

cui l'aspetto semantico rinvia all'aspetto non semantico. Il simbolo è legato, possiede delle radici, si spinge entro l'esperienza tenebrosa della Potenza.

La metafora è soltanto la superficie linguistica che deve alla bi-dimensionalità il potere di collegare il semantico al pre-semantico nel profondo dell'esperienza umana.

da P. Ricoeur, "Filosofia e linguaggio", ed. it. a cura di D. Jervolino, Guerini e Associati, Milano 1994

LA VITA: UN RACCONTO IN CERCA DI UN NARRATORE

Da sempre è risaputo e viene ripetuto che la vita è legata alla narrazione; parliamo di storia di una vita per indicare ciò che avviene tra la nascita e la morte. E tuttavia questa assimilazione della vita a una storia richiede chiarimenti e giustificazioni; è un'idea persino ovvia che va sottoposta ad un dubbio critico. Tale dubbio è il risultato di tutto il sapere acquisito da alcuni decenni, relativamente al racconto e all'attività narrativa – sapere che sembra allontanare il racconto dalla vita vissuta e confinarlo nella regione della finzione. Dapprima percorreremo tale zona critica, per ripensare diversamente questo rapporto troppo rudimentale e diretto fra storia e vita, in maniera tale che la finzione contribuisca a rendere la vita, nel senso biologico della parola, una vita umana. Vorremmo applicare al rapporto tra racconto e vita la massima di Socrate secondo cui una vita non *esaminata* non è degna d'essere vissuta.

Per attraversare tale zona critica prenderò spunto dalle parole di un commentatore: le storie sono raccontate e non vissute; la vita è vissuta e non raccontata. Per chiarire tale rapporto fra vivere e raccontare, propongo di esaminare dapprima l'atto stesso del raccontare.

La teoria narrativa cui ora farò riferimento è allo stesso tempo molto recente, poiché nella sua forma più elaborata deriva dai formalisti russi e cechi degli anni Venti e Trenta e dagli strutturalisti francesi degli anni Sessanta e Settanta. Ma è pure molto antica, nella misura in cui si

trova prefigurata nella *Poetica* di Aristotele. È vero che Aristotele conosceva soltanto tre generi letterari: l'epopea, la tragedia e la commedia; ma la sua analisi era già abbastanza generale e formale per fare posto alle trasposizioni moderne. Per conto mio, accetto dalla *Poetica* il concetto fondamentale di *costruzione dell'intreccio*, che in greco viene detto *mythos* e che significa allo stesso tempo favola (nel senso di storia immaginaria) e intreccio (nel senso di storia ben costruita). È questo secondo aspetto del *mythos* di Aristotele quello a cui mi riferisco; ed è da tale concetto d'intreccio che voglio trarre tutti gli elementi che potranno in seguito aiutarci a riformulare i rapporti tra vita e racconto.

Ciò che Aristotele chiama intreccio non è una struttura statica, ma un'operazione, un processo integratore che, come spero di poter presto mostrare, trova compimento soltanto nel lettore o nello spettatore, nel recettore *vivente* della storia raccontata. Per *processo integratore* intendo il lavoro di composizione che conferisce alla storia raccontata un'identità che può essere definita dinamica: ciò che viene raccontato è tale storia, e tale storia una e completa. Nella prima parte voglio mettere alla prova proprio questo processo strutturante della costruzione dell'intreccio.

I. La costruzione dell'intreccio

In generale definisco l'operazione di costruzione dell'intreccio come sintesi di elementi eterogenei. Ma sintesi fra cosa? *Innanzitutto*, sintesi fra gli eventi o i molteplici avvenimenti e la storia completa e una; da questo primo punto di vista, l'intreccio possiede la capacità di ricavare una storia da molteplici avvenimenti o, se si preferisce, di trasformare i molteplici avvenimenti in una storia; a tal riguardo, un evento è più che un'occorrenza, qualcosa che semplicemente succede; è ciò che contribuisce al progresso del racconto tanto all'inizio che alla fine.

Contemporaneamente, la storia raccontata è sempre più dell'enumerazione, entro un ordine seriale o di successione, degli avvenimenti o degli eventi che organizza in un tutto intelligibile.

Ma l'intreccio è sintesi anche da un *secondo* punto di vista: esso mette insieme componenti eterogenei come circostanze trovate e non volute, agenti e pazienti, incontri casuali o ricercati, interazioni che pongono gli attori in relazioni che vanno dal conflitto alla collaborazione, mezzi più o meno appropriati ai fini, infine, risultati non voluti; l'unificazione di tutti questi fattori in una storia fa dell'intreccio una totalità che può essere detta concordante e discordante (per questo preferirò parlare di *concordanza discordante* o di *discordanza concordante*). Si ottiene una comprensione di tale composizione nell'atto di *seguire* una storia; *seguire* una storia è un'operazione molto complicata, guidata costantemente da attese relative al seguito della storia, attesa corretta nella misura in cui la storia stessa procede, finché non coincide con la conclusione. Annoto di passaggio che *ri-raccontare* una storia rivela meglio tale attività sintetica all'opera nella composizione, nella misura in cui siamo meno presi dagli aspetti inattesi della storia e più attenti alla maniera in cui essa procede verso la conclusione.

Infine, la costruzione dell'intreccio è una sintesi dell'eterogeneo in un senso ancor più profondo, che ci servirà più avanti per caratterizzare la temporalità propria di ogni composizione narrativa. Si può dire che in ogni storia raccontata si trovano due specie di *tempo*: da una parte una successione discreta, aperta, e teoricamente indefinita di avvenimenti (si può sempre porre la domanda: e dopo che cosa avvenne? E dopo?); dall'altra, la storia raccontata presenta un altro aspetto temporale caratterizzato dall'integrazione, dalla culminazione e dalla chiusura grazie al quale la storia riceve una configurazione. In questo senso dirò che *comporre* una storia significa, dal punto di vista temporale, trarre una configurazione da una successione.

Alberto Casini
Prima lezione

Già indoviniamo l'importanza di tale caratterizzazione temporale della storia, nella misura in cui per noi il tempo è insieme ciò che passa e non ritorna e, d'altro canto, ciò che dura e rimane. Ma in seguito torneremo su questo punto. Accontentiamoci per ora di caratterizzare la storia raccontata come una totalità temporale e l'atto poetico come la creazione di una mediazione fra il tempo come passaggio e il tempo come durata. Se si può parlare di identità temporale di una storia, bisogna caratterizzarla come qualcosa che perdura e rimane attraverso ciò che passa e non ritorna.

Da questa analisi della storia come sintesi dell'eterogeneo possiamo dunque ricavare tre tratti: la mediazione esercitata dall'intreccio fra i molteplici avvenimenti e la storia una, il primato della concordanza sulla discordanza, e infine la competizione fra successione e configurazione.

Vorrei produrre un corollario epistemologico a questa tesi relativa alla costruzione dell'intreccio considerata come sintesi dell'eterogeneo. Tale corollario riguarda lo statuto d'intelligibilità che va attribuito all'atto configurante. Aristotele non esitava a dire che ogni storia ben raccontata insegna qualcosa; inoltre, diceva che la storia rivela aspetti universali della condizione umana e che, a tale titolo, la poesia è più filosofica della storia degli storici, troppo dipendente dagli aspetti aneddotici della vita; qualunque sia tale rapporto fra poesia e storiografia, è certo che la tragedia, l'epopea, la commedia, per non citare che i noti generi aristotelici, dischiudono un'intelligenza particolare che può venir chiamata intelligenza narrativa e che è molto più vicina alla saggezza pratica e al giudizio morale che alla scienza, e in generale all'uso teorico della ragione. Questo può essere dimostrato facilmente. L'etica, come la concepiva Aristotele e come può esser ancora concepita (cercherò di chiarirlo altrove), tratta astrattamente del rapporto tra la virtù e il perseguimento della felicità. La funzione della poesia, nella sua forma nar-

rativa e drammatica, è quella di proporre all'immaginazione ed alla meditazione casi esemplari che costituiscono altrettante esperienze di pensiero, attraverso cui impariamo a unire gli aspetti etici della condotta umana alla felicità e all'infelicità, alla buona e alla cattiva sorte. Impariamo dalla poesia come i rovesci della fortuna derivino da questa o quella condotta, costruita dall'intreccio nel racconto. È in base alla familiarità che abbiamo sviluppato con le modalità di costruzione dell'intreccio tramandate dalla nostra cultura che impariamo a collegare le virtù, o meglio, le eccellenze, con la felicità e l'infelicità. Queste lezioni della poesia costituiscono gli universali di cui parlava Aristotele; ma questi sono universali di un livello inferiore rispetto a quelli della logica e del pensiero teorico. Ma bisogna comunque parlare d'intelligenza, anche se nel senso attribuito da Aristotele alla *phronesis* (che i latini resero con *prudencia*). In tal senso, parlerò volentieri di intelligenza fronetica per contrapporla all'intelligenza teoretica. Il racconto è proprio dell'una e non dell'altra.

Questo corollario epistemologico della nostra analisi dell'intreccio possiede a sua volta numerose implicazioni, rispetto agli sforzi della *narratologia* contemporanea, da poter permettere l'edificazione di un'autentica scienza del racconto; penso che le iniziative in tal senso, pienamente legittime, possano essere giustificate solo come simulazione di un'intelligenza narrativa sempre precedente, una simulazione che mette in gioco strutture profonde ignote di coloro che raccontano o seguono le storie, ma che pongono la *narratologia* allo stesso livello di razionalità della linguistica e delle altre scienze del linguaggio. Caratterizzare la razionalità della *narratologia* per il suo potere di simulare a un secondo grado di discorso quello che abbiamo compreso, già da fanciulli, essere una storia, non significa certamente insinuare discredito sulle iniziative moderne, significa semplicemente situarle con esattezza tra i livelli del sapere. Avrei allo stesso modo potuto cercare, prescindendo da Aristotele, un modello più moderno di pensiero,

ad esempio il rapporto che Kant stabilisce, nella *Critica della ragion pura*, tra lo schematismo e le categorie. Così come in Kant lo schematismo designa la fucina creatrice delle categorie e le categorie il principio d'ordine dell'intelletto, la costruzione dell'intreccio costituisce la fucina creatrice del racconto, e la narratologia la ricostruzione razionale delle regole soggiacenti all'attività poetica. In tal senso si tratta di una scienza che possiede le sue specifiche esigenze: ciò che cerca di ricostruire sono le necessità logiche e semiotiche, le leggi di trasformazione, che regolano il procedere del racconto. La mia tesi non esprime dunque alcuna ostilità nei confronti della narratologia; si limita semplicemente a dire che la narratologia è un discorso di secondo grado, sempre preceduto da un'intelligenza narrativa scaturita dall'immaginazione creatrice.

Tutta la mia analisi si porrà allora sul piano di questa intelligenza narrativa di primo grado.

Prima di porsi il problema del rapporto fra la storia e la vita, vorrei soffermarmi su un *secondo corollario* che precisamente mi riporterà sulla via della reinterpretazione del rapporto fra racconto e vita.

Esiste, direi, una *vita* dell'attività narrativa che si iscrive nel carattere di tradizionalità caratteristico dello schematismo narrativo.

Dire che lo schematismo narrativo possiede anch'esso la sua storia e che questa ha tutti i caratteri di una tradizione, non significa certamente fare l'apologia della tradizione considerata come trasmissione inerte di un morto deposito; al contrario significa designare la tradizione come la trasmissione vivente di un'innovazione che può sempre essere riattivata mediante un ritorno ai momenti più creativi della composizione poetica. Questo fenomeno di tradizionalità è la chiave del funzionamento dei modelli narrativi e, conseguentemente, della loro identificazione. Il costituirsi di una tradizione risiede, in effetti, nell'interazione dei due fattori: dell'innovazione e della

tipologia ?
sedimentazione

sedimentazione. Alla sedimentazione attribuiamo i modelli che sulla base dell'esperienza costituiscono la tipologia di costruzione dell'intreccio che ci permette di ordinare la storia dei generi letterari; ma non va perso di vista che tali modelli non costituiscono essenze eterne, ma procedono da una storia sedimentata la cui genesi è stata occultata. E se la sedimentazione permette d'individuare un'opera come una tragedia, un romanzo di formazione, un dramma sociale ecc., pure, però, l'identificazione di un'opera non si esaurisce in quella dei modelli che vi sono sedimentati. Essa tiene comunque in conto l'opposto fenomeno dell'innovazione. Perché? Perché i modelli, essendo essi stessi derivati da un'innovazione precedente, forniscono una guida in vista di un'ulteriore sperimentazione entro il dominio narrativo. Le regole cambiano sotto la spinta dell'innovazione, ma lentamente, e persino resistono al cambiamento proprio grazie al processo di sedimentazione. L'innovazione rimane così il polo opposto della tradizione. Vi è sempre posto per l'innovazione, nella misura in cui quello che è stato prodotto, a titolo ultimo, nella *poiesis* di un poema, è sempre un'opera singolare, questa opera. Le regole, che costituiscono una specie di grammatica, guidano infatti la composizione di nuove opere, nuove, prima di diventare tipiche. Ogni opera è una produzione originale, una nuova entità nel regno del discorso. Ma il contrario non è meno vero: l'innovazione resta una condotta governata da regole: l'opera dell'immaginazione non parte dal nulla. Essa è in qualche modo legata ai modelli ricevuti dalla tradizione, ma può entrare in rapporto variabile con questi modelli. Il ventaglio delle soluzioni viene ampiamente dispiegato fra i due poli della ripetizione servile e della deviazione calcolata, passando attraverso tutti i gradi della deformazione regolata. I racconti popolari, i miti, i racconti tradizionali in generale, sono più vicini al polo della ripetizione. Per questo essi costituiscono il regno privilegiato dello strutturalismo. Ma se superiamo l'ambito di questi

CONCETTI



racconti tradizionali, la deviazione prevale sulla regola. Il romanzo contemporaneo può per esempio in larga misura essere definito come un anti-romanzo, nella misura in cui le stesse regole divengono oggetto di una nuova sperimentazione. Quali che siano le caratteristiche delle opere particolari, la possibilità della deviazione sta nella relazione fra sedimentazione ed innovazione che costituisce la tradizione. Le variazioni fra questi due poli conferiscono all'immaginazione produttiva una storicità propria e tengono in vita la tradizione narrativa.

II. Dal racconto alla vita

Possiamo ora affrontare direttamente il paradosso che oggi ci riguarda: le storie si raccontano, la vita viene vissuta. Così un abisso sembra aprirsi fra la finzione e la vita.

Per superare quest'abisso, bisogna, a mio avviso, applicare ai due termini del paradosso una profonda revisione.

Per ora rimaniamo sul versante del racconto, dunque della finzione, e vediamo come questa riconduce alla vita. La mia tesi al riguardo è che il processo di composizione, di configurazione, non si compie nel testo, ma nel lettore, e a tale condizione rende possibile la riconfigurazione della vita mediante il racconto. Più precisamente direi: il senso o il significato di un racconto scaturisce dall'intersezione del mondo del testo e di quello del lettore. L'atto della lettura diviene così il momento cruciale di tutta l'analisi. In esso risiede la capacità del racconto di trasfigurare l'esperienza del lettore.

Lasciatemi insistere sui termini impiegati: il mondo del lettore ed il mondo del testo. Parlare di mondo del testo significa insistere sul carattere proprio di ogni opera letteraria di aprire davanti a sé un orizzonte d'esperienza possibile, un mondo in cui sarebbe possibile abitare. Un testo non è un'entità chiusa in se stessa, è la proiezione di un nuovo universo distinto da quello in cui viviamo. Appro-

priarsi di un'opera mediante la lettura significa esplicitare l'orizzonte implicito di mondo che avvolge le azioni, i personaggi, gli eventi della storia raccontata.

Ne deriva che il lettore appartiene immaginariamente all'orizzonte di esperienza dell'opera e insieme a quello della sua azione reale. Orizzonte d'attesa e orizzonte d'esperienza non cessano di affrontarsi e di fondersi. Gadamer parla in tal senso di «fusione d'orizzonti» essenziale all'arte di comprendere un testo.

Ho ben presente che la critica letteraria è attenta a mantenere la distinzione fra il dentro e il fuori di un testo. Essa considera volentieri ogni esplorazione dell'universo linguistico come estranea ai propri compiti. L'analisi del testo dovrebbe quindi limitarsi entro la frontiera del testo e precludersi ogni sortita fuori dal testo stesso. Io credo che la distinzione fra dentro e fuori è un'invenzione dello stesso metodo di analisi del testo e non corrisponde all'esperienza del lettore. Tale opposizione deriva dall'estrapolazione alla letteratura di proprietà caratteristiche del tipo di unità con cui ha che fare la linguistica: i fonemi, i lessemi, le parole; per la linguistica, il mondo reale è extra-linguistico. La realtà non è contenuta nel dizionario né nella grammatica. È proprio tale estrapolazione dalla linguistica alla poetica che mi sembra criticabile: la decisione metodologica, propria dell'analisi strutturale, di trattare la letteratura entro le categorie linguistiche che impongono la distinzione dentro-fuori. Da un punto di vista ermeneutico, cioè dal punto di vista dell'interpretazione dell'esperienza letteraria, un testo ha un significato completamente diverso da quello attribuitogli dall'analisi strutturale modellata sulla linguistica; si tratta di una mediazione fra l'uomo e il mondo, fra l'uomo e l'uomo, tra l'uomo e se stesso; mediazione fra l'uomo e il mondo, è quella che viene chiamata *referenzialità*; mediazione tra l'uomo e l'uomo, è la *comunicabilità*; mediazione tra l'uomo e se stesso, è la *comprensione di sé*. Un'opera letteraria comporta queste tre dimensioni di referenzialità,

comunicabilità e comprensione di sé. Il problema ermeneutico si pone quindi lì dove termina il compito della linguistica. L'ermeneutica vuole scoprire i nuovi tratti di referenzialità non descrittiva, di comunicabilità non strumentale, di riflessività non narcisistica, generati dall'opera letteraria. In breve, essa si pone alla frontiera tra la configurazione (interna) dell'opera e la rfigurazione (esterna) della vita. A mio parere, tutto ciò che è stato detto sopra sul dinamismo della configurazione proprio della creazione letteraria consiste in una lunga preparazione per comprendere il vero problema, quello riguardante la dinamica di trasfigurazione propria dell'opera. A tal riguardo la costruzione dell'intreccio è opera comune del testo e del lettore. Bisogna seguire, accompagnare la configurazione, attualizzare la sua capacità a essere seguita, perché l'opera assuma, all'interno stesso delle sue frontiere, una configurazione; seguire un racconto significa riattualizzare l'atto configurante che gli dà forma. Ancora è l'atto di lettura che accompagna il gioco di innovazione e sedimentazione, il gioco con le necessità narrative, con le possibilità di deviazioni, ossia la lotta fra romanzo e anti-romanzo. Infine, è l'atto di lettura che compie l'opera, che la trasforma in guida alla lettura, con le sue zone d'indeterminazione, la sua latente ricchezza d'interpretazione, il suo poter essere reinterpreto in modo sempre nuovo in contesti storici sempre nuovi.

A tale stadio dell'analisi, già intravediamo come racconto e vita possano riconciliarsi, infatti la lettura è già essa stessa una maniera di vivere entro l'universo fittizio dell'opera; in tal senso, possiamo già dire che le storie si raccontano, ma anche che *si vivono nel modo dell'immaginario*.

Ma ora bisogna rettificare l'altro termine dell'alternativa, che chiamiamo vita. Bisogna mettere in questione questa falsa evidenza secondo cui *la vita* si vive e non si racconta.

Vorrei per questo insistere sulla capacità *pre-narrativa*

di quella che chiamiamo una vita. Va infatti messa in discussione l'equazione troppo semplicistica tra vita e vissuto. *Una vita è solo un fenomeno biologico finché non viene interpretata*. E nell'interpretazione la *finzione* gioca un considerevole ruolo di *mediazione*. Per aprire la via a questa nuova fase dell'analisi, bisogna insistere sulla commistione di agire e patire, di azione e di sofferenza, che costituisce la trama di una vita. È tale commistione che il racconto vuole *imitare in maniera creatrice*. Abbiamo in effetti tralasciato, nel nostro riferimento ad Aristotele, la definizione che lui stesso dà del racconto; è, dice, l'«imitazione di un'azione», *mimesis praxeos*. Bisogna dunque ricercare innanzitutto i punti d'appoggio che il racconto può trovare nell'esperienza viva dell'agire e del patire; ciò che in questa esperienza viva richiede l'inserzione del narrativo e forse ne esprime il bisogno.

Il primo ancoraggio che troviamo per l'intelligibilità narrativa nella viva esperienza consiste nella stessa struttura dell'agire e del soffrire umano. A tal riguardo, la vita umana differisce profondamente dalla vita animale e ancor più dall'esistenza minerale. Comprendiamo cosa siano azione e passione grazie alla nostra capacità di utilizzare in modo significativo tutta la trama di espressioni e di concetti che ci offrono le lingue naturali per distinguere l'azione dal semplice movimento fisico e dal comportamento psicofisiologico. In tal modo comprendiamo cosa significano progetto, fine, mezzo, circostanze, ecc. Tutte queste nozioni prese insieme costituiscono la trama di quella che potrebbe essere definita la *semantica dell'azione*. Ma in questa trama troviamo tutte le componenti del racconto che abbiamo mostrato sopra sotto il titolo di sintesi dell'eterogeneo. Rispetto a ciò, la nostra familiarità con la trama concettuale dell'agire umano è dello stesso ordine della familiarità che abbiamo con gli intrecci delle storie che ci sono noti; è la medesima intelligenza fonetica che presiede alla comprensione dell'azione (e della passione) e a quella del racconto.

Il *secondo* ancoraggio che la proposizione narrativa trova nella comprensione pratica risiede nelle risorse *simboliche* del campo pratico. Carattere che regola quegli aspetti del fare, del poter-fare e del saper-poter-fare derivanti dalla trasposizione poetica.

Se l'azione può in effetti venir raccontata, è perché essa è già articolata in *segni, regole, norme*; essa è sempre *simbolicamente mediata*. Tale carattere dell'azione è stato efficacemente sottolineato dall'antropologia culturale. Se io parlo più precisamente di mediazione simbolica, è per distinguere, fra i simboli di tipo culturale, quelli che sottendono l'azione al punto da costituirne il significato primitivo, ancor prima che si distacchino dal piano pratico degli insiemi autonomi regolati dalla parola e dalla scrittura. Affronterò questo punto altrove, quando tratterò di ideologia ed utopia. Qui mi limiterò a considerare quello che potrebbe venir definito il *simbolismo implicito* o *immanente* in opposizione a quello esplicito o autonomo. Ciò che in effetti caratterizza il simbolismo implicito all'azione, è il fatto di costituire un *contesto di descrizione* per certe azioni particolari. In altre parole, è in funzione di... tale convenzione simbolica che possiamo interpretare tale gesto come significante questo o quello: lo stesso gesto di alzare le braccia, può, a seconda del contesto, essere compreso come un modo di salutare, di chiamare un taxi, o di votare. Prima di essere sottoposti a interpretazione i simboli sono interpretanti interni all'azione. In tal modo, il simbolismo conferisce all'azione una prima *leggibilità*. Esso rende l'azione un quasi-testo entro cui i simboli forniscono le regole di significato in funzione delle quali la condotta stessa può venire interpretata.

Il *terzo* ancoraggio del racconto nella vita consiste in ciò che potrebbe venire chiamata la qualità *pre-narrativa dell'esperienza umana*. È grazie ad essa che abbiamo il diritto di parlare della vita come di una storia allo stato nascente, e quindi della vita come un'*attività e una passione in cerca di racconto*. La comprensione dell'azione non si

limita alla familiarità con la trama concettuale dell'azione, e con le sue mediazioni simboliche, ma giunge fino a riconoscere, nell'azione, strutture temporali che domandano la narrazione. Non è per caso o per errore che abitualmente parliamo di storie che ci accadono o di storie in cui siamo presi o più semplicemente della storia di una vita.

Si potrà obiettare che qui tutta la nostra analisi si fonda su di un circolo vizioso. Se tutta l'esperienza umana è già mediata da ogni sorta di sistema simbolico, lo è anche da ogni sorta di racconto che abbiamo ascoltato. Come poter parlare allora di una qualità narrativa dell'esperienza e di una vita umana come di una storia allo stato nascente, dal momento che abbiamo accesso al dramma temporale dell'esistenza solo attraverso storie raccontate su di essa da altri e non da noi stessi?

A tale obiezione opporrei una serie di situazioni che, a mio avviso, ci costringono ad accordare già all'esperienza come tale una *narratività virtuale* che non procede, come viene detto, dalla proiezione della letteratura sulla vita, ma che costituisce un'autentica richiesta di racconto. È per caratterizzare tali situazioni che ho introdotto precedentemente l'espressione «strutture pre-narrative dell'esperienza».

Senza lasciare l'esperienza quotidiana, non siamo forse portati a vedere in questo concatenamento di episodi della nostra vita *storie non ancora raccontate*, storie che richiedono d'essere raccontate, storie che offrono dei punti d'appoggio al racconto? Non ignoro quanto sia incongrua l'espressione di storia non ancora raccontata. Ancora una volta, le storie non sono raccontate per definizione? Questo non si discute se ci si riferisce a storie effettive. Ma la nozione di storia potenziale è forse inaccettabile?

Mi soffermerò su due situazioni meno quotidiane nelle quali l'espressione di storia non ancora raccontata s'impone con una forza sorprendente. Il paziente che si rivolge allo *psicoanalista* gli confida frammenti di storie vissute, sogni, «scene primordiali», episodi conflittuali; si può a ragion veduta sostenere che le sedute d'analisi abbiano il fine e

l'effetto che l'analizzato tragga da tali frammenti di storie un racconto che sia insieme più sopportabile e più comprensibile. Tale interpretazione narrativa della teoria psicoanalitica implica che la storia di una vita proceda da storie non raccontate e rimosse verso storie effettive che il soggetto potrebbe accettare e assumere come costitutive della propria *identità personale*. È la ricerca di questa identità personale che assicura la continuità fra la storia potenziale o virtuale e la storia espressa di cui noi ci assumiamo la responsabilità.

Vi è un'altra situazione a cui sembra convenire la nozione di storia non raccontata. È il caso di un giudice che s'impegna a scoprire un colpevole sbrogliando la matassa d'intrighi entro la quale il sospettato è coinvolto. Si può dire che l'individuo appaia «avviluppato entro delle storie» che gli accadono prima che qualsiasi storia venga raccontata. Il groviglio in cui è preso sembra allora come la preistoria della storia raccontata, il cui inizio resta scelto dal narratore. Questa preistoria della storia è ciò che la lega ad un tutto più vasto e le fornisce uno sfondo. Tale sfondo è costituito dal vivo intrecciarsi di tutte le storie vissute. Bisogna dunque che le storie raccontate emergano da questo sfondo. Insieme a questa emergenza, emerge pure il soggetto implicato. Si può quindi dire: la storia risponde dell'uomo. La conseguenza principale di questa analisi esistenziale dell'uomo come essere avviluppato entro delle storie è che raccontare diventa un processo secondario innestato sul nostro essere «avviluppati entro delle storie». Raccontare, seguire, comprendere storie è solo il seguito di storie non dette.

Da questa duplice analisi risulta che la finzione, principalmente la finzione narrativa, è una dimensione irriducibile della *comprensione di sé*. Se è vero che la finzione può compiersi solo nella vita e che la vita si comprende soltanto attraverso le storie che raccontiamo su di essa, ne consegue che una vita *esaminata*, nel senso socratico della parola ricordato all'inizio, è una vita *raccontata*.

Che cos'è una vita raccontata? È una vita in cui ritroviamo tutte le strutture fondamentali del racconto che abbiamo richiamato nella prima parte, e in primo luogo il gioco fra *concordanza e discordanza* che ci è sembrato caratterizzare il racconto. Tale conclusione non ha niente di paradossale né di stupefacente. Se apriamo le *Confessioni* di Sant'Agostino al libro XI, scopriamo una descrizione del tempo umano che corrisponde in pieno alla struttura di concordanza discordante che Aristotele, qualche secolo prima, aveva scorto nella composizione poetica. Agostino, nella famosa trattazione sul tempo, vede il tempo nascere dall'incessante dissociazione tra i tre aspetti del presente, l'attesa, che chiama presente del futuro, la memoria, che chiama presente del passato, e l'attenzione che è il presente del presente. Di qui l'instabilità del tempo; meglio ancora, la sua incessante dissociazione. Agostino può così definire il tempo come distensione dell'anima, *distensio animi*. Questa consiste nel permanente contrasto fra l'instabilità del presente umano e la stabilità del presente divino che include passato, presente e futuro nell'unità di uno sguardo e di un'azione creatrice.

Si è quindi spinti ad accostare e a confrontare nei dettagli la definizione dell'intreccio data da Aristotele e la definizione del tempo di Sant'Agostino. Si potrebbe dire che in Agostino la discordanza prevale sulla concordanza: di qui la miseria della condizione umana. Invece in Aristotele la concordanza prevale sulla discordanza, da cui il valore inestimabile del racconto per fare ordine nella nostra esperienza temporale. Ma l'opposizione non va spinta troppo oltre, infatti per lo stesso Agostino non vi sarebbe discordanza se noi non fossimo tesi verso un'unità d'intenzione, come prova il semplice esempio che fornisce della declamazione di un poema: quando inizio a recitare un poema, esso è nella sua totalità presente nel mio spirito, poi, col procedere nella recitazione, le sue parti passano l'una dopo l'altra dal futuro al passato attraversando il presente, fino al momento in cui il futuro è esaurito e il

poema è interamente divenuto passato. Bisogna allora che una mira d'intenzione totalizzante sorregga la ricerca perché io senta in modo più o meno crudele la morsa del tempo che non cessa di disperdere l'anima, mettendo senza sosta in contrasto l'attesa, la memoria e l'attenzione. Se allora, nell'esperienza viva del tempo, la discordanza prevale sulla concordanza, pure quest'ultima rimane come l'oggetto permanente del nostro desiderio. Si può dire il contrario per Aristotele. Il racconto, abbiamo detto, è una sintesi dell'eterogeneo. Ma la concordanza è sempre accompagnata dalla discordanza. A tal proposito la tragedia risulta esemplare. Non v'è tragedia senza peripezie, colpi di fortuna, eventi spaventosi e commiserevoli, una immensa colpa, fatta d'ignoranza e di equivoci più che di cattiveria. Se dunque la concordanza prevale sulla discordanza, ciò che costituisce il racconto è proprio la lotta fra concordanza e discordanza.

Applichiamo a noi stessi quest'analisi della concordanza discordante del racconto e della discordanza concordante del tempo. Appare chiaro, allora, che la nostra vita, colta con un solo sguardo, si mostra come il campo di un'attività costitutrice, derivata dall'intelligenza narrativa, con cui cerchiamo di ritrovare, e non semplicemente d'imporre dal di fuori, l'*identità narrativa che ci costituisce*.

Insisto su questa espressione di *identità narrativa*, poiché ciò che chiamiamo soggettività non è né una sequenza incoerente d'eventi, né una sostanzialità immutabile, inaccessibile al divenire. È proprio quel tipo d'identità che soltanto la composizione narrativa può creare con il suo dinamismo.

Questa definizione della soggettività mediante l'identità narrativa comporta diverse implicazioni. Per prima cosa è possibile applicare alla comprensione di noi stessi il *gioco di sedimentazione e d'innovazione* che abbiamo riconosciuto all'opera in ogni tradizione. Allo stesso modo non si finisce mai di reinterpretare l'identità narrativa che ci costituisce, alla luce dei racconti proposti dalla nostra cul-

tura. In tal senso, la comprensione di noi stessi presenta gli stessi tratti di tradizionalità della comprensione di un'opera letteraria. In tal modo impariamo a diventare il *narratore della nostra storia* senza diventare interamente *l'autore della nostra vita*. Si potrebbe dire che applichiamo a noi stessi il concerto di voci narrative che costituiscono la *sinfonia delle grandi opere* come le epopee, le tragedie, i drammi, i romanzi. La differenza è che, in tutte queste opere, è lo stesso autore che si è travestito da narratore e che porta la maschera dei suoi diversi personaggi e, fra tutti, quello della voce narrativa dominante che racconta la storia che leggiamo. Possiamo divenire narratori di noi stessi, sul modello di queste voci narrative, senza poterne diventare l'autore. È la grande differenza fra la vita e la finzione. In tal senso è vero che la vita è vissuta e la storia raccontata. Sussiste una differenza insuperabile, ma questa differenza viene in parte abolita dal potere che abbiamo di applicare a noi stessi gli intrecci che abbiamo ricevuto dalla nostra cultura e di provare così i diversi ruoli assunti dai personaggi preferiti delle storie che ci sono più care. In tal modo è grazie alle *variazioni immaginative* condotte sul nostro proprio *ego* che proviamo a ricavare una comprensione narrativa di noi stessi, la sola che sfugga all'alternativa apparente tra puro cambiamento e identità assoluta. L'*identità narrativa* si trova nel mezzo.

Permettetemi di aggiungere in conclusione che quello che chiamiamo il soggetto non è mai già dato fin dall'inizio. O, se lo è, rischia di ridursi all'io narcisista, egoista ed avaro, da cui proprio la letteratura può liberarci. Allora, quello che perdiamo sul lato del narcisismo, lo riguadagniamo dal lato dell'*identità narrativa*. Al posto di un *io* infatuato di se stesso nasce un *sé* istruito dai simboli culturali, primi fra i quali sono i racconti della tradizione letteraria. Sono questi che ci conferiscono un'identità non sostanziale, ma narrativa.

MIMESIS, REFERENZA E RIFIGURAZIONE
IN TEMPO E RACCONTO

Sono felice di poter cogliere l'occasione offertami dal *Centre d'Études Phénoménologiques* di Louvain-la-Neuve per discutere il punto più controverso nella mia analisi della funzione narrativa, considerata secondo le sue due principali forme: il racconto storico e il racconto di finzione (dall'epopea al romanzo moderno). Per avviare la discussione, ho scelto come tema la transizione da quella che chiamo «configurazione narrativa» (l'organizzazione interna di un testo narrativo sulla base di codici identificabili mediante l'analisi strutturale) alla «rifigurazione narrativa» (il potere che ha il racconto di riorganizzare la nostra esperienza temporale, nel duplice senso di mettere allo scoperto le profondità di questa esperienza e di trasformarne l'orientamento). Questo passaggio dalla configurazione interna di un testo alla rifigurazione che questo esercita fuori da se stesso potrebbe essere indicato col termine di «referenza», tratto dal noto saggio di Frege *Sinn und Bedeutung* (che è stato spesso tradotto con senso e referenza). Vorrei esporre le ragioni per cui, nel corso del mio lavoro sul racconto, ho ritenuto necessario abbandonare questo termine. Esso mi appare oggi troppo dipendente dall'analisi proposizionale condotta nel quadro di una semantica logica in cui la priorità viene concessa al discorso descrittivo rispetto a ciò che ancora ne *La metafora viva* chiamavo ridecrizione. Il problema posto da quella che chiamo rifigurazione mi sembra oggi eccedere le costrizioni che comporta l'uso del termine «referenza».

Il problema della rfigurazione si pone infatti dalle prime pagine del primo volume di *Tempo e racconto* in cui viene avanzata una duplice ipotesi, vale a dire che la funzione del racconto consista nell'articolare la nostra esperienza del tempo e, all'inverso, che il tempo venga portato al linguaggio dal racconto. La presunta reciprocità tra il discorso narrativo e l'esperienza temporale pone subito la questione della referenza o della rfigurazione. Per riprendere il vocabolario della *Poetica* aristotelica, è qui che entra in gioco la funzione mimetica del racconto.

È necessario a questo punto richiamare la ben nota definizione aristotelica dell'intreccio come *mimesis praxeos*, che io traduco con imitazione creatrice del campo pratico. Che cosa significa *mimesis*? Tutta la discussione si fonda sulla risposta data a questa domanda.

Nel mio precedente lavoro sulla metafora avevo riscontrato una difficoltà simile. Mi ero allora spinto a parlare di «referenza metaforica» per designare ciò che nel linguaggio poetico invita a una sorta di «vedere come», o altrimenti, incita a vedere le cose «come» esse sono metaforicamente descritte. Sono stato così indotto a caratterizzare in generale la metafora e il linguaggio poetico come una ridecrizione dell'esperienza della realtà. Sono giunto al punto di suggerire che il nostro senso dell'essere deve essere reinterpretato metaforicamente, nella misura in cui «essere come» si rapporta a «vedere come». La parentela fra *La metafora viva* e *Tempo e racconto* è a tal riguardo molto stretta. Le due opere hanno infatti in comune la stessa convinzione che in fin dei conti il linguaggio verta sempre *su* qualcosa, su ciò che esiste. E questo perfino nel caso in cui prenda l'aspetto di un gioco, e non faccia altro che celebrare se stesso. Il significato connesso a questa convinzione può essere espresso nei termini seguenti: se è vero che ogni uso del linguaggio si fonda su uno scarto tra i segni e le cose, esso implica pure la possibilità di porsi al servizio delle cose che richiedono d'esser dette, e così di provare a compensare lo scarto iniziale mediante un'obbe-

dienza accresciuta alla domanda di discorso che si leva dall'esperienza in tutte le sue forme. In tal senso la metafora e il racconto mi sembrano entrambi forme parallele di un uso del linguaggio in cui, da una parte, lo scarto tra i segni e le cose è portato nei pressi del suo punto di rottura e in cui, dall'altra, lo sforzo per riparare questa breccia è portato all'estremo grazie a un servizio sempre più intenso e sempre più dissimulato reso alla realtà.

In verità è proprio questa la convinzione definitivamente messa in gioco nell'impresa comune a queste due opere.

Facendo un passo in più, vorrei ora sottolineare ciò che *Tempo e racconto* aggiunge a *La metafora viva*, opera in cui la mia teoria della ridecrizione è annunciata in modo un po' acerbo come un corto circuito tra l'espressione linguistica e la realtà che essa esprime, o, si potrebbe dire, tra «vedere-come» ed «esser-come».

In *Tempo e racconto*, la transizione fra configurazione e rfigurazione è preparata e costruita attraverso un'accurata sequenza di tappe. La via è preparata una prima volta nella prima parte del primo volume, costruita su quella che mi è sembrata una corrispondenza rimarchevole tra la struttura del tempo secondo Agostino e la struttura dell'intreccio secondo Aristotele. Mi è sembrato esserci una corrispondenza sorprendente tra la *distensio animi* di Agostino e la *peripeteia* di Aristotele, e ciò mi ha spinto a trattare il tempo in Agostino come una sorta di discordanza concordante, che corrisponde alla concordanza discordante dell'intreccio in Aristotele. Questa relazione, in cui la posizione dell'uno appare come l'immagine capovolta di quella dell'altro, è ciò che mi ha incoraggiato a cercare in ogni relazione tra l'attività narrativa e l'esperienza temporale un'affinità fondamentale che superi il caso particolare della parentela strutturale fra due opere, fossero pure le *Confessioni* di Agostino e la *Poetica* di Aristotele. In altri termini, m'è sembrato che nel confronto tra queste due opere venisse in gioco qualcosa di più di

una semplice comparazione che si sarebbe potuta considerare artificiale o arbitraria.

Un passo ulteriore è stato fatto, in direzione della mia dimostrazione della transizione fra configurazione narrativa e rfigurazione narrativa, con il tentativo di ricostruire la nozione aristotelica di *mimesis* su di un triplice fondamento. *Mimesis I* designa la precomprensione nella vita quotidiana di quella che un autore ha efficacemente definita la qualità narrativa dell'esperienza; intendendo con questo il fatto che la vita, e ancor più l'azione, come dice brillantemente Hanna Arendt, richiedono d'essere raccontate. *Mimesis II* designa l'autostrutturazione del racconto sulla base dei codici narrativi interni al discorso. A questo livello, *Mimesis II* e *mythos*, cioè intreccio o meglio costruzione dell'intreccio, coincidono. Infine, *Mimesis III* designa l'equivalente narrativo della rfigurazione del reale mediante la metafora. Sottolineo anche con grande precisione il ruolo di mediazione qui giocato dalla lettura, punto che mi era sfuggito in *La metafora viva*.

È questo, in breve, per rispondere alla domanda posta all'inizio, il punto di partenza del primo volume di *Tempo e racconto*. L'essenziale della mia risposta si trova tuttavia nei volumi secondo e terzo. La maggioranza dei lettori vorranno riconoscere come non mi sia facilitato il compito dedicando ampio spazio alla configurazione *interna* al racconto, prima nel seguito del volume primo a proposito del tempo storico, e poi in tutto il volume secondo, a proposito del racconto di finzione. Ampio è lo spazio dedicato al problema di sapere se gli stessi codici narrativi si trovino nelle due forme di racconto. Ho dedicato egualmente molto spazio all'esame delle relazioni tra la comprensione e la spiegazione in storiografia, e a quelle, parallele, tra l'intelligenza narrativa e la sua ricostruzione in funzione della razionalità strutturale soggiacente alla codificazione del racconto di finzione. Per riprendere il vocabolario introdotto precedentemente, dirò che molta energia viene impiegata per esplorare lo *scarto* tra i segni e

le cose, pur seguendo quanto più possibile l'idea d'autostrutturazione del racconto sulla base della sua codificazione interna. Ci si sarebbe forse potuti spingere oltre rispetto alla dicotomia fra senso e referenza, o, come preferisco dire oggi, tra configurazione e rfigurazione?

Il processo inverso, da tale scarto al superamento mediante la rfigurazione, muove a partire da questo punto di quasi-rottura attraverso una serie di tappe ben distinte.

La prima si fonda sull'applicazione alle nostre due forme di discorso narrativo – la storia e la finzione – di un'analisi intenzionale condotta nello stile husserliano. A questo stadio il referente conserva lo statuto di trascendenza immanente che Husserl accorda all'oggetto «mirato», nel momento stesso in cui noi non assumiamo alcun impegno ontologico rispetto all'oggetto e, d'altronde, operiamo una *epoché* (o riduzione) che riguarda «la tesi del mondo a livello delle cose in generale». È a questo stadio che corrispondono i capitoli conclusivi del volume primo e del volume secondo che trattano rispettivamente del racconto storico e del racconto di finzione. Questi due capitoli stanno dunque in corrispondenza tra loro. Sul versante della storia, mostro che gli storici mirano a entità di prim'ordine, che caratterizzo, con Maurice Mandelbaum, come entità collettive dotate di un'esistenza continua nel tempo. Nella scuola francese delle *Annales*, per non cercare che un esempio, troviamo, corrispondente a queste entità collettive, la «lunga durata», cara a Fernand Braudel, interessato più alle civiltà che agli stati-nazione, a differenza di Hegel e della scuola storica tedesca. Si pone allora la difficile questione della *realtà* del passato storico sul piano ontologico; ho lasciato di riserva tale questione nella seconda parte del primo volume di *Tempo e racconto* per poterla affrontare direttamente nell'ultimo volume. Ma, come ho detto, il capitolo finale del volume secondo dedicato a quella che chiamo «esperienza temporale di finzione» è posto in corrispondenza a questa prima discussione relativa al tempo storico. Qui la mia tesi è che in ogni-

no dei tre romanzi che discuto (*Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, *La montagna incantata* di Thomas Mann, *La ricerca del tempo perduto* di Proust), il testo si proietta al di là di se stesso, o, come preferirei dire, dinanzi a se stesso, mediante una simulazione dell'esperienza vissuta, simulazione che ha le sue forme complesse di temporalità; si tratta inoltre di simulare un'esperienza che potrebbe essere la nostra esperienza. Una siffatta esperienza di finzione risulta irriducibile al gioco puramente interno al testo, come vorrebbe Gérard Genette. Essa non sta né all'interno, né all'esterno, ma nel mezzo. Il suo statuto epistemologico è quello di un oggetto intenzionale. Inoltre questa esperienza deve la sua quasi-autonomia, rispetto alle strutture interne del testo, a tutti quegli orizzonti potenziali che, per utilizzare la terminologia husserliana, tendono a prospettare un mondo, un mondo certamente fittizio, ma pur sempre un mondo. È questo «mondo del testo» che, in ultima analisi, viene offerto all'appropriazione critica da parte dei lettori.

Il «come se» di questa esperienza di finzione, e di ogni esperienza descritta per via narrativa in generale, viene accentuato dalla strana relazione che gli eventi raccontati intrattengono con la «voce» del narratore, voce che non è la voce diretta dell'autore, ma piuttosto quella di uno dei suoi mascheramenti. Grazie a questa «voce narrativa», la storia raccontata sembra appartenere alla memoria di qualcuno che parla in e mediante il testo. Questa può forse essere una delle ragioni, se non la ragione principale, per cui i racconti di finzione sono per lo più scritti al passato, benché non dipendano dal tempo calendario che sorregge la storiografia e la vita quotidiana. Piuttosto la voce narrativa ha il suo tempo proprio e il proprio passato, da cui dipendono gli eventi raccontati.

Questo ruolo di mediazione del mondo del testo non trova paralleli ne *La metafora viva*; per questo sopra ho parlato di una sorta di corto circuito tra il «vedere-come» e l'«essere-come» in quell'opera, come se il linguaggio fa-

cesse direttamente un salto oltre se stesso per porre la propria impronta sulla nostra viva esperienza. È caratteristico di *Tempo e racconto* introdurre, a titolo di transizione tra configurazione e rfigurazione, il mondo proiettato che l'opera mira intenzionalmente, mondo capace d'intersecarsi con il mondo del lettore e con l'esperienza quotidiana che si ricollega al mondo effettivo. In altri termini, la rfigurazione procede da un mondo a un altro, da un mondo fittizio a un mondo reale attraverso un mondo potenzialmente reale.

La seconda tappa nella risoluzione del problema della rfigurazione viene percorsa nel terzo volume a partire da una lunga discussione relativa allo stato presente della *fenomenologia* del tempo. Tale indagine conduce a una conclusione aporetica: esiste una dicotomia tra le due principali prospettive sul concetto di tempo; la prima basata sulla cosmologia, l'altra sulla fenomenologia dell'esperienza interna. Il mio contributo personale a queste discussioni, di cui non posso qui fornire un'idea sufficientemente dettagliata, consiste nel suggerire che le due prospettive s'escludono a vicenda e, fatto ancor più imbarazzante, che sono incapaci di rendere conto l'una dell'altra nei termini propri di ognuna. Permettetemi tuttavia di provare a fornire qui in estrema sintesi un'idea di ciò che entra in gioco in questa discussione, isolando un'aporia legata al doppio significato della parola «ora». Per un verso, «ora» designa una qualsiasi interruzione nella continuità del tempo cosmologico e, a tal titolo, può essere rappresentata da un punto senza estensione. D'altro canto, «ora» significa il presente vissuto, ricco del passato recente e del futuro imminente. Non esiste nessun legame logico necessario tra queste due interpretazioni di «ora». Tale aporia, che nessuna fenomenologia del tempo, secondo la mia tesi, è capace di risolvere, e che richiedo di ammettere almeno a titolo d'ipotesi plausibile, solleva il problema decisivo ai miei occhi, quello di sapere fino a che punto il racconto riesca, se non a risolvere quest'aporia speculativa,

almeno a fornire una risposta creatrice che renda produttiva tale aporia.

È il compito di una *poetica* del racconto proporre la propria risposta a tale questione, come contropartita all'*aporetica* della temporalità. È così che la seconda parte del volume terzo – che è anche la più lunga – viene consacrata ai contributi rispettivi della storiografia e del racconto di finzione, alla correlazione tra la poetica del racconto e l'*aporetica* della temporalità. Da questa discussione deriva un'importante trasformazione rispetto alla correlazione richiamata all'inizio tra il racconto, quale custode del tempo, e il tempo in quanto corrispettivo di ogni narrazione. Il problema della referenza subisce una trasformazione equivalente. Si ricollega ormai alla capacità posseduta da ogni forma di racconto di rispondere e di corrispondere alle aporie della nostra esperienza del tempo. La storiografia e la finzione, va sottolineato, se considerate dal punto di vista della loro pretesa alla verità riguardo a queste aporie, fanno fronte agli enigmi della temporalità con mezzi differenti e persino opposti. Così, è nello spirito della storia costruire una specie di temporalità mista – un terzo tempo si potrebbe dire, il tempo storico – tra il tempo cosmologico e il tempo fenomenologico. Questo terzo tempo si fonda sulla costruzione di connettori specifici tra le due forme di tempo, e il tempo «calendario» funge insieme da modello e da matrice per questo terzo tempo. Le due interpretazioni di «ora» come istante puntuale e come presente vissuto si trovano ormai collegate nel fenomeno della *datazione*, grazie al quale ogni nuovo presente riceve un posto nel sistema di date stabilite dal calendario – in cui la data iniziale, il punto zero del calendario, occupa il posto d'evento fondatore nell'incrocio dell'istante cosmologico e del presente fenomenologico. Ogni pretesa alla verità della conoscenza storica viene così sottomessa ai vincoli imposti dal calendario alla nozione di prova documentaria. Ed è in contrasto con questo vincolo che il tempo della finzione assume senso.

Neutralizzando i vincoli del tempo calendario, come quelli della prova documentaria solidale col tempo storico, i racconti di finzione sono aperti a ogni specie di «variazioni immaginative» risultanti dalle combinazioni in numero apparentemente illimitato tra gli aspetti cosmologici e fenomenologici della temporalità. La finzione è così libera di esplorare le innumerevoli proprietà qualitative del tempo sul piano dell'immaginazione. Per esempio, tutto ciò che sfugge all'aspetto puramente lineare della successione può con tale mezzo essere elevato allo statuto narrativo. E, in generale, la rfigurazione del tempo si pone al livello di quelle che ho chiamato più sopra le esperienze di finzione del tempo, come si ritrovano ad esempio nel romanzo moderno. Viene così ad essere stabilito un legame virtuale tra finzione e viva esperienza grazie a una meditazione sulle aporie della temporalità, a cui le variazioni immaginative dei racconti di finzione apportano una risposta creatrice. Con ciò si comprende anche meglio la caratterizzazione della finzione come una specie di laboratorio per esperienze di pensiero, in cui l'immaginazione «prova» alcune soluzioni plausibili per gli enigmi della temporalità.

Tale considerazione del tempo storico e del tempo della finzione, e dei loro scambi, costituisce la seconda tappa sulla via di una riformulazione accettabile del concetto di referenza applicato al racconto, compreso il racconto di finzione. I racconti storici e di finzione hanno ormai in comune lo stesso referente, le aporie della temporalità. Tali aporie conferiscono alla storia ed alla finzione una specie di commensurabilità. Così si spiega il fatto che la finzione non appaia meno impegnata nei confronti della vita reale di quanto non lo sia la storia. Questa ha una pretesa alla verità come a ciò che è realmente accaduto; quella, come a ciò che sarebbe potuto accadere; in modo che entrambe raggiungono, ciascuna a modo proprio, gli strati più impenetrabili e più nascosti della nostra esperienza temporale. In tal senso, aggiungerei, il romanziere non si sente

meno *indebitato* nei confronti della realtà di quanto non lo sia lo storico. Liberato dalle costrizioni del tempo calendario e della prova documentaria, il romanziere s'impegna a «rendere» (insieme nel senso di dipingere e di estinguere un debito) i tratti principali del mondo che si profilano all'orizzonte della sua opera. Ci si può porre allora la domanda: chi dei due è maggiormente in debito?

Il compito successivo è quello di misurare il ruolo assegnato all'atto di lettura nella transizione dalla configurazione strutturale alla rfigurazione mimetica. Come ho ricordato più sopra, non ho considerato questo ruolo di mediazione ne *La metafora viva*, mentre in *Tempo e racconto* esso funge da pietra angolare per la mia ricostruzione del concetto aristotelico di *mimesis*. Nell'atto di lettura s'incrociano il mondo del testo e il mondo del lettore. Il mondo del testo è un mondo immaginario, ma esso assume l'inusuale statuto del trascendente nell'immanenza. Il mondo del lettore è reale, ma esposto alla potenza rimodellante derivante dalla sfera dell'immaginario.

Permettetemi d'introdurre questo tema citando un famoso passaggio di Proust. Parlando dei suoi futuri lettori, il narratore del *Tempo ritrovato* esclama: «Invero, questi, come ho dimostrato, non sarebbero stati 'miei lettori', ma i lettori di se stessi, essendo il mio libro qualcosa di simile a quelle lenti d'ingrandimento che l'ottico di Combray porgeva al cliente; il mio libro, grazie al quale avrei fornito loro il mezzo di leggere in loro stessi» (*Pléiade* III, p. 1033).

Tale funzione assegnata alla lettura ha una lunga storia. Erasmo scriveva: *lectio transit in mores*. Più recentemente Erich Auerbach dava come sottotitolo alla sua ben nota opera *Mimesis*: «la rappresentazione (*Darstellung* = *exhibitio*) della realtà nella letteratura contemporanea». Ancor più recentemente, Hans-Georg Gadamer ha fatto dell'applicazione (*Anwendung*) e dell'appropriazione (*Aneignung*) lo stadio finale del processo ermeneutico. Viene così aperta la strada a una reinterpretazione della *mimesis* come processo

insieme rivelatore e trasformatore della *praxis* quotidiana. In tal senso l'atto di lettura ricopre la seconda metà dell'itinerario del testo, essendo la prima costituita dalla proiezione del mondo del testo innanzi a se stesso. Più esattamente, non abbiamo qui a che fare con due segmenti estrinseci di un processo unico, nella misura in cui il lettore è già colui che accompagna e dirige l'atto configurante che dà forma alla struttura interna del testo. Senza progetto d'appropriazione, non si avrebbe né dispiegamento di un mondo al di là del testo, né effetto del testo sul mondo del lettore. In altri termini, gli «effetti» generati da un racconto contribuiscono al suo significato. La «storia degli effetti», la *Wirkungsgeschichte* di Gadamer, è dialetticamente collegata alla storia della recezione di un'opera.

Tenendo presente la lunga storia del concetto di *mimesis*, possiamo nella maniera seguente sviluppare la sorta di dialettica che si lascia intravedere fra la storia degli effetti e la storia della recezione di un'opera letteraria, sia essa storica o di finzione. Possiamo parlare di dialettica nella misura in cui il fenomeno chiamato lettura può essere affrontato da due versanti opposti. Da un lato troviamo la strategia di persuasione utilizzata dall'autore, che fa del lettore l'obiettivo di tale strategia. Come hanno mostrato Wayne Boothe e Dorit Cohn, l'autore dispone del privilegio speciale di poter leggere direttamente negli animi, le *transparent minds* (D. Cohn), dei suoi personaggi. Corrisponde a questo potere la *willing suspension of disbelief* di cui ha parlato Coleridge, che non sembra opporre alcuna resistenza al potere d'illusione generato dalla strategia di persuasione. Ma tale strategia di persuasione possiede anche un effetto contrario che inclina la bilancia nell'altro verso. Ricorrendo al processo che Boothe chiama il «narratore indegno di fiducia» (*unreliable*), la retorica di dissimulazione e d'ironia, così fortemente presente nella letteratura contemporanea, tende a istituire una strategia di defamiliarizzazione opposta a quella della persuasione. La lettura diviene allora un campo di confronto fra l'autore

ed il lettore, che posseggono risorse opposte in questo combattimento. Ed è vero che l'approccio proprio di un'estetica della recezione, come la propongono Wolfgang Iser e Hans-Robert Jauss, fa apparire la risposta del lettore al testo come un'attività altamente elaborata, strutturata da *attese* personali e collettive. Ben lungi dall'essere semplicemente modellata dall'opera, la perspicacia del lettore s'impegna a scoprire l'incompletezza di un testo, le sue lacune, o ciò che Roman Ingarden ha chiamato i suoi «luoghi d'indeterminazione» (*Unbestimmtheitsstellen*). Partendo di qui si sarebbe tentati di dire che è solo il lettore ad elaborare le frasi in testo, e che l'oggetto letterario è costituito dall'attività stessa della lettura. Senza spingermi così lontano, preferirei dire che ciò che definiamo un'*opera* è produzione comune del testo e del lettore. Da un lato l'*opera* incide sull'orizzonte d'attesa con cui il lettore avvicina il testo. Dall'altro, le attese forniscono la chiave ermeneutica del processo di lettura, nel modo in cui questo viene a svolgersi.

In ogni modo, ovunque si realizzi l'equilibrio tra il testo e il lettore, l'atto di lettura costituisce, a mio avviso, il *medium* decisivo grazie al quale i lettori iniziano a «leggere in se stessi». Come il narratore del *Tempo ritrovato* sperava per i lettori dell'*opera* che progettava. È attraverso questo *medium* che si opera la trasposizione dalla struttura della configurazione narrativa alla sua rfigurazione e, attraverso quest'ultima, alla trasformazione dell'azione umana passata e futura.

Al termine di questa breve revisione delle prudenti tappe percorse in *Tempo e racconto*, nella speranza di rendere maggiormente plausibile il concetto di rfigurazione mimetica, mi sia permesso di concludere con un ultimo suggerimento. Se la rfigurazione mediante il racconto dipende di fatto dal potere del mondo del testo di rivelare e di trasformare il mondo del lettore, allora il concetto di «reale», applicato da un lato al passato storico, dall'altro al tempo della finzione, chiede d'essere completamente ri-

valutato e riformulato, senza che tuttavia si finisca per trascurare la lunga lotta condotta con le aporie della temporalità.