I Castelli di Yale online. RIVISTA DI FILOSOFIA
Vol. XIV, n. 1, 2026, pp. 107-120 – ISSN 2282-5460

Tempo e corpo nella *Mrs Dalloway* di Paul Ricœur

Chiara Maciocci

Abstract. *This paper examines Paul Ricœur's analysis of Virginia Woolf's Mrs Dalloway in Time and Narrative, exploring an implicit link between temporal experience and corporeality. I argue that the concept of "mortal time" tacitly invokes the body through Ricœur's categories of "action" and the "living present." Additionally, the study connects Ricœur's interpretation with feminist critiques of Woolf's "moments of being." By utilizing Julia Kristeva's notion of the semiotic chora, the paper illustrates how these moments recover a temporal experience deeply rooted in the body's materiality, bridging the gap between phenomenological time and physical existence.*

Keywords. Ricœur, Woolf, Kristeva, Body, Time, Narrative.

Chiara Maciocci ha conseguito la laurea triennale in Filosofia presso La Sapienza Università di Roma nel 2018, e nel 2021 una laurea magistrale a doppio titolo italo-tedesco in Idealismo tedesco e filosofia moderna, ottenuta presso La Sapienza Università di Roma e la Friedrich Schiller Universität di Jena. Attualmente è dottoranda in "Studi germanici e slavi" presso La Sapienza Università di Roma e l'Univerzita Karlova di Praga, con un progetto finalizzato ad analizzare in prospettiva di ecocritica femminista la *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff. Ha pubblicato su diverse riviste scientifiche e di fascia A, come ACME, Semicerchio, Gentes, Lo Sguardo, Status Quaestionis. **EMAIL:** chiara.maciocci@uniroma1.it.

1. Presupposti teorici dell'analisi

La decisione di accostarsi alla questione della presenza o meno di una certa attenzione, da parte di Ricœur, alla tematica del corpo, proprio lì dove il filosofo francese decide di confrontarsi, nel secondo volume di *Tempo e racconto* (1983-1985), con il romanzo più celebre di una delle fondatrici del pensiero femminista, trova la sua premessa fondamentale nel riconoscimento del fatto che parlare di corpo, da un certo punto del Novecento in poi, ha significato inserire la propria riflessione in quel punto teorico-pratico in cui sono venute a intersecarsi non solo la fenomenologia, il decostruttivismo, il cognitivismo e la psicoanalisi, ma anche l'orizzonte plurale del pensiero femminista. Sebbene la curvatura ermeneutica del pensiero di Ricœur giunga al proprio culmine proprio negli anni – tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta – in cui la nuova ondata del movimento femminista (cfr. Restaino & Cavarero 1999, 3-77) ha dato avvio al costruirsi di un pensiero e di una critica che, nel loro diffondersi capillare e al netto delle pur molteplici differenze, hanno fatto capo a un'impostazione teorica e decostruttiva comune volta a rovesciare l'economia binaria di genere e la prospettiva di un soggetto disincarnato e asessuato (cfr. Restaino & Cavarero 1999, 78-115); sebbene, quindi, l'attenzione ricœuriana per la tematica del corpo, per come essa si è sviluppata in seno alla fenomenologia, sia forse venuta meno proprio al momento dell'emergere e dell'affermarsi nel dibattito filosofico di un nuovo pensiero sulla corporeità dalle implicazioni dirompenti sul piano simbolico, non ci sembra possibile tuttavia considerare come separabili un pensiero dal contesto geo-storico in cui esso si trova a muoversi, né considerare come nettamente separabili le tappe dello svolgersi di tale pensiero. Al momento di scrivere *Tempo e racconto*, Ricœur era già andato oltre la prospettiva di un pensiero prettamente fenomenologico, superandola in prospet-

tiva ermeneutica. Alla prima fase fenomenologica del suo pensiero appartiene la filosofia del «volontario» e dell'«involontario», nella cornice di cui Ricœur aveva elaborato una tematizzazione precisa del concetto di corpo, come appartenente alla sfera dell'involontario. Il tentativo di rilevare una possibile sebbene implicita attenzione al tema del corpo da parte del Ricœur di *Tempo e racconto*, allora, nasconde l'intenzione di mettere in evidenza i possibili punti di convergenza tra un certo modo di intendere l'esperienza personale del tempo, e la comprensione specificamente femminista dell'esperienza personale in genere come intrinsecamente incarnata e fondata sul e nel corpo.

Il senso del rilevamento di una tale convergenza sarà non tanto quello di svelare affinità sottese o intenzionalità celate, né quello al contrario di denunciare mancanze o limiti di una riflessione cui non si può attribuire la pretesa di dialogare con ogni epistemologia ad essa contemporanea. Il senso sarà quello, piuttosto, di dischiudere, a partire da una determinata circoscrizione di campo, la possibilità di un dialogo sul tema della corporeità lì dove un dialogo avrebbe potuto darsi: sarebbe a dire, lì dove Ricœur si mette effettivamente in dialogo, sebbene sul tema specifico della temporalità, con una scrittrice e pensatrice quale è stata Virginia Woolf; scrittrice che tramite i suoi romanzi ha dato forma narrativa a una sostanza di pensiero che, tematizzando tra gli altri anche il motivo del corpo e soprattutto del corpo femminile, ha poi portato al formarsi di alcune delle istanze fondamentali delle filosofie femministe. Per far questo, ci si soffermerà da un lato sul modo in cui la tematica del corpo viene da Ricœur *suggerita* quando introduce nelle sue riflessioni Virginia Woolf e la sua *Mrs Dalloway*, cioè nel secondo volume di *Tempo e racconto.* Si tratterà poi del modo in cui la questione del corpo può essere intravista nel terzo volume di *Tempo e racconto*, lì dove Ricœur mette a tema per la prima volta il concetto di «identità narrativa»; e di come questa tematica, a partire da Virginia Woolf nella critica femminista e, lungo lo stesso solco, nel pensiero filosofico di Julia Kristeva, viene compresa e portata al centro dell'ordine del discorso. A partire da questo doppio binario, dunque, si tenterà non di indagare le ragioni di un tacere, da parte di Ricœur, sull'importanza dell'elemento corporale – nel senso specifico di materico-pulsionale – nella sua analisi di un romanzo che negli stessi anni veniva interpretato dalla critica femminista come fondato proprio sul nodo di corporale-pulsionale, ma di individuare un insieme di possibili rinvii tematici e concettuali che, all'interno di *Tempo e racconto*, potrebbero dire di più e altrimenti sul senso delle categorie ricœuriane di «tempo proprio», riconfigurazione del tempo, *mimesis* dell'azione e identità narrativa, in quanto non escludenti ma includenti il pensiero del corpo.

2. L'analisi ricœuriana di *Mrs Dalloway* come «favola sul tempo»

Volendo rendere conto della lettura ricoeuriana di *Mrs Dalloway*, romanzo modernista scritto da Virginia Woolf nel 1925, non si potrà fare a meno di restituire le coordinate teoriche e contestuali in cui tale interpretazione si situa all'interno di *Tempo e racconto*. È noto come Ricœur abbia voluto, in quella che è forse una delle sue opere più ambiziose, indagare il rapporto tra temporalità e narratività secondo una prospettiva ermeneutica volta a rilevare le modalità di convergenza delle due, e il darsi di questa convergenza come un «circolo»: un circolo non vizioso, ma «corretto, nel quale i due segmenti si rafforzano reciprocamente» (Ricœur 1986, I, 15). Per fare questo, Ricœur prende le mosse da una concezione di narratività fondata sul concetto aristotelico di «intrigo», inteso come *mimesis* di un'azione e dei suoi «valori temporali» (Ricœur 1986, I, 10). La *mimesis*, per Ricœur, significa non mera copia o replica dell'identico, ma imitazione creatrice, nel senso di un'attività che, connettendo dei fatti – le azioni – mediante la costruzione di un intrigo, produce qualcosa di nuovo – il *mythos*. A partire da questa concezione, Ricœur distingue

tre sensi della *mimesis*, per quanto riguarda il suo rapporto con l'intrigo ovvero con la costruzione narrativa del racconto: 1) la *mimesis* come «rinvio alla pre-comprensione familiare che abbiamo dell'ordine dell'azione»; 2) la *mimesis* come «ingresso nel mondo della finzione»; 3) la *mimesis* come «nuova configurazione, grazie alla finzione, dell'ordine pre-compreso dell'azione» (Ricœur 1986, I, 10). Se la configurazione narrativa, ovverosia la funzione di costruzione d'intrigo che Ricœur mostra stare alla base di ogni tipo di narratività, tanto quella del racconto di finzione quanto quella della storiografia,[1] corrisponde al secondo senso in cui può essere intesa la *mimesis* e comporta, come sua «funzione cardine» di «imitazione creatrice» (Ricœur 1986, I, 80), una configurazione finzionale dell'esperienza del tempo, tale configurazione sta anche alla base degli altri due modi di intendere la *mimesis*; vale a dire, la configurazione finzionale si riferisce e mantiene, come suo punto di partenza e come termine del suo svolgersi, il campo pratico della realtà nel suo doppio senso di ordine pre-compreso dell'azione che l'attività narrativa implica (*mimesis I*) e di mondo del lettore a cui l'attività narrativa si rivolge, riconfigurandone l'agire pratico (*mimesis III*).[2] Contestualmente, la configurazione narrativa opera altrettanto nella finzione una configurazione dell'esperienza del tempo, la quale fa da mediatrice tra gli aspetti temporali prefigurati nel campo pratico e la «rifigurazione» dell'esperienza del lettore che questa costruzione comporta. Nei termini di Ricœur:

> Seguiamo quindi il percorso da un tempo prefigurato ad un tempo rifigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato. All'orizzonte della ricerca sta l'obiezione secondo la quale tra l'atto di raccontare e l'essere temporale vi sarebbe circolo vizioso. Questo circolo condanna l'intero lavoro a non esser altro che una tautologia? […] Non intendo affatto negare il carattere circolare della tesi, secondo la quale la temporalità viene portata a parola nella misura in cui il linguaggio configura e rifigura l'esperienza temporale. Ma conto di mostrare […] che il circolo può esser altro che una morta tautologia. (Ricœur 1986, I, 93-94).

Negli intrighi che inventiamo e che raccontiamo, secondo Ricœur, va quindi ricercato il mezzo privilegiato grazie a cui diveniamo in grado di riconfigurare la nostra esperienza temporale confusa, informe e muta dal punto di vista filosofico, dandole un accesso al linguaggio e restituendole ordine; un ordine che, tuttavia, va sempre inteso nella sua relazione dialettica con quel disordine che non può che caratterizzare l'esperienza umana del tempo. Per Ricœur il racconto, inteso come costruzione dell'intrigo, è capace di restituire in ordine narrativo e così facendo di ridisegnare i tratti dell'esperienza temporale propria dell'essere umano; è proprio quest'ultima la posta in gioco dell'istanza narrativa:

[1] Ricœur, nel primo volume di *Tempo e Racco*nto, porta avanti la dimostrazione del legame che, per quanto indiretto, si dà tra «*spiegazione* storica» e «comprensione *narrativa*», e lo fa indagando gli «indizi incrociati» del convergere tra il movimento grazie a cui il modello esplicativo della storiografia si piega verso la narrazione, e il movimento grazie a cui le strutture narrative guardano verso la spiegazione storica. Il risultato di questa analisi, ovvero della ricerca dei rapporti tra la scrittura della storia e l'operazione di costruzione di intrigo, è il riconoscimento della «appartenenza della storia al campo narrativo definito grazie all'operazione configurante propria del racconto» (cfr. Ricœur 1986, I, 337).

[2] Ricœur a questo proposito scrive: «Ma la mia tesi è che il senso stesso dell'operazione di configurazione costitutiva della costruzione dell'intrigo, risulta appunto dalla sua posizione intermedia tra le due operazioni chiamo *mimesis I* e *III* e che rappresentano ciò che sta a monte e a valle rispetto a *mimesis II*. In tal modo mi propongo di dimostrare che *mimesis II* ricava la sua intelligibilità dalla sua facoltà di mediazione, che è quella di condurre da ciò che è a monte a ciò che sta a valle del testo, di trasfigurare ciò che sta a monte in ciò che sta a valle grazie alla sua capacità di configurazione» (cfr. Ricœur 1986, I, 95).

> […] un presupposto domina tutti gli altri e cioè che la posta in gioco ultima e dell'identità strutturale della funzione narrativa e dell'esigenza di verità di ogni opera narrativa, sta nella natura *temporale* dell'esperienza umana. Il mondo dispiegato da qualsiasi lavoro narrativo è sempre un mondo temporale. O […] il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale. (Ricœur 1986, I, 15).

Il mondo dispiegato da qualsiasi lavoro narrativo è sempre un mondo temporale altro, nuovo, e viceversa il tempo diviene umano nella misura in cui viene articolato in modo narrativo, nella forma di un racconto. Ricœur, riconoscendo l'inevitabile circolarità delle premesse, della metodologia e della posta in gioco di *Tempo e racconto*, accompagna al concetto di circolo, pur inteso in senso positivo, quello altrettanto positivo di «spirale»: una «spirale senza fine che fa passare la mediazione più volte per lo stesso punto, ma ad un'altezza diversa» (Ricœur 1986, I, 119). L'obiettivo che si pone è quello di riconoscere e indagare la circolarità ermeneutica di tempo e racconto, e di riferirla all'individuo ovvero approntare le condizioni di possibilità affinché essa, dischiudendo sempre nuove possibilità di esperienza del tempo tramite il racconto, possa contribuire alla costituzione di un nuovo tipo di soggettività: una soggettività intrinsecamente narrativa, che sappia pensare insieme il tempo, l'eternità e la morte.[3]

Per quanto riguarda, in particolare, l'analisi condotta da Ricœur del romanzo di Virginia Woolf, essa andrà ricollocata nel contesto specifico del secondo volume di *Tempo e racconto*, in cui il filosofo tenta di rendere conto di quella determinazione particolare della configurazione narrativa per cui essa non ha «l'ambizione – propria del racconto storico – di dar vita ad un racconto vero» (Ricœur 1986, I, 14), bensì si identifica in tutto con la creazione letteraria e viene a coincidere con la categoria del «racconto di finzione». Del racconto di finzione, Ricœur analizza, ponendosi in dialogo con i campi epistemologici dello strutturalismo, della critica letteraria e della narratologia, la capacità di «dilatare», «approfondire», «arricchire» e «spalancare» la nozione di costruzione di intrigo, insieme alla capacità trasversale di «diversificare» (Ricœur 1986, II, 15-17), seguendo i quattro piani lungo cui l'intrigo può venire meglio inteso, la nozione di temporalità narrativa. È nel contesto dello «spalancare» operato dal racconto di finzione, esaminato nel capitolo quarto del secondo volume di *Tempo e racconto*, che Ricœur fa emergere il portato esperienziale di quelli che lui chiama «giochi con il tempo» (Ricœur 1986, II, 167), ovverosia le configurazioni e riformulazioni del tempo narrativo compiute dalle narrazioni letterarie, le quali hanno come «compito» quello di «formulare una *esperienza* del tempo che sarebbe la posta in gioco di tali giochi» (Ricœur 1986, II, 167). È sulla scorta dell'intenzione di restituire degli esempi di questi giochi con il tempo, e di come essi possano operare una «apertura» dell'opera letteraria verso una «"esteriorità" che l'opera proietta davanti a sé e offre all'appropriazione critica del lettore» (Ricœur 1986, II, 167), che Ricœur si rivolge a tre romanzi identificabili come *Zeitromane* o «*favole sul tempo*»:[4] *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, *Der Zauberberg* di Thomas Mann e *A la Recherche du temps perdu* di Marcel Proust. Questi romanzi si fanno carico, esemplarmente per Ricœur, di una «apertura sul mondo» che consiste nella «*pro-posizione di un mondo in grado d'esser abitato*» (Ricœur

[3] Scrive Ricœur a questo proposito: «L'interrogativo più grave che questo libro potrà sollevare resta quello di sapere fino a che punto una riflessione filosofica sulla narratività e il tempo può aiutare a pensare insieme l'eternità e la morte» (cfr. Ricœur 1986, I, 139).

[4] Si veda per questa definizione la citazione di Thomas Mann riportata da Ricœur in Ricœur 1986, II, 168–169: «Se è troppo chiedere che si racconti una favola *del* tempo, non è meno vero che il desiderio di raccontare una favola *sul* tempo non è del tutto assurdo… confessiamo d'avere pensato a qualche cosa del genere nel presente lavoro». Si veda anche la distinzione tra *tales of time* e *tales about time* illustrata da Mendilow (1972).

1986, II, 168).[5] Ciò nella misura in cui, in essi, è l'esperienza stessa del tempo come esperienza dell'essere nel mondo che è la posta in gioco delle trasformazioni strutturali e propriamente narrative che vi hanno luogo; ma anche nella misura in cui tutte e tre le opere esplorano il rapporto tra tempo ed eternità, offrendo ogni volta una differente figura o «variazione» immaginativa del «raccogliersi dell'eternità nel tempo o fuori del tempo e del rapporto segreto del tempo con la morte» (Ricœur 1986, II, 169).

L'analisi ricœuriana delle «favole sul tempo» inizia quindi con *Mrs Dalloway*, e di questo romanzo Ricœur segnala immediatamente la doppia direttiva lungo cui può muoversi la lettura critica: la direttiva, da una parte, della configurazione formale dell'opera, ovverosia della tecnica narrativa specifica tramite cui Woolf fa procedere il romanzo sulla base dell'intersezione di un «accumulo progressivo», tramite cui il racconto della giornata della signora Dalloway riesce ad andare avanti, e di una continua intro- e retrospezione condotta dai personaggi su se stessi, che in qualche modo rigetta nel passato l'azione e la ritarda (cfr. Ricœur 1986, II, 170-172);[6] dall'altra parte, la direttiva di quel peculiare stare insieme della forma e del contenuto dell'opera, tale per cui essa porta avanti e proietta fuori di sé una rifigurazione dell'esperienza temporale e una specifica «visione del mondo» (Ricœur 1986, II, 170). Il punto fondamentale dell'analisi compiuta da Ricœur sulle caratteristiche narrative e sull'esperienza del mondo che *Mrs Dalloway* presenta consiste nel fatto che il romanzo di Woolf si fa esempio, a livello sia formale che contenutistico, ma anche a livello della ricezione stessa dell'opera da parte dei lettori, dell'esperienza di discordanza tra quello che Ricœur chiama «tempo monumentale» – quello ufficiale delle «figure di Autorità», di cui il tempo cronologico, quantitativo, degli orologi è espressione udibile e conseguenza pratica – e il «tempo mortale» dei personaggi:

> Questa storia monumentale […] secerne quello che oserei chiamare un *tempo monumentale,* di cui il tempo cronologico non è altro che l'espressione udibile; da questo tempo monumentale dipendono le figure di Autorità e di Potere che costituiscono l'altro polo rispetto al tempo vivo, rispettivamente vissuto da Clarissa e Septimus, di questo tempo che, grazie alla virtù del rigore, condurrà Septimus al suicidio e, per la virtù della fierezza, Clarissa a far fronte. (Ricœur 1986, II, 177).

I personaggi che, tramite il loro scorrere tra le occasioni della giornata e le immersioni rammemoranti nel passato, si pongono nella convergenza di questi due tempi polarizzati e dunque in diverso rapporto con essi, sono Septimus Wren, alter-ego della protagonista del libro, e Clarissa Dalloway. Per come la intende Ricœur, è la giustapposizione dell'esperienza del tempo in Septimus e Clarissa che in *Mrs Dalloway* «produce senso».[7] Il primo,

[5] Ricœur continua: «Quella che qui indichiamo come esperienza immaginaria del tempo è soltanto l'aspetto temporale di una esperienza virtuale dell'essere nel mondo, proposto mediante il testo. È in questo modo che l'opera letteraria, sottraendosi alla sua stessa chiusura, si rapporta a…, si dirige verso…, in una parola è a proposito di… Al di qua della ricezione del testo da parte del lettore e dell'intersezione tra questa esperienza di finzione e l'esperienza viva del lettore, il mondo dell'opera costituisce quella che chiamerei una *trascendenza immanente* al testo».

[6] Tale tecnica narrativa viene definita da Virginia Woolf stessa «*tunneling process*», intendendo con ciò l'alternanza tra azione e ricordo, tra superficiale e profondo, tramite cui ella «scava» caverne e cunicoli sotto i personaggi, che vanno poi a riconnettersi nel presente. Cfr. Woolf (1959, 60): «How I dig out beautiful caves behind my characters […] The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment».

[7] Come nota Ricœur, Virginia Woolf stessa mette in guardia nei confronti di una separazione netta di quei due tipi apparentemente contrastanti di esperienza riconducibili alla follia e alla sanità. Cfr. Woolf (1959, 52): «I adumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane stay side by side – something like that». Aggiunge Ricœur: «La visione del folle non

reduce della Prima guerra mondiale e continuamente assalito dai suoi ricordi terribili e dal «terrore della storia»,[8] di fronte alla discordanza dei due tempi – il tempo pubblico dell'Autorità, che si traduce concretamente nel rintocco angosciante delle ore del Big Ben ma anche nella minaccia del potere medico-psichiatrico – e di fronte, parimenti, alla promessa di una eternità ultraterrena, cede e si suicida:

> They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death. (Woolf [1925] 2012, 187).

La seconda, invece, per tutto il romanzo si manterrà in equilibrio tra tempo monumentale e «tempo vivo» – quel tempo intimo scandito da un rintoccare di ore al contempo «musicale» e «irrevocabile» – in grazia del suo amore per la vita, per la «goccia che cade», per il «cuore stesso del momento»; e sarà questo amore a permetterle di abbracciare, tramite un'esperienza immaginativa e riconfigurante del tempo, il proprio «presente vivo» – così come di inserirsi nel solco di un «tempo mortale assunto»:

> Ciò che mantiene il suo fragile equilibrio tra il tempo mortale e il tempo della risoluzione di fronte alla morte è il suo amore della vita, della bellezza fragile, della luce cangiante, la sua passione per «la goccia che cade». Di qui il suo stupefacente potere di ricadere sul ricordo, per affondare «nel cuore stesso del momento». (Ricœur 1986, II, 184).

3. I «moments of being» di Virginia Woolf nella critica femminista

Dall'analisi ricœuriana di *Mrs Dalloway* emerge che i cosiddetti e noti *moments of being*[9] woolfiani, vissuti nel caso del romanzo in questione da Septimus Wren e Clarissa Dalloway, sono per Ricœur momenti in cui «l'estrema concentrazione della temporalità conduce ad una varietà di esperienze-limite che meritano d'essere collocate sotto il segno dell'eternità» (Ricœur 1986, II, 203-206; 409), oltrepassando il campo della speculazione filosofica. Ma questi *moments of being*, ricondotti nel contesto in cui sono stati tematizzati da Virginia Woolf stessa, mostrano di nascondere dietro il loro riferimento privilegiato al tempo, all'esperienza spirituale del tempo e al rapporto «tra il tempo e il suo altro» (Ricœur 1986, III, 409), un altro piano ulteriore, in qualche modo implicato e insieme esplicativo, in cui la concezione del tempo che essi dischiudono può essere compresa; nelle parole della stessa Woolf:

> I only know that many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive. This suggests that as one gets older one has a greater power through reason to provide an explanation; and that this expla-

è qualificata dall''insanità'. Ciò che finalmente importa è la sua eco nell'animo di Clarissa» (Ricœur 1986, II, 182).

[8] È quel terrore che Ricœur intende secondo la definizione di Mircea Eliade (cfr. Eliade 1980, 118).

[9] I «momenti di essere», definiti da Woolf stessa, sono momenti in cui l'individuo sperimenta un senso di realtà che si dà in contrasto con gli stati di «non essere» che dominano la maggior parte della vita cosciente, in cui si è separati dalla realtà tramite uno schermo o copertura protettiva. I momenti di essere possono essere il risultato di casi di shock, scoperta o rivelazione (cfr. Woolf 1985, 71).

> nation blunts the sledge-hammer force of the blow. I think this is true, because though I still have the peculiarity that I receive these sudden shocks, they are now always welcome; And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. (Woolf 1985, 72).

I momenti di essere, che isolano l'io mutevole della scrittrice in una specie di *continuum* spirituale, in cui presente e passato vivono come intersecati tramite «caverne private» (Ricœur 1986, III, 202), si accompagnano a un vero e proprio «crollo fisico», a «scosse» che investono il corpo in quanto passività responsiva e rendono conto di un costituirsi preciso dell'identità: il costituirsi di essa in quanto identità propriamente incarnata, che «poggia i piedi sulla piattaforma del presente» (Woolf 1985, 75),[10] e nello scorrere del tempo inserisce, oltre a quello spirituale, il significato fisico del suo sé; un sé che si costruisce, quindi, come unitamente corporale e spirituale proprio nel momento in cui fa un'esperienza specifica del tempo e la restituisce al linguaggio. Anche in *Mrs Dalloway*, d'altronde, è possibile ritrovare questi momenti d'essere peculiarmente intrecciati con la dimensione corporea:

> Big Ben struck the half-hour.
> How extraordinary it was, strange, yes, touching to see the old lady (they had been neighbours ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her. Down, down, into the midst of ordinary things the finger fell, making the moment solemn. She was forced, so Clarissa imagined, by that sound, to move, to go – but where? (Woolf 2012, 128-129).

A sottolineare la dimensione corporea dell'esperienza woolfiana della temporalità è stata soprattutto la critica letteraria di stampo femminista, che nelle riflessioni di Toril Moi ed Emily M. Hinnov ha trovato in questo senso un esempio significativo di comprensione del momento d'essere woolfiano, inteso come un'esperienza capace di far accedere il soggetto a un'esperienza *altra* del tempo la quale, in Toril Moi, si dà come inscindibilmente unita a quella sfera della sessualità, cui la testualità dei testi woolfiani non fa che rimandare (cfr. Moi 1985);[11] un'esperienza *altra* del tempo che, in Emily M. Hinnon, svela i suoi punti di contatto con la temporalità implicata nel concetto di *chora*: quel momento «semiotico»,[12] pre-linguistico e pre-simbolico, di fusione col principio materno e parimenti materico, di cui parla Julia Kristeva nella sua teoria della letteratura:

> What I define as the choran moment as evidenced in the writings of Virginia Woolf encompasses pleasure, lyrical and even unspoken musicality, and an intimate re-connection with the maternal body […]

[10] Cfr. Woolf (1985, 75): « […] I write the date, because I think that I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present – at least enough of the present to serve as platform to stan upon».
[11] Per un'analisi dettagliata della ricezione dell'opera di Virginia Woolf nella critica letteraria e filosofica di stampo femminista cfr. Eagleton (1991).
[12] Cfr. Kristeva (1979, 28–29): «Nel dire "semiotico" riprendiamo l'accezione greca del termine *semeion*, marca distintiva, traccia, indizio, segno precorritore, prova, segno inciso o scritto, impronta, raffigurazione […] Delle quantità discrete di energia percorrono il corpo di ciò che diventerà un soggetto e nel processo di costituzione del soggetto si dispongono sulla base delle costrizioni imposte al corpo dalla struttura familiare e dalla struttura sociale […] Abbiamo mutuato il termine *chôra* dal *Timeo* di Platone per designare una articolazione del tutto provvisoria, essenzialmente mobile, costituita dai movimenti e dalle loro effimere stasi […] la chora intesa come rottura e articolazione – come ritmo – precede ogni evidenza, ogni verosimiglianza, è antecedente ad ogni temporalità e spazialità».

> What I am arguing here is not only that "Woolf's narrative [is] a predecessor of Kristevan feminism", but that the spaces […] she creates bespeak the unspoken, and, often in a lyrical fashion, akin to the maternally bound babblings of pleasure and emotion, Woolf's illuminated moments of harmonious connectedness are particularly choran. (Hinnon 2002, 176-179).

In questo senso, è possibile rilevare come l'analisi di Ricœur non arrivi a individuare quello che, tuttavia, è stato riconosciuto come un tratto fondamentale dell'opera woolfiana, e cioè il fatto che il momento d'essere vissuto dai suoi personaggi e, nel caso specifico, da Clarissa Dalloway – di cui Virginia Woolf dice, come Ricœur non manca di notare, «there she was» (Ricœur 1986, II, 186)[13] – è sì un momento puntuale di «presenza», ma di una presenza che «poggia i piedi» su un tempo situato, posto in rapporto dialettico con il tempo monumentale non solo in quanto intimo e mortale, ma anche in quanto corporale e pulsionale.

4. Il «tempo vivo» tra corpo e «identità narrativa»

Alla luce degli elementi presentati è importante ora chiedersi se realmente il tema del corpo, nella lettura ricoeuriana di *Mrs Dalloway*, sia assente; e questa questione non può che convocarne un'altra: il corpo è del tutto assente dal tessuto testuale e concettuale di *Tempo e racconto*? Un tessuto singolarmente espanso, di cui questa lettura funge da parte e che dunque non può che rimandare all'interezza del percorso riflessivo compiuto da Ricœur, e delle altre parti che la compongono; parti che andranno poste anch'esse, quindi, in un «circolo corretto», come istanze che possono e devono rafforzarsi reciprocamente. Per cominciare a rispondere a queste interrogazioni, si comincerà con il mettere in evidenza il fatto che Ricœur, nel parlare di «tempo mortale assunto», aggiunge che questo tempo, vissuto da Clarissa Dalloway e da Septimus Wren, è anche «tempo vivo» o «presente vivo». Il filosofo afferma, infatti, che il tempo monumentale costituisce l'altro polo rispetto a quello che è un «tempo vivo, rispettivamente vissuto da Clarissa e Septimus» (Ricœur 1986, II, 177); e in un altro punto, molto più avanti nel testo, aggiunge, riferendosi di nuovo a *Mrs Dalloway* e rifacendosi all'indagine fenomenologica del tempo di Husserl e alla dinamica di ritenzione-protensione propria della coscienza interna del tempo:

> La coscienza del tempo che ha ognuno dei personaggi principali è continuamente polarizzata tra il presente vivo, rivolto verso l'imminenza del futuro prossimo, e una varietà di quasi-presenti che racchiudono per ciascuno una particolare potenza di irradiazione: è per Peter Walsh e in minor misura per Clarissa, il ricordo dell'amore mancato, del matrimonio rifiutato, nel tempo felice della vita a Bourton […] Così, ogni personaggio ha il compito di produrre la propria durata facendo sì che si 'ricoprano' delle protensioni derivate da quasi-presenti appartenenti al passato superato, e delle ritenzioni di ritenzioni del presente vivo (Ricœur 1986, III, 202).

La coscienza interna del tempo, che unifica in un flusso temporale continuo il «presente vivo» dell'esperienza di ciò che è imminente e i «quasi-presente» dell'immaginazione rimemorante, va ricondotta a un io che è «corpo vivo», ovvero corpo proprio e «esser-mio», come insegna Husserl in *Idee II*.[14] Di conseguenza, il gesto ricœuriano di inter-

[13] Nello specifico: «La voce dice semplicemente: "*For there she was".* La forza di questa presenza è il dono del suicida a Clarissa».

[14] Cfr. Husserl (2002, 242): «L'uomo, nei suoi movimenti, nelle sue azioni, nei suoi discorsi, nei suoi scritti, ecc., non è una mera connessione, il collegamento proprio di una cosa detta anima e di un'altra, detta corpo vivo. Il corpo vivo è, in quanto tale, un corpo vivo colmo della psiche. Ogni

pretare l'esperienza del tempo sperimentata dai personaggi di *Mrs Dalloway* secondo le categorie husserliane del «presente-vivo» e del «quasi-presente» potrebbe nascondere dietro di sé una consapevolezza del fatto che in *Mrs Dalloway* l'esperienza dialettica del tempo può essere intesa come coincidenza di *moments of being* ed esperienza di un presente «vivo», e una consapevolezza del fatto che *moments of being* e presente «vivo» vanno ricondotti a un «corpo vivo» in grado di unificarli in quanto coscienza.

E tuttavia, se è vero che lo stesso Ricœur, nella prima fase della sua produzione – quella della *Filosofia della volontà,* che si inserisce a pieno titolo nel solco dell'analisi fenomenologica – mette al centro della sua riflessione il corpo in quanto fondamento dell'integrità del *cogito*, nel suo versante «involontario»-«passivo», accanto e insieme all'elemento «volontario» e quindi alla coscienza che è capace di auto-porsi,[15] è anche vero che in seguito Ricœur abbandonerà il pensiero di un cogito totale, fondato sul corpo e sulla psiche, e curverà il suo pensiero dalla fenomenologia all'ermeneutica: non sarà allora più il corpo ad essere centrale – quindi la sfera del «proprio» tramite cui, con la mia esperienza vissuta, percepisco e così facendo *mi* percepisco – ma centrale sarà la sfera del culturale, della narrazione, della testualità e quindi di un nuovo tipo di identità, che va sotto il nome di «identità narrativa». È in *Tempo e racconto*, verso la fine del terzo e ultimo volume, che Ricœur elabora per la prima volta, sulla scorta di Hannah Arendt, la categoria concettuale dell'identità narrativa; ponendola come figura fondamentale della mediazione tra «tempo cosmico» e «tempo fenomenologico» – termini che possono essere considerati paralleli, sebbene sul piano prettamente filosofico e con le giuste riserve, al tempo monumentale e al tempo mortale di *Mrs Dalloway*. L'identità narrativa, cioè, opera da ricomposizione dell'aporia che si dà tra la prospettiva fisico-naturalistica e la prospettiva coscienzialistico-fenomenologica di pensare il tempo, dal momento che solo una storicità narrante può coniugare la verità degli eventi accaduti e quella degli eventi vissuti, in una narrazione in grado di farsi partecipe di entrambe le prospettive sul tempo. Ma quello che qui ci interessa è il fatto che Ricœur, nell'introdurre il concetto di un nuovo costituirsi narrativo dell'identità, scrive:

> Dire l'identità di un individuo o di una comunità, vuol dire rispondere alla domanda: *chi* ha fatto questa azione? *chi* ne è l'agente, l'autore? […] La risposta non può essere che narrativa. Rispondere alla domanda "chi", come aveva detto con forza Hannah Arendt, vuol dire raccontare la storia di una vita. La storia raccontata dice il *chi* dell'azione. *L'identità del chi è a sua volta una identità narrativa.* (Ricœur 1986, III, 375).

L'idea di identità narrativa, che verrà poi sviluppata da Ricœur nel quinto e nel sesto studio di *Sé come un altro*, risponde alla necessità di una nozione di identità comprensibile non nel senso dell'ordine del «medesimo» – dell'*idem* – ma nel senso dell'ordine del «se stesso» – quindi *ipse* (cfr. Ricœur 1993). L'identità narrativa si costituisce dunque come un'identità capace di rendere conto della dimensione temporale mutevole, non sostanziale ma processuale, della soggettività; capace di farsi punto di mediazione tra i due opposti estremismi del soggetto assoluto cartesiano – coincidente in un certo senso, per Ricœur, con il soggetto husserliano – e del soggetto assente postmoderno; capace al contempo di consegnarci un *chi* a cui poter imputare la responsabilità etica dell'azione, all'in-

movimento del corpo vivo è colmo di psichicità, il venire e l'andare, lo stare in piedi e lo stare seduto, il correre e il ballare, ecc.».

[15] Cfr. Ricœur (1990, 13): «La riconquista del Cogito deve essere totale; è nello stesso seno del Cogito che dobbiamo ritrovare il corpo e l'involontario che esso nutre. L'esperienza integrale del Cogito ingloba l'io desidero, l'io posso, l'io vivo e, in generale, l'esistenza come corpo. Una comune soggettività fonda l'omogeneità delle strutture volontarie e involontarie».

terno della cornice di un rapporto narrativo, e dunque di narrazione, ascolto e apertura reciproca, che il soggetto non può che intrattenere con l'altro e con gli altri.

Se dunque la soggettività, già in *Tempo e racconto*, viene pensata da Ricœur come coincidente con l'identità narrativa, in contrapposizione cosciente e voluta con il sé idealistico della fenomenologia husserliana, dovrebbe dunque fare problema il tentativo proposto sopra di associare al «presente vivo» di cui parla Ricœur – concetto che egli recupera dall'interpretazione husserliana della temporalità tripartita di Agostino, e che associa al tempo mortale vissuto dai personaggi di Virginia Woolf – anche la concezione altrettanto husserliana del «corpo vivo». L'identità narrativa, come sottolineato da Martino Feyles, sembra essere al contrario, per come essa appare in *Tempo e racconto* e, ancor più, in *Sé come un altro*, un'identità priva di fondamento fenomenologico, che finisce per corrispondere a un'identità essenzialmente disincarnata,[16] segnata dall'assenza di un corpo organico proprio e narrativamente aperta a farsi e disfarsi nel processo, sia individuale che collettivo, della cultura e della storia.

5. Il corpo nel campo dell'azione pratica

Ma a questo punto dell'analisi è un'altra categoria, presente in *Tempo e racconto* e fondamentale per comprendere il gesto ricœuriano dell'istituzione di una identità narrativa nel corso del terzo volume, che può venire in soccorso al tentativo condotto fin qui di ancorare alla corporeità quel «presente vivo», di cui Ricœur parla al momento di trattare di *Mrs Dalloway*. Questa categoria è quella, fondamentale in Ricœur, della «pragmatica»: la categoria, cioè, della *praxis*, affrontata da Ricœur in *Tempo e racconto* tramite il concetto specifico di *mimesis* dell'azione. È fin dalle prime battute di *Tempo e racconto*, come si è già avuto modo di vedere, che Ricœur, nel trattare del concetto aristotelico di *mimesis* in relazione alla costruzione narrativa dell'intrigo, triplica questo concetto in *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III* e lo rende in tal modo un concetto processuale: un concetto, cioè, capace di tenere insieme i vari momenti del rapporto che la *mimesis*, in quanto prioritariamente coincidente con l'invenzione narrativa e dunque con la *mimesis II*, intrattiene con il campo della prassi umana, e cioè con l'azione, con l'esperienza vissuta e con il mondo – più specificamente, il «mondo del lettore». È a partire dal rapporto col mondo dell'agire pratico e dei suoi valori temporali – *mimesis I* – di cui sempre abbiamo una precomprensione, che la narrazione mimetica, il racconto in quanto *mimesis praxeos*, fa valere la sua configurazione immaginativa del tempo – *mimesis II* – ed è così capace di riconfigurare – *mimesis III* – il tempo stesso ai fini di un nuovo tipo di esperienza nel campo dell'agire pratico. Sarà quindi fondamentale notare, in questo contesto, come Ricœur, nel parlare di *Mrs Dalloway*, di *Der Zauberberg* e della *Recherche*, ribadisca che anche queste tre «favole sul tempo», per quanto sembrino spingere ai limiti la nozione di *mimesis* dell'azione in favore di una *mimesis* tutta moderna del personaggio e della coscienza, rimangano nondimeno *mimesis* dell'azione e anzi contribuiscano ad «arricchire» la nozione di azione, e allo stesso tempo ad «ampliare» l'estensione del genere letterario per eccellenza della modernità: quello del romanzo. Nelle parole di Ricœur:

> Il romanzo moderno produce inoltre un *arricchimento* della stessa nozione di azione, proporzionale a quello della nozione di intrigo. Se i nostri due ultimi capitoli hanno dato l'impressione

[16] Cfr. Feyles (2019, 451): «Privata di fondamento fenomenologico, la nozione di identità narrativa diventa potenzialmente ambigua e il sé narrativo rischia – paradossalmente – di assumere i connotati di un soggetto disincarnato».

> di allontanarsi da una *mimesis dell'azione* in senso stretto del termine a vantaggio dì una *mimesis del personaggio,* per arrivare, secondo l'espressione di Dorrit Cohn, ad una *mimesis della coscienza,* la deriva della nostra analisi è solo apparente. Il romanzo contribuisce ad un arricchimento autentico della nozione dì azione […] dire è ancora fare, anche quando il dire si rifugia nel discorso senza voce di un pensiero muto che il romanziere non esita a *raccontare*. (Ricœur 1986, II, 252-253).

Se la narrazione, allora, è sempre comprensibile come *mimesis praxeos*, e se l'azione stessa andrà intesa in senso ampio in seguito all'arricchimento di cui la rende oggetto la pratica del romanzo, la stessa identità narrativa non potrà che essere, essa stessa, ricompresa nel campo dell'azione. E infatti Ricœur la introduce in *Tempo e racconto* come «categoria della pratica», volta a rispondere alla domanda: «chi ha fatto questa azione?»:

> Il germoglio fragile nato dall'unione della storia e della finzione, è l'*assegnazione* ad un individuo o ad una comunità di una identità specifica che possiamo chiamare la loro *identità narrativa.* «Identità» è qui presa nel senso di una categoria della pratica. Dire l'identità di un individuo o di una comunità, vuol dire rispondere alla domanda: *chi* ha fatto questa azione? *chi* ne è l'agente, l'autore? (Ricœur 1986, III, 375).

Il punto fondamentale a cui sembrerebbe allora poter ricondurre questo discorso, potrebbe essere esposto nella maniera seguente: nel pensiero di Ricœur, il passaggio[17] da un «io signore di sé» – quale è per lui quello proprio dell'interpretazione idealistica, data dallo stesso Husserl, della fenomenologia – a un «io discepolo del testo» – l'io proprio di un'ermeneutica del sé, fondata sul dato culturale, linguistico e storico, il quale è un io capace peraltro di passare dal testo all'azione e dunque al mondo – potrebbe corrispondere, come afferma Sebastiano Galanti Grollo, a una ricollocazione in Ricœur del pensiero del corpo dalla filosofia della percezione – dunque dalla fenomenologia – alla filosofia dell'azione – alla pragmatica e all'ermeneutica (cfr. Galanti Grollo 2021). Il corpo, così facendo, verrebbe ricompreso da Ricœur in un contesto più ampio di agibilità e interpretabilità del soggetto in quanto essere-nel-mondo e identità narrativa: un essere-nel-mondo sia attivo che responsivo, propriamente etico e legato agli altri tramite una relazione narrativa costante; e un'identità narrativa che quindi non può che ritrovarsi ad essere affine con quell'identità del soggetto situato e relazionale, inserito nella cultura e nondimeno incarnato, elaborato da alcune filosofie femministe anche a partire dal pensiero di Virginia Woolf.[18] Resta tuttavia vero che, al contrario di quello messo al centro dalle elaborazioni femministe, e al contrario di quello messo a tema dalle analisi della fenomenologia di stampo husserliano, il corpo ricompreso nell'ermeneutica del sé e nella filosofia dell'azione di Ricœur è un corpo che perde la preponderanza del suo dato materiale, materico e pulsionale. È un corpo, piuttosto, che si fa corpo collettivo, inteso come sostegno principale, ad esempio, di una memoria collettiva[19] e quindi di un «noi» che non può non stridere con l'«esser proprio»-«esser-mio» della fenomenologia, e che non può coincidere con quel «partire da sé» che sta alla base, ad esempio, del pensiero della differenza ses-

[17] Questo passaggio è descritto puntualmente da Ricœur nel saggio *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl* (cfr. Ricœur 2004).

[18] Si veda, ad esempio, il «soggetto relazionale» di Adriana Cavarero: un soggetto che si dà come propriamente narrativo, che si crea e si costruisce tramite la narrazione e nondimeno si fonda su una corporeità situata – quella della differenza sessuale; questo tipo di soggetto è stato pensato da Cavarero nel volume *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (2009), sulla traccia della riflessione sull'unicità di Hannah Arendt, mostrandosi così estremamente affine all'identità narrativa teorizzata da Ricœur.

[19] Cfr. Ricœur (2003, 134): «Perché la memoria dovrebbe attribuirsi soltanto a me, a te, o lui al singolare [...]? e perché l'attribuzione non dovrebbe essere *direttamente* fatta a noi, a voi, a loro?».

suale. Cionondimeno, ci sembra che possa rimanere aperta la possibilità di un contatto perspicuo, a partire dal gesto ricœuriano dell'*arricchimento*, tra un campo allargato dell'azione e un campo allargato della corporeità. È a partire da questo contatto che il tema del corpo potrebbe essere intravisto come presente, anche quando al centro dell'esposizione ci sia l'esperienza personale di un tempo vivo e pratico, e quando il tipo di identità che compie questa esperienza sia comprensibile come un'identità capace di farsi carico di una «presenza» – come la Clarissa Dalloway di Virginia Woolf, il cui personaggio rivela massimamente se stesso nell'espressione «*there she was*» – che nel darsi come pratica non può che contenere in sé anche l'essere situata – «*there*» – e, propriamente, corporea.

6. Il corpo nel campo dell'azione pratica

A questo primo risultato dell'analisi, grazie a cui è stato possibile intravedere come adombrato, nella trattazione ricœuriana del tempo vivo-pratico, il dato della corporeità – per quanto si tratti di una corporeità intesa in senso ampio e ricompresa nell'orizzonte culturale dell'ermeneutica e della filosofia dell'azione – ci sembra possano essere integrate due osservazioni le quali, più che da corollario alla riflessione fin qui condotta, potranno piuttosto fungere da ulteriori spunti e suggestioni per pensare in maniera ulteriormente complessa la relazione che in *Tempo e racconto* Ricœur intrattiene con il tema della corporeità.

La prima osservazione è volta a mettere in evidenza il fatto che Ricœur, in *Tempo e racconto*, destina un ruolo fondamentale a quella determinazione specifica della *mimesis* che è la *mimesis III*, ovverosia la riconfigurazione dell'agire pratico e dell'esperienza del tempo che occorre nel momento in cui l'opera si apre all'esteriorità tramite l'atto di lettura. Il «mondo del testo», infatti, tramite la sua ricezione nell'atto di lettura, va a incrociarsi e ad essere completato dal «mondo del lettore»; il lettore, per parte sua, è colui a cui si rivolge la potenzialità dell'opera di riconfigurare l'esperienza del tempo e trasformare le azioni pratiche. Per Ricœur, ciò che risulta al termine dell'analisi di *Tempo e racconto* è che «il lettore è l'operatore per eccellenza che assume mediante il suo fare – l'azione di leggere – l'unità del percorso da *mimesis I* a *mimesis III* attraverso *mimesis II*» (Ricœur 1986, I, 92-93). Ora, Ricœur specifica che questo atto di lettura è un vero e proprio atto compiuto da un «lettore in carne ed ossa» – comprensibile fenomenologicamente grazie alla *Wirkungstheorie* di Wolfgang Iser – e dichiara che questo atto si realizza nel «prender corpo» del «lettore implicato» nel «lettore reale», il quale è colui che si appropria del testo, lo completa e così facendo lo trasforma e si trasforma:

> Così, mentre l'autore reale si dissolve nell'autore implicato, il lettore implicato prende corpo nel lettore reale. È quest'ultimo che rappresenta il polo opposto rispetto al testo nell'interazione da cui procede la significazione dell'opera: è proprio de lettore reale che si tratta in una fenomenologia dell'atto di lettura. […] La fenomenologia dell'atto di lettura […] ha bisogno di un lettore in carne e ossa, che, realizzando il ruolo del lettore prestrutturato nel testo e grazie al testo, lo *trasforma*. (Ricœur 1986, III, 263-264).

Se è vero che la teoria dell'«effetto-risposta estetica» deve venire poi integrata necessariamente, secondo Ricœur, dalla dimensione pubblica e sociale propria dell'«estetica della ricezione» di Hans Robert Jauss, fatto sta che l'integrazione non significa una sostituzione, e il corpo astratto, pubblico e culturale dovrà essere quindi inteso, almeno in questo caso, come strettamente legato al corpo proprio, reale e in carne ed ossa del lettore. In questo senso, è possibile dunque rilevare, nel cuore del testo ricœuriano sulla

temporalità e sulla narratività, il ruolo fondamentale che la categoria di corpo, posta in relazione con la figura del lettore, assume nel rendere «aperta» l'opera narrativa, e dunque nel portare a realizzazione la posta in gioco ultima dell'analisi circolare di *Tempo e racconto*: quella del divenire «umano» del tempo tramite il gioco della narrazione (Ricœur 1986, I, 15).

La seconda e ultima osservazione fa capo a delle indicazioni che si possono trovare in un testo di Ricœur precedente a *Tempo e racconto*, e cioè *Fenomenologia ed ermeneutica: partendo da Husserl...*(1975). In questo testo, si può registrare il comparire nella riflessione di Ricœur di una oscillazione significativa nel contesto del passaggio dal «problema della soggettività» al «problema del mondo» – quindi, dalla fenomenologia all'ermeneutica; questa oscillazione ha a che fare in particolare con lo statuto dell'«esperienza antepredicativa», in relazione alla quale Ricœur riconosce la legittimità di un'analisi che tematizzi il vissuto che si costituisce «prima» del linguaggio e di cui, non essendo questo vissuto ancora propriamente testuale, potrebbe occuparsi non una filosofia ermeneutica quanto piuttosto una filosofia fenomenologica. Per Ricœur, «è tale rinvio dell'ordine linguistico alla struttura dell'esperienza (che nell'enunciato viene al linguaggio)» che costituisce «il principale presupposto fenomenologico dell'ermeneutica» (Ricœur 2004, 57). Se questo riconoscimento della legittimità del punto di vista fenomenologico come presupposto dell'ermeneutica, e della struttura di un'esperienza senziente fondata non sul linguaggio ma su ciò che precede il linguaggio, dice di una necessità forse poi non più sentita da Ricœur, cionondimeno un riconoscimento del genere, proprio nel cuore del testo che segna per il filosofo il superamento della fenomenologia, dischiude la possibilità di una disponibilità originaria, da parte del progetto conchiuso della filosofia ermeneutica, ad aprirsi verso una visione specifica del dato corporale in quanto elemento materiale e ordine di senso pre-linguistico. Forse, il superamento ricœuriano della fenomenologia non coincide altrettanto con la necessità del superamento di questa esperienza ante-predicativa, la quale potrebbe piuttosto avere diritto ad essere analizzata entro altri campi ed entro altre esperienze di pensiero. Allora, a partire da queste suggestioni come anche a partire dall'analisi, ricœuriana e non, della *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, si potrebbe intravedere il dipanarsi di un filo tra l'esigenza di Ricœur di un mantenimento del dato corporale, prima e al di là del dato linguistico, e un certo tipo di pensiero psicoanalitico – si ricordi qui il rapporto longevo intrattenuto da Ricœur con la psicoanalisi e con il suo contesto francese – che ha saputo dar voce esattamente a quel dato pre-linguistico, di cui Ricœur voleva istituire la possibilità di indagine: il pensiero, cioè, di Julia Kristeva. Si tratterebbe in altri termini di far entrare in dialogo, in relazione al tema della corporeità, il pensiero di Ricœur con il pensiero filosofico e psicoanalitico di Kristeva, la quale, nel trattare della *chora* come ordine semiotico, indicante quello stato fusionale e pulsionale col corpo materno che è proprio del neonato, ha tentato di rendere conto proprio di ciò che è antecedente al linguaggio. E sarà rilevante notare come quell'elemento semiotico, che sfugge al linguaggio, è tuttavia capace di riapparire, per Kristeva, in letteratura e, in particolare, nel romanzo modernista e postmoderno:

> Dato che non ho mai tagliato i legami con la letteratura, è emerso che la letteratura della fine del XIX secolo e di tutto il XX secolo – e qui mi riferisco alla letteratura dell'avanguardia, alla letteratura sperimentale – [...] cerca di penetrare nelle nostre profondità. Ebbene questa è una letteratura che tratta della crisi. Del momento catastrofico nell'essere umano. […] Mi sono spinta il più possibile in questa direzione […] cercando di mostrare che essa […] sonda in profondità e che costruisce un sapere profondo della vita psichica. (citato in Antonini 2015).

Vista dalla prospettiva incrociata di Ricœur e Kristeva, la letteratura d'avanguardia è stata capace, tramite narrazioni e costruzioni d'intrigo come quelle di Virginia Woolf, di

dar voce alle pulsioni profonde e alle esperienze psichiche e corporee degli individui, tra cui quella, psichica e corporea insieme, del tempo. E tra le opere sperimentali, *Mrs Dalloway* è stata capace di consegnare al linguaggio un'esperienza del tempo che si mantenesse insieme all'esperienza del proprio vissuto e del proprio corpo, e ne ha rinviato le possibilità di riconfigurazione del reale ai suoi lettori incarnati.

Bibliografia

Antonini, R. (2015). Il linguaggio, l'amore, la rivolta. Incontro in due puntate con Julia Kristeva, Intervista 19 aprile 2012 per il programma "Laser". In: RSI RETEDUE.

(Radiotelevisione Svizzera). https://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/laser/Il-linguaggio-l'amore-la-rivolta--853542.html. Ultimo accesso 31.03.2026

Cavarero, A. (2009). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano: Feltrinelli.

Eagleton, M. (1991). *Feminist Literary Criticism*. New York: Longman Group.

Eliade, M. (1980). *La prova del labirinto. Intervista con Claude-Henri Rocquet*. Milano: Jaca Book.

Feyles, M. (2019). L'undicesimo studio: considerazioni critiche sull'identità narrativa in Ricœur, *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 111, 2, 451-472.

Galanti Grollo, S. (2021). *L'alterità della carne. Il tema del corpo nel pensiero di Paul Ricœur*. Macerata: Quodlibet Studio.

Hinnon, E.M. (2002). The Choran Moment in Virginia Woolf. *Woolf Studies Annual*, 8, 175-198.

Husserl, E. (2002). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (II). Torino: Einaudi.

Kristeva, J. (1979). *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Venezia: Marsilio.

Mendilow, A.A. (1972). *Time and the Novel*. New York: Humanities Press.

Moi, T. (1985). *Sextual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge.

Restaino, F. & Cavarero, A. (a cura di). (1999). *Le filosofie femministe*. Milano: Mondadori.

Ricœur, P. (1986). *Tempo e racconto* (I-III). Milano: Jaca Book.

Ricœur, P. (1990). *Filosofia della volontà* (I). Bologna: Marietti.

Ricœur, P. (1993). *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book.

Ricœur, P. (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina.

Ricœur, P. (2004). *Dal testo all'azione.* Milano: Jaca Book.

Woolf, V. (1959). *A Writer's Diary*. London: The Hogarth Press.

Woolf, V. (1985). *Moments of being. 1882-1941*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, V. ([1925] 2012). *Mrs Dalloway*. London: Penguin Books.