

CONSIDERAZIONI SULLA PROBLEMATICITÀ DELLA NOZIONE FILOSOFICA DI *STILE*

‘Stile’ è uno di quei termini del nostro linguaggio che, anche quando sia portato dall’uso comune a quello tecnico, sembra destinato a mantenere contorni alquanto vaghi, se non a essere dichiarato formalmente indefinibile. Ne sono testimonianza, da un lato, la relativa rarità di esplicite formulazioni della sua nozione e, dall’altro, la frequenza con cui studiosi di varia estrazione hanno voluto sottolineare quanto sia arduo il tentativo di concettualizzarlo¹. Eppure, così come accade per la letteratura e per l’arte, anche in ambito filosofico si ricorre spesso a espressioni quali ‘stile di pensiero’ o ‘stile filosofico’, che risultano perfettamente comprensibili e indicative di una qualche demarcazione fra le filosofie, nonostante poi appaia difficile formulare un’esatta definizione di che cosa esse indichino.

Si tenterà qui di verificare la possibilità di uscire dall’indeterminatezza del concetto di stile applicato alla filosofia. A tal fine è opportuno non as-

Desidero ringraziare Aldo Brancacci e Alessandro de Lachenal, prodighi di consigli assai utili in relazione al versante storico-filosofico e a quello linguistico delle questioni qui affrontate. Naturalmente, di errori e manchevolezze sono l’unico responsabile.

1. A titolo di esempio, bastino alcune citazioni, di provenienza, peraltro, assai diversa: “Ciò che viene denominato con la parola ‘stile’ è tra le cose più oscure.” (M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, trad. it. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1994, p. 130; ed. orig. *Nietzsche*, Pfullingen, Neske, 1961); «Nessun catalogo prefissato delle proprietà elementari di uno stile può essere compilato; e normalmente giungiamo ad afferrare uno stile senza essere in grado di analizzarlo nei suoi tratti costituenti». (N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, trad. it. di C. Marletti, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 42; ed. orig. *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett, 1978); «Le terme de ‘style’ relève de la critique littéraire, et il est difficile, sinon impossible, d’en donner une définition sémiotique». (A.J. GREIMAS-J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 366). Quest’ultima affermazione è riportata anche da G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 95, il quale la commenta raccontando questa emblematica esperienza: «Puisque les sémioticiens me renvoient aux littéraires, je m’assure en toute hâte du récent *Dictionnaire de stylistique* de Mazaleyrat et Molinié, où je trouve cette définition: “Style: objet de la stylistique”. Je cours donc à l’article *Stylistique*: il n’y en a pas». (*ibidem*).



sumere come esemplare o prioritaria una nozione specifica dello stile, e collocarsi invece in un orizzonte di precomprensione che abbracci tutto quell'insieme di situazioni nelle quali è lecito ed è d'uso parlare di stile, situazioni che possono apparire fra loro anche assai remote: i dipinti di un artista e la scrittura di un romanziere, certo; ma anche le esecuzioni di un pianista, le giocate di un tennista o, ancora, il comportamento peculiare di una persona, se non, addirittura, un certo tipo di alba, che ci appaia legata a un determinato luogo, perché caratteristica proprio di esso². Va inoltre sottolineato che 'stile' è qui assunto nella sua accezione 'valutativa', cioè quella per cui con tale termine si suole indicare qualcosa di connotato positivamente, in quanto esce fuori dal comune e assume perciò un 'valore' aggiunto³.

Il punto di partenza dell'analisi che segue è, pertanto, costituito dalla riflessione di un filosofo il quale, nella sua elaborazione della nozione di stile applicata alla filosofia, ne ha assunto un'accezione specificamente estetico-letteraria, portandola ai suoi esiti più coerenti e radicali. Una considerazione critica di tale tentativo teorico consentirà di metterne allo scoperto la problematicità interna. Ci si adopererà, di seguito, a ricercare una prospettiva d'analisi alternativa, per proporre, di qui, non tanto una diversa accezione del termine 'stile', quanto una sua diversa forma di concettualizzazione, nella quale le diverse specificità dello stile, e in particolare l'applicazione di tale nozione al pensiero filosofico, si trovino coniugate, senza però perdere i loro tratti distintivi⁴.

2. L'esempio è di N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, op. cit., p. 42.

3. Naturalmente il termine 'stile' può essere ed è stato inteso in un'accezione più larga, per la quale esso indica semplicemente la modalità con cui si compie una determinata operazione, chiunque sia a compierla (ad esempio il modo in cui si dipinge un paesaggio, si tratti di Van Gogh o di un dilettante poco dotato): in tale accezione è chiaro che ogni operazione ha stile, poiché un'operazione non può non essere compiuta in un determinato modo. Come s'è detto, qui si adotterà invece l'accezione 'valutativa', se non 'assiologica', anch'essa, comunque, corrente nel linguaggio quotidiano: per il momento, si prenda questa precisazione come una delimitazione di campo o come una preliminare definizione dei termini primitivi, anche se, come si vedrà (*infra*, n. 67), l'accezione estesa di 'stile' non sembra esente da difficoltà teoriche.

4. Per spiegare ulteriormente l'intento che qui si persegue, vorrei fare riferimento a una trattazione del tema dello stile che prende le mosse da una prospettiva e segue una dirittura diverse da quelle che ispirano le seguenti riflessioni. Mi riferisco all'ottimo volume di C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, e in particolare al cap. 6, che reca, appunto, il titolo di 'Stile'. Mira del capitolo è offrire una panoramica storica degli studi sull'argomento e mettere a fuoco in questo ambito le linee di tendenza che all'A. appaiono più feconde. Anche se la costellazione degli studi a cui l'A. fa riferimento è quella che fa da sfondo alle riflessioni che qui saranno proposte, il taglio del capitolo (e dell'intero libro) è orientato diversamente, in senso critico-letterario, sia pure con un manifesto interesse nei confronti dei contributi che la linguistica e la semiotica hanno fornito a questa disciplina. Quel che l'A. non

1. *Lo stile in filosofia secondo Frank: prospettive e problemi*

1.1. *Irripetibilità o legalità?*

Caratteristica dell'uso del termine 'stile' è un'oscillazione fra l'accezione normativa e quella che lo pone in relazione con la libera esecuzione singola; tale oscillazione si è anche riverberata sulla riflessione sullo stile, così come si è storicamente configurata e come si delinea anche nel pensiero contemporaneo⁵.

Quel che un dizionario può tollerare come polisemia, sia pure ossimorica, è evidentemente per un teorico un nodo da sciogliere. V'è chi ha tentato di farlo sposando del tutto l'accezione non normativa dello stile e protestando che esso sfugge a qualsiasi tentativo di concettualizzazione. È questa la posizione tenuta in anni recenti da Manfred Frank. In un volumetto che raccoglie il testo di tre conferenze tenute a Princeton nel 1990⁶, egli difende in modo appassionato la tesi secondo cui lo stile non è assolutamente riducibile a un tipo, né riconducibile a una regola. Per argomentare questi assunti, sceglie di affrontare il fenomeno 'stile' con l'ausilio di una griglia concettuale linguistica, ma solo con l'intento di portarla al paradosso, di mostrarne l'incapacità di 'stringere' il suo presunto oggetto.

In successione rapida, infatti, Frank mira a mettere in luce come lo stile non possa essere assegnato né al dominio della sintassi, né a quello della semantica, né alla pragmatica. In tutti e tre i casi la strategia argomentativa seguita da Frank consiste nel mostrare come lo stile si opponga alla susunzione sotto regole, e si annidi invece in qualcosa di sintatticamente indeducibile, semanticamente irripetibile e pragmaticamente indecidibile⁷.

si propone - e non avrebbe ragione di farlo, data la chiave di analisi adottata - è di fornire un'impostazione filosofica del problema: egli non intende chiedersi cosa sia lo stile *qua talis*, ma fornisce indicazioni (naturalmente, interessantissime) sugli strumenti atti a descrivere il fenomeno 'stile' nei testi letterari. La scommessa su cui si gioca quanto segue, invece, consiste proprio nel tentare di rovesciare la prospettiva: anziché lasciare che siano gli strumenti descrittivi a dirci qualcosa sullo stile, porsi il problema della pensabilità dello stile in generale (dacché di stile ogni disciplina parla in modi specifici e spesso diversi), e verificare, nello specifico, se la nozione filosofica di stile cui si tenterà di approdare abbia la possibilità di trovare un sua propria valenza nel campo del pensiero.

5. È istruttiva al riguardo la lettura di P. D'ANGELO, *Stile*, in G. CARCHIA-P. D'ANGELO, *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 270-274, dove tale oscillazione è costantemente tenuta presente, tanto nelle considerazioni a carattere definitorio quanto nei ragguagli storici forniti, che si concludono con una rapida rassegna degli attuali orientamenti teorici sullo stile, nei quali sempre più nettamente alla "idea che lo stile consista nell'*attuazione* di una norma linguistica o artistica" si contrappone direttamente l'idea "che lo stile sia costituito dalla *violazione o deviazione* dalla norma linguistica o artistica" (*ivi*, p. 273).

6. M. FRANK, *Lo stile in filosofia*, trad. it. di M. Nobile, Milano, Il Saggiatore, 1994 (ed. orig. *Stil in der Philosophie*, Stuttgart, Reclam, 1992).

7. Cf. *ivi*, pp. 14-16.

Tratti propri dello stile sarebbero, dunque, la sua singolarità e la sua non riproducibilità:

Intenderò con 'stile', radicalmente, solo lo stile individuale e anch'esso solo *in statu nascendi*. Una volta che sia divenuto maniera identificabile, è naturalmente possibile indicare la regola cui obbedisce⁸.

Lo stile individuale, qualora si esprima originariamente, è [...] senza concetto. È, nel vero senso della parola, 'in-divisibile' e quindi 'in-condivisibile'/'in-comunicabile'⁹.

L'opera dello stile individuale consiste in un permanente "spostamento del rapporto fra *signifié* e *signifiant*" [Saussure]. Lo stile crea questa possibilità a partire dall'arbitrarietà del segno linguistico¹⁰.

Lo stile è definito dal lavoro combinatorio sul materiale espressivo. Se, dunque, ogni *tipo* segnico consiste solo in [...] sintesi *signifié-signifiant*, per principio instabili e revocabili, la combinazione individuale dello stile può scuotere il codice in qualsiasi momento. [...] Il codice perde così la sua forza imperativa sugli individui che parlano e si trasforma in una virtualità, in una potenza attualizzantesi solo nel parlare concreto ed effettivo¹¹.

Molto di ciò che è detto in queste affermazioni e nel contesto da cui sono tratte è degno di nota, ed è, almeno in parte, condivisibile. È importante, innanzi tutto, per quel che concerne la delimitazione del fenomeno, la distinzione fra lo *status nascendi* dello stile e le sue successive avventure, perché chiama a concentrarsi sulla questione dell'origine dello stile, che è poi – appunto – la sua *natura*, e consente, perciò, di prescindere dalla considerazione di aspetti tutto sommato marginali, quali il riconoscimento culturale, il successo, la formalizzazione, la stilizzazione, e via dicendo. Quanto al versante interpretativo, un elemento sicuramente importante nella disamina di Frank è la presentazione dello stile come scarto dalla norma¹². E da questa

8. *Ivi*, p. 19.

9. *Ivi*, p. 20.

10. *Ivi*, p. 34.

11. *Ivi*, p. 35.

12. Con essa, per altro, Frank si colloca in linea con la tendenza, dispiegatasi già nella prima metà del Novecento, a distinguere nettamente fra una 'stilistica descrittiva' o 'stilistica dell'espressione', come quella teorizzata nell'opera del saussuriano C. BALLY, *Traité de stylistique française*, Stuttgart, Winter, 1909, e una 'stilistica genetica' o 'stilistica dell'individuo', della quale furono antesignani gli studi di L. SPITZER, *Stilstudien*, München, Hueber, 1928; ID., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, Elwert, 1931; ID., *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1948. È appena il caso di ricordare che numerosi sono stati gli studi che hanno affrontato la tematica dello stile da una prospettiva critico-letteraria, diversa da quella qui assunta; per una messa a punto della questione da tale angolazione e per una panoramica storica degli studi si rinvia qui a C. SEGRE, *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, op. cit., Torino, Einaudi, 1985 (del quale si veda, in particolare, il capitolo 6: *Stile*, pp. 307-330).

angolazione, è sicuramente un merito aver posto vigorosamente l'accento sulla componente dell'originalità, strutturalmente in gioco nel fenomeno 'stile', almeno *in statu nascendi*.

Sono tuttavia i modi o, forse meglio, l'entità di questa operazione a destare qualche perplessità. I caratteri con cui Frank presenta il sottrarsi dello stile al dominio delle regole lo portano assai vicino a un'accezione di tipo estetizzante, che si potrebbe accostare, più precisamente, a un'estetica del 'non so che'¹³, la quale, se pure ha avuto il merito storico di svincolare la nozione di stile da un nesso presuntamente necessario con i concetti di ordine e proporzione, la soffoca però nell'abbraccio, per certi aspetti ancor più soffocante, del mistero fascinoso e impalpabile. Se è vero che 'stile' è deviazione dalla norma, non è per questo necessario che ciò abbia luogo al modo dell'indeducibilità, dell'irripetibilità e dell'indecidibilità; e non ne deriva necessariamente che lo stile vada consegnato al dominio dell'indicibile¹⁴ o all'esperienza della divinazione¹⁵. La premessa che conduce Frank a questo esito, che ritengo estremo, è implicita già nell'affermazione – contenuta nell'ultimo dei brani prima riportati – che “ogni *tipo* segnico consiste solo in [...] sintesi *signifié-signifiant*, per principio instabili e revocabili”. Ciò è inteso nel senso che, dandosi linguaggio solo nella concretezza dell'atto linguistico, qualsiasi atto linguistico sarebbe da concepirsi come una ridefinizione, unica e irripetibile, della sintesi significato-significante, come si evince chiaramente – ed è solo uno dei possibili esempi – dall'esplicito riferimento di Frank al seguente passo di Sartre:

I termini vivono della morte degli uomini, si uniscono attraversandoli; il senso di ogni frase che formo mi sfugge, mi viene rubato; ogni giorno e ogni

13. Sull'estetica del 'non so che' si veda P. D'ANGELO-S. VELOTTI, *Il non so che. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997; E. FRANZINI, *Stile e non-so-che* in E. FRANZINI-V. UGO (a cura di), *Stile*, Milano, Guerini, 1997, pp. 75-84.

14. «Lo stile compie una selezione e una combinazione, il principio delle quali non coincide con il complesso delle regolarità la cui introiezione designiamo come competenza linguistica. Se [...] denominiamo il dicibile il complesso di quanto può essere padroneggiato attraverso i procedimenti di derivazione da una grammatica, verrebbe naturale caratterizzare l'esposizione individuale propria dello stile come 'l'indicibile'». (M. FRANK, *Lo stile in filosofia*, op. cit., p. 77; il brano citato compariva nelle primissime battute del saggio *Wittgensteins Gang in die Dichtung*, in M. FRANK-G. SOLDATI, *Wittgenstein Literat und Philosoph*, Pfullingen, Neske, 1989, pp. 9-72, poi ripubblicato con qualche modifica nell'opera in italiano dalla quale è stato qui citato).

15. «La combinazione stilistica non è arbitraria e ci sembra di comprenderla. Interrogati sulle regole, non siamo però in grado di fornirle; e il mistero della comprensione dello stile si compie come un indovinare (o 'divinare', come ha detto Schleiermacher)». (M. FRANK, *Lo stile in filosofia*, op. cit., p. 43). Cfr. anche, *ivi*, pp. 51-52.

parlante altera, *per tutti*, i significati; gli altri vengono a cambiarmeli dentro la bocca¹⁶.

Tuttavia, a mio vedere, l'assunzione dell'esistenza del linguaggio nel solo parlare concreto non esclude il riconoscimento della natura sistematica della lingua e del suo operare fin dentro quel parlare concreto. Sul piano linguistico, infatti, E. Coseriu, pur sostenendo l'idea che solo gli atti linguistici costituiscono la dimensione di esistenza effettiva del linguaggio, pur muovendo, dunque, da un assunto simile a quello di Frank, ha ampiamente dimostrato come sia imprescindibile la connessione fra gli aspetti formali, le regolarità astratte della lingua e la concretezza degli atti linguistici. Dell'attività concreta del parlare fanno integralmente parte tanto il sistema, inteso come l'intelaiatura delle opposizioni funzionali che costituiscono l'ossatura di una lingua e la sua forma indispensabile, quanto la norma, cioè quell'insieme di caratteristiche che, pur se non funzionali, non sono percepite come anormali, poiché costituiscono le modalità di realizzazione corrente del sistema¹⁷.

Sorge così l'impressione che, se lodevole era l'intento di svincolare lo stile dal tipo codificato e dalla regola imposta, la terapia sia stata troppo forte, giacché Frank, nell'intento di restituire alle scelte individuali gli esiti stilistici, ne radicalizza il carattere di eccezionalità, ma, al contempo, non si sottrae al rischio di allargare l'estensione della nozione di 'stile' agli atti di ogni parlante (come è evidente, ad esempio, dalla sua analisi di Sartre). Ma se è vero questo, in che cosa si differenzierà lo stile dal semplice idioletto, o addirittura da ogni singola esecuzione di un idioletto? E se ogni atto di *parole* ha i caratteri dello stile, che bisogno ci sarà di parlare di stile come di una qualità che si aggiunge a un impiego di un codice e lo distingue da altri impieghi? Non si perde così quell'accezione 'valutativa' dello stile, alla

16. J.-P. SARTRE, *Critica della ragione dialettica*, trad. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1990³, vol. I, p. 224 (ed. orig. *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1985).

17. Norma e sistema «non sono realtà autonome e opposte al parlare, e neppure 'aspetti del parlare', il quale è una realtà unitaria e omogenea, bensì forme constatate *nel parlare stesso*, astrazioni elaborate sulla base dell'attività concreta in relazione ai modelli *che questa utilizza*». (E. COSERIU, *Sistema, norma e "parole"*, in ID., *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1971, p. 80; ed. orig. *Sistema, norma y habla*, *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, IX, 1952, pp.113-177). Non si giustifica, dunque, il carattere di eccezionalità e irripetibilità che Frank attribuisce al singolo atto linguistico: infatti, da un lato, il sistema «piuttosto che imporsi all'individuo, gli si offre, fornendogli i mezzi per la sua espressione, che è inedita, ma nello stesso senso comprensibile per coloro che usano lo stesso sistema» (*ivi*, p. 82) e, dall'altro, l'attività linguistica individuale non può che espletarsi in relazione alla norma, che potrà essere accolta o anche rifiutata, dando così luogo a una produzione che sarà, sì, inedita, ma comprensibile solo in relazione a sistema e norma.

quale peraltro un'impostazione come quella di Frank si attiene evidentemente in modo stretto?

Sulla scorta di questi interrogativi, può essere utile confrontarsi con i seguenti due paragrafi tratti dalle *Philosophische Untersuchungen* di Ludwig Wittgenstein:

204. Così come stanno le cose, potrei forse inventare un giuoco che non venga mai giocato da nessuno. – Ma, posto che l'umanità non abbia mai giocato nessun giuoco, è possibile che un bel giorno qualcuno abbia inventato un giuoco – che non è stato mai giocato?¹⁸.

(Qui Wittgenstein sembra alle prese con il giuoco *in statu nascendi*, e mi pare negare la possibilità che si tratti di un'impresa individuale.)

68. [...] in che modo si delimita il concetto di giuoco? Che cosa è ancora un giuoco e che cosa non lo è più? Puoi indicare i confini? No. Puoi *tracciarne* qualcuno, perché non ce ne sono di già tracciati. [...] “Ma allora l'applicazione della parola non è regolata; e non è regolato il ‘giuoco’ che giochiamo con essa”. – Non è limitato dovunque da regole; ma non esiste neppure nessuna regola che fissi, per esempio, quanto in alto o con quale forza si possa lanciare la palla da tennis, e tuttavia il tennis è un giuoco e ha anche delle regole¹⁹.

Le regole del linguaggio non sono, forse, né in continua completa riformulazione né onnipersive; il che significa che forse non è vero che l'indicibile sia l'unico modo di sottrarsi a quelle regole. Vale perciò la pena di fare un tentativo di riflessione ulteriore, alla ricerca di un terreno ‘intermedio’ fra l'irripetibile e la norma, simile a quello del lanciare la palla più o meno in alto, o più o meno forte; un terreno che potrebbe essere quello proprio dello stile.

1.2. Individualità o intersoggettività?

Una questione contigua a quella appena affrontata, ma che pure merita qualche considerazione a parte, è quella relativa allo *status* da attribuire all'autore, intendendo questo nome in una valenza larga, al pari di quanto si è detto inizialmente per lo stile.

Va da sé che da una prospettiva teorica, come quella esemplificata negli scritti di Frank, la figura dell'autore sia da ricondurre integralmente ed esclusivamente alla dimensione della assoluta singolarità: in questa ottica,

18. L. WITGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1967, p. 109 (ed. orig. *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953).

19. L. WITGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, *op. cit.*, p. 48.

infatti, lo stile, in quanto si oppone alla sussunzione sotto regole, è eminentemente individuale²⁰.

In coerenza con queste premesse, il processo della comunicazione non è descritto da Frank in termini di intersoggettività, ma di 'interindividualità':

L'universale non solo non è indipendente dai processi interpretativi individuali nei quali si presenta, ma anzi in essi si fonda. L'universalità aprioristica, che sottomette dittatorialmente l'individuale, si trasforma in intesa inter-individuale. L'interindividualità sostituisce l'universalità oggettiva²¹.

Tuttavia, si è visto in precedenza²² che lo stile individuale sarebbe 'senza concetto', 'incondivisibile', 'incomunicabile': come può darsi, allora, intesa interindividuale? La si può pensare – sulla scorta dei rinvii di Frank a Sartre – come reinterpretazione continua, reinvenzione, catena di nuovi inizi. Ma, a rigore, non si dovrebbe neppure utilizzare la particella iterativa 're-', se davvero ogni inizio è assoluto, perché in questo caso sarebbe difficile attribuirgli un nesso necessario con un precedente. L'unica alternativa è che, per potere parlare di intesa interindividuale e di una catena di inizi, si dovrà presupporre una riconoscibilità²³ dell'atto linguistico da parte degli in-

20. Cfr. M. FRANK, *Lo stile in filosofia*, op. cit., p. 18: «E lo stile? Dicevamo che è impossibile fornirne un concetto e che si oppone alla sussunzione sotto regole. [...] Per far risaltare più nitidamente questo punto pongo una distinzione radicale fra singolarità o individualità, da un lato, e particolarità, dall'altro. Chiamo individuale ciò che esiste senza avere alcun intimo duplicato, senza possibilità di confronto o senza ritornare identicamente, in breve: ciò che esiste in modo assolutamente singolare e non è quindi riconducibile ad alcuna regola ricorsivamente definibile». Quanto affermato da Frank entra in stridente contrasto, ad esempio, con le riflessioni dedicate allo stile da G. SIMMEL, *Il problema dello stile*, "aut-aut", n. 257, 1993, pp. 7-14 (ed. orig.: *Das Problem der Stil*, *Dekorative Kunst*, XI, 1908, pp. 307-316). Simmel argomenta che lo stile agisce sull'opera d'arte in maniera tale che «la particolarità della singola opera viene sottomessa a una legge di forma universale, che vale anche per le altre opere» (p. 8), poiché, a suo modo di vedere, «lo stile è sempre quella donazione di forma che, in quanto sostiene o aiuta a sostenere l'impressione dell'opera d'arte, ne nega l'essenza e il valore del tutto individuali, cioè, il significato della sua unicità» (*ibidem*); egli arriva così a concludere che «lo stile è un principio di generalità» (p. 9) e che «a sospingere così fortemente l'uomo moderno verso lo stile sono lo sgravio e l'occultamento velato di ciò che è personale, in cui consiste l'essenza dello stile» (p. 13). Evidentemente Simmel parte da un'idea dello stile diametralmente opposta a quella di Frank, tutta spostata sul versante della normatività. E questa è, se ce ne fosse bisogno, un'ulteriore prova della polivalenza della nozione di stile, del carattere decisivo delle prospettive teoriche con cui la si affronta, e della necessità, quindi, di spostare la riflessione a questo livello, quello appunto delle prospettive teoriche, all'interno delle quali va verificata la possibilità di collocare il fenomeno 'stile', auspicabilmente, in tutta la sua ampiezza.

21. *Ivi*, p. 62.

22. *Supra*, p. 118.

23. Sull'importanza della riconoscibilità si ritornerà, *infra*, p. 134; 137-138.

dividui parlanti, una riconoscibilità che logicamente preceda l'atto di interpretazione individuale, e che contempli la condivisione di regole o di convenzioni; diversamente, tutti i singoli atti linguistici individuali rischiano seriamente di diventare incommensurabili ed estranei l'uno all'altro.

È, tuttavia, innegabile che lo stile sia il connotato di un atto o di un prodotto 'd'autore', che si distingue per originalità e innovatività. Nuovamente, dunque, i limiti della concezione 'estetizzante' dello stile non si lasciano superare mediante la mera affermazione di una tesi diametralmente opposta; occorre, invece, porsi il problema del modo in cui vada pensata e giustificata l'originalità che trova espressione nello stile.

1.3. Letteratura o filosofia?

Una delle più forti implicazioni dell'assunzione in chiave estetico-letteraria dello stile da parte di Frank è la sua adesione alla tesi della sostanziale sovrapposibilità di letteratura e filosofia. Dal momento che egli argomenta la sua posizione in polemica con le tesi formulate sull'argomento da J. Habermas, converrà prendere le mosse da una ricapitolazione, necessariamente cursoria, del dibattito che ha visto contrapporsi Habermas a Derrida. Punto focale è la tesi del rovesciamento dei rapporti fra logica e retorica: al primato della logica, già reso canonico, secondo Derrida, dalla filosofia di Aristotele, il filosofo francese intende rispondere con un ampliamento del dominio della retorica, fino al punto di comprendere in esso tutti i testi, letterari come filosofici. La conseguenza è che si nega l'esistenza di una qualche strategia specifica per la lettura e l'interpretazione dei testi filosofici, che vanno invece sottoposti agli stessi procedimenti decostruttivi dei testi letterari.

Habermas non contrappone a questa tesi una semplice constatazione di diversità fra i giochi linguistici della filosofia e quelli di altre forme di produzione linguistica, bensì l'indicazione del fatto che qualsiasi gioco linguistico prevede che i parlanti assumano un orizzonte di possibile intesa, all'interno del quale essi operano con determinate aspettative di validità. In tal senso è possibile, secondo Habermas, tracciare una chiara linea di demarcazione fra diverse forme di specializzazione del linguaggio quotidiano:

Mentre la tensione polare fra dischiudimento del mondo e soluzione di problemi resta contenuta nel fascio di funzioni del linguaggio quotidiano, l'arte e la letteratura da un lato, la scienza, la morale e il diritto dall'altro si specializzano in esperienze e tipi di sapere, che si possono formare ed elaborare di volta in volta nell'ambito dell'incameramento di *una sola* funzione linguistica e di *una sola* dimensione di validità²⁴.

24. J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, trad. it. di E. Agazzi,

Con ciò Habermas non vuole sostenere che non si possa riconoscere e valutare la qualità letteraria di un testo filosofico²⁵; il punto è, però, che un testo filosofico e un testo eminentemente letterario, come un romanzo, invitano il lettore a fare riferimento a livelli di realtà diversi. I personaggi di un romanzo interagiscono linguisticamente e il loro discorso è reso possibile e comprensibile in virtù delle sue pretese di validità, che hanno valore però solo nella finzione:

Le pretese di validità che compaiono nel testo letterario possiedono la stessa forza vincolante soltanto per le persone che compaiono *in* esso, ma non per l'autore e il lettore²⁶.

Diversamente si configurano altri tipi di testi, fra cui quelli filosofici, nei quali il lettore è chiamato ad assumere in prima persona le pretese di validità sollevate nel testo stesso:

Il lettore che prende posizione rispetto alle pretese di validità all'interno del testo [...] fa presa attraverso il libro su un qualcosa, distruggendo la finzione. Il lettore assume un tale atteggiamento verso i testi filosofici e scientifici. Da questi, egli è invitato a una critica che si orienta verso le pretese di validità sollevate all'interno del testo. La sua critica non si riferisce, come quella estetica, *al* testo e all'operazione che esso esegue nell'apertura del mondo, bensì a ciò che viene detto *nel* testo su qualcosa del mondo²⁷.

Dunque, il gioco linguistico della filosofia è tale che coinvolge direttamente il lettore nella sua pretesa di validità, e lascia in secondo piano le componenti meramente stilistiche per dar spazio a quelle di contenuto.

Le argomentazioni di Habermas sono persuasive, anche se solo in parte. Ci si può chiedere, infatti, se i limiti imposti dall'affidamento a forme di agire comunicativo codificate e definite nelle loro pretese di validità non rischino di essere una gabbia troppo stretta, che rende difficile spiegare l'innovatività e la creatività della grande filosofia, vale a dire la possibilità di un 'nuovo' che non sia semplicemente un discorso filosofico diverso, ma l'avan-

Roma-Bari, Laterza, 1991³, p. 210 (ed. orig. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985).

25. «I linguaggi speciali della scienza e della tecnica, del diritto e della morale, della politica ecc. [...] vivono della forza illuminante di locuzioni metaforiche, ma gli elementi retorici per nulla mitigati sono per così dire domati e messi a servizio di scopi speciali della soluzione di problemi». (*ivi*, p. 212).

26. J. HABERMAS, *Il pensiero post-metafisico*, trad. it. di M. Calloni, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 256 (ed. orig. *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988).

27. *Ibid.*

zamento di nuove pretese di validità. Egualmente, la “corrispondenza fra la forma letteraria e la convinzione filosofica”, che pure lo stesso Habermas riconosce²⁸, non appare del tutto spiegata se non si attribuisce un ruolo più centrale allo stile in filosofia (sia pure in una chiave diversa da quella con cui parliamo di stile per l’arte o la letteratura). Ciò nondimeno resta valido il richiamo alla dimensione dell’intersoggettività, da intendersi, nella complessiva impostazione di pensiero del filosofo tedesco, come condizione che sta alla base di ogni possibile comunicazione volta all’intesa.

Tale richiamo ci riporta in prossimità dell’orientamento implicito nei brani di Wittgenstein. Dal canto suo, invece, il decostruzionismo mostra una certa prossimità con i modi di riflessione propri di un intellettuale che ha letteralmente incarnato l’idea della reciproca compenetrazione di letteratura e filosofia. Mi riferisco a Sartre, nei cui scritti sono frequenti le affermazioni – come quella citata in precedenza²⁹ – che riconducono ogni impiego del linguaggio, compreso il discorso filosofico, al carattere eminentemente individuale e al contempo creativo dell’atto linguistico. In virtù di ciò, ogni scritto, si tratti di poesia o di romanzo, di filosofia o di scienza, è una produzione assoluta, un atto di creazione. Tuttavia:

Poiché la creazione non può trovare il suo compimento se non nella lettura, [...] poiché è solo attraverso la coscienza del lettore che l’artista può cogliersi come essenziale alla propria opera, ogni opera letteraria è un appello. [...] Lo scrittore si appella alla libertà del lettore perché essa collabori alla produzione della sua opera. [...] L’immaginazione dello spettatore non ha soltanto una funzione regolatrice, bensì costitutiva; essa non gioca, ma è chiamata a ricomporre l’oggetto bello oltre le tracce lasciate dall’artista³⁰.

C’è anche qui, come si vede, un richiamo alla dimensione comunicativa, che però, diversamente da quel che si è visto in Habermas, non è la dimensione della stipulazione degli accordi di intesa e del richiamo alle regole condivise, bensì è il dominio di una presunta libertà creatrice, poiché l’opera scritta, come ‘inizio assoluto’ (sono parole di Sartre), chiama in causa, oltre all’atto creativo dell’autore, il necessario e libero completamento di quest’atto da parte del lettore. In tale ottica, non v’è ragione di negare che lo stile giochi in ogni opera scritta, letteraria o filosofico-scientifica, una stessa funzione:

Lo stile, senza alcun dubbio, crea il valore della prosa. [...] È vero che i temi propongono lo stile: ma non lo impongono; non ne esistono che siano a

28. Cf. *ivi*, p. 257.

29. *Supra*, pp. 119-120.

30. J.-P. SARTRE, *Che cos’è la letteratura?*, in *Che cos’è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 140-141 (ed. orig. *Qu’est-ce que la littérature?*, in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948).

priori fuori dell'arte letteraria. C'è forse qualcosa di più impegnato, di più noioso del proposito di attaccare la Compagnia di Gesù? Ebbene, Pascal ne ha fatto le *Provinciales*³¹.

L'importanza del momento espressivo-esistenziale come radice dell'eccezionalità e irripetibilità dell'atto stilistico è una caratteristica cruciale della riflessione di Sartre sulla scrittura³². Non sorprende, quindi, che egli sia per Frank uno degli autori di riferimento. A Sartre egli si richiama per affermare, come s'è visto, che «i significati universali dei tipi linguistici scaturiscono dalla differenziazione individuale dello stile»³³, e non esita a trarne le inevitabili conseguenze per l'autocomprensione della filosofia. Se i significati, infatti, si radicano nello stile, e se questo è qualcosa di unico e irripetibile, allora è chiaro che il senso di un'opera filosofica, il messaggio che il filosofo vuole trasmettere, non può essere colto al livello di contenuti verbali ripetibili o delle formulazioni concettuali condivisibili, bensì, fra le righe dello scritto, sul piano dei modi della produzione linguistica di quell'autore:

La riflessione filosofica non può (rap)presentare, con mezzi autonomi, il Supremo che le è proprio. Il suo universalismo, così, collassa e si volge all'arte. [...] A differenza della logica, che forma proposizioni prive di senso (pure tautologie), quelle della filosofia sono, a essere precisi, addirittura insensate. Ma ciò che è insensato non per questo è privo di valore. Tutt'altro: in esso può 'mostrarsi' - senza lasciarsi 'dire' - ciò che ha valore supremo³⁴.

31. *Ivi*, pp. 128-129.

32. Di natura diversa è l'assimilazione di letteratura e filosofia nel pensiero di R. Rorty, il quale pone piuttosto una cesura fra 'uso metaforico' e 'uso letterale' della parola, o tra 'metafora viva' e 'metafora morta', vale a dire fra usi del linguaggio che producono nuove aperture di senso e usi che assumono come quadro di riferimento ambiti di senso e sistemi di significati che si sono già imposti. Questa ottica «ci permette di vedere periodicamente ricorrere un momento 'letterario' o 'poetico' in aree molto diverse della cultura - nella scienza, nella filosofia, nella pittura e nella politica, così come nella poesia e nel teatro» (R. RORTY, *Scritti filosofici*, Vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 120; ed. orig. *Essays on Heidegger and Other Philosophical Papers*, Vol. 2, New York, Cambridge University Press, 1991). Al riguardo trovo del tutto condivisibile la riserva espressa da Aldo Gargani: «Il pericolo [...] di una filosofia che per non essere essenzialista, fondazionalista, logocentrica si limiti al confronto dei vocabolari è quello da un lato di mettere a confronto i vocabolari di una tradizione senza poter entrare in nessuno di essi e senza assumerne alcuna motivazione interna, dall'altro è quello di autolegittimarsi in un atteggiamento umanistico di ironia, di fiducia nella contingenza e nel compiacimento intellettuale che non ci sia più un unico vocabolario, bensì una pluralità di vocabolari, [...] senza entrare in alcuna situazione teorica conflittuale eccetto quella necessaria, per definizione, dell'avversione alla metafisica, al logocentrismo, al vocabolario chiuso e totale» (A.G. GARGANI, *Introduzione. La conversazione filosofica tra metafora e argomentazione*, in R. RORTY, *Scritti filosofici*, Volume II, *op. cit.*, pp. VII-XXV: p. XVIII).

33. M. FRANK, *Lo stile in filosofia*, *op. cit.*, p. 53.

34. *Ivi*, p. 60.

Poste queste premesse, coerentemente, Frank parla poi di una 'svolta estetica' per la filosofia e della sua sovrapposibilità con la letteratura, in aperta polemica con Habermas. Richiamandosi al primo romanticismo, egli spiega che il filosofo può tentare di trasmettere i contenuti più profondi lasciando che nel dire qualcosa di determinato traspaia, dai modi del suo dire, quel che in realtà gli preme³⁵. Naturale quindi l'esito: «La filosofia si volge alla poesia per realizzare il suo compito più proprio»³⁶. La filosofia supera il suo paradossale voler dire l'inesprimibile affidandosi allo stile, indicato da Frank proprio come fenomeno di confine fra il dicibile e l'indicibile³⁷.

Lo stile si profila come un momento di sublimazione o, forse meglio, di trasfigurazione della filosofia; ma tale trasfigurazione finisce per assumere l'aspetto di un'autonegazione:

Ciò che fallisce *filosoficamente* può ancor sempre riuscire *estheticamente*³⁸.

Riconsiderando l'arco delle posizioni qui rappresentate, sembrerebbe, dunque, che nel momento in cui la nozione di stile sia fatta interagire con la riflessione sullo statuto della filosofia, si producono effetti sconvolgenti e contraddittori: sembra infatti si debba accettare l'*aut-aut* fra una filosofia che per essere se stessa rinuncia allo stile, e una filosofia che si apre allo stile, ma, così facendo, perde se stessa.

2. Alla ricerca di un altro modo di concettualizzare lo stile

Una possibile strategia di risposta agli aspetti problematici fin qui emersi è il tentativo di intercettare la nozione di stile 'prima' che essa si inserisca in un quadro di riferimento estetico. Come si è visto, infatti, quando ci si sforza di salvare l'assoluta specificità dei modi di pensiero propri di un filosofo riconoscendogli uno stile, ma postulando che il suo stile si annidi nei modi espressivi delle sue formulazioni, la fruizione di un'opera di filosofia finisce per confondersi con quella dell'opera d'arte o letteraria. D'altra parte, il completo disconoscimento della presenza del fenomeno stile nell'ela-

35. Frank si richiama qui alle figure dell'ironia e dell'allegoria: «Ora, se voglio rispettare e nondimeno oltrepassare i limiti fissati dalla forma del dicibile a ciò che può essere comunicato, debbo far sì che quanto detto possa essere sentito come ciò che, propriamente, non intendo dire. Tutto questo è operato dell'ironia, che non è un mezzo pragmatico-sintattico, ma stilistico.[...] L'ironia è allegorica. Ironicamente rendo percepibile che voglio dire altro da ciò che dico». (*ivi*, p. 89)

36. *Ibidem*.

37. Cf., *ivi*, p. 86.

38. *Ivi*, p. 92.

borazione delle filosofie rende arduo il compito di giustificare il carattere, più che innovativo, creativo dell'autentica filosofia; significa dimenticare che il nuovo in filosofia non compare secondo una linea di evoluzione progressiva, ma attraverso profonde discontinuità, che si è inclini appunto a indicare come mutamenti di 'stile di pensiero', connessi a una rivisitazione delle stesse regole di formulazione concettuale.

Se, dunque, appare necessario riconoscere un diritto di cittadinanza allo stile nel pensiero, si può tentare di far ciò ripensando lo stile in maniera più generale o, se si vuole, più formale, in modo tale che risulti, da un lato, svincolato dall'accezione puramente 'artistica' e, dall'altro, però, potenziato nella sua capacità discriminativa: ne deriverebbe un concetto di stile applicabile in modi diversificati ai diversi ambiti della produzione culturale, che consentirebbe pertanto di individuare, nel nostro caso, tanto gli stili letterari quanto gli stili di pensiero, senza doverli identificare fra loro. In altri termini, ci si propone di indagare se lo stile, *in statu nascendi*, sia necessariamente elemento proprio dell'agire dell'artista (o, il che è lo stesso, del parlante inteso come 'creatore') o se invece non possa essere una dinamica che si delinea a un livello di generalità più alto nell'ambito dell'agire umano.

2.1. *Un'indicazione di percorso: la παρέμφασις stoica*

La prospettiva teorica fin qui presa in considerazione considera lo stile in filosofia chiamando in causa il linguaggio, e intendendo, inoltre, lo stile come un tratto inerente all'aspetto espressivo. Come si è visto, tale impostazione conduce ad affermare la contiguità o l'identificazione di letteratura e filosofia. Ora, non v'è dubbio che la filosofia inevitabilmente passi attraverso il linguaggio; e non v'è dubbio che uno stile di scrittura sia spesso sintomo di uno stile di pensiero. Ciò però non vuole necessariamente dire che le due cose siano identiche, e che, di conseguenza, lo stile di pensiero di un filosofo vada analizzato con gli strumenti della stilistica letteraria. Il rapporto fra una filosofia e l'uso che essa deliberatamente fa del linguaggio è forse meno diretto e più complesso. In luogo di un approccio che assume il linguaggio come strumento espressivo del filosofo, potrebbe essere invece più fruttuoso considerare il linguaggio come universo di segni, come sistema di significati, e dunque come un modello 'naturale' di articolazione di concetti, con il quale inevitabilmente ogni filosofia deve fare i conti: in una parola, considerare il linguaggio non più in chiave stilistico-espressiva, bensì in chiave semiotica.

È particolarmente significativo che una traccia di questo livello di sinergia fra linguaggio e filosofia sia rinvenibile già nella filosofia antica, e precisamente, e non a caso, presso quel pensiero stoico che per primo si interrogò sul linguaggio da una prospettiva semiotica. Intendo far riferimento all'accento posto sul fenomeno della παρέμφασις, un aspetto, forse non car-

dinale, ma certamente assai sintomatico, della linguistica stoica. Nel catalogo degli scritti di Crisippo, tramandatoci da Diogene Laerzio, compare un *Περὶ παρεμφάσεως πρὸς Στησαγόραν* in due libri³⁹, che testimonia l'esistenza di una riflessione specifica su questa nozione. Anche se non sono molte le informazioni al riguardo a nostra disposizione, dai frammenti superstiti è possibile evincere che con *παρέμφασις* Crisippo intendesse riferirsi a un significato, per così dire, accessorio di una parola o di un enunciato, che si affianca (*παρά*) a ciò che la parola o l'enunciato rendono più direttamente manifesto (*ἔμφασις*, dal verbo *ἐμφαίνω*, 'far vedere, mostrare'). È quindi identificato e chiamato in causa quel contenuto informativo implicito che è ulteriore rispetto al significato o al referente dell'espressione⁴⁰. Ad esempio, per quanto riguarda l'applicazione della *παρέμφασις* ai singoli termini, il termine *ἀχίτων*, 'senza chitone', non indica solo il fatto dell'assenza del chitone, ma informa implicitamente anche dell'abitudine a portare delle vesti:

'Senza chitone', 'senza calzari', 'senza pranzo' indicano, sì, una semplice mancanza, ma indicano anche, accanto a ciò, un qualcosa d'altro, nel suo verificarsi secondo privazione. Infatti non diremmo 'senza chitone' di un bove, né 'senza calzari' di noi stessi nell'atto di prendere il bagno, né 'senza pranzo' degli uccelli oppure di noi nel momento in cui si fa giorno, ma [in tali espressioni] deve manifestarsi al tempo stesso l'abituale e, dacché è abituale, la sua privazione⁴¹.

Altro luogo significativo, a proposito della *παρέμφασις*, è un frammento papiraceo, che proviene da un contesto nel quale erano probabilmente presi in considerazione argomenti sofisticati e classici paradossi, come quello del mentitore⁴². La *παρέμφασις* è uno dei meccanismi linguistici invocati per di-

39. Cf. *DIOG. LAERT.* VII 192.

40. Come si può notare, la *παρέμφασις* stoica intrattiene una qualche relazione di parentela con il moderno concetto di connotazione, nella misura in cui apre un orizzonte che va al di là della referenzialità diretta dei termini. Il carattere controverso della connotazione nella moderna linguistica non aiuta a istituire un raffronto più ravvicinato, che non sarebbe comunque rilevante ai fini di questa ricerca. Sulla semiotica stoica cf. G. MANETTI, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 1987.

41. *S. V. F.* II, 177 (= 936 Hülser): ἀχίτων γὰρ καὶ ἀνυπόδητος καὶ ἀνάριστος σημαίνει μὲν καὶ ψιλὴν ἀναίρεσιν, σημαίνει δὲ καὶ παρέμφασίν τινα, ὅτε καὶ κατὰ στέρησιν γίνεται, οὔτε γὰρ ἀχίτωνα τὸν βοῦν ἐροῦμεν, οὔτε ἡμᾶς ὅταν λουώμεθα ἀνυποδέτους, καὶ ἀναρίστους οὔτε τοὺς ὄρνιθας οὔτε ἡμᾶς ἅμα τῷ ἡμέραν γενέσθαι, ἀλλὰ δεῖ συνεμφαίνεσθαι τὸ εἰθισμένον καὶ ὅτε εἴθισται τὴν στέρησιν. Cfr. M. ISNARDI PARENTE, in *Stoici antichi*, UTET, Torino 1989, vol. I, pp. 352-353.

42. Su questo e su altri analoghi argomenti cfr. R. BLANCHÉ, *La logique et son histoire. D'Aristote à Russell*, Paris, Colin, 1970, pp. 98-99; G. SILLITTI, *Alcune considerazioni sull'aporia del*

sinnescare il carattere solo apparentemente stringente di argomentazioni di tal genere:

In tutti i casi siffatti, talora qualcosa è enunciato semplicemente, talora in modo che accanto a ciò sia insieme reso manifesto qualcosa di più⁴³.

Dai due esempi si può comprendere come non sia tanto in questione il riconoscimento del fenomeno della polisemia: alle parole viene riconosciuto con la παρέμφαση non tanto l'essere portatrici di una molteplicità di significati, quanto la capacità di additare alcune conoscenze di sfondo, che nella maggior parte dei casi e per la maggior parte dei parlanti non sono direttamente coinvolte nell'intenzione comunicativa con cui quella parola è impiegata, ma che tuttavia da essa sono 'co-significate'⁴⁴.

Un passo di Sesto Empirico⁴⁵ può dare un'idea del modo in cui gli Stoici potevano servirsi della riflessione sulla παρέμφασις. Sesto fa riferimento a un'obiezione contro la definizione stoica di φαντασία ('rappresentazione') come ἑτεροίωσις περὶ τὸ ἡγεμονικόν ('alterazione dell'egemonico'), ritenuta scorretta perché le altre alterazioni di cui parlano gli Stoici – ὁρμή ('impulso'), συγκατάθεσις ('assenso'), κατάληψις ('comprensione') – sono attive, laddove la φαντασία è passiva. La risposta stoica, riportata dallo stesso Sesto, consiste nell'affermare che nel termine ἑτεροίωσις, quando è attribuito alla φαντασία, bisogna συνακούειν ('sentir risuonare insieme'), per συνέμφαση, il senso dell'aver luogo in modo passivo: allo stesso modo in cui – continua la difesa degli Stoici – nella definizione dell'amore come 'sforzo per procurarsi amicizia' bisogna intendere come implicita per συνέμφασις l'aggiunta 'di giovani nel fiore degli anni', giacché nessuno farebbe oggetto d'amore ciò che è vecchio e sfiorito.

sorite, in G. GIANNANTONI (a cura di), *Scuole socratiche minori e filosofia ellenistica*, Bologna, Il Mulino, 1977, pp. 75-92; G. GIANNANTONI, Eubulide e gli argomenti megarici, in *Socraticorum Reliquiae*, collegit, disposuit, apparatibus notisque instruxit G.G., Napoli, Bibliopolis, 1990, vol. IV, pp. 61-71. Sulla teoria stoica del significato, cfr. W.C. KNEALE-M. KNEALE, *Storia della logica*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 166-188 (ed. orig. *The Development of Logic*, Oxford, Clarendon Press, 1962).

43. S. V. F. II, 298a col. 10 (= 698, col. X Hülser): ἐν πᾶσιν τοῖς τοιούτοις ὅτε μὲν ἀπλῶς λεγόμενα ὅτε δὲ πλεονός τινος συναραινόμενον.

44. Anche Aristotele, com'è noto, si era soffermato sull'ambiguità dei segni linguistici e, specificamente, su un fenomeno simile alla παρέμφασις, da lui designato con il verbo προσημαίνειν. Il suo intento appare tuttavia diverso da quello attribuibile a Crisippo: lo Stagirita, infatti, è mosso per lo più da un interesse classificatorio (cf. *De int.* 16 b 6-24, 19 b 14, 20 a 13); in altri casi, è motivato dall'intento di mettere in evidenza le eccedenze di significato dei termini in nome di un'esigenza di correttezza delle definizioni o al fine di evitare confusioni o scappatoie meramente verbalistiche (*Rhet.* 1374 a 12; *Top.* 134 b 18; 140 a 19).

45. *M* VII 239 (= S. V. F. III, 399 = 259 Hülser), dove il fenomeno linguistico in questione è indicato con il termine συνέμφασις.

Sesto non è certo benevolo nei confronti degli Stoici, e il sospetto di espediente sofistico, che egli implicitamente solleva nei confronti della concezione stoica, è espressione di tale suo atteggiamento. Tuttavia, fatta la debita tara, e considerando l'intero quadro di informazioni di cui disponiamo, possiamo forse ricostruire quale poteva essere l'interesse teorico degli Stoici per la *παρέμφασις*. Essa si profila come quel fenomeno linguistico attraverso cui si manifestano, nelle maglie stesse del linguaggio, potenzialità espressive impreviste, operanti in quello spazio che, a partire da ciò che non è esplicitamente dichiarato nelle parole usate, si allarga anche a un insieme di contenuti informativi che la parola comunque veicola. L'attenzione per la *παρέμφασις* fornisce dunque una chiave per cogliere di un segno la sua possibile densità linguistica, che è immediatamente anche densità concettuale, e che costituisce uno dei tratti rilevanti per la riconoscibilità di uno stile di un testo filosofico, tanto sul piano espressivo quanto su quello concettuale. In questo quadro teorico, il sistema dei segni linguistici non costituisce un'immagine semplice e speculare della struttura del reale⁴⁶, ma presenta ambiti di 'co-significazione' che, pur non essendo a tutta prima manifesti, possono fornire importanti informazioni accessorie o talora essere determinanti per sciogliere una qualche ambiguità. Non bisogna dimenticare, infatti, che Crisippo è stato sostenitore della giustezza naturale del linguaggio, facendosi così fautore di una concezione descrittiva e non normativa; ma la natura del linguaggio non sembra essere per lui la semplice raccolta dei dati linguistici empirici (non a caso si schiera a favore dell'anomalia), bensì una struttura più profonda e 'paremfatica', cioè più ricca di quanto gli impieghi comuni lascino ipotizzare. Su tale caratteristica del linguaggio gli Stoici potrebbero aver fatto perno come elemento di giustificazione teorica di una terminologia tecnica e di uno strumentario concettuale a volte anche contrari all'uso comune, ma che non volevano fossero privi di una qualche sorta di legittimità naturale⁴⁷.

Dalla considerazione di questa raffinata nozione crisippea si può ricavare un'importante indicazione: è filosoficamente qualificante, infatti, il fatto che la riflessione sui fenomeni della significazione e co-significazione non sia volta a disciplinare o raffinare l'uso del linguaggio in chiave retorica, non miri a sottolineare il carattere eccezionale ed evocativo delle scelte termi-

46. AULO GELLIO, *Noct. att.* xi 12 (= S. V. F. II, 152 = 636 Hülser), ci informa che Crisippo sosteneva che ogni segno linguistico ha un margine di ambiguità: «Chrysippus ait, omne verbum ambiguum natura esse, quoniam ex eodem duo vel plura accipi possunt».

47. È questa la tesi sostenuta da F. CAUJOLLE-ZASLAWSKY, *Le style stoicien et la "paremphasis"*, in *Les Stoïciens et leur logique, Actes du colloque de Chantilly* (18-22 septembre 1976), Paris, Vrin, 1978, pp. 425-448.



nologiche di un filosofo, ma semmai a incorporare l'eccentrico entro un sistema di regole mediante la sua riconduzione a un meccanismo che non deriva dall'arbitrio dello scrittore, ma è parte del linguaggio stesso. Nell'ottica crisippea, se le scelte espressive del filosofo che adopera un lessico tecnico possono essere effettuate nel ventaglio dei significati paremfatici, è perché esse sfruttano possibilità aperte dal linguaggio stesso, che, attraverso una sua locale riarticolazione, viene funzionalizzato a una determinata visione del mondo⁴⁸. Non si tratta di creazioni esterne al codice linguistico condiviso, ma di esemplificazioni e attuazioni, per quanto inusitate, delle sue regole interne. Nello stesso tempo, la παρέμφασις può essere additata come la categoria della densità di un testo, o di un lessico, o di entrambi, intendendo la cosignificazione come la capacità di determinati termini (o stili) di richiamarne, implicarne, addensarne e organizzarne altri, come di regola avviene, in misura più o meno maggiore, nel testo e nel lessico d'autore, ad esempio in quello che lo specialista riconosce a posteriori come aristotelico, o proustiano, o bachiano.

2.2. Goodman: stile, firma e funzionamento simbolico

N. Goodman dedica un'intera parte del suo *Ways of Worldmaking* a un'indagine sullo *status* dello stile, come suona, appunto, il titolo del secondo capitolo⁴⁹. Egli prende le distanze dalle definizioni che pretendono di collocare lo stile nella 'forma' piuttosto che nel 'contenuto', nel 'come' piuttosto che nel 'che cosa' o nell'"intrinseco" anziché nell'"estrinseco". Lo stile va ricercato, piuttosto, fra quelle proprietà che a un qualsiasi livello costituiscono in un'opera una marca distintiva dell'autore o del *milieu* in cui questi ha operato:

Uno stile è una caratteristica complessa che serve in qualche modo come una firma individuale o collettiva⁵⁰.

Ma non tutte le proprietà di cui s'è detto sono stilistiche: solo quelle che hanno a che fare con il funzionamento simbolico dell'opera. Di qui quella che potremmo individuare come una sorta di definizione dello stile da parte di Goodman:

48. Ciò, per altro, è in sintonia, per esempio, con quanto dice M. MIGNUCCI, *Il significato della logica stoica*, Bologna, Patron, 1967², pp. 188 sgg., a proposito dello stretto legame sussistente fra i presupposti metalogici della logica stoica e la relativa concezione del mondo.

49. N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, op. cit., pp. 27-47. Dello stesso autore si veda anche il capitolo "On Being in Style" in *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1984; alcune interessanti considerazioni sullo stile si trovano anche in *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976, passim (ed. orig. *Language of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merril, 1968).

50. *Ivi*, pp. 39-40.

Fondamentalmente, lo stile consiste di quegli aspetti del funzionamento simbolico di un'opera che sono caratteristiche dell'autore, del periodo, dell'ambiente, o della scuola⁵¹.

Come afferma lo stesso Goodman, questa 'definizione' potrebbe forse essere estesa anche a oggetti naturali, dal momento che non si fonda sulle intenzioni di chi produce l'opera. Ma il dato per noi rilevante, nel quadro di questa indagine, è che dalla prospettiva di Goodman lo stile coniuga la dimensione dell'agire individuale e quella collettiva dell'interazione comunicativa (un'interazione che va dallo scambio linguistico quotidiano alla fruizione artistica). Lo stile è, sì, firma, e quindi elemento caratterizzante e, in un certo senso, individualizzante, ma solo in quanto funziona simbolicamente. Quest'affermazione va intesa sulla scorta del concetto centrale di *Ways of Worldmaking*, quello di 'versioni': versioni, al plurale, giacché non di un solo mondo bisogna parlare, secondo Goodman, bensì di molte diverse versioni del mondo, "indipendentemente interessanti e importanti, senza che si debba richiedere o presumere la loro riducibilità ad un'unica base"⁵². Ora, quando Goodman asserisce che lo stile è parte del funzionamento simbolico dell'opera, occorre tenere presente che scienza, arte, filosofia – con le rispettive e specifiche funzioni simboliche – sono, allo stesso titolo, versioni, modi di fabbricare mondi. La molteplicità dei modi fabbricare mondi comporta la molteplicità delle modalità di esecuzione e la molteplicità di stili⁵³.

La posizione espressa da Goodman si offre a due considerazioni. La prima parte dalla constatazione che lo stile si presenta qui come l'intersezione fra la classe degli 'aspetti relativi al funzionamento simbolico di un'opera' e quella degli 'aspetti che aiutano a determinare l'autore, l'ambiente, ecc.'. Dal momento che a questa seconda classe appartengono quegli aspetti che sono propri di un autore (o ambiente) e non di altri, si deve supporre che ci siano aspetti del funzionamento simbolico di un'opera ricorrenti in diversi autori, e aspetti meno frequenti o magari peculiari di un solo autore, e che proprio questi, i meno frequenti, caratterizzando il funzionamento simbolico dell'opera di quell'autore, siano i tratti stilistici. Nel funzionamento simbo-

51. *Ivi*, p. 41.

52. *Ivi*, p. 5. Su questo e su altri aspetti del pensiero di Goodman può essere interessante vedere quanto di recente scritto da S. CHIDO, *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Milano, LED, 2006.

53. Si estende, così, il campo di applicazione di quanto già contenuto *in nuce* nell'esempio stoico: dalla considerazione di un fenomeno specificamente linguistico, come la co-significazione, si passa a una gamma di fenomeni più vasta, come quella delle funzioni simboliche.

lico di un'opera, dunque, ci sono, accanto a regole o modalità costanti, anche margini di variabilità, ed è su questi che insiste lo stile⁵⁴.

In secondo luogo, pare lecito affermare che la concezione di Goodman presuppone una riconoscibilità di quegli aspetti, e quindi la collocazione del fenomeno 'stile' in una dimensione intersoggettiva. Non credo, infatti, che in un'ottica non essenzialistica, com'è quella di Goodman, si possa parlare di aspetti caratteristici di *x*, che sono tali in quanto di *x* e *non* di *y* o *z*, senza presupporre che questi scarti *valgano* come tratti differenziali e siano dunque tratti pertinenti all'interno di un sistema di pertinenza, di un codice in senso lato. Anche lo stile si profila quindi come un fenomeno per il quale occorre presupporre una riconoscibilità.

3. *Lo stile come luogo di negoziazione*

Le due esemplificazioni precedenti mostrano come sia effettivamente percorribile una strada intermedia fra una concezione dello stile come esecuzione unica e irripetibile e una concezione, invece, fortemente normativa.

Mi pare assai significativo al riguardo il seguente passo, tratto da un recente saggio di E. Garroni, il quale, a proposito dell'accezione dello stile come 'stretta norma', afferma:

Una norma inderogabile non può essere a rigore utilizzata dagli artisti e perfino dai tecnici, né applicata criticamente all'esame di opere d'arte, neppure nel caso delle forti stilizzazioni di certi *revivals*, ma una normatività diffusa, non foss'altro di tipo storico, non può essere negata, senza scivolare in un creazionismo ingenuo, *basta che* la si intenda come operante non in modo esauriente nella produzione dell'opera d'arte. (E questa 'non-esaurienza' non è da confondere con la differenza che passa, in sede linguistica, tra 'type' e 'token': nel nostro caso l'opera non è semplicemente la realizzazione effettiva di una norma, solo in questo senso non confondibile con la norma stessa, ma la produzione di un'opera che prevede e modifica nello stesso tempo una norma.)⁵⁵.

Lo spirito di queste parole è perfettamente in linea con quello dei paragrafi

54. Questo motivo concettuale, vale a dire la messa in risalto dei margini di variabilità, è caratteristico anche, pur nella diversità dei rispettivi orizzonti filosofici, della riflessione di E. MOUTSOPOULOS, *Kairicité et liberté*, Athènes, Éditions de l'Académie d'Athènes, 2007, pp. 31-43, in partic. 31-32, che, nel quadro della elaborazione concettuale della nozione di *kairos*, sviluppa il tema della libertà, del "gioco" di libera scelta all'interno dei margini del lecito, che si traduce poi nell'attribuzione di senso al mondo e in una sorta di costruzione del mondo da parte della coscienza.

55. E. GARRONI, *Immagine. Linguaggio. Figura*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 113.

wittgensteiniani precedentemente riportati: quell'orizzonte si estende qui fino a comprendere una riflessione esplicita sullo stile. Proseguendo in questa direzione⁵⁶, credo si debba sottolineare come all'origine della percorribilità della strada intermedia fra norma inderogabile e creazionismo ingenuo vi sia, fra gli altri, proprio quell'elemento sul quale da ultimo si è posto l'accento: la riconoscibilità dello stile. Un modo o un aspetto puramente occasionale di un'opera o di un'esecuzione o di un comportamento non è qualificabile come stile⁵⁷. Con questo non si vuol dire né che allo stile sia essenziale il riconoscimento (ma solo la riconoscibilità), né che sia essenziale la dimensione comunicativa (si ha stile anche quando non c'è nulla da comunicare né alcuna intenzione comunicativa)⁵⁸, né che sia essenziale l'intenzionalità del tratto stilistico (si può aver stile in modo naturale e inconsapevole, e si può ravvisare uno stile perfino in eventi naturali): si vuol dire soltanto che i tratti stilistici sono tali in quanto individuabili come tratti differenziali all'interno di una struttura articolata condivisa.

3.1. *Eco e la negoziazione*

Ai fini della comprensione del fenomeno 'stile', credo possa essere efficace l'applicazione del concetto di 'negoziiazione', che Eco introduce per illustrare la nozione di significato⁵⁹ e, più di recente, per spiegare la dinamica della traduzione⁶⁰.

È opportuno richiamare in breve l'attenzione sul retroterra teorico di questo concetto. Per giustificare il consenso intersoggettivo nel riconoscimento degli oggetti e nell'impiego dei termini del linguaggio si deve postulare, secondo Eco, l'esistenza di 'tipi cognitivi' (TC), "una sorta di schema mentale in base al quale siamo capaci di riconoscere una data occorrenza di un

56. Anche se, probabilmente, in seguito si andrà anche oltre la lettera e l'intenzione con cui Garroni parla dello stile nelle pagine del libro sopra citato (cf., *infra*, n. 67).

57. O, meglio, può esserlo, ma solo in un caso limite, vale a dire a condizione che il tratto stilistico in gioco sia l'occasionalità stessa, il che implica che esso sarebbe un tratto pertinentizzato e riproposto nella ripetizione. In altri termini, ciò che è puramente irripetibile non è stile, se non a condizione che venga riconosciuto come tratto distintivo (e quindi funga, sia pure per contrasto, da elemento di un codice). Ma ciò non fa che confermare l'importanza della riconoscibilità.

58. Si potrebbe dire che lo stile è proprio un fenomeno che ha a che fare con la dimensione comunicativa senza essere intrinsecamente comunicativo, giacché riguarda – come si cercherà di mostrare qui di seguito – l'apertura di ambiti di senso piuttosto che la determinazione dei significati.

59. U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, *passim*, e, in particolare, pp. 234-242.

60. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, *passim*, e, in particolare, pp. 83-94.

dato oggetto”⁶¹. A mano a mano che si afferma l’uso di un termine, corrispondente a un dato TC, intorno a esso si viene aggregando un insieme di interpretazioni, di contenuti da associare a quel termine: il ‘contenuto nucleare’ (CN). Queste interpretazioni possono essere comunicate, scambiate, confrontate intersoggettivamente; in tal senso il CN è pubblico, mentre il TC è privato⁶². Tuttavia, benché privato, anche il TC è continuamente soggetto a un controllo pubblico, nella misura in cui attraverso l’educazione e la comunicazione esso è sistematicamente sottoposto a processi di riaggiustamento e aggiornamento⁶³. Eco può così concludere:

TC e CN sono sempre contrattabili, sono delle specie di nozioni *chewing-gum* che assumono configurazioni variabili a seconda delle circostanze e delle culture⁶⁴.

Siamo qui di fronte a una concezione contrattuale del significato. I significati da attribuire alle espressioni in uso sono infatti oggetto, per Eco, di una contrattazione fra i parlanti, nella quale essi negoziano quelle suddivisioni del *continuum* del pensabile e classificabile, che costituiscono appunto i significati.

Come si è detto, Eco fa uso del concetto di negoziazione anche per spiegare i processi di traduzione: in effetti, il traduttore è continuamente chiamato a operare delle scelte, che possono comportare perdite rispetto al testo originale, o richiedere compensazioni, e, alle volte, addirittura violazioni del senso letterale del testo di partenza. Ma queste diverse scelte non sono completamente lasciate al suo arbitrio: derivano piuttosto da un paziente lavoro di negoziazione con il quale egli cerca di individuare le proprietà del testo da ritenere pertinenti, per conservarle (trasportarle) nella traduzione.

61. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, op. cit., p. 88. Si ripercorre qui, in modo necessariamente schematico e riduttivo, una dinamica che in Eco presenta una più ampia e attenta articolazione: essa va dal momento della semiosi primaria a quello conclusivo della formazione del TC, passando attraverso il caso, radicale, della percezione di oggetti ignoti – come poteva essere l’ornitorinco per i primi osservatori europei dopo la “scoperta” dell’Australia –, utile a evidenziare il ruolo della negoziazione (cfr. U. Eco, *Kant e l’ornitorinco*, op. cit., pp. 104-107). Il passo successivo di questo processo è l’assegnazione di un nome: non è necessario nominare per riconoscere un dato percettivo per il quale si disponga di un TC; l’assegnazione di un nome è, tuttavia, un atto sociale mediante cui si stabilisce un’area di consenso intorno a un dato TC, in virtù del fatto che una molteplicità di parlanti riconoscono sotto quel nome, anche in momenti diversi, occorrenze dello stesso tipo.

62. Cfr. *ivi*, pp. 114-117.

63. Cfr. *ivi*, pp. 190-191.

64. *Ivi*, p. 235.

3.2. *Stile e negoziazione*

Personalmente ritengo che anche lo stile possa essere pensato in questi termini. Anch'esso infatti si fonda sulla riconoscibilità di tratti, i cui TC e CN si vengono formando attraverso un processo di negoziazione che ha luogo mediante una continua interazione fra dimensione privata e dimensione pubblica, fra individuo e comunità (per quanto ciò richieda una certa raffinatezza, come si vedrà tra breve). Attraverso i TC e i CN dei tratti stilistici riusciamo a cogliere determinati aspetti peculiari di un'opera, caratteristici di un autore o di una corrente artistica⁶⁵.

La particolarità dello stile è, però, che i suoi tratti elementari non sono dei significati, ma dei modi di veicolare i significati o, per esprimerci con i termini di Goodman, determinati aspetti del funzionamento simbolico. Nel caso dello stile la negoziazione non investe più la suddivisione del *continuum* nelle unità significative di un codice: essa riguarda piuttosto quelle aree del *continuum* non sottoposte alle regole vincolanti del codice, quelle aree nelle quali, pur restando all'interno del codice, si profila una possibile densità paremfatica, e si apre un ventaglio di opzioni possibili, come il lanciare la palla più o meno in alto del tennista. Lo stile individua in quest'area una determinata opzione e, attraverso l'esecuzione e l'esemplificazione, le dà evidenza e la rende riconoscibile, traendola fuori dal magma del non codificato⁶⁶. Lo stile, in altri termini, effettua una nuova pertinentizzazione e si pro-

65. Le nozioni di tipo cognitivo e contenuto nucleare mi pare esprimano bene quello che, da un'angolazione diversa, vuole dire G. GENETTE, *Fiction et diction*, op. cit., pp. 131-135, quando mette l'accento su due aspetti dello stile: quello che lui chiama il "carattere attenzionale", vale a dire la dipendenza dello stile dal particolare taglio con cui il fruitore considera l'oggetto (per cui è stilistico un certo tratto che, considerato da un'altra prospettiva può non esserlo) e la sua natura convenzionale (in quanto alla base anche della percezione del tratto stilistico v'è da porre una qualche forma di *apprentissage*). E non a caso qui Genette si mostra in linea con la concezione goodmaniana dello stile come fenomeno la cui apprensione si inquadra in un processo di tipizzazione, giacché il fatto stilistico si profila appunto come esemplificazione di un tipo, e non come un presunto *unicum* irripetibile: «la singularité stylistique n'est pas l'identité numérique d'un individu, mais l'identité spécifique d'un type, éventuellement sans antécédents mais susceptible d'une infinité d'applications ultérieures. Décrire une singularité, c'est d'une certaine façon l'abolir en la multipliant» (ivi, p. 136).

66. Trovo che ci sia, nuovamente, una certa contiguità fra questo quadro concettuale e certi aspetti della riflessione di Moutsopoulos sul *kairos*. In particolare, la determinazione del tratto pertinente all'identificazione di uno stile presenta una notevole affinità con la determinazione del *kairos* attraverso le nozioni di 'non ancora' (οὔπω) e 'non più' (οὐκέτι) (prescindendo, beninteso, dalla dimensione temporale, che è in parte implicata, ma in parte anche superata nella riflessione di Moutsopoulos): in entrambi i casi è determinante il tema dell'introduzione/riscontro di una discontinuità all'interno di una continuità già data (al livello di un codice o del reale o di una trama conoscitiva). Su ciò cfr. E. MOUTSOPOULOS, *Thought, Culture, Action. Studies in the Theory of Values and its Greek Sources*, Athènes, Éditions de l'Académie d'Athènes, 2006, pp. 15-20; 30-31. Cf. anche *Kairicité et liberté*, op. cit., passim.

fila come introduzione di nuove, più sottili, regole in un codice. Ciò non vuol dire, tuttavia, che lo stile costituisca l'invenzione di un nuovo sistema di regole, poiché il riconoscimento e la negoziazione del tratto stilistico possono avvenire solo in virtù dell'assunzione di un codice: sono infatti i criteri di pertinenza di questo codice che, interiorizzati, rendono possibili, benché ardue, tanto la proposta quanto la riconoscibilità delle nuove regole di pertinentizzazione.

Lo stile si presenta, così, come atto di ricodifica, parziale e fine, di un codice. Esso insiste su quello spazio non regolamentato che è presente nelle maglie di ogni insieme di regole, per quanto articolato possa essere (un terreno 'intermedio' fra l'irripetibile e la norma). Le regole determinano i comportamenti attesi all'interno di un codice; lo stile, invece, pur trattenendosi all'interno del codice, ne rimodella e affina i criteri di pertinenza: perciò esso può essere definito come codificabilità inattesa.

Si è detto, in precedenza, che uno dei connotati dello stile, almeno nell'accezione qui accolta, è il suo carattere valutativo, per cui con 'stile' indichiamo qualcosa che si eleva al di sopra dell'ordinario⁶⁷. In effetti, bisogna riconoscere che, per chi non abbia familiarità con il codice (il codice ristretto) della pittura, della musica, della filosofia o della scienza, è difficile determinare esattamente quali siano le proprietà che pertengono al funzionamento simbolico di un dipinto, di un'esecuzione musicale, di un libro di filosofia o di un articolo pubblicato su *Science*. Ma è proprio questo il punto: se lo stile consiste esattamente nel ridisegno e nella rinegoziazione di un *continuum* già codificato mediante l'introduzione o l'affinamento di regole, allora è chiaro che l'individuazione stessa del tratto stilistico presuppone una padronanza tale del codice di partenza da essere in grado di cogliere nell'esecuzione carica di stile non una semplice occorrenza, né una devianza erronea, ma un arricchimento⁶⁸. Nel caso dello stile, dunque, la negozia-

67. Si era già ricordato in precedenza (cf., *supra*, n. 3) che il termine "stile" è spesso accolto in un'accezione estesa (per la quale dalla prospettiva qui proposta risulta invece preferibile adottare un termine più neutro, come, per es., "modo"; si veda, *infra*, n. 70). Di una tale accezione estesa è chiaro sostenitore G. GENETTE, *Fiction et diction*, cit. (cf., per es., p. 134); una posizione per certi versi analoga è assunta da E. GARRONI, *Immagine. Linguaggio. Figura*, cit. (cf. per es. p. 107). Un'accezione così larga però rischia di rendere vuoto lo stesso concetto di stile, che pare così ridursi a un semplice doppione dell'idioletto. Lo stile, infatti, indicherebbe solo la necessaria scelta operata da un autore (o, meglio, da un qualsiasi utente) all'interno del ventaglio delle possibilità offerte dal codice. La definizione che si sta qui avanzando, invece, rende possibile differenziare fra il tipo di scelta a cui è comunque chiamato ogni parlante e il tipo di scelta che dà luogo allo stile, giacché quest'ultimo, o, meglio, la negoziazione in cui esso consiste, viene situata a un livello più alto rispetto a quello della semplice esecuzione; infatti, come s'è detto, concerne non i prodotti delle regole, ma le regole stesse.

68. Si pensi a come un orecchio non esercitato non colga la specificità dell'esecuzione degli "Studi" di Chopin da parte di Maurizio Pollini, oppure si consideri come un osservatore del tutto incolto possa giudicare "errata" la rappresentazione del corpo umano da parte di Modigliani.

zione riguarda una comunità più ristretta di quella genericamente interessata all'ambito di produzione culturale in questione. In tal senso, è pienamente condivisibile quanto affermato da Goodman:

Una proprietà [...] stilistica dipende [...] dalla difficoltà di determinare, o dall'importanza di, ciò che è esemplificato o detto⁶⁹.

Questo aspetto dello stile, peraltro, aiuta a spiegare in quale modo e misura esso, facendo emergere tratti prima non pertinentizzati e ora pertinenti, dia luogo alla possibilità del nuovo. Si giustifica così la creatività senza incorrere nel rischio di dover affermare – come Frank – che creatore è qualsiasi utente di un codice (e quindi nessuno).

Pensare lo stile in chiave di negoziazione nulla toglie all'originalità dell'azione o dell'opera. Così come le molteplici e meticolose contrattazioni da parte del serio traduttore non impediscono al risultato del suo lavoro di configurarsi come la *sua* traduzione, unica e irripetibile (tutt'al più plagiabile), così come l'intravedere il processo di negoziazione al fondo della formazione dei significati non implica certo la negazione della singolarità degli atti di *parole*, allo stesso modo il carattere contrattuale dello stile riconoscibile in un'esecuzione o in un'opera non esclude che la scelta stilistica, *in statu nascendi*, si configuri come un tratto originale e innovativo. Anzi, il riconoscimento dell'originalità è, in questo caso, esaltato dal fatto che l'elemento di novità riguarda non tanto il prodotto quanto le regole di produzione⁷⁰.

69. N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, op. cit., p. 44. «Quanto meno uno stile è accessibile al momento in cui ci accostiamo ad esso e quanti più processi di regolazione e di rettifica siamo forzati ad operare, tanto più acquisiamo in capacità di penetrazione e si sviluppano le nostre possibilità di scoperta. Distinguere e comprendere lo stile è una parte integrante della comprensione delle opere d'arte e dei mondi che esse ci restituiscono» (ivi, p. 47).

70. La concezione dello stile in termini di negoziazione e in relazione alla condivisione di forme simboliche, di pratiche discorsive e di codici, consente di trovare una matrice comune alle due, già menzionate accezioni del termine, solo apparentemente contraddittorie: quella collettivo-normativa (per la quale si parla per esempio di "stile barocco") e quella individuale-creativa (che attribuisce lo stile ai modi propri di un singolo artista, se non addirittura a una singola opera d'arte). Se lo stile è decodificabilità inattesa (nel senso di elaborazione di nuove regole, che sono prodotte sulla base dell'assunzione di un codice condiviso e rimangono in qualche modo con esso compatibili, sia pure al prezzo di una riorganizzazione delle suddivisioni del *continuum*), allora si può distinguere il decodificabile inatteso non codificato (cioè *in statu nascendi*), che è lo stile nel suo momento o versante creativo, e il decodificabile inatteso codificato, che è lo stile nel suo momento o versante riproduttivo. In altri termini, è possibile distinguere il semplice *modo* (un'esecuzione qualsiasi delle regole di un codice; per esempio un qualsiasi atto quotidiano di *parole*), dallo *stile* (quella particolare esecuzione che forza le maglie stesse del codice agendo su ciò che non è da esso completamente regolamentato; per es. la parola di un poeta o il pensiero di un filosofo) e dalla *maniera* (la riproduzione stilizzata di uno stile, che diviene così nuovamente parte di un codice condiviso; per es. la parola o il pensiero degli epigoni).

La negoziazione, dunque, non esclude l'unicità. Al contrario, è forse solo a partire da una prospettiva contrattuale che è possibile rendere conto del nuovo che è intrinseco al manifestarsi dello stile, se è vero – come ho qui sostenuto – che solo attraverso la manipolazione degli strumenti messi a disposizione dalla comunità, è possibile inventare nuove regole di produzione e nuovi strumenti, e, di conseguenza, rendere trasmissibili queste novità (che siano poi effettivamente trasmesse non è condizione necessaria)⁷¹.

È nella dimensione dell'intersoggettività, dunque, che pare radicarsi lo stile, e rispetto a questo radicamento il momento individuale non può che essere il punto di arrivo di un processo di costruzione e di formazione di sé, che prenda le mosse dalle forme di vita condivise e, occupando uno spazio non regolamentato e ridisegnandolo in modo esemplare, elabori modi di pensiero e di azione inusitati.

Ma, soprattutto, questo modo di intendere lo stile rende possibile svincolarlo dal suo versante specificamente estetico e pensarlo invece, a un più alto livello di generalità, come un fenomeno che attiene a ognuna delle svariate forme di produzione e di comunicazione culturale: per ognuna di esse potrà parlarsi di stile allorché ci si trovi di fronte a fenomeni di codificabilità inattesa, ma ognuna di esse sarà portatrice di specifici aspetti stilistici in corrispondenza della specificità dei sistemi di regole condivisi che caratterizzano quella determinata forma di produzione culturale, e saranno così perfettamente distinguibili lo stile letterario e lo stile di pensiero, così come lo stile nel dipingere o nel recitare o nel vestire. Nel caso della filosofia, se la specificità del suo 'codice' deriva dal suo profilarsi come messa a punto di un'intelaiatura di relazioni concettuali tale da proporsi come sistema di significati (dove 'sistema' non deve necessariamente avere una valenza forte), allora lo stile in filosofia non consisterà (se non accidentalmente) nella forma espressiva scelta dal pensatore, ma riguarderà i possibili tratti pertinenti di tale suo specifico codice, e consisterà, perciò, fondamentalmente, nella individuazione – fra le maglie dei sistemi di significati che il filosofo eredita dalla tradizione o che gli sono messi a disposizione anche da altri ambiti di produzione culturale – di peculiari modalità di mettere in relazione i concetti, che si propongono alla negoziazione con l'uditorio come inattese e codificabili forme di articolazione e organizzazione dei significati.

F. ARONADIO
(Roma)

71. Cf. E. COSERIU, *Sistema, norma e "parole"*, op. cit., p. 89: «L'individuo [...] cambia la norma, rimanendo nei limiti permessi dal sistema; la norma riflette però l'equilibrio del sistema in un determinato momento, e, mutando la norma, muta anche questo equilibrio, sino a ribaltarsi totalmente per un verso o per l'altro». Va precisato, comunque, che Coseriu non tematizza lo stile, e quando accenna a esso sottintende la tradizionale accezione in uso nella stilistica letteraria.

**ΑΠΟΨΕΙΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗΣ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ**

Π ε ρ ί λ η ψ η

Τὸ παρὸν ἄρθρο προσδοκᾷ νὰ προσδώσει ἕναν νέο, ἀκριβῆ καὶ συγκεκριμένο ὀρισμὸ στὴν ἔννοια τοῦ «ὑφους», ὥστε νὰ ἀποφευχθοῦν παράλογα συμπεράσματα ἢ καὶ ἀπλῶς γενικά, ἐνῶ ταυτοχρόνως ἐπιθυμεῖ νὰ τὴν παρουσιάσει ἀρκετὰ διευρυμένη ὥστε νὰ αἰτιολογεῖται ἡ ἐφαρμογὴ τῆς σὲ διάφορα πεδία. Ἡ ἀνάλυση ἔχει ὡς ἔναυσμα τὴν θέση ποὺ διατυπώθηκε ἀπὸ τὸν Manfred Frank, τοῦ ὁποῖου ἡ περὶ ὑφους ἀντίληψη ὀδηγεῖται εἰς τὸ νὰ τὸ παρουσιάζει, μὲ τόνους σχεδὸν μυστικιστικούς, ὡς φαινόμενο καθαρὰ προσωπικό. Ἐὰν ληφθοῦν ὑπόψιν κάποιες ἀπόψεις τοῦ Wittgenstein καὶ τοῦ Habermas ἐπὶ τοῦ θέματος, εὐκόλα γίνεται ἀντιληπτὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπερνικηθεῖ ἡ παράλογη καί, στὸ βάθος, ἐγω-μονιστικὴ θέση τοῦ Frank.

Μεταγενέστερες ἐνδείξεις προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς στωικῆς ἔννοιας τῆς *παρέμφασης* καὶ ἀπὸ τὶς σελίδες ποὺ ὁ Goodman ἀφιερώνει στὸ «ὑφος», στὸ ἔργο του *Ways of Worldmaking*. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἐνδείξεις ἀποδεικνύουν ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ χαραχθεῖ τρίτη ὁδὸς ἀνάμεσα σὲ μιὰ περιγραφή τοῦ ὑφους ὡς προσωπικῆς καὶ ἀνεπανάληπτης ἐκτέλεσης καὶ ὡς μιᾶς ἔντονα ὑποταγμένης σὲ κανόνες ἀντίληψης.

Ἡ πρόταση ἐπαναπροσδιορισμοῦ τῆς ἔννοιας τοῦ «ὑφους» ποὺ παρουσιάζεται στὸ παρὸν ἄρθρο ἐδράζεται στὴν ἀναφορὰ τῆς σημειωτικῆς ἀπὸ τὸν Eco (ἰδιαίτερος, στὴν διατυπωμένη ἀπ' αὐτὸν ἔννοια τῆς «συνδιαλλαγῆς») καὶ στρέφεται πρὸς τὴν περιγραφή τοῦ «ὑφους» μὲ ὄρους μερικῆς καὶ ἐκλεπτυσμένης ἐπανασύνταξης ἐνὸς ἤδη ὑπάρχοντος κώδικος.

Francesco ARONADIO
(μτφρ. Μαρία Πρωτοπαπα-Μαρνελη)