

L'identità narrativa*

Paul Ricœur

(Traduzione di Anna Baldini)

Con “identità narrativa” intendo designare quella forma d'identità cui l'essere umano può accedere attraverso la funzione narrativa. Tuttavia, prima di cominciare l'analisi, è importante rimuovere la forte ambiguità semantica che pesa sulla nozione di identità. In essa si sovrappongono due significati distinti, che il latino esprime con *idem* e *ipse*. Secondo il primo significato “identico” è sinonimo di ‘estremamente simile’, ‘analogo’ (*idem*). Il *medesimo*, o meglio ancora l'uguaglianza, implica una qualsiasi forma di immutabilità nel tempo: il contrario sarà dunque ‘differente’, ‘mutevole’. Nel secondo significato, nel senso di *ipse*, ‘identico’ si lega al concetto di *ipseità*, di un *se stesso*. Un individuo è identico a se stesso. Il contrario sarebbe qui ‘altro’, ‘estraneo’. Questo secondo significato non implica alcuna fissazione quanto alla *permanenza*, alla *persistenza*, alla – come dice Kant – ‘permanenza nel tempo’ (*Beharrlichkeit in der Zeit*). Il problema consiste piuttosto nell'esplorare le multiformi possibilità di connessione tra permanenza e cambiamento che sono compatibili con l'identità intesa nel senso di *ipseità*.

Per introdurre concretamente a questa dialettica di *medesimezza* e *ipseità* è sufficiente menzionare la ben nota nozione di *life-story*: la storia di una vita. Quale forma di identità, quale combinazione di *medesimezza* e *ipseità* implica l'espressione ‘storia di una vita’? Di primo acchito, questa questione sembrerebbe portarci fuori dal territorio linguistico; siamo tentati di affidarci alla pura immediatezza del sentimento, dell'intuizione. Ma non è così, perché disponiamo di una mediazione linguistica appropriata: quella del discorso narrativo.

Questa deviazione attraverso la mediazione narrativa non si rivelerà soltanto utile ma necessaria: basti pensare alle difficoltà, perfino alle apo-

* Traduzione di P. Ricœur, *L'identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXV, 221, janvier-mars 1991, pp. 35-47. Ringraziamo il Fonds Ricœur e la «Revue des sciences humaines» per la concessione dei diritti di traduzione.

rie, con le quali si deve confrontare una riflessione che si pretenda *immediata* e che si metta a discutere quel che abbiamo appena chiamato “storia di una vita”. La vera difficoltà riguarda la modalità dei legami di questa storia, difficoltà che Wilhelm Dilthey ha chiamato ‘la connessione della vita’ (*Lebenszusammenhang*). L’aporia consiste nel fatto che la riflessione ha a che fare con un concetto di identità che mescola i due significati della parola: l’identità del sé (*l’ipseità*) e l’identità del medesimo. “Identico” in quest’ultimo senso significa, come abbiamo appena detto, ‘estremamente simile, analogo’. Ciononostante, come potrebbe il sé restare il più simile possibile se non ci fosse in lui un qualche nucleo immutabile, sottratto al cambiamento temporale? Tutta l’esperienza umana testimonia però contro questa permanenza di un elemento costitutivo della persona: nell’esperienza interiore nulla sfugge al cambiamento. L’antinomia sembra nello stesso tempo inevitabile e insolubile: inevitabile, perché l’impiego del medesimo nome per designare una persona dalla nascita alla morte sembra implicare l’esistenza di questo nucleo immutabile, mentre l’esperienza del cambiamento corporeo e psichico contraddice tale *ipseità*; insolubile per il modo con cui è posta, cioè attraverso categorie che sono inadeguate al concetto di una connessione della vita. Queste categorie sono state introdotte da Kant come “categorie di relazione”. La prima è la categoria della sostanza, cui corrisponde lo schema della «permanenza del reale nel tempo, ossia la rappresentazione del reale quale sostrato della determinazione empirica del tempo in generale; sostrato quindi che rimane, nel variare di tutto il resto».¹ Sul piano del giudizio, a questa categoria e a questo schema corrisponde, come «prima analogia dell’esperienza», il principio della permanenza così definito: «tutti i fenomeni contengono il permanente (*sostanza*) come l’oggetto stesso, e il mutevole, come sua semplice determinazione, cioè il modo della sua esistenza».² Il concetto di connessione della vita evidenzia però l’errore di questa definizione categoriale, che è valida solo all’interno di una assiomatica della natura fisica: non si riesce a capire quale regola consenta di pensare quella combinazione di permanenza e non permanenza che sembrerebbe implicata dalla connessione della vita.

Eppure abbiamo una certa intuizione di questa regola, nella misura in cui il concetto di coesione della vita orienta il pensiero verso una certa combinazione di segni di persistenza e segni di cambiamento. Ed è proprio a questo punto che il racconto offre la sua *mediazione*: si tratta ora di mettere in evidenza *come*.

Procederò in questo modo: partendo dall’identità del *racconto* come risulta dalla costruzione dell’intreccio passerò all’identità dei *personaggi*

1 I. Kant, *Critica della ragione pura*, A 144, B 183.

2 *Ivi*, A182 B224.

della storia narrata e quindi all'identità dell'*ipseità* come si configura nell'atto della lettura.

L'identità narrativa della costruzione dell'intreccio

La coordinazione tra la storia narrata e il supporto dell'intreccio – il personaggio – è stata formulata per la prima volta da Aristotele nella *Poetica*. Aristotele definisce questa coordinazione così strettamente da farle assumere i tratti di una subordinazione. All'interno della storia narrata così come nell'unità e integrità che le sono proprie e che provengono dalla costruzione dell'intreccio, per tutta la storia il personaggio conserva la propria identità, che si trova in correlazione con quella della storia narrata. Il romanzo moderno non distrugge del tutto questa correlazione, come attesta Frank Kermode formulando l'assioma secondo il quale per sviluppare un personaggio romanzesco bisogna raccontare di più.³

Ecco perché è prima di tutto nella costruzione dell'intreccio che dovremo cercare la mediazione tra permanenza e cambiamento, prima che nel personaggio.

Vorrei tornare sui lineamenti principali della teoria della narrazione che ho esposto in *Tempo e racconto*.⁴ Riferendomi al modello tragico formulato da Aristotele, ho definito questa forma di identità dinamica – quella che la *Poetica* attribuisce al *mythos* tragico – attraverso la combinazione di un'esigenza di concordanza e il riconoscimento delle discordanze che, fino al termine del racconto, mettono in pericolo questa identità. Con "concordanza" intendo un principio ordinativo che presiede a quello che Aristotele chiama l'«intreccio dei fatti». La concordanza ha tre caratteristiche: completezza, totalità (il tutto), estensione appropriata. Con completezza dobbiamo intendere l'unità della composizione che esige che l'interpretazione di una parte sia subordinata all'interpretazione del tutto. Quanto al tutto, dice Aristotele, «è ciò che ha un inizio, un mezzo e una fine».⁵ Naturalmente è la composizione poetica a fare di un avvenimento qualsiasi l'inizio, la parte centrale o la conclusione di un'azione. In questa prospettiva la chiusura del racconto, così problematica nel romanzo moderno, costituisce il punto essenziale dell'arte della composizione. Vale lo stesso per l'estensione: è l'intreccio a conferire all'azione un perimetro, un limite e, per conseguenza, un'estensione.

3 F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1966; tr. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972. Cfr. anche *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1979; tr. it. *Il segreto nella Parola. Sull'interpretazione della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1993.

4 P. Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983; tr. it. *Tempo e racconto*, I, Jaca Book, Milano 1986. [N.d.T.]

5 Aristotele, *Poetica*, 50 b 26.

«L'estensione che permette il rovesciamento dell'infelicità in felicità o della felicità in infelicità attraverso una serie di avvenimenti che si connettono secondo principi di verosimiglianza o necessità fornisce una delimitazione (*horos*) soddisfacente della lunghezza». ⁶ Naturalmente quest'estensione non può che avere un carattere temporale: il rovesciamento richiede del tempo. Ma si tratta del tempo dell'opera, non del tempo degli eventi nel mondo. Non ci chiediamo cos'ha fatto l'eroe tra due ingressi in scena che nella vita sarebbero distanziati nel tempo ma che nella storia narrata si toccano. Solo necessità e verosimiglianza determinano l'estensione dell'esposizione, che è ridotta nella tragedia, più ampia nell'epopea e conosce la massima variabilità con il romanzo moderno.

È sullo sfondo di questa esigenza di concordanza che si definisce, perlomeno nel modello tragico, la maggiore discordanza – il “rovesciamento” o mutazione del destino. Il colpo di scena, che è insieme contingente e sorprendente, è la tipica forma di rovesciamento nella tragedia complessa. La contingenza – cioè il fatto che uno specifico avvenimento avrebbe anche potuto svolgersi in un altro modo o non verificarsi affatto – si trova così in armonia con la necessità e la verosimiglianza che caratterizzano la forma generale del racconto: ciò che nella vita sarebbe un puro caso, senza rapporto evidente con alcuna necessità o verosimiglianza, nel racconto contribuisce all'avanzamento dell'azione. In un certo senso, la contingenza si trova ancorata alla necessità e alla verosimiglianza del racconto. Per quanto concerne l'effetto di sorpresa, che suscita lo sbalordimento dello spettatore, si trova anch'esso ancorato all'intelligibilità della storia narrata, a tal punto che produce nello spettatore la famosa purificazione dei sentimenti scaturita dalla rappresentazione che Aristotele ha chiamato *catharsis*. Nel modello tragico si tratta di una purificazione dei sentimenti attraverso la paura e la pietà. Ho deciso di usare il termine “configurazione” per designare quest'arte della composizione che articolando concordanza e discordanza regola questa forma mutevole che Aristotele chiama *mythos* e io traduco con ‘costruzione dell'intreccio’. Preferisco il termine “configurazione” a quello di “struttura” per sottolineare il carattere dinamico di questa costruzione. Allo stesso tempo, il nesso semantico tra i concetti di “configurazione” e “figura romanzesca” (personaggio) apre la strada a un'analisi del personaggio come *figura dell'ipseità*.

Sulla concordanza discordante propria della configurazione narrativa c'è ancora qualcosa da aggiungere. In *Tempo e racconto I* mi sono costantemente basato sul modello tragico elaborato da Aristotele nella *Poetica*. In *Tempo e racconto II* ho tentato di generalizzare questo modello per

6 *Ivi*, 51 a 12-15.

7 P. Ricœur, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1983; tr. it. *Tempo e racconto, II, La configurazione del racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987. [N.d.T.]

applicarlo alle forme moderne dell'arte della composizione, sia nel romanzo che nel dramma. A questo fine mi sono proposto di definire la concordanza discordante propria a ogni composizione narrativa con la nozione di sintesi dell'eterogeneo. In questo modo ho cercato di render conto delle diverse mediazioni operate dalla costruzione dell'intreccio: tra la molteplicità degli avvenimenti e l'unità temporale della storia narrata; tra le disparate componenti dell'azione – intenzioni, cause e casi – e la coerenza della storia; infine, tra la pura successione e l'unità della forma temporale che, al limite, può rovesciare o anche cancellare la cronologia. Ritengo che questa molteplice dialettica spieghi il conflitto, sempre presente nel modello tragico, tra la dispersione del racconto in episodi e la capacità di sintesi sviluppata dal processo di configurazione (*poiesis*).

L'identità del personaggio

Per poter render conto dell'identità che qui ci interessa, quella del personaggio, cioè del supporto stesso dell'intreccio, dobbiamo riferirci alla costruzione dell'intreccio da cui il racconto ricava la propria identità. Come abbiamo visto, Aristotele non sembra aver preso in considerazione questo problema, tanto è occupato a subordinare il supporto dell'azione all'azione. Ma noi ci serviremo proprio di questa subordinazione. Detto in altri termini: se ogni storia può essere considerata come una catena di trasformazioni, da una situazione iniziale a una finale, allora l'identità narrativa dell'eroe non può che essere lo stile omogeneo di una trasformazione soggettiva in accordo con le trasformazioni oggettive che obbediscono alle regole di completezza, totalità e unità della costruzione dell'intreccio. Questo è il senso dell'affermazione di Wilhelm Schapp in *In Geschichten verstrickt*: «La storia corrisponde all'uomo».⁸ Ne risulta che l'identità narrativa dell'eroe non può che essere in relazione con la concordanza discordante della storia.

La narratologia lavora su questa correlazione a un livello formale certamente più compiuto di quello raggiunto da Aristotele nella *Poetica*, sforzandosi allo stesso tempo di *costruire un modello* dell'arte della composizione. Propp⁹ ha aperto la strada agli studi che cercano di elaborare una tipologia dei ruoli narrativi in accordo con una tipologia della relazione tra le funzioni narrative, cioè tra i segmenti di azione che in uno stesso corpus narrativo presentano un carattere ricorrente. Merita attenzione il modo in cui viene posta questa relazione. Propp ripartisce i personaggi del racconto russo in sette classi: l'antagonista, il donatore (o procac-

8 W. Schapp, *In Geschichten verstrickt*, B. Heymann Verlag, Wiesbaden 1976, p. 100.

9 V. Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], Einaudi, Torino 1966. [N.d.T.]

ciatore), l'aiutante, il personaggio cercato, il mandante, l'eroe, il falso eroe. Naturalmente non c'è un rapporto fisso tra personaggio e segmento di azione (o funzione): ogni personaggio ha una sfera di azione che comprende più funzioni; viceversa, più personaggi possono apparire insieme nella stessa sfera d'azione. Dall'interconnessione tra la costellazione dei personaggi e l'intreccio lineare delle funzioni risulta una combinatoria assai complessa. L'insieme si complica ancora di più quando i personaggi, invece di ridursi a ruoli prestabiliti com'è quasi sempre il caso nelle fiabe e nei racconti folklorici, si trasformano al ritmo delle interazioni e del mutevole stato delle cose. Così, nel cosiddetto *Bildungsroman* e nel romanzo del flusso di coscienza la trasformazione del personaggio costituisce il momento centrale del racconto. Il rapporto tra costruzione dell'intreccio e supporto dell'intreccio sembra rovesciarsi: la costruzione dell'intreccio è al servizio dello sviluppo del personaggio – proprio il contrario del modello aristotelico. L'identità di questo personaggio si trova così effettivamente messa alla prova. Il teatro e il romanzo contemporanei sono divenuti veri e propri laboratori di esperimenti mentali, in cui l'identità narrativa dei personaggi si trova sottoposta a innumerevoli variazioni immaginarie. Tra l'identità stabile dei personaggi dei racconti *naïfs* e la perdita d'identità di quelli che compaiono in alcuni romanzi moderni, tutte le tappe intermedie sono state esplorate. In Robert Musil, per esempio, il possibile eclissa a tal punto il reale che alla fine – in un mondo che, come dice l'autore, è pieno di qualità ma privo di esseri umani – non è possibile identificare l'uomo senza qualità. L'ancoraggio al nome proprio diventa ridicolo o superfluo. Il non-identificabile diventa innominabile. Dobbiamo però notare che più il racconto si avvicina al dissolvimento del personaggio più il romanzo perde le sue qualità propriamente narrative (anche quando, come in questo caso, siano interpretate nella maniera più flessibile e formale). Alla perdita di identità del personaggio corrisponde dunque una perdita di configurazione del racconto e soprattutto una crisi della sua chiusura. Constatiamo così una ripercussione del personaggio sulla costruzione dell'intreccio. La stessa rottura, lo stesso scisma (per riprendere l'espressione di Franz Kermode)¹⁰ colpisce la tradizione dell'eroe identificabile (figura allo stesso tempo della permanenza e del cambiamento) e quella della configurazione, con la sua doppia valenza di concordanza e discordanza. L'erosione dei paradigmi tocca contemporaneamente la figurazione del personaggio e la configurazione dell'intreccio. Nel caso di Robert Musil la disgregazione della forma narrativa legata alla perdita di identità del personaggio giunge a oltrepassare i limiti del racconto, approssimandolo alla forma letteraria del saggio. Non è un caso che alcune autobiografie moderne,

10 Kermode, *The Sense of an Ending*, cit.



come ad esempio quella di Leiris,¹¹ si distacchino coscientemente dalla forma narrativa per passare al meno rigido genere letterario del saggio.

Non bisogna però ingannarsi sul significato di questo fenomeno letterario: anche nei casi estremi di perdita d'identità dell'eroe la problematica del personaggio non è abbandonata. Un non-soggetto non è un "niente" in rapporto alla categoria del soggetto. Questa osservazione acquisterà pienamente significato quando andremo a trasporre queste riflessioni sul personaggio nel campo dell'esplorazione del sé (ipseità). Altrimenti detto, questo dramma della disgregazione non ci interesserebbe, né ci piomberebbe nel panico se il non-soggetto non fosse ancora una figura del soggetto – benché in forma negativa. Qualcuno chiede: Chi sono? Gli viene risposto: Niente, o quasi niente. È certamente una risposta alla domanda "Chi?", ma ridotta alla nudità della questione stessa.

L'identità
narrativa

L'appropriazione del personaggio: l'io rifigurato

Poste queste premesse, in cosa consiste il contributo della poetica del racconto alla problematica del sé? Elenchiamo qui ciò che conferma il metodo narrativo in rapporto alle teorie dell'*ipseità* – che non devono niente alla narratologia.

Per prima cosa, la narratologia conferma tutti i tratti caratteristici della persona quali sono stati esposti in una teoria dei *basic particulars*, per esempio quella di Strawson in *Individuals*,¹² e in particolare nella teoria dell'azione che ne costituisce il capitolo principale. L'arte narrativa conferma soprattutto la priorità della terza persona per la conoscenza dell'umano. L'eroe è qualcuno di cui si parla. In questo senso la confessione, e l'autobiografia che ne deriva, non ha alcun privilegio d'esclusività, e ancor meno priorità nell'ordine della deduzione. Abbiamo appreso infinitamente di più sull'essere umano grazie a quello che la poetica in lingua tedesca chiama *Er-Erzählung*, il racconto in terza persona.

Un altro aspetto del concetto di persona corrobora quello del personaggio: si può sempre dire che si tratta anche di un corpo nella misura in cui interviene nel corso delle cose e vi provoca dei cambiamenti. È inoltre un supporto di predicati fisici e psichici nella misura in cui le sue azioni permettono di descrivere dei comportamenti e di indurre intenzioni e motivazioni e, soprattutto, gli avvenimenti psichici e gli stati del personaggio, che siano *self-ascribable* o *other-ascribable*. Il personaggio teatrale o romanzesco illustra perfettamente l'equivalenza della doppia lettura dello psichico attraverso l'osservazione e l'introspezione. È anche

11 M. Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, Paris 1939; tr. it. *L'età dell'uomo* [1966], SE, Milano 2003.

12 P.F. Strawson, *Individuals*, Methuen, London 1959; tr. it. *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Feltrinelli, Milano 1978.

grazie a questa doppia lettura che il gioco (sopra menzionato) delle variazioni immaginarie contribuisce all'arricchimento del nostro repertorio di predicati psichici: dove abbiamo conosciuto le segrete e tortuose vie della gelosia, le astuzie dell'odio o le oscillazioni del desiderio se non grazie a personaggi usciti dalla creazione poetica, di cui poco importa che siano descritti alla prima o alla terza persona? Il tesoro dello psichico è in gran parte frutto dell'esplorazione dell'anima compiuta dai narratori e dagli inventori di personaggi. Il personaggio romanzesco conferma inoltre, in maniera eclatante, l'ipotesi secondo la quale esso deve essere capace di descrivere sé stesso alla terza persona, per poter applicare a se stesso i predicati psichici cosiddetti *self-ascribable*, sul modello delle operazioni riflessive legate agli atti e più generalmente ai fenomeni linguistici. Grazie a questo innesto dell'autodesignazione sul gesto identificatorio della persona, è possibile mettere in bocca all'eroe descritto alla terza persona dichiarazioni in prima persona. Per segnalarlo usiamo l'artificio delle virgolette: «X si dice: "Sto per fare A"». L'arte del racconto illustra molto bene quest'uso delle virgolette per quanto concerne le dichiarazioni alla terza persona. Questo processo funziona in maniera diversa nel vero e proprio racconto, in cui il narratore mostra le avventure dei suoi protagonisti, e nel dramma dove, secondo la definizione di Aristotele, i personaggi stessi, sotto gli occhi dello spettatore, "fanno il dramma". A teatro i personaggi conducono un dialogo: si dicono l'un l'altro *io e tu*. Il narratore agisce invece con parole riportate che hanno perso le loro virgolette. La messa in scena (*opsis*), con la quale Aristotele conclude la descrizione dell'ultima "parte" della tragedia, corrisponde all'annullamento delle virgolette. La dimensione teatrale consiste in questo: dimenticare la situazione di citazione prodotta dalla rappresentazione. Lo spettatore crede di ascoltare delle persone vere. Ma basta che cali il sipario e l'illusione viene subito meno, tutta l'opera ritorna al suo statuto di finzione *riportata*. Lo stesso non vale per il racconto, dove l'azione dei personaggi è raccontata in tutta la sua ampiezza. Tuttavia, tra le cose raccontate vi sono anche pensieri e discorsi. La forma più classica per farlo consiste nel citare alla prima persona utilizzando le virgolette: il 'monologo riportato' di Dorrit Cohn (*quoted monologue*).¹³ Il personaggio romanzesco prende la parola e si comporta come un personaggio teatrale, parlando in prima persona e utilizzando le forme temporali adeguate ai suoi pensieri del momento. Ma il romanzo moderno conosce altri artifici, tra i quali il più straordinario è il famoso stile indiretto libero che Dorrit Cohn definisce molto correttamente 'monologo narrativizzato' (*narrated monologue*): un monologo in cui il contenuto delle parole è

13 D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Conscience in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978.

da attribuire al personaggio, ma viene raccontato dal narratore nella forma temporale del racconto (cioè il più delle volte al passato remoto) e dal punto di vista del narratore, quindi alla terza persona. Contrariamente al “monologo riportato”, il “monologo narrativizzato” integra pienamente i pensieri e le parole degli altri nel tessuto del racconto: il discorso del narratore riprende il discorso del personaggio prestandogli voce, ma adottando il tono del personaggio. Il romanzo moderno offre, per lo stesso problema, soluzioni più complesse, che mescolano il racconto alla terza persona con interventi alla prima persona che hanno perduto le virgolette. Queste tecniche narrative fanno comprendere benissimo la fusione tra la terza persona, che corrisponde all'intenzione referenziale del discorso, e la prima persona, che ne costituisce l'intenzione riflessiva. Il racconto è il contenitore più adeguato per questa fusione.

La funzione narrativa non si limita però a intensificare le caratteristiche del sé che sono state messe in luce dalle analisi precedenti. Essa introduce un elemento assolutamente specifico che conferisce all'analisi del sé una nuova direzione.

Questo fattore specifico è legato al carattere *fittizio* del personaggio nel racconto letterario; carattere che condivide con la narrazione e con l'atto del narrare. Questo carattere si dà, secondo la definizione dell'intreccio, come *mimesis* dell'azione. Ma dicendo *mimesis* diciamo almeno due cose: da una parte, che la *fabula* dell'azione (una delle possibili traduzioni di *mythos* insieme a ‘costruzione dell'intreccio’) si sviluppa nel dominio della finzione; dall'altra, che il racconto che, in maniera così creativa, imita l'effettiva attività umana, dà di quest'ultima una nuova interpretazione, una nuova descrizione, o ancora, come abbiamo proposto in *Tempo e racconto III*,¹⁴ una *rifigurazione*. Dobbiamo ora mettere in luce questo aspetto del problema della *mimesis*, non solo dal punto di vista dell'azione ma anche dal punto di vista del vero e proprio supporto dell'azione, il personaggio.

In rapporto alle questioni di cui abbiamo discusso fin qui, ci si pone ora un problema di tutt'altro genere: l'*appropriazione* da parte di un soggetto reale – nel nostro caso il lettore – di significati che legano all'eroe fittizio un'azione non meno fittizia. Quale rifigurazione del sé risulta da questa appropriazione per mezzo della lettura?

La questione si sviluppa in più direzioni; ne esploreremo solo alcune.

Prima riflessione. La rifigurazione, grazie al racconto, manifesta un aspetto della conoscenza del sé che esula largamente dalle tematiche narrative: il sé non si conosce in maniera immediata ma solo in forma indiretta, per mezzo di una deviazione attraverso diversi segni culturali – il

14 P. Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Seuil, Paris 1985; tr. it. *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988. [N.d.T.]

che ci ha portato ad affermare che l'azione è simbolicamente mediatizzata. Su queste mediazioni simboliche si innestano le mediazioni prodotte dal racconto. La mediazione narrativa sottolinea così il fatto che la conoscenza del sé è un'interpretazione di sé. L'appropriazione dell'identità del personaggio fittizio da parte del lettore è il veicolo privilegiato di questa interpretazione. Il suo apporto specifico è il carattere *figurato* del personaggio, grazie al quale il sé, interpretato sul piano narrativo, si rivela un Io altrettanto *figurato*, un Io che *si figura come questo o come quello*.

Seconda riflessione. In che modo questo Io, che si figura come questo o come quello, diventa un Io *rifigurato*? Dobbiamo a questo punto considerare più da vicino le procedure che abbiamo un po' affrettatamente designato come "appropriazioni". La ricezione del racconto da parte del lettore è il luogo di un' *identificazione* che si configura in molteplici modalità. Ci troviamo così di fronte a una situazione per lo meno singolare: è dall'inizio della nostra analisi che ci interroghiamo su cosa significhi identificare una persona, identificarsi, essere identico a se stesso, ed ecco che, sulla via dell'identificazione del sé, si insinua l'identificazione con un altro, un altro reale nel racconto storico, un altro fittizio nel racconto di finzione. È qui che quel carattere di esperimento del pensiero, con cui abbiamo definito la finzione epica, drammatica o romanzesca, acquista il suo pieno significato: appropriarsi di una figura di personaggio per mezzo dell'identificazione significa sottomettersi al gioco delle variazioni immaginarie, che diventano così variazioni immaginarie del sé. Questo gioco inverte la celebre affermazione di Rimbaud (che ha più di un significato): *Je est un autre*.

Tuttavia, questo gioco non è certo privo di rischi o ambiguità.

Non è privo di ambiguità nella misura in cui apre due possibilità opposte, le cui estreme conseguenze intervengono solo più tardi. In particolare, se il percorso che conduce alla configurazione del sé non è delimitabile, ciò implica che il sé si oggettiva in una costruzione, questa costruzione che alcuni chiamano Io. Un'ermeneutica della diffidenza può però denunciare questa costruzione come fonte di malintesi o illusioni. Vivere nell'immaginazione significa proiettarsi in un'immagine ingannevole, dietro la quale ci si può nascondere. L'identificazione, per conseguenza, diventa un modo per ingannarsi su se stessi, o per sfuggire a se stessi, come testimoniano, nel dominio della finzione, gli esempi di Don Chisciotte e Madame Bovary. Ci sono parecchie versioni di questa diffidenza, a cominciare dalla "trascendenza dell'io" di Sartre fino all'assimilazione dell'Io di Lacan, dove l'immaginario ingannevole si trova contrapposto diametralmente al simbolico. Forse per lo stesso Freud l'istanza dell'Io, contrariamente alla tesi dell'*ego analysis*, è potenzialmente una costruzione menzognera. Ma l'ermeneutica della diffidenza non ha altro potere se non quello di opporre l'autentico all'inautentico. Ma co-

me si potrebbe parlare con un modello a partire da una forma autentica d'identificazione senza accettare allo stesso tempo l'ipotesi che la figurazione del sé attraverso la mediazione dell'altro possa essere un modo autentico per scoprire se stessi; che costruire se stessi significa, effettivamente, diventare ciò che si è? È questo il senso che la rifigurazione assume in un'ermeneutica del recupero del significato. Ciò che vale per ogni simbolismo vale egualmente per quello del modello fittizio: non ha altra forza di rivelazione se non nella misura in cui questa rivelazione è una forza di trasformazione. A questo livello profondo, rivelazione e trasformazione si manifestano inseparabilmente. Non è perciò meno vero che nella nostra cultura moderna l'ermeneutica della diffidenza è divenuta il percorso obbligato per una ricerca dell'identità personale.

Ma c'è di più. Se accordiamo un valore alla rifigurazione del sé attraverso il racconto, l'uso delle variazioni immaginarie del sé non è un gioco *senza pericolo*. Il rischio, legato alla forza dell'immaginazione, viene dalla possibilità di errare tra modelli di identificazione concorrenti. E ancora: il soggetto in cerca d'identità non può che sviarsi: proprio questa potenza d'immaginazione lo pone a confronto con l'ipotesi della perdita d'identità, di quell'assenza dell'Io che costituiva il tormento di Musil e insieme la fonte della ricerca di senso alla quale la sua opera si è instancabilmente consacrata. Nella misura in cui si identifica con l'uomo senza qualità cioè senza identità, il sé si trova confrontato all'ipotesi della propria vanità. Bisogna però comprendere bene il senso di questo percorso verso il vuoto, di questa traversata del nulla. L'ipotesi di un non-soggetto, come abbiamo già detto, non è un'ipotesi del nulla, sul quale non ci sarebbe niente da dire. Al contrario, questa ipotesi porta a dire molto, come testimonia l'immensità di un'opera come *L'uomo senza qualità*. La frase «Non sono niente» deve conservare la sua forma paradossale: «niente» non avrebbe alcun ulteriore significato di verità se non fosse l'attributo di un Io. Chi può essere ancora *Io* quando il soggetto dice di non essere nulla? Questo «Io non sono nulla», in quanto esprime il grado zero della permanenza (Kant), rende perfettamente chiara l'adeguatezza della categoria della sostanza e del suo schema, della permanenza nel tempo in rapporto alla problematica del sé. È qui che dimora la forza catartica di quest'esperienza del pensiero, prima di tutto in una prospettiva speculativa ma anche, di conseguenza, esistenziale: in particolare, potrebbe darsi che le trasformazioni più drammatiche dell'identità personale debbano attraversare questa prova dell'annullamento dell'identità-permanenza, di questo nulla che equivale alla «casella vuota» nelle trasformazioni così care a Lévi-Strauss. Alcuni racconti di conversioni svelano questi abissi notturni dell'identità personale. In questi momenti di estrema privazione, la risposta negativa alla domanda «Chi sono io?» non rinvia al nulla, ma piuttosto alla nudità della questione stes-

sa. Si può così sperare che la dialettica di concordanza e discordanza – in primo luogo trasferita dalla costruzione dell'intreccio al personaggio, supporto dell'intreccio, poi da quest'ultimo a un sé – possa essere, se non fruttuosa, almeno sensata.