione delle generalità in forma di legge, concorrenza tra sedimentazione e innovazione nella formazione delle tradizioni nel corso dello sviluppo delle scienze storiche. Ma, come è stato notato al momento opportuno, ci si doveva semplicemente attendere da uno studio che seguiva un semplice confronto tra la *distentio animi* agostiniana e il *muthos* aristotelico che fornisse «un abbozzo che richiede ancora espansione, critica e revisione».

Di fatto, il nostro esame della storiografia non si è limitato a verificare la pertinenza del modello, applicandolo ad un ambito così rilevante di composizione narrativa. Un buon esempio di *espansione* del modello è fornito dalla complessità, senza eguali nella *Poetica* di Aristotele, della discordante concordanza offerta dalla narrazione storica. L'idea di *sintesi dell'eterogeneo*, semplicemente suggerita nella prima parte, si libera completamente dei limiti imposti dai «generi» letterari e dai «tipi» di intrigo conosciuti da Aristotele. Si potrebbe dire che, con la storiografia, la «forma» della concordanza discordante si distacca dai «generi» e dai «tipi» con i quali essa si confonde ancora nella *Poetica*.

Così, l'espansione del modello iniziale tende verso una *critica*, se non del modello come tale, quanto meno delle interpretazioni della spiegazione storica che sono rimaste troppo vicine a questo modello. È il caso che si ripete tutte le volte che la teoria della storia non è ben distinta da una teoria dell'azione e non attribuisce alle circostanze, alle forze anonime e soprattutto alle conseguenze non volute, il posto che è loro dovuto. Che cosa trasforma le azioni in storie, si chiede un filosofo? Sono precisamente i fattori che sfuggono ad una semplice ricostruzione del calcolo degli agenti dell'azione. Questi fattori danno alla costruzione dell'intrigo una complessità senza eguali nel modello ridotto ancora regolato, in Aristotele, sulla tragedia greca (senza dimenticare, comunque, l'epopea e, ad un livello inferiore, la commedia). Il modello di spiegazione proposto da von Wright, per coordinare i segmenti teleologici e i segmenti nomici all'interno di un modello misto, ci offre la misura della critica alla quale deve essere sottoposto un modello della spiegazione storica puramente basato sull'azione.

Arriverò fino al punto di parlare di una *revisione*, grazie alla teoria della storia, del modello iniziale? Sì, fino ad un certo punto. Lo attestano i concetti di quasi-intrigo, di quasi-personaggio e di quasi-evento, concetti che si è dovuto costruire per rispettare la forma assai indiretta di filiazione grazie alla quale la storiografia meno narrativa nel suo stile di scrittura resta tributaria dell'intelligenza narrativa.

Parlando di quasi-intrigo, di quasi-personaggio, di quasi-evento, abbiamo voluto portare i concetti iniziali elaborati sotto il segno di *mimesis* II quasi al loro punto di rottura. Si ricorderà quanto l'intrigo che soggiace alla grande opera di Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, sia sepolto nell'opera e difficile da ricostruire. E si ricorderà ancora la prudenza richiesta quando si trattano nomi propri applicati alle entità di primo livello della storia. Infine, la nozione di evento ha dovuto perdere i suoi caratteri usuali di brevità e di immediatezza per sintonizzare con le discordanze e le rotture che segnano la vita delle strutture economiche, sociali, ideologiche di una data società. Il *quasi* delle espressioni quasi-intrigo, quasi-personaggio, quasi-evento, attesta il carattere fortemente *analogico* dell'utilizzo delle categorie narrative nella storia erudita. Quanto meno, questa analogia esprime il legame tenue e nascosto che trattiene la storia nella movenza del racconto e in tal modo custodisce la stessa dimensione storica.