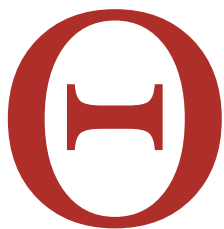


12 – 2, 2024

ISSN 2284-2918



*Thaumàzein*

Θαυμάζειν

RIVISTA DI FILOSOFIA

**LE SCRITTURE DELLA FILOSOFIA  
THE WRITINGS OF PHILOSOPHY**



## ***Thaumàzein* – Rivista di Filosofia**

ISSN: 2284-2918

*Thaumàzein* is an open-access journal of philosophy and uses **double-blind peer review** in order to ensure and to improve the quality of philosophical discussion. *Thaumàzein* promotes special issues on topics of particular relevance in the philosophical debates. Founded in 2012, it is an international journal of biannual publication.

DOI® NUMBER

Each paper published in *Thaumàzein* is assigned a DOI® number.

Scientific Magazine classified for ANVUR

Indexed in ERIH PLUS

Cover image: *Democritus* by Johannes Moreelse, Public domain, via Wikipedia commons.

## EDITOR-IN-CHIEF

Guido Cusinato

## DIRECTIVE COMMITTEE

Isabella Adinolfi, Arianna Fermani, Alessandra Fussi (essay section editor), Donatella Pagliacci, Davide Poggi, Vallori Rasini, Marco Russo, Alessandro Stavru, Fiorenza Toccafondi, Luca Valera

## EDITORIAL BOARD

Damir Barbarić, Mirko Di Bernardo, Marcelo Boeri, Daniela Calabrò, John Cutting, Antonio Da Re, Roberta De Monticelli, Anna Donise, Cinzia Ferrini, Elio Franzini, Shaun Gallagher, Roberta Guccinelli, Christoph Horn, Joel Krueger, Roberta Lanfredini, Federico Leoni, Enrica Lisciani Petrini, Mauro Magatti, Paolo Augusto Masullo (†), Maurizio Migliori, Luigina Mortari, Linda M. Napolitano Valditara, Riccardo Panattoni, Claudio Paolucci, Elena Pulcini (†), Massimo Recalcati, Rocco Ronchi, Emidio Spinelli, Holmer Steinfath, Salvatore Tedesco, Franco Trabattoni, Ingrid Vendrell Ferran, Dan Zahavi, Wei Zhang

## EDITORIAL TEAM

Rie Shibuya (editorial coordinator)

Nicolò Bortolaso (editorial graphic designer)

Stefania Corradi (website manager)

Valerio Baccaro, Maria Cagalli, Alessandro Melioli, Andrea Mina, Giacomo Pezzano, Giuliana Romeo, Cinzia Ruggeri, Alessio Ruggiero, Paolo Vanini

*Thaumàzein* — Volume 12, Issue 2, 2024

**Le scritture della filosofia**  
**The Writings of Philosophy**

*Edited by*  
*Giacomo Scarpelli*  
*Adil Bellaqih*  
*Alessandro Mearocci*



# TABLE OF CONTENTS

## SPECIAL ISSUE

### LE SCRITTURE DELLA FILOSOFIA

#### THE WRITINGS OF PHILOSOPHY

---

GIACOMO SCARPELLI, ADIL BELLAHQIH, ALESSANDRO MECAROCCI <i>Le scritture dei filosofi</i> <i>Un'introduzione</i>	8
ANDREA SALOMONE <i>Gli albori della prosa: Ferecide di Siro</i>	30
MATTEO VAROLI <i>Leggere e bruciare. Critica alla scrittura e segreto pitagorico nella Seconda Lettera pseudo-platonica</i>	51
JOSHUA ELWER <i>What Did Diotima Say? Plato and Indirect Discourse</i>	74
ELEONORA CARAMELLI <i>Fenomenologia dello spirito e verità romanzesca. Suggestioni di lettura a partire da René Girard</i>	93
AGNESE MARIA FORTUNA <i>When the Inmost Becomes the Outmost: Emerson's Writing and the Poetic of Thought</i>	118

JAMES PORTER  
*Nietzsche 'soltanto giullare, soltanto poeta'*  
*Eversioni di letteratura e filosofia nelle ultime opere* 139

PIERO CARRERAS  
*L'etica del sentiero laterale*  
*Fenomenologie della deviazione in Blumenberg, Benjamin e Bloch* 164

ENRICO CASTELLI GATTINARA  
*Gaston Bachelard e lo stile della provocazione*  
*in filosofia delle scienze* 187

ALFIO NAZARENO RIZZO  
*Dall'oralità all'aforisma.*  
*Critica e pratica della scrittura nell'opera di Giorgio Colli* 206

ANDREA F. DE DONATO  
*Estetica del concetto*  
*Stile e stilologia a partire da Deleuze* 230

## **ESSAYS / SAGGI LIBERI**

---

AIMEN REMIDA  
*Plato's Dialectical Cosmology in the Timaeus* 253

SPECIAL ISSUE

LE SCRITTURE DELLA FILOSOFIA

THE WRITINGS OF PHILOSOPHY

GIACOMO SCARPELLI, ADIL BELLAFAQIH,  
ALESSANDRO MECAROCCHI

LE SCRITTURE DEI FILOSOFI  
UN'INTRODUZIONE

TABLE OF CONTENTS: 1. *Lo stile è il filosofo* [G. Scarpelli]; 2. *L'usignolo e la capinera* [A. Bellafqih]; 3. *Dove sta di casa il filosofo?* [A. Mecarocci].

1. *Lo stile è il filosofo* [G. Scarpelli]

*L*o stile è l'uomo, affermava il conte di Buffon.<sup>1</sup> Quanto ci si propone di dimostrare nel presente numero monografico di «Thaumàzein» è che, a maggior ragione, *lo stile è il filosofo*. Più precisamente, la maniera in un cui un filosofo espone le proprie concezioni va ritenuto tutt'uno con il contenuto e la pratica della sua filosofia. Di conseguenza, se lo stile di un autore ne riflette e rimarca immancabilmente il pensiero, allora la varietà delle espressioni della filosofia possiamo considerarla una vera e propria letteratura? Senza ricorrere necessariamente alla lezione crociana, riteniamo che la risposta possa essere affermativa, e cercheremo di darne riscontro.

Carlo Sini ha messo in evidenza come l'alfabeto greco sia emerso, tra tutte le forme di scrittura, quale portatore della forma logica che contraddistingue il pensiero occidentale. In tale contesto di denotazione e significazione alfabetica del conoscere, la figura di Platone risulta fondamentale. Facendo entrare in scena la persona del maestro Socrate, e rendendola personaggio consacrato alla ricerca ontologica, Platone dischiude alla discorsività e alla dialettica, rendendola qualcosa di permanente, «visibile separatamente nella sua immobilità», e scissa

---

<sup>1</sup> *Discours sur le style*, prolusione tenuta da G.-L. Buffon in occasione della sua elezione all'Académie Française, il 25 agosto 1753. Cfr. Buffon 1939.



«dalla dinamicità acustica in azione».<sup>2</sup> I dialoghi di Platone – il quale si obbligò a imbrigliare la propria vena d'artista – sono essenzialmente questo, il testo drammaturgico piegato all'indagine teoretica, veicolo per testimoniare l'insegnamento di Socrate, e per rielaborarne la figura e proseguire lungo la strada di una sapienza che trova la sua specificità, materiale e ideale, proprio nella scrittura.<sup>3</sup>

Dopo questa premessa, non sarà allora inopportuno applicare il metodo d'esame dello stile, inteso come strumento espositivo grafico aderente alla sostanza speculativa, ad altre personalità rappresentative della storia della filosofia.

Eraclito, da sacerdote del tempio di Artemide ad Efeso, si era potuto permettere di coltivare l'enigma degli opposti, meritandosi e compiacendosi del titolo di Oscuro. Invece Aristotele fu, a detta di Gilbert Murray, il primo filosofo professionale [Murray 1946, 82], impegnato su due fronti, quello della trasmissione del proprio pensiero ai discepoli e quello della comunicazione a un pubblico più ampio. Possediamo le opere esoteriche, mentre delle essoteriche restano i frammenti, quanto basta comunque per attestare che Aristotele si esercitò su tutti i registri, nell'affrontare e sceverare fisica e metafisica, politica ed esplorazione dell'anima, dei sensi, della memoria, dei sogni e della poesia. Nondimeno, la sua rappresentò un'eccezione. Per lo più ciascun filosofo si apparecchiò e praticò un proprio specifico e preponderante modo di esposizione, che lo rese peculiare, o quanto meno che lo tramandò.

A differenza dei Greci, i Romani non erano tagliati per apprezzare a fondo la trattatistica. E così Lucrezio l'epicureo scelse di ricorrere al sentiero battuto dai presocratici, componendo un poema (*De rerum natura*), Seneca stoico si dedicò in particolare alle epistole confidenziali (*Lettere a Lucilio*), l'imperatore Marco Aurelio, anch'egli di fede stoica, praticò il colloquio con se stesso (*Ricordi*). In epoca cristiana, Agostino e Tommaso, badarono a recuperare rispettivamente e soprattutto i magisteri di Platone e di Aristotele, adattandoli al nuovo credo.

---

<sup>2</sup> Cfr. Sini 1994, 52.

<sup>3</sup> Permane invece l'incertezza su un eventuale *corpus* esoterico platonico, rivolto alla cerchia ristretta dei discepoli, che sarebbe stato esclusivamente orale. Cfr. Reale 2010.

Tertulliano, che li precedette, puntò in primo luogo a ribaltare le certezze pagane, cavalcando la tigre antirazionalista. Praticò sistematicamente e apoditticamente il paradosso, sintetizzabile nel lapidario principio *credo quia absurdum*.

Il modello stilistico platonico permane nei secoli successivi, a discapito di quello dello Stagirita. Giordano Bruno, nella battaglia contro la concezione aristotelico-tolemaica del cosmo, riprende la forma-dialogo (anzi della *pièce* teatrale) per affermare le sue idee, che giudicate eretiche lo condurranno al rogo. Anche Galileo si affida, e con convinzione ancora maggiore, allo stilema del dialogo sui massimi sistemi. Per definizione, lo si è visto, nulla come il dialogo drammaturgico permette l'esercizio compiuto della dialettica. Galileo subisce persecuzioni, raggiunge vette scientifiche ineguagliate, e si procura la reputazione di maggior prosatore italiano del Seicento. Una delle sue ultime lettere, del 1640, destinata a Leopoldo de' Medici, che costituisce un rinnovato sostegno alla teoria eliocentrica, porta un titolo ormai decisamente poetico: *Sul candore della Luna*.

Anche nel campo dell'esposizione dell'utopia l'esempio da seguire è, come ognuno sa, quello platonico: il mito di Atlantide illustrato nel *Timeo* e nel *Crizia* ispira tanto *La Città del Sole* di Tommaso Campanella, quanto *La Nuova Atlantide* di Francis Bacon.

La scelta di una matrice stilistica esatta, a taglio di diamante, diventa invece irrinunciabile per Descartes e Spinoza. Benché con risultati assai diversi, si affidano a un metodo di esposizione poggiato su un ragionamento logico che si direbbe reciprocamente affine, l'uno secondo la *mathesis universalis*, l'altro proponendo un'*Ethica more geometrico demonstrata*. Merita puntualizzare che Descartes partiva dall'indagine su se stesso per giungere al riconoscimento della *res cogitans*, la sostanza pensante, ma prima di lui Agostino aveva inaugurato l'autobiografismo psicologico, finalizzato in questo caso al riconoscimento penitenziale e teologico. Autobiografismo che sarà ripreso, per la verità in senso parzialmente vittimistico, da Jean-Jacques Rousseau, un illuminista percorso da avvisaglie preromantiche che lo rendono diverso e quasi in collisione con illuministi puri come Voltaire e Diderot, i quali deliberatamente evitano di prendere troppo sul serio l'interiorità personale; prediligono piuttosto la narrazione parodistica,

che sommuove il vecchio modo di pensare e che non risparmia nessuno. Basti pensare al *Candido* di Voltaire, risalente al 1759, in cui si mette alla berlina l'ottimismo di Leibniz circa «il migliore dei mondi possibili», e *Jacques il fatalista* di Diderot, risalente al 1796, che anticipa ariosamente le avanguardie metaletterarie.

Hegel è il monumentale e imprescindibile sistematico del pensiero occidentale. Se non risultasse azzardato, oseremmo dire che la sua scrittura è dettata dalla decisione di averne non una particolare, bensì una generica adatta al generale. Pure il praticare uno stile improntato soltanto a rigore argomentativo era una scelta stilistica. Tuttavia, con una notevole eccezione, la *Fenomenologia dello Spirito* (1807). Quest'opera che, nel periodo in cui sbocciavano narrazioni quali il *Wilhelm Meister* di Goethe e l'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, affrontava il percorso dell'individuo dalla coscienza immediata sensibile all'assoluto, attraverso anche l'analisi di epocali eventi storici, è stata acutamente definita da Jean Hyppolite un grande *Bildungsroman* filosofico [Hyppolite 2005].

Sulla sponda opposta si erge Schopenhauer. Da irrazionalista e anche da rivale accademico sconfitto di Hegel, propone una concezione fortemente pessimistica, e però non rinuncia né alla conoscenza scientifica né all'ironia. Affina quindi un'arte del comporre che lo rende ancora oggi lettura invitante, talvolta quasi amena, riprova questa di come lo stile possa essere determinante. Ciò vale in misura ancora maggiore per l'opera di Nietzsche, che dapprima fu seguace di Schopenhauer e che poi lo ripudiò con l'accusa di voler sfuggire alla vita, la quale andava invece accolta con un deciso sì.

È stato detto che tre aspetti contribuirono a rendere Nietzsche uno degli autori con il più largo seguito e più imitati: le idee, la leggenda e lo stile [Ellenberger 2003, 317-326]. Le idee di Nietzsche, che attaccavano frontalmente moralità, convenzioni e religione, si associavano all'immagine favolosa dell'uomo che si era allontanato sui monti in una solitudine maestosa degna di Zarathustra, e che poi era stato colpito dalla follia, una rivincita del fato su colui che aveva osato ergersi al di sopra dei suoi simili. E la sua scrittura, ora con un piano dichiarato, ora successione non coordinata di illuminazioni e aforismi, pullulanti di allegorie e mitologemi, esercita oggi un fascino nuovo, di tipo

prospettivistico, rispetto a quello più confusamente (e pericolosamente) superomistico che suscitava nella gioventù europea di inizio Novecento.

Per lungo tempo Freud si proibì la lettura di Nietzsche, per tema di esserne eccessivamente influenzato, riguardo a parole e azioni che dissimulano conflitti e pulsioni ingoiate e agli istinti selvaggi acquattati nel profondo [Scarpelli 2016, 206-207]. D'altra parte, anche nel caso del grande viennese, buona parte della sua fortuna è attribuibile alla dote di scrittore raffinato, autore di resoconti clinici che davvero meritano lo *status* di opere letterarie, al punto che James Hillman è arrivato ad asserire che Freud fosse in realtà un romanziere con la maschera di medico [Hillman 1984, 8-11].

La disamina potrebbe proseguire, chiamando in causa, allo scopo di illustrare la nostra tesi, numerosi altri pensatori, ma ci limiteremo a menzionarne ancora qualcuno. Il campione dello spiritualismo francese, Henri Bergson, grazie alla sua scrittura ammaliante, punteggiata di metafore e intuizioni lampeggianti, fu il primo filosofo a ottenere il premio Nobel per la Letteratura, nel 1928. Ludwig Wittgenstein, rasoio vivente del linguaggio, elaborò lo stile in assoluto più essenziale, espressione ferrea della sua teoretica, che decise di arrestare proprio laddove ciò di cui non si può parlare si deve tacere. E Umberto Eco, il filosofo italiano e massmediologo di certo più versatile e poliedrico, nondimeno si lamentava che gli venissero richiesti pareri su ogni argomento, mentre egli intendeva circoscrivere la propria attenzione a quasi-ogni argomento. A parte ciò, o forse grazie a ciò, da esperto conoscitore del sapere tramandato e comparato, Eco è stato in grado di sfornare, oltre a testi di semiotica ed estetica, romanzi in cui recuperava con *humour* e piglio satirico stili narrativi della tradizione, rinnovandoli ed eruditamente impregnandoli di idee filosofiche. In tal modo la sua forma espressiva rispecchiava in pieno la visione – mutuata da Luigi Pareyson – secondo cui un'opera in sé non è una sfera definitivamente sigillata, ma rimane aperta all'influsso e alle integrazioni della cultura dei tempi successivi, in grado di scovarvi nuovi significati e di riproporla rivisitata.

Giunti fin qui, si potrebbe aver trasmesso l'impressione che i filosofi siano per carattere intrinseco grandi scrittori. Naturalmente le cose non stanno così. Il proposito è solo di mostrare che i grandi filosofi, anche

qualora fossero contraddistinti da un'esposizione farragginosa e astrusa, oppure blanda e scialba, in verità non sono manchevoli, poiché il loro stile è quasi sempre appropriato, correlato al disegno speculativo.

Si prendano ancora due nomi, che avevamo intenzionalmente lasciato fuori, Giambattista Vico e Immanuel Kant. Di fronte alla prosa contorta, ultrabarocca, dell'autore della *Scienza nuova*, 1744, si è facile preda dello scoramento e immancabilmente si prova invidia per lo straniero che può permettersi di leggere l'opera tradotta in inglese, francese o altra lingua d'oggi. Se però si desse il caso che il lettore italiano fosse in grado di declamare quelle pagine ad alta voce, con la cadenza dialettale d'origine di Vico, il campano, ecco che probabilmente si verificherebbe un'epifania: le sue frasi acquisterebbero un'inattesa chiarezza e quasi una sonorità poetica. La tradizione linguistica partenopea rivela l'artificio stilistico di un pensatore che celebra la fantasia umana, la sua potenza mitopoietica, ne suggerisce immagini e ne addita significati anche grazie al colorismo verbale.

Infine, consideriamo Kant, immenso e arduo. Per individuare la cifra della sua grandezza, che può non parere sorretta da una scrittura convenientemente proporzionata, ci viene in soccorso uno dei maggiori poeti tedeschi a lui immediatamente successivo, Heinrich Heine. Forse nessuno lo ha superato nell'identificare il legame tra pensiero e stile dell'artefice della *Critica della ragion pura*.

La storia e la vita di Kant, argomenta Heine, non hanno avuto né vita né storia, sono state condotte meccanicamente regolate, quasi astrattamente, e il suo capodopera, apparso nel 1781, non acquistò notorietà che nel 1789, l'anno della Rivoluzione francese. Il riconoscimento tardivo va attribuito sia al contenuto sovvertitore del comune pensare, sia al «cattivo stile», che era «così opaco e secco, vero stile di carta grigia». Mancanza di doti autoriali o, piuttosto, frutto di una scelta? Probabilmente Kant, pur dopo aver rigettato la forma matematica di Descartes e di Leibniz, temeva che la filosofia perdesse dignità esprimendosi in «tono leggero, amabile e avvenente»; per cui le assegnò un aspetto rigido che «respingeva freddamente qualsiasi familiarità con gli spiriti di una tempra subalterna». In altre parole, nel sottomettere la facoltà umana del conoscere a un'inchiesta spietata e stabilirne i limiti, era necessario prendere le distanze da quei colleghi del

suo tempo che per ottenere consenso esibivano superficialità borghese [Heine 1915, 97-99]. Sotto questo punto di vista, Kant si atteneva ai precetti di Buffon, per il quale nulla era più controproducente della ricerca e dell'esposizione di idee lievi, delicate, senza consistenza, e che «come le lamine di metallo battuto, assumono lucentezza solo perdendo solidità» [Buffon 1939, 19]. Spinto dunque dalla necessità di esprimere la sua «rivoluzione copernicana» con una nitidezza asciutta, adottò «una sorta di pesante linguaggio da cancelleria», preferendo palesare un «sussiego da droghiere». Avrebbe potuto creare una prosa migliore? si domanda Heine, e si risponde che «soltanto il genio ha una parola nuova per un'idea nuova», e però Kant «non era un genio». Egli stesso aveva le sue diffidenze: nella *Critica del giudizio*, del 1790, asserirà che il genio non ha a che vedere con la scienza e lo confinerà nel dominio dell'arte [Heine 1915, 99].

Come che stessero le cose, Kant riuscì nei propri intenti meglio di Fichte, che pure fu uno dei maggiori esponenti dell'idealismo, ma la cui forma di scrittura aveva tutti i difetti della sua esistenza, inquieta, confusa, poco accessibile. Questo almeno era il giudizio di Heine. Il quale poi scopriva «il lato comico» dei filosofi tedeschi: si lamentavano incessantemente che le loro opere non fossero capite. Fichte dichiarava che l'unico a comprenderle fosse il kantiano Karl Leonhard Reinhold, ma una volta che ebbe rotto con lui e la sua dottrina disse: «non mi ha mai compreso». Non pago, successivamente Fichte arriverà a sostenere che Kant non capiva se stesso. Quanto a Hegel, sul letto di morte esalò che un solo uomo lo aveva compreso, senza pronunciarne il nome. E subito aggiunse: «e nemmeno costui mi ha compreso» [Heine 1915, 107-108].

Genio poetico, Heine sconfinò dal territorio assegnato da Kant, e si fece esegeta ed ermeneuta dei filosofi del suo paese. Il cerchio si chiude, ma per suggerire un nuovo interrogativo: a volte l'intuitività dell'artista potrebbe rivelare più della stretta argomentazione del teoreta? Lasciamo la ricerca della soluzione come tema, magari, per un altro numero monografico di «Thaumazein».

## 2. *L'usignolo e la capinera* [A. Bellafqih]

In una lettera a Louise Colet del 1846, Gustave Flaubert scriveva: «è necessario leggere, meditare molto, sempre pensare allo stile, e scrivere il meno possibile, solo per calmare l'irritazione dell'idea che vuole prendere forma, e che si rigira dentro di noi fino a che gliene abbiamo trovata una esatta, precisa, adeguata a lei» [Flaubert 2006, 100]. In poche righe, il grande scrittore francese sembra aver riassunto quella che potremmo considerare l'essenza della scrittura: dare la forma più esatta possibile a un'idea, ed essere cauti nel farlo perché, nonostante le mandate di revisioni, correzioni di bozze e ripensamenti, una volta stampata l'idea sarà incastonata per sempre in quella stessa forma. Anche nel caso di contrattempi spiacevoli, come i roghi dei romanzi di D. H. Lawrence che avevano destato tanto scandalo, qualche copia clandestina si salva sempre.

Flaubert aggiungeva un altro corollario, spesso frainteso dall'ormai arcinota espressione erroneamente attribuitagli: «*Madame Bovary c'est moi*». L'interpretazione superficiale, in genere, vuole che con queste parole Flaubert intendesse sovrapporre il suo ego al personaggio, o usare il romanzo come cassa di risonanza del proprio io. Niente di più sbagliato: è Flaubert stesso che si dissolve nel personaggio [Scarpelli 2020, 18]. In un'altra lettera, Flaubert scrive con inaspettata delicatezza: «Lavoro con disinteresse assoluto e senza secondi fini, senza preoccupazioni ulteriori. Non sono l'usignolo, ma la capinera con il suo grido acre che si nasconde nel profondo del bosco per non essere sentita che da se stessa».<sup>4</sup>

Quelle che emergono in Flaubert sono due anime che convivono nell'intricato crocevia della scrittura: l'esigenza dello stile, il tessere un abito linguistico su misura per le proprie idee, e il farsi fuori dell'autore il quale non ha altro fine se non la scrittura stessa. La domanda che sorge a questo punto è: come fanno a convivere le due anime? Come possiamo cogliere il significato limpido, esatto e cristallino del grido acre di una capinera che, invece di cantare come l'usignolo della fiaba di Andersen, si nasconde nel fitto del bosco per non farsi trovare?

---

<sup>4</sup> In altri frangenti Flaubert è meno sottile, come quando sentenzia: «Fai come me. Rompi con l'esterno, vivi come un orso (un orso bianco) manda a farsi fottere tutto, tutto, e te stesso insieme a tutto, meno la tua intelligenza» [Flaubert 2006, 60].

Di primo acchito potremmo dire che si tratta di due modi di scrivere diversi: il filosofo (l'usignolo) canta chiaramente per far sì che le sue idee vengano comprese, assimilate e meditate; sono le *sue* idee, e niente di quel che è presente nel trattatello o nel saggio esce dal perimetro dell'ego. Certo, l'oggetto dell'idea è il mondo fisico o metafisico o morale o estetico, ma l'impianto del ragionamento è fondato sulla coscienza dell'autore che astrae, procedendo formalmente secondo logica. Il romanziere, invece, (la capinera) si occulta, diminuisce se stesso e i propri interessi per permettere alla storia di svilupparsi organicamente come se avesse una volontà propria, a prescindere dalle credenze e dalle opinioni teoretiche dello scrittore. Possono esserci stili filosofici più o meno oscuri, analitici o continentali, frammentari o sistematici, ma a prescindere dalla forma il filosofo ha un secondo fine che il romanziere per lo più non ha, quello di argomentare un'idea. Alla luce delle interpolazioni tra i due mondi illustrate nel paragrafo precedente da Giacomo Scarpelli, una definizione del genere suona comunque abbastanza grossolana. Lo *Zarathustra* di Nietzsche, per esempio, è più simile al canto cristallino di un usignolo o all'oscuro richiamo di un uccello sfuggente?

In un ampio ciclo di seminari dedicati a *Così parlò Zarathustra*, Carl Gustav Jung ipotizzava che esistesse un Nietzsche pre-Zarathustra e uno post-Zarathustra. Il profeta cui Nietzsche mette in bocca iperbole e parabole, altro non è che una seconda personalità di Nietzsche rimasta nell'ombra fino a emergere spontaneamente nella scrittura, un doppio inconscio che dirige il processo creativo del filosofo, trasformandolo come in un esperimento alchemico in poeta ditirambico [Jung 2011-2013]. Nietzsche finirà con l'identificarsi a tal punto con Zarathustra da scivolare la china della follia, fino al famoso crollo di Torino. Le ultime lettere, vergate col furore di un pazzo, sembrano esse stesse opera di un personaggio di fantasia.

Nietzsche è certamente tra gli esempi più evidenti di un'interferenza simile da parte dell'inconscio nel processo di scrittura, interferenza che ridimensiona il Nietzsche filosofo (l'Io, in gergo psicanalitico) in favore di un doppio archetipico su cui l'autore non ha controllo.

Lo stesso può succedere al romanziere. Riprendendo la massima di Flaubert, l'autore di *Madame Bovary* intende dire che egli è come un dio



nel suo romanzo: presente ovunque e invisibile. Anche qui però siamo davanti a un paradosso: come evidenzia Jacques Maritain, l'autore-dio deve essere *davvero* invisibile, concedere cioè ai propri personaggi la libertà di muoversi autonomamente entro i confini da lui tracciati, proprio come il Dio del nostro “mondo primario” (per recuperare un'espressione di J. R. R. Tolkien) ha concesso alla sua creatura il libero arbitrio. Un dio che controlla, architetta e progetta tutte le azioni delle sue creature è un dio da poco, proprio come da poco sarebbe una divinità incapace di circoscrivere un orizzonte entro cui lasciare allo stato brado personaggi senza guida [Maritain 2016, 161].

Come si può vedere, sotto la superficie c'è molto da scavare. Per esempio potremmo domandarci se Nietzsche non sia solo il caso più eclatante di una scrittura filosofica che incrocia quella poetica. Detto altrimenti: chi ci garantisce che anche opere più sistematiche di altri filosofi siano, in realtà, il canto mascherato di una capinera, romanzi sotto mentite spoglie? E in questo caso, possiamo ancora considerarli frutto di logica ferrea e razionalità adamantina? Dopotutto, anche casi più insospettabili, come quelli dei *paper* scientifici, riportano situazioni in cui, invece di limitarsi a trascrivere risultati di laboratorio, il processo di scrittura diventa per il ricercatore un secondo laboratorio in cui emergono nuove idee, ipotesi e intuizioni che non aveva premeditato [Holmes 1987, 220-235]. Addirittura certi balzi intuitivi nella scienza sembrano succedere nei sogni, come il famoso caso di Kekulé e la scoperta della struttura esagonale del benzene [McCarthy 2017]. Lo stesso potremmo chiederci dei romanzieri: chi, come Flaubert, è davvero disposto a barattare il proprio ego, le proprie ambizioni letterarie e di riconoscimento, per la propria arte? Questo garbuglio dipende, come accennato, da due anime diverse, entrambe confluite nella tecnologia della scrittura.

Nel 1993 gli egittologi John e Deborah Darnell scoprono a Wadi el-Hol (la “valle del terrore”, fra Tebe e Abido, nell'Alto Egitto) le prime forme di scrittura proto-sinaitica e proto-cananea, risalenti intorno al 1850 a.C. [Clayton 2014]. Questa scrittura abbandonava i simboli ideografici geroglifici in favore dei suoi elementi consonantici. L'introduzione di una scrittura alfabetica ha cambiato anzitutto i rapporti umani per via della sua semplicità e facilità nell'apprendimento – i

mercanti, per esempio, erano affrancati dal potere degli scribi [*ibid.*]. Al di là degli scopi utilitaristici immediati, la scrittura era usata soprattutto dai sacerdoti per la conservazione della memoria. Si prenda il caso degli *Enuma elish*, per esempio, un testo composto anonimamente e ricopiato per secoli senza modifiche, in modo da trasmetterne il sapere senza alterare la tradizione [Sassi 2009, 121].

La vera rivoluzione in Occidente, però, avviene in Grecia. Fino al 1400 a.C., i greci hanno utilizzato un sistema di scrittura sillabico, il Lineare B. L'introduzione della scrittura alfabetica ha segnato un cambio di rotta: gli autori non si limitano a riportare su tavolette o rotoli di papiro fatti già noti, ma scrivono *cose nuove*. Ciò naturalmente non significa un mutamento radicale nella società. Anche la lettura resta per lungo tempo un'occupazione da schiavi, un compito da affidare a «strumenti» dotati di voce [Loretelli 2010, 29]. Nello *Ione*, a distanza di secoli, Platone si scaglia contro i rapsodi e i poeti perché ancora nella sua epoca la cultura nel suo insieme era regolata dalla tradizione orale. Fatti storici si mischiavano al racconto mitologico, intorbidendo, nell'ottica di Platone, la certezza delle idee afferrabili razionalmente. Nonostante la preminenza che Platone assegna al dialogo come strumento maieutico per giungere alla verità attraverso la reminiscenza, senza la scrittura probabilmente sarebbe stato impossibile (o senz'altro più difficile) fissare le idee per esaminarle nelle loro contraddizioni logiche, o esercitare il pensiero astratto.<sup>5</sup> Inoltre, fissando un'idea in forma scritta, essa sopravvive nel tempo, permettendo non solo la sedimentazione della conoscenza, ma anche la sua riproducibilità.

Un altro fenomeno inedito prima della scrittura alfabetica è la comparsa dell'autore. In una sottile indagine sul “vero Omero”, nella *Scienza nuova*, anche Gianbattista Vico s'interroga sull'identità del padre del racconto occidentale, il quale probabilmente non fu il solo autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, bensì un nome sotto cui si raggrupparono diversi poeti e cantori. Anche nel Vicino Oriente saggi e profeti si confondevano l'uno con l'altro. Eppure, nella Grecia immediatamente successiva a Omero, già Esiodo firmava le proprie

---

<sup>5</sup> Nel *Fedro*, raccontando il mito di Theuth, il Socrate di Platone critica la parola scritta perché, leggendo, l'idea non emerge più dall'interiorità, ma arriva dal di fuori, attraverso “segni estranei”.

opere [Sassi 2009, 115]. Sebbene tutto ruotasse ancora attorno a una cultura prevalentemente orale (o meglio “aurale”) la capacità di cristallizzare e organizzare logicamente le idee coincide con l’affermarsi di una forma di egocentrismo sconosciuto prima: la filosofia razionale inizia lentamente a soppiantare la poesia magica.

Da un lato quindi troviamo i nuovi filosofi emergenti, che giudicano e criticano e si firmano col proprio nome, scoprendo forse un’individualità prima indivisa rispetto alla comunità; dall’altro abbiamo i residui della tradizione magica in cui il poeta non è vincolato alla logica stringente del discorso formale, né è considerato autore di alcunché perché tramite delle Muse o di potenze soprannaturali. Per un certo periodo le due figure coincidono, come in Empedocle, tanto filosofo quanto sciamano [Colli 2019]. Noi contemporanei, però, siamo eredi di Platone e della sua crociata contro la poesia. Implicitamente, la sua diffidenza verso l’irrazionale è la *nostra* diffidenza, così come d’istinto diffidiamo di tutto ciò che non è scritto nero su bianco. Il primato dell’argomentazione scritta in filosofia è un fatto ancor più recente, iniziato con Descartes e la ricerca di idee formali, chiare e distinte [Toulmin 2022, 55-56].

Nel Seicento, dopo l’invenzione della stampa a caratteri mobili e la Riforma protestante, che aveva diffuso in molte case la Bibbia per agevolarne la libera lettura e interpretazione, la pagina scritta era presente in tutta Europa, anche negli strati poco alfabetizzati della popolazione in forma di ballate, almanacchi, scritti di magia, libri picareschi e versioni semplificate di testi classici [Loretelli 2010, 56]. La lettura silenziosa di testi maneggevoli, privi di glosse, nel tempo ha accentuato l’introflessione e l’emergere di un’individualità sconosciuta per gli antichi, culminata con il fondamento indubitabile del *cogito ergo sum*.

L’anima ancestrale della poesia, però, non è morta e il suo contenuto magico-irrazionale (o meglio, intuitivo e inconscio) è penetrato nella forma scritta, con fortune alterne. L’apertura all’intuito, all’ignoto e all’inconscio richiede una riduzione del vociare logico-argomentativo che non è facile raggiungere, soprattutto in una cultura che, per parafrasare William Burroughs, vive in simbiosi col “virus” della parola scritta. “Pensiero espresso è già mentire”, direbbe il poeta Tjutčev. Così Dante, nel primo canto dell’inferno, prova a scalare il monte coronato

di luce che rappresenta il sapere teorico e filosofico, fallendo e venendo ricacciato nell'oscurità proteiforme della selva. E quando incontra il suo spirito guida, Virgilio, si rivolge a lui chiamandolo col titolo onorifico di poeta, sebbene all'epoca di Dante Virgilio fosse considerato perlopiù un filosofo neoplatonico. Per raggiungere la Verità, Dante non scala il monte delle idee chiare e distinte di Platone e Descartes, ma si immerge nell'esperienza poetica di discesa all'inferno e lenta, faticosa e umana risalita verso il cielo.

Nel corso della storia delle idee, le due linee che abbiamo cercato di tratteggiare, filosofica e poetica, hanno continuato a incrociarsi e divergere, a lottare e confluire nella stessa arena della parola scritta. Ed eccoci tornati allo stile: tradurre in forma letteraria un'idea è più complesso di quanto si creda, soprattutto perché *non sappiamo esattamente cosa stiamo per scrivere nel momento in cui ci accingiamo a farlo*. Sono davvero le nostre idee razionali, chiare e distinte che riportiamo su carta, come vorrebbe Descartes? Oppure, inconsapevolmente, diamo voce a una parte irrazionale e intuitiva che non conosciamo e, al più, cerchiamo di ignorare voltandoci dall'altra parte?

Nel mistero della scrittura, la fissità stringente del linguaggio e l'intuizione poetica coesistono, si amalgamano e, a volte, si esaltano a vicenda per contrasto in una sorta di "matrimonio del cielo e dell'inferno", per dirla con William Blake. Senza l'esattezza metrica delle terzine dantesche non potremmo godere delle visioni ultraterrene della *Commedia*, così come lo stile posato dei *Saggi* di Montaigne sarebbe arido senza la vitalità delle sue intuizioni.

Che si tratti di usignoli o capinere, in fondo, l'importante è che siano intonati.

### 3. Dove sta di casa il filosofo? [A. Mearocci]

Nel breve saggio intitolato *How I Write*, Bertrand Russell sostiene che uno stile di scrittura è accettabile solo nella misura in cui esprima l'intima personalità dell'autore, che dovrebbe quindi rispecchiarsi nella propria prosa in maniera quasi involontaria [Russell 1956, 212]. La scrittura infatti, secondo Carlo Sini, non può trasmettere la filosofia, ma unicamente idee e concetti filosofici, dove già l'aggettivo diviene

però problematico: se non è esibito dalla vita stessa, dai suoi atti e comportamenti evidenti, che cosa è propriamente «filosofico»?<sup>6</sup>

Se pensare la scrittura come uno strumento al servizio dei bisogni della parola e delle intenzioni dell'anima è la costante ideologica dell'Occidente (che Derrida ha brillantemente smascherato), continua Sini, la pratica della scrittura non è per nulla un'operazione convenzionale che usa quello strumento o quel mezzo che sarebbe l'alfabeto, al sol fine di registrare discorsi [Sini 1994, 63]. E, in effetti, verso la scrittura come veicolo della pratica filosofica si può al contrario anche nutrire un sospetto, una scettica diffidenza, come accadde per Platone.<sup>7</sup>

Nietzsche, poi, affermava che ogni filosofia è diario e involontaria confessione del filosofo; un'affermazione, questa – quasi un aforisma, a dire il vero – che viene riportata da Lev Šestov, salvo poi essere immediatamente ampliata dal filosofo russo stesso: egli infatti scrive che ogni filosofia è, immancabilmente e incondizionatamente, volta a perseguire lo scopo della autogiustificazione del suo autore [Šestov 2004, 6-7].

Nei testi raccolti in questo volume, che spaziano dall'antichità degli albori della civiltà occidentale sino al pensiero novecentesco, viene indagato proprio questo rapporto tra scrittura, stile e filosofia e come tale nesso si possa estrinsecare.

Il contributo di Andrea Salomone, *Gli albori della prosa: Ferecide di Siro*, apre il volume con un'indagine che si situa proprio sul nascere della scrittura filosofica. Indicato dalle fonti antiche come il primo prosatore greco, Ferecide compose un testo dedicato all'indagine della natura degli dèi, in cui, attraverso forme ritmiche e strategie comunicative, il contenuto prettamente mitico e narrativo lascia il passo a un atteggiamento filosofico e critico-esegetico. Attraverso l'analisi formale condotta nel saggio, Salomone getta nuova luce su sequenze testuali sinora trascurate dalla critica, individuando in esse una delle caratteristiche più originali di quello che viene considerato il primo libro in prosa della tradizione letteraria occidentale.

Il saggio di Matteo Varoli, *Leggere e bruciare. Critica alla scrittura*

---

<sup>6</sup> Sini 1994, 48. Già alcune pagine prima, infatti, Sini si domanda se, o in che modo, il filosofo stia di casa nella scrittura.

<sup>7</sup> A questo proposito si veda Szlezák 1991.

e segreto pitagorico nella *Seconda Lettera pseudo-platonica*, offre un contributo che si sottrae all'interpretazione canonica del rapporto tra oralità e scrittura nell'opera platonica. Una rilettura della spuria *Lettera II* dell'epistolario platonico non mostra solo che nell'antichità esisteva una posizione che intendeva questi passi in una prospettiva accostabile a quella di alcuni "oralisti" contemporanei, ma anche la sua appartenenza alla temperie del pitagorismo ellenistico. Il Platone della *Lettera II* è infatti un pitagorico che rinnega il dialogo come mezzo di comunicazione filosofica e che comanda a Dionigi di bruciare la lettera dopo la lettura, consentendo così la rivelazione dei contenuti segreti della sua dottrina solamente attraverso i tipici mezzi propri del pitagorismo: la lettera privata, l'enigma, l'*hypomnema*. Questa falsificazione epistolare mira a "rompere", con un espediente letterario, il silenzio pitagorico di Platone, legittimando quindi un'interpretazione dogmatica della filosofia platonica stessa, fondata sugli *agrapha dogmata*.

Il contributo di Joshua Elwer, dal titolo *What Did Diotima Say? Plato and Indirect Discourse*, indaga il modo secondo cui il discorso indiretto entra all'interno della struttura del *Simposio* di Platone. In quest'opera, infatti, è attraverso il sentito dire, o il discorso indiretto, che si sviluppa il racconto di Socrate. Elwer si domanda inoltre se il discorso indiretto ha avuto un qualche ruolo anche in altre opere socratiche e, se sì, quale ne sia la natura nell'opera di Platone. Alla luce di tali interrogativi, questo saggio si propone di fornire un'indagine approfondita e di sostenere infine che il discorso indiretto fa parte del linguaggio umano non solo nelle opere platoniche, ma anche nell'esistenza quotidiana.

Dopo questa prima rassegna che interroga il rapporto tra scrittura e filosofia nell'antichità, si procede a svolgere il medesimo *fil rouge* e a indagare come tale rapporto sia stato interpretato dal pensiero moderno e contemporaneo.

Il contributo di Eleonora Caramelli, *Fenomenologia dello spirito e verità romanzesca. Suggerimenti di lettura a partire da René Girard*, intende avanzare suggerimenti di lettura della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, opera che è stata pensata come un *Bildungsroman* filosofico (Hyppolite), alla luce delle categorie di *Menzogna romantica e verità romanzesca* di René Girard. L'autrice ripercorre la critica di Girard al linguaggio filosofico e alla dialettica hegeliana, sottolineando

come Girard stesso parli della tentazione di intravedere in alcuni dei protagonisti dell'opera del 1807 i segni del desiderio mimetico. Cogliendo la suggestione di Girard alla lettera, il saggio tenta di rileggere in questa luce la dialettica tra servo e padrone e quella della coscienza infelice. Infine, l'associazione tra la *Fenomenologia* e il *Bildungsroman* dello spirito viene giustificata sulla base del particolare stile di scrittura di Hegel, capace di smascherare le menzogne (romantiche) delle figure per farne emergere la verità filosofica.

Il saggio *When the Inmost Becomes the Outmost: Emerson's Writing and the Poetic of Thought* di Agnese Maria Fortuna affronta lo stile di scrittura e di pensiero del filosofo Ralph Waldo Emerson, il padre del Trascendentalismo americano. Tanto complesso quanto allusivo, lo stile emersoniano deriva in parte dal fatto che egli è naturalmente portato a teorizzare e a poetare allo stesso tempo. Ricontrando con la critica che una delle caratteristiche dei suoi saggi principali è la focalizzazione filosofica sulla scrittura come atto fondativo e rivelatore, questo contributo mostra come il testo emersoniano non sia un monologo, bensì, idealmente, un dialogo che tende a non estinguersi in poesia ma a «rimanere in conversazione con se stesso, rispondendo a se stesso» e in cui la scrittura emerge in quanto atto creativo.

Lo stile unico di Nietzsche è al centro del saggio *Nietzsche 'soltanto giullare, soltanto poeta'*. *Eversioni di letteratura e filosofia nelle ultime opere*, contributo di James I. Porter nella sua traduzione italiana. Gli scritti di Nietzsche sono infatti caratterizzati dall'uso di uno stile "polifonico" unico, che segue l'antica tradizione di fondere insieme poesia, teatro, dramma e filosofia: Porter mostra come Nietzsche abbia attinto dallo stile dei primi cinici sino ad arrivare all'espressione libera di Laurence Sterne e ai dialoghi polifonici de *Il nipote di Rameau* di Denis Diderot. Nei suoi scritti, Nietzsche utilizza la tecnica controintuitiva del "double stopping" e del ventriloquismo: una commistione che rende difficile identificare "chi" stia realmente parlando all'interno dei suoi testi. Ciò che ne emerge pare prefigurarsi come un ostacolo al pensiero razionale, ma, secondo Nietzsche, proprio ciò incarna l'essenza stessa della vita: una mascherata senza fine che non potrà mai essere messa a nudo.

Il testo *Gaston Bachelard e lo stile della provocazione in filosofia delle scienze* di Enrico Castelli Gattinara evidenzia come quello di

Bachelard si connota sin dall'inizio come uno stile *sui generis*, in quanto utilizza la scrittura per provocare l'epistemologia e la filosofia delle scienze dell'epoca a cui egli appartiene. Anche in virtù della sua vicinanza al surrealismo, che rende inscindibili scrittura e pensiero, Bachelard è considerato uno dei pionieri di uno stile "francese" in epistemologia, che però egli declina in maniera assolutamente originale. Ciò è reso possibile grazie a un'attenzione particolare per la storia, a una profonda sensibilità poetica e alla caratteristica fondamentale doppia di tutta la sua opera, tesa tra la chiarezza razionale della conoscenza scientifica e l'immaginario onirico della poesia. Attraverso questo doppio legame, secondo Castelli Gattinara, la critica filosofica bachelardiana ha potuto acquisire un'originalità capace di influenzare la filosofia francese del secondo Novecento.

Il saggio di Piero Carreras, *L'etica del sentiero laterale. Fenomenologie della deviazione in Blumenberg, Benjamin e Bloch*, affronta il tema della deviazione (*Umweg*) in filosofia attraverso la discussione di tre eminenti filosofi che la utilizzarono come modalità di scrittura. La deviazione, qui considerata come una via di mezzo tra un'etica del tempo, dell'eversione e della reperimentazione, porta avanti un approccio ermeneutico che consiste nel deviare i testi su se stessi. Dopo aver discusso lo sfondo teorico dell'interpretazione proposta attraverso uno sviluppo della teoria dell'analogia di Enzo Melandri, Carreras procede con l'analisi della strategia di scrittura delle deviazioni perpetue di Hans Blumenberg, considerata come uno stile di deviazione "organico" collegato alla sua teoria antropologica. Successivamente l'indagine si concentra su Walter Benjamin, del quale viene proposta una lettura sovrapposta del *Trauerspielbuch* e del testo naufragato del *Passagenwerk*. È infine indagato l'uso della deviazione di Ernst Bloch e la relativa dimensione soteriologica. Poiché uno degli obiettivi perseguiti da questo saggio è anche il ripiegamento su se stesso, il significato che l'autore gli conferisce deriva dalla sovrapposizione delle sue stesse deviazioni attorno a un centro opaco, deliberatamente lasciato implicito.

Il contributo di Alfio Nazareno Rizzo, intitolato *Dall'oralità all'aforisma. Critica e pratica della scrittura nell'opera di Giorgio Colli*, mostra come Giorgio Colli affronti il tema della scrittura in



modo critico ed eterodosso. Nel suo approccio alla storia della filosofia, infatti, Colli ha una visione critica della scrittura che lo conduce ad analizzarne il ruolo nella transizione dall'era dei sapienti a quella dei filosofi, fino ad adottare l'aforisma come soluzione espressiva attraverso la quale condensare il suo sistema teoretico. Rizzo mostra come per Colli la scrittura sia inferiore rispetto all'oralità: questa critica della scrittura è connessa all'idea di sapienza, in cui l'oralità gioca un ruolo centrale. Nonostante ciò, Colli non nega l'importanza della scrittura, riconoscendone anche la funzione mnemonica. Tali premesse e l'influenza di Nietzsche sono alla base della soluzione espressiva che Colli adotta nei suoi scritti. La forma aforistica consente infatti di concentrare il pensiero e di enfatizzare le intuizioni fondamentali, senza però diluirle in lunghe dissertazioni: diversamente dalla prosa filosofica tradizionale, l'aforisma declina in maniera alternativa il frammento presocratico e si coniuga con l'idea colliana di una filosofia erede dell'antica sapienza.

La rassegna che si snoda intorno all'indagine sul rapporto tra scrittura, stile e filosofia si chiude con il saggio di Andrea de Donato, *Estetica del concetto. Stile e stilologia a partire da Deleuze*, il quale argomenta in che modo la metafisica dello stile deleuziano, detta *stilologia*, prenda le distanze dalla stilistica. A partire dal rapporto tra *enti e segni* e tra *stile e non-stile* che Deleuze articola in *Marcel Proust et les signes*, de Donato indaga il problema di una eterogenesi delle pratiche espressive. Nel contributo viene esposta la modalità con cui passare da una logica generale a una logica singolare nella costituzione di uno stile. Successivamente, da una struttura trascendentale dell'analisi l'autore propone una pratica *stilologica*: con le nozioni deleuziane di *creazione*, *composizione* e *diagramma*, viene infine argomentato che la scrittura non esaurisce la propria eccedenza di senso nella combinazione tecnica, ma innesca virtualità.

## Riferimenti bibliografici

- Buffon, G.-L. Leclerc [1939], *Discours sur le style*, ed. H. Guyot, Paris, Hatier.
- Clayton, E. [2014], *Il filo d'oro. Storia della scrittura*, transl. B. A. d'Olux, Torino, Bollati Boringhieri.
- Colli, G. [2019], *Empedocle*, ed. F. Montevercchi, Milano, Adelphi. (ed. or. 1939, 1948-49)
- Ellenberger, H.F. [2003], *La scoperta dell'inconscio*, transl. W. Bertola, A. Cinato, F. Mazzone, R. Valla, Torino, Bollati Boringhieri. (ed. or. 1970)
- Flaubert, G. [2006], *L'opera e il suo doppio*, transl. F. Rella, Roma, Fazi.
- Heine, H. [1915], *Che cosa è la Germania*, ed. and transl. E. Somaré, Milano, Sonzogno. (ed. or. 1834)
- Hillman, J. [1984], *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina. (ed. or. 1983)
- Hypolite, J. [2005], *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello Spirito"*, transl. G.A. De Toni, Milano, Bompiani. (ed. or. 1946)
- Holmes, F. L. [1987], Scientific Writing and Scientific Discovery, in: *Isis* 78 (2), 220-235.
- Jung, C.G. [2011-2013], *Lo «Zarathustra» di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-1939*, 4 voll., ed. J.L. Jarret, A. Croce, Torino, Bollati Boringhieri.
- Loretelli, R. [2010], *L'invenzione del romanzo*, Bari, Laterza.
- Maritain, J. [2016], *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, transl. F. Paganini, M. Ivaldo, Brescia, Morcelliana. (ed. or. 1953)
- McCarthy, C. [2017], The Kekulé problem, in: *Nautilus*. <https://nautilus/the-kekul-problem-236574/> (ultima verifica: 22.9.2024).
- Murray, G. [1946], *Greek Studies*, Oxford, Clarendon Press.
- Platone [2001], *Ione*, ed. and transl. G. Reale, Milano, Bompiani.
- Reale, G. [2010], *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle "dottrine non scritte"*, Milano, Bompiani.

- Russell, B. [1956], *Portraits from Memories and other Essays*, New York, Simon & Schuster.
- Sassi, M. M. [2009], *Gli inizi della filosofia: in Grecia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Scarpelli, G. [2016], *Sulle rive dell'Acheronte. Freud e Frazer*, in: *Intersezioni* 36, 199-219.
- Scarpelli, G. [2020], *Storie di carta, storie di celluloidi, la narrazione cinematografica*, Pisa, ETS.
- Šestov, L. [2004], *La filosofia della tragedia, Dostoevskij e Nietzsche*, transl. E. Lo Gatto, Cosenza, Marco Editore. (ed. or. 1903)
- Sini, C. [1994], *Filosofia e scrittura*, Bari, Laterza.
- Szlezák, T. A. [1991], *Come leggere Platone. Un nuovo canone per affrontare gli scritti platonici*, transl. N. Scotti, Milano, Rusconi.
- Toulmin, S. E. [2022], *Cosmopolis. La nascita, la crisi e il futuro della modernità*, transl. P. Adamo, Milano, Mimesis. (ed. or. 1990)

## The Writings in Philosophy. An Introduction

### Abstract

1. *The style is the philosopher* [G. Scarpelli]. The Count of Buffon stated that ‘style is the man’. What this monographic issue of «Thaumàzein» intends to demonstrate is that ‘style is the philosopher’. The manner in which a thinker expounds his theory is one with the content of it. So, is philosophy a literature? On closer inspection, the history of philosophy can be read as a long quest in this sense: from Plato, who harnesses his artistic vein in the form of Socratic dialogues, to Lucretius, who chooses to contain his ideas in a poem, to Seneca, who pours them out in letters, to Marcus Aurelius, who makes a conversation with his own soul; and again, from Campanella and Bacon, who narrate utopia following the example of the Platonic myth of Atlantis, to Galileo, the greatest Italian prose writer of his century; from Descartes and his mathematical method, to Hegel and his academic rival Schopenhauer. Freud forbade himself from reading Nietzsche so as not to be overly influenced by him, while Bergson was the philosopher who won the Nobel Prize for Literature. Wittgenstein is the ultimate censor of language, while Eco uses his massmediological knowledge to give birth to philosophical novels. Of course, all this does not imply that great philosophers are

great writers, but only that their style, even when seemingly obscure and arduous, is mostly appropriate to their conception, as the cases of Vico and Kant demonstrate.

2. *The Nightingale and the Blackcap* [A. Bellafqih] The second part of introduction explores the crossroads of the art of writing, illuminating at least two aspects in the act of composition: the philosopher, who clearly (or vaguely) argues their ideas to formally present them, and the novelist, who dissolves himself to allow the story to grow on its own. These two aspects often intertwine, as in the case of Nietzsche, where the “second personality” he called Zarathustra takes precedence over the first. Historically, the evolution of the alphabet in Greece led to many revolutions, including an unprecedented egocentrism, the emergence of the author as such, and the development of what Descartes would later call “clear and distinct ideas”. Poetic intuition, despite Plato’s aversion, has not died, and what we believe to be the result of a logical-analytical process could actually be closer to an inspired novel rather than rationalistic philosophy (or vice versa).

3. *Where is the philosopher’s home?* [A. Mecarocci] In the final section of the introduction, the essays by Salomone, Varoli, Elwer, Caramelli, Fortuna, Porter, Carreras, Castelli Gattinara, Rizzo, and de Donato are briefly summarized within a unified framework, with the aim of exploring the various ways in which the relationship between philosophers and writing has manifested throughout the history of thought.

1. *Lo stile è il filosofo* [G. Scarpelli]. Il conte di Buffon affermava che “lo stile è l’uomo”. Questo numero monografico di «Thaumazein» intende dimostrare che “lo stile è il filosofo”. Il modo in cui un pensatore espone la sua teoria è un tutt’uno con il suo contenuto. La filosofia va dunque considerata una letteratura? A ben vedere, la storia della filosofia può essere letta come una lunga ricerca in questo senso: da Platone che imbriglia la sua vena artistica nella forma dei dialoghi socratici, a Lucrezio che sceglie di racchiudere le sue idee in un poema, a Seneca che le riversa nelle lettere, a Marco Aurelio che intrattiene una conversazione con la propria anima; e ancora, da Campanella e Bacone che narrano l’utopia seguendo l’esempio del mito platonico di Atlantide, a Galileo, il più grande autore italiano in prosa del suo secolo; da Cartesio e il suo metodo matematico, a Hegel e al suo rivale accademico Schopenhauer. Freud si proibì di leggere Nietzsche per non esserne troppo influenzato, mentre Bergson fu il filosofo che vinse il Premio Nobel per la letteratura. Wittgenstein è l’ultimo censore del linguaggio, mentre Eco usa la sua conoscenza massmediologiche per dare vita a romanzi filosofici. Naturalmente, tutto ciò non implica che i grandi filosofi siano grandi scrittori, ma solo che il loro stile, anche quando apparentemente oscuro e arduo, è per lo più adeguato alla loro concezione, come dimostrano i casi di Vico e Kant.

2. *L’usignolo e la capinera* [A. Bellafqih] La seconda parte dell’introduzione esplora i crocevia dell’arte della scrittura, illuminando così almeno due aspetti dell’atto della comporre: il filosofo, che argomenta chiaramente (o vagamente) le proprie

idee per presentarle formalmente, e il romanziere, che si dissolve nel permettere alla storia di crescere da sola. Questi due aspetti spesso si intrecciano, come nel caso di Nietzsche, dove la “seconda personalità” da lui chiamata Zarathustra prevale sulla prima. Storicamente, l’evoluzione dell’alfabeto in Grecia ha portato a molte rivoluzioni, tra cui un egocentrismo senza precedenti, l’emergere dell’autore in quanto tale e lo sviluppo di quelle che Descartes avrebbe poi chiamato “idee chiare e distinte”. L’intuizione poetica, nonostante l’avversione di Platone, non è morta e ciò che crediamo essere il risultato di un processo logico-analitico potrebbe in realtà essere più vicino a un romanzo ispirato piuttosto che a una filosofia razionalistica (o viceversa).

3. *Dove sta di casa il filosofo?* [A. Mecarocci] Nell’ultima parte dell’introduzione vengono brevemente illustrati i saggi di Salomone, Varoli, Elwer, Caramelli, Fortuna, Porter, Carreras, Castelli Gattinara, Rizzo e de Donato all’interno di un’unica visione unitaria, nel tentativo di esplorare i diversi modi in cui si è esplicitato il rapporto che lega i filosofi e la scrittura nel corso della storia del pensiero.

ANDREA SALOMONE

## GLI ALBORI DELLA PROSA: FERECIDE DI SIRO

SOMMARIO: 1. *Ferecide primo prosatore*; 2. *La circolazione del libro di Ferecide*; 3. *Ritmo e stile nell'esposizione ferecidea*; 3.1 *Le nozze di Zas e Chthonie e l'incipit*; 4. *Conclusione: teologo o filosofo?*

1. *Ferecide primo prosatore*

**L**e fonti antiche greche e latine individuano con notevole coerenza in Ferecide figlio di Babys, nativo di Siro nelle Cicladi, l'archegeta della composizione in prosa.<sup>1</sup> Già nel IV sec. a.C., lo storico Teopompo (FGrHist 115 F 71=Diog. L. 1.116=F1 Sch.) affermava fosse stato il primo a scrivere (γράφαι) sulla natura degli dèi, formulazione che acquista pregnanza alla luce dell'opposizione tra poesia e prosa, tra canto e scrittura, cioè tra un contesto compositivo e di pubblicazione tipicamente orale e aurale e la cultura libresca, affermatasi a partire dal VI sec. a.C. attraverso un lungo processo che può dirsi concluso con l'istituzione della Biblioteca annessa al Museo di Alessandria.<sup>2</sup> Più

<sup>1</sup> Ferecide è contrassegnato nel Diels-Kranz dal numero 7. La raccolta di fonti è stata sensibilmente ampliata da Schibli 1990, che fornisce nella 'Appendix 2' (pp. 140-175) il testo (con apparato critico desunto dalle edizioni di ciascun autore) e la traduzione di 90 testimoni e frammenti, cui vanno aggiunti i 19 passi segnalati negli 'Addenda' (pp. 178-179). Le corrispondenze saranno date con la numerazione di Schibli. Sfuggita sinora agli editori è invece la menzione di Ferecide nel P.Duke inv. G 178, un papiro proveniente da Panopoli, nell'Alto Egitto, e risalente agli anni '40 del IV sec. d.C.: il nome di Ferecide compare all'interno della sezione presocratica in una lista di filosofi redatta da Aurelio Ammone, figlio di Petearbeschinis: cfr. Willis 1978 e Willis *et al.* 1989.

<sup>2</sup> Benché l'opposizione ammetta certo ampie sfumature, esse non rappresentano un ostacolo; cfr. West 1971, 5. Su oralità e cultura poetica arcaica cfr., tra gli altri, Gentili 2006, 15-47 e Ercolani 2006, 63-102. Il passo di Teopompo è stato variamente emendato dagli editori di Diogene Laerzio; la lettura che se ne è data dipende nella sostanza dall'interpretazione di Kirk *et al.* 1983, 51. Cfr. anche Schibli 1990, 2-3 e n. 6.

esplicita la testimonianza di Strabone (*Geogr.* 1.2.6=F13 Sch.), il quale sostiene che Cadmo, Ferecide e Ecateo scrissero in prosa, abbandonando il metro, a imitazione della poesia, mantenendone tuttavia inalterate le altre caratteristiche (ἐκείνην μιμούμενοι λύσαντες τὸ μέτρον, τᾶλλα δὲ φυλάξαντες τὰ ποιητικὰ συνέγραψαν).<sup>3</sup> Riguardo all'abbandono del metro da parte di Ferecide si esprime in tono entusiastico Apuleio (*Flor.* 15=F11 Sch.), che celebra quella conquista in termini che ricordano l'Epicuro lucreziano: «*Pherecydes [...] primus versuum nexu repudiato conscribere ausus est passis verbis, soluto locuto, libera oratione*».<sup>4</sup> Più sobriamente Plinio (*Nat. Hist.* 7.205=F9 Sch.) ci informa che Ferecide sia stato il primo a scrivere in prosa (*prosam orationem condere*) al tempo di Ciro il Grande (ca. 559-529 a.C.), e che a Cadmo di Mileto spetta invece la palma nella storiografia (*historiam*). Il lessico bizantino noto come *Suda* (o *Suida*), alle voci Φερεκύδης Βάβυος Σύριος (φ 214) e Φερεκύδης Ἀθηναῖος (φ 216),<sup>5</sup> ribadisce la priorità di Ferecide di Siro, nel secondo passo chiamando in causa l'autorità di Porfirio. Quanto al periodo in cui fu attivo Ferecide, una datazione alla metà circa del VI sec. a.C. resta la più verosimile, sebbene le oscillazioni che si riscontrano nelle fonti potrebbero far propendere per una più alta. Apollodoro, il celebre erudito attivo nel II sec. a.C. (FGrHist 244 F338a=Diog. L. 1.121=F5 Sch.),<sup>6</sup> data il quarantesimo anno di Ferecide – la cosiddetta *akmé* – alla 59<sup>a</sup> Olimpiade, corrispondente all'intervallo 544-541 a.C., mentre la già menzionata voce della *Suda* dedicata al Sirio ne fa un contemporaneo dei Sette Sapianti, tradizionalmente datati al 585/4 o al 582/1 a.C.,<sup>7</sup> e indica come Olimpiade di nascita la 45<sup>a</sup> (= 600-597 a.C.), alzando così le date di circa due decenni.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Sul passo di Strabone cfr. Lilja 1968, 14-15.

<sup>4</sup> Cfr. Lucr., *De rerum nat.* 1.62-79.

<sup>5</sup> Sulla consistenza storica dei diversi Ferecide testimoniati dalle fonti antiche, resta imprescindibile l'articolo di Jacoby 1947.

<sup>6</sup> Sull'opera cronografica di Apollodoro cfr. Jacoby 1902, specialm. 210-215 per la datazione di Ferecide, e Mosshammer 1979, 283-289.

<sup>7</sup> Su questa data epocale, cfr. Mosshammer 1976.

<sup>8</sup> Il tentativo di Schibli 1990, 1-2 di far quadrare tutti i dati tradizionali con un'unica datazione (quella di Apollodoro) non può essere accettato, perché si fonda su un'arbitraria correzione del numerale nel testo della *Suda*. Cfr. anche Kirk *et al.* 1983, 50.

Benché non esista una diffusa tradizione antica che assegna a Anassimandro priorità nella prosa, alcuni insigni studiosi, come Zeller, Diels e Jaeger, hanno voluto invertire il rapporto cronologico, tentando peraltro di interpretare alcune oscure formulazioni ferecidee alla luce di un preteso influsso del Milesio.<sup>9</sup> Tuttavia, in studi più recenti la tendenza è quella ad accettare il dato tradizionale, in mancanza di prove positive per dubitare della sua bontà, restituendo così a Ferecide di Siro lo statuto di primo prosatore greco.<sup>10</sup>

## 2. La circolazione del libro di Ferecide

Com'è naturale per un'opera così antica, il titolo con cui è indicata nei testimoni non è d'autore. È probabile che il libro di Ferecide iniziasse con una *sphragis* simile a quella usata da Ecateo di Mileto.<sup>11</sup> Ad ogni modo, nel II sec. d.C. era sufficiente riferirsi a esso come θεολογία.<sup>12</sup> Nonostante l'opera di Ferecide sia conservata in frammenti e non abbia perciò un'autonoma tradizione manoscritta, è possibile ricostruire attraverso le testimonianze antiche alcune tappe fondamentali della sua diffusione. L'analisi stilistica e critica dei frammenti testuali sarà invece riservata al prossimo paragrafo.

In un fondamentale passo della *Metafisica* (1091b6-10), sul quale si tornerà più distesamente in seguito, Aristotele include Ferecide tra quelli che definisce “teologi misti” (μεμιγμένοι): costoro, secondo il filosofo, pongono come sommo bene il primo generatore, a differenza dei teologi che potremmo definire ‘puri’, i quali raccontano invece l'avvicinarsi di differenti divinità al governo del mondo. Questo giudizio sembra indicare una conoscenza non superficiale del libro di Ferecide (a rigore, Aristotele dovrebbe quantomeno sapere che fino alla conclusione non

<sup>9</sup> Cfr. Zeller 1891, 186 sgg.; Diels 1897, 27 e Jaeger 1947, 68, seguiti da Schick 1955, 107.

<sup>10</sup> Cfr. Schibli 1990, 4 e Granger 2007, 137 e n. 10. Cfr. anche Sassi 2020, 91-92. Per altre vie, già Santillana 1961, 56 poneva un influsso ferecideo su Anassimandro.

<sup>11</sup> FGrHist 1 F 1a: Ἐκαταῖος Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται: τάδε γράφω ecc. Ma cfr. *infra*, p. 5 e n. 39 per una riserva.

<sup>12</sup> West 1971, 7-9 discute il possibile significato del titolo trasmesso dalla *Suda* (φ 214), ἐπτάμυχος ἦτοι θεοκρασία ἢ θεογονία, e gli aspetti materiali del libro.



si verifica alcun cambiamento al vertice della gerarchia divina), libro la cui presenza ad Atene nella seconda metà del IV sec. a.C. può essere ipotizzata anche sulla base della testimonianza del *De principiis* di Damascio, ultimo scolarca neoplatonico della scuola ateniese. Nella sezione dedicata alle tradizioni teologiche elleniche (123 sgg.),<sup>13</sup> questi riporta infatti un'esposizione sommaria delle dottrine attribuite a Orfeo, Omero, Esiodo, Acusilao, Epimenide e Ferecide, attribuendo esplicitamente il materiale al peripatetico Eudemo di Rodi, discepolo di Aristotele.<sup>14</sup> Se dunque Eudemo poté riassumere almeno la parte iniziale del libro di Ferecide, è plausibile che l'opera fosse fisicamente nella disponibilità dei Peripatetici. Diogene Laerzio trasmette poi le parole iniziali del libro, introdotte da una formula pinacografica tipicamente alessandrina che suggerisce come una copia ne fosse pervenuta alla Biblioteca.<sup>15</sup> Ciò è confermato dal fatto che Apollonio Discolo e suo figlio Elio Erodiano, entrambi attivi ad Alessandria nel corso del II sec. d.C., sono in grado di citare forme peculiari e dialettali attestate nella *θεολογία*.<sup>16</sup> Circa allo stesso periodo risalgono anche l'interesse per l'opera di Ferecide mostrato in ambienti platonici e pitagorici, dove si diffuse la prassi di sottoporla ad allegoresi,<sup>17</sup> e le punte polemiche da parte di apologeti cristiani, che mal si comprenderebbero se la fama di Ferecide fosse stata ormai oscurata.<sup>18</sup> Preziosissima è infine la testimonianza del P.Grenfell–Hunt II, 11, il cui luogo di rinvenimento è ignoto:<sup>19</sup> oltre a tramandare una cospicua porzione di testo, il papiro,

<sup>13</sup> Il riferimento è alla scansione data al testo da Westerink e Combès nell'ed. de Les Belles Lettres.

<sup>14</sup> La sezione costituisce il fr. 150 Wehrli di Eudemo.

<sup>15</sup> σόζεται δὲ τοῦ Συρίου τό τε βιβλίον ὁ συνέγραψεν, οὗ ἡ ἀρχή. La formula οὗ ἡ ἀρχή fu inaugurata da Callimaco: cfr. Pfeiffer 1968, 129 sgg.; Schibli 1990, 5 n. 10. Sul frammento cfr. *infra*, p. 8 sg.

<sup>16</sup> Rispettivamente F70-71 Sch. e F61-62 Sch. Per altri indizi della presenza del libro nella Biblioteca cfr. West 1971, 21.

<sup>17</sup> Per una riconsiderazione del peso dell'allegoresi antica nelle ricostruzioni moderne dell'opera di Ferecide cfr. Salomone 2024. Sul concetto di allegoresi in riferimento a Ferecide cfr. Naddaf 2009, 111 e Damaradzki 2017, 300-303.

<sup>18</sup> F51a-b Sch. (Taziano) e F47 e 84 Sch. (Tertulliano).

<sup>19</sup> L'editio princeps del papiro è in Grenfell *et al.* 1897, 21-23 (tav. n. 4); una nuova edizione, basata sulla ricollazione dell'originale, è fornita da West 1963, 164-165.

datato al III sec. d.C., costituisce un *terminus post quem* per il definitivo naufragio dell'opera,<sup>20</sup> sull'estensione complessiva della quale è possibile avanzare solo congetture.<sup>21</sup>

### 3. Ritmo e stile nell'esposizione ferecidea

Per meglio comprendere la novità rappresentata nel panorama arcaico dall'opera di Ferecide, è necessario innanzitutto tenere a mente come questa si ponesse in deliberata competizione con la tradizione dell'epos esametrico e, sul versante del contenuto, specificamente con quella esiodea. Ferecide non racconta un lontano e glorioso passato in cui uomini e dèi, ancora fisicamente legati, gioiscono e sanguinano insieme; ambisce bensì a fornire una nuova immagine e un nuovo concetto del divino, facendo tuttavia ricorso a schemi e moduli narrativi impiegati con continuità dall'epos teogonico tradizionale.<sup>22</sup> Quali siano gli strumenti comunicativi adoperati da Ferecide nell'inaugurare quella nuova e fortunatissima forma espressiva, consacrata dalle opere storiche e filosofiche dei decenni e dei secoli successivi, apparirà evidente da un'analisi dei due principali frammenti del suo libro.

---

Oltre alla tavola che accompagna la *princeps*, una riproduzione fotografica più recente è disponibile in Schibli 1990, ii.

<sup>20</sup> Da un passo di Olimpiodoro (*In Plat. Alc.* 164=F24 Sch.) sembra potersi concludere che il libro esistesse ancora nel VI sec. d.C., che non è certo impossibile. L'unica prova tangibile resta però il papiro.

<sup>21</sup> Cfr. West 1971, 6-7 e West 1963, 157. Il ragionamento di West è fondato sulla presenza nell'intercolumnio di una lettera sticometrica (ς), equivalente al numero 600, riferita alla terza riga della seconda colonna del papiro: se il rotolo iniziava con l'*incipit* e dunque tutte e 600 le righe appartenevano all'opera di Ferecide (che non è affatto scontato), è possibile calcolare per la porzione precedente di testo un'estensione pari a circa «eight or nine Teubner pages» [West 1971, 6]. Per quanto riguarda invece la quantità di testo che doveva seguire fino alla conclusione dell'opera, restiamo completamente al buio.

<sup>22</sup> Un esempio su tutti è rappresentato dalla teomachia, per un'analisi della quale cfr. Schibli 1990, 78-103. Sfortunatamente non ne possediamo alcun frammento testuale, ma solo un riassunto di Celso preservato da Origene (*Contra Celsum*, 6.42=F78 Sch.). Cfr. anche Sassi 2020, 92-93.

### 3.1. Le nozze di Zas e Chthonie e l'incipit

Come anticipato, la più lunga porzione di testo tramandata del libro ferecideo è quella del P.Grenfell–Hunt II, 11 (=F68 Sch.), che permette di leggere circa due colonne consecutive di scrittura. Per questo motivo, benché l'incipit dell'opera preceda logicamente, converrà iniziare l'analisi da questo frammento. Oggetto della narrazione sono le nozze di Zas e Chthonie,<sup>23</sup> con il testo a nostra disposizione che si apre sui preparativi per la cerimonia nuziale:<sup>24</sup>

αὐ]τῷ ποιῶσιν τὰ οἰκία πολλά τε καὶ μεγάλα· ἐπεὶ δὲ ταῦτα  
ἐξετέλεσαν πάντα καὶ χρήματα καὶ θεράποντας καὶ θεραπαίνας  
καὶ τᾶλλα ὅσα δεῖ πάντα, ἐπεὶ δὴ πάντα ἐτοῖμα γίγνεται, τὸν  
γάμον ποιεῦσιν. κάπειδὴ τρίτῃ ἡμέρῃ γίγνεται τῷ γάμῳ, τότε  
Ζὰς ποιεῖ φᾶρος μέγα τε καὶ καλόν, καὶ ἐν αὐτῷ ποικ[ίλλει Γῆν]  
καὶ Ὠγη[νὸν καὶ τὰ Ὠ]γηνοῦ [δῶματα

Dopo la frattura inferiore del papiro, il racconto prosegue nella colonna di destra:

βουλόμενος]<sup>25</sup> γάρ σεο τοὺς γάμους εἶναι, τούτῳ σε τιμ[ῶ].<sup>26</sup>  
σὺ δὲ μοι χαῖρε τε καὶ σύ[νι]σθι. ταῦτά φασιν ἀνακαλυπτήρια  
πρῶτον γενέσθαι, ἐκ τούτου δὲ ὁ νόμος ἐγένετο καὶ θεοῖσι καὶ  
ἀνθρώποισιν. ἡ δὲ μι[ν ἀμεί]β[ε]ται δεξαμ[ένη εὐ τὸ φᾶ]ρος

<sup>23</sup> Cfr. West 1971, 15-20; Kirk *et al.* 1983, 60-63; Schibli 1990, 50-77.

<sup>24</sup> Il testo fornito è sostanzialmente quello di West (cfr. n. 19), il quale è tuttavia piuttosto generoso nel restituire forme ioniche laddove il papiro presenta oscillazioni o presunte normalizzazioni grafiche; tempero dunque le sue letture con quelle più conservative di Kirk *et al.* 1983, 60-61, che segue da vicino DK 7 B2 e il dettato del papiro.

<sup>25</sup> L'integrazione *exempli gratia* è di Weil 1897, 5, ed è accettata ancora da Schibli, nonostante West 1963, 166 la respinga in modo deciso, pur non proponendo alternative. In realtà Weil menzionava βούλομαι insieme a τάσσω e δίδωμι, come mere possibilità nel contesto, senza mettere a testo uno dei tre verbi. Per il senso di questa frase seguo le indicazioni di West. Per una diversa interpretazione del testo, e quindi per una diversa integrazione, cfr. Diels 1897, 145.

<sup>26</sup> Così Diels. Altrettanto possibile è τιμ[έω] di West, con metaplasmo dei verbi in -άω e assenza di contrazione, tratti tipici del dialetto ionico.

Fatta salva qualche incertezza derivante dalle integrazioni, le due parti di testo sono nella loro forma perfettamente intelligibili, e possono essere tradotte come segue:<sup>27</sup>

...per lui [*i.e.* Zas] fanno le case, molte e grandi. E quando queste cose le ebbero completate tutte, e beni e servitori e servitrici e le altre, tutte, quante sono necessarie, quando tutte furono<sup>28</sup> pronte, fanno le nozze. E quando è il terzo giorno delle nozze, allora Zas fa un manto, grande e bello, e vi decora Ghe e Oghenos e il palazzo di Oghenos... \*\*\* "...poiché voglio che siano le tue nozze, con questo ti onoro. E tu rallegrati di me e a me unisciti." Questi dicono siano stati gli *anakalypteria* per la prima volta; e da questo è nata l'usanza, sia per gli dèi, sia per gli uomini. E lei [*i.e.* Chthonie] gli risponde, accettando il suo (?)<sup>29</sup> manto...

Ferecide descrive la successione degli atti che conducono alla cerimonia nuziale delle due divinità in una sintassi semplice, che predilige la paratassi e le forme verbali finite,<sup>30</sup> ricca di ripetizioni che possono certo apparire superflue se paragonate alla maturità raggiunta dalla prosa nel secolo successivo, ma che concorrono nondimeno al lento formarsi di un'immagine vivida e chiara, tornita, lontana dalla sintesi anche sintattica di cui è capace la poesia. A questo proposito si è parlato di «pictures in a picture book» [von Fritz 1949, 199], benché la frammentarietà dell'opera ci privi della possibilità di verificare il grado di coesione narrativa che legava i diversi episodi del libro. Kenneth Dover, ragionando sulle diverse categorie di modelli linguistici teoricamente a disposizione dei primi prosatori, ha insistito sulla pur ovvia esistenza di una tradizione poetica di straordinarie ricchezza e

<sup>27</sup> Si cerca di rendere l'andamento generale, dando significati generici e insistendo sulle ripetizioni.

<sup>28</sup> Sul valore di questo presente, e in generale sul contributo dei frammenti ferecidei alla comprensione del cosiddetto presente storico, si vedano le pagine di von Fritz 1949, 198 sgg.

<sup>29</sup> L'ultima lacuna ricostruibile del papiro lascia poco spazio tra δεξαμ[ένη e τὸ], rendendo probabile la presenza di un pronome atono. West 1963, 165 lascia aperta anche la possibilità del dativo οἱ.

<sup>30</sup> Sulla poeticità di alcuni vocaboli si veda invece Lilja 1968, 30-31.

qualità espressive, e ha giustamente concluso che «if the first prose-writers seem unsophisticated, that was their choice [...] and should not be attributed to primitive or childlike incapacity».<sup>31</sup> Questo giudizio va senz'altro applicato nello specifico anche a Ferecide.

Da notare nel papiro sono la presenza del discorso diretto e, ancor più, l'intervento esplicativo dell'autore, che spezza il *continuum* narrativo (e dialogico!) per inserire un commento sull'origine degli ἀνακαλυπτήρια.<sup>32</sup> Nonostante a livello letterale questo termine faccia riferimento a un rituale in cui la sposa si toglie il velo lasciando così che l'uomo posi su di lei lo sguardo, qui è drammatizzato invece il dono di un manto da parte del marito, gesto che viene accompagnato da una frase conclusiva. Questa apparente discrasia è confermata però da Polluce, il quale riferisce come non solo il giorno in cui la sposa viene svelata, ma i doni stessi del marito in quella circostanza prendono il nome di ἀνακαλυπτήρια, aggiungendo che l'occasione era chiamata anche προσφθεγκτήρια, una cerimonia, cioè, in cui per la prima volta l'uomo rivolgeva la parola alla donna.<sup>33</sup> Ferecide spiega così la nascita di un'usanza (νόμος), condivisa da uomini e dèi, che acquisisce senso e profondità proprio perché attuata in una remota 'prima volta' (πρῶτον) da Zas e Chthonie, due delle tre divinità eterne e ingenerate,<sup>34</sup> alle quali viene così fatta risalire l'origine del costume nuziale nella forma conosciuta, evidentemente, da Ferecide e dalle persone a cui si stava rivolgendo.<sup>35</sup> È interessante che il sostantivo νόμος, assente nei poemi

<sup>31</sup> Dover 1997, 58.

<sup>32</sup> Sul gusto eziologico di Ferecide, cfr. Schibli 61 sgg.

<sup>33</sup> Poll., *Onom.* 3.36 Bethe: τὰ δὲ παρὰ τοῦ ἀνδρὸς διδόμενα δῶρα ἕδνα καὶ ὀπτήρια καὶ ἀνακαλυπτήρια· οὐ γὰρ μόνον ἡ ἡμέρα ἐν ἧ ἔκκαλύπτει τὴν νύμφην οὕτω καλοῖτ' ἄν, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπ' αὐτῇ δῶρα. τὰ δὲ ἀνακαλυπτήρια καὶ προσφθεγκτήρια ἐκάλουν. Cfr. anche Harp., *Lex.* A115 Keaney.

<sup>34</sup> Sullo statuto delle tre divinità primordiali si tornerà più avanti.

<sup>35</sup> Un caso analogo in Ferecide è probabilmente costituito dall'incoronazione di Crono (o Chronos?): Tertulliano, *De corona* 7 (=F82 Sch.) testimonia che *Saturnum Pherecydes ante omnes refert coronatum*. È plausibile che tale menzione occorresse alla fine della teomachia, nella quale a capo dell'esercito vittorioso era appunto Crono, e che a un certo punto della narrazione Ferecide intervenisse come qui per porre l'accento sul fatto che l'uso di incoronare i vincitori proveniva da questo avvenimento mitico. Cfr. Schibli 1990, 96-97.

omerici,<sup>36</sup> ricorra in Esiodo (*Theog.* 66, 74 e 417; *Op.* 276 e 388) con il medesimo significato di ‘costume’, ‘abitudine’, e che nell’occorrenza di *Op.* 276 compaia all’interno dell’accorata apostrofe del poeta, con la quale intima al fratello Perse di abbandonare la violenza e di seguire giustizia, perché Zeus ha disposto per gli uomini questa norma differenziandoli così dalle bestie (τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων). Se per Esiodo la sorgente del νόμος è un decreto di Zeus, il cui imperio sul mondo, ottenuto attraverso violenti travagli, attualizza e garantisce un principio di giustizia faticosamente stabilito, Ferecide esprime in termini assai diversi il legame tra l’atto fondante che ha appena narrato e l’esistenza del νόμος da esso derivato. In primo luogo, l’usanza semplicemente viene a essere (ἔγένετο), nasce, senza che ci sia una qualche forza a imprimervi il proprio sigillo d’esistenza; in secondo luogo, la presentazione in forma narrativa dell’origine del costume nuziale viene esplicitata nel suo significato grazie a un φασί all’apparenza innocuo, “dicono”. Privo di soggetto, φασί è normalmente impiegato per introdurre un dato tradizionale, con la possibilità di esprimere una certa cautela o distacco dal fatto presentato, e in poesia è estremamente raro al di fuori dei dialoghi – esso non compare quasi mai *in poetae persona*.<sup>37</sup> È certo che Ferecide stesse fornendo nel libro una versione affatto originale del primo ἱερὸς γάμος,<sup>38</sup> e può sorprendere la scelta di enunciare questa sua verità in un modo che nulla ha di magnificente. Eppure, l’autore non rivendica a sé alcuna scoperta, non fa entrare prepotentemente il proprio ‘io’ nel dettato del discorso,<sup>39</sup> ma è come se lasciasse scivolare all’interno del racconto, supportato da anonime e fittizie autorità, una nuova versione di eventi mitici da lui concepiti. Se ciò è corretto, Ferecide dispiega qui una

<sup>36</sup> Cfr. West 1966, 178 e Ercolani 2010, 232.

<sup>37</sup> Esempi famosi sono *Il.* 2.783 e Hes., *Theog.* 306: in entrambi si sta parlando di Tifone. Cfr. West 1966, 252 e Ercolani 2010, 429 (*ad Hes.*, *Op.* 803, sulle Erinni).

<sup>38</sup> Cfr. Schibli 1990, 63. Tradizionalmente il primo spozalizio è quello tra Zeus e Era, e il dono del manto intessuto da Zas con le diverse porzioni di mondo visibile non ha paralleli. È utile ricordare che Massimo di Tiro definiva ποίησις il libro di Ferecide (4.4,5-8=F73 Sch.), termine da lui usato altrimenti solo per Omero.

<sup>39</sup> Molto diverso l’atteggiamento di Ecateo, che nell’*incipit* dell’opera, già parzialmente riportato alla n. 11, così si esprime: τάδε γράφω, ὥς μοι δοκεῖ ἀληθεῖα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοὶ τε καὶ γελοῖοι, ὥς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσίν.



per valutare la pronuncia delle vocali lunghe e dei dittonghi in iato (*correptio*, sinecfonesi o iato mantenuto?), così come quella delle vocali brevi (elisione o iato?). Scopo di Dover è mostrare che per chi compone prosa greca è sostanzialmente impossibile evitare ritmi impiegati anche in poesia (di qualsiasi genere), e si limita ad affermare che, quando si può determinare il volontario impiego da parte di un prosatore arcaico di ritmi dattilici o anapestici, essi testimoniano un'associazione con l'epos eroico e con sentenze e proverbi di contenuto morale.<sup>45</sup> Questo genere di analisi è soggetto a un alto grado di incertezza e, soprattutto, all'arbitrio del singolo studioso nella scelta delle sequenze da isolare e interpretare, nonostante i grandi sforzi profusi per individuare criteri di analisi univoci e soddisfacenti.<sup>46</sup> Il problema è stato ripreso da Xavier Gheerbrant in un articolo dedicato a Ferecide, nel quale lo studioso rovescia le argomentazioni di Dover: «lorsque l'auteur aurait pu choisir une syntaxe qui faisait disparaître le rythme *mais qu'il ne l'a pas fait*, on a toutes les raisons de penser que ce choix est significatif».<sup>47</sup> Applicando in maniera rigorosa i criteri da lui posti,<sup>48</sup> tuttavia, l'unica sequenza significativa tratta dal papiro risulta essere θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι, la cui epicità formale sarebbe un modo per attirare l'attenzione, per contrasto, sulla novità delle concezioni di Ferecide: impiegata in due passi omerici per caratterizzare la regalità di Zeus, la formula, che in nessuno dei due casi occorre però in fine di verso,<sup>49</sup> dovrebbe segnalare che l'autore, alludendo a quegli specifici passi omerici, stia in realtà sottolineando la propria distanza rispetto alla tradizione.<sup>50</sup>

Ora, giudicando sostanzialmente corretto l'invito alla cautela da parte di Dover nello stabilire la presenza di schemi riconducibili a ritmi poetici, non sarà inutile trascrivere in quantità sillabiche il testo del

<sup>45</sup> Dover 1997, 161-165. Lo stesso Dover era costretto a scandire d'arbitrio con l'elisione di alfa finale in τᾶλλα allo scopo di evitare il tribraco.

<sup>46</sup> Gli esperimenti e i dati riportati da Dover 1997, 163-182 sono certo impressionanti per mole e inventiva.

<sup>47</sup> Gheerbrant 2018, 373.

<sup>48</sup> Gheerbrant 2018, 371-373. I criteri sono: 1) disposizione delle parole; 2) sostituzione; 3) estensione; 4) interpretazione.

<sup>49</sup> *Il.* 2.669: ἐκ Διός, ὃς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀνάσσει; *Od.* 20.112: Ζεῦ πάτερ, ὃς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀνάσσεις.

<sup>50</sup> Gheerbrant 2018, 378-379.





voluto inserire in quello specifico punto del racconto una simile forma metrica compiuta, ma è innegabile che, ragionando in termini ritmici e non strettamente metrici, l'effetto complessivo del passo sia un notevole e fisiologico rallentamento, che prosegue anche oltre con la seconda menzione a distanza molto ravvicinata del nome Oghenos, la peculiare forma linguistica assunta da Oceano nell'opera ferecida:

υ-----υ?-----(-)-----υ

ἐν αὐτῷ ποικίλλει Γῆν καὶ Ὠγηνὸν καὶ τὰ Ὠγηνοῦ δώματα, solennità che sottolinea l'importanza dell'atto demiurgico di Zas (o, piuttosto, la novità costituita dal nome?).<sup>52</sup>

Se non ci si limita alla ricerca di schemi metrici esistenti, trasferiti di peso dalla poesia alla prosa, ma si considera il generale andamento ritmico del lungo frammento, si potrà consentire con il giudizio di Sassi, che la ritiene «una prosa di tono elevato, congruentemente con un tema “alto” quale la nascita degli dèi e la creazione del mondo» [Sassi 2020, 92], ma questa altezza di tono si accompagna, come si ha avuto modo di vedere, a una notevole chiarezza sotto il profilo della sintassi e del lessico. Se dunque ammettiamo in Ferecide un certo grado di casualità, accanto alle sporadiche volontarie allusioni al ritmo dattilico (o anapestico) in favore delle quali si sono variamente espressi gli studiosi nei passati decenni, risalteranno con maggiore evidenza e vigore quelle sequenze che si distaccano decisamente dalla dizione poetica. Nella trascrizione della seconda colonna del papiro attirano così la nostra attenzione due addensamenti consecutivi di vocali brevi (sei e otto) che compaiono nella medesima unità sintattica:

-----υ?-----υ-----υ-----υ-----υ(υ?)-----

Significativamente, il brano in questione è proprio quello che spezza l'unità narrativa delle nozze di Zas e Chthonie e introduce il commento sull'origine degli ἀνακαλυπτήρια, cioè la sezione in cui Ferecide abbandona brevemente il linguaggio mitologico per spostare l'attenzione sul mondo presente:

<sup>52</sup> Cfr. Kirk *et al.* 1983, 62-63; West 1971, 18-19.

ταῦτά φασιν ἀνακαλυπτήρια πρῶτον γενέσθαι, ἐκ τούτου δὲ ὁ νόμος ἐγένετο καὶ θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν.

L'impressione è che questa netta insistenza su ritmi che non potrebbero neppure lontanamente appressarsi a quelli dell'epos esametrico rappresenti una volontaria caduta, un abbassamento del tono e dello stile che da narrativo e mitologico (dunque potremmo dire 'naturalmente' sostenuto) si fa via via sempre più piano, per poi ritornare verso la narrazione con le parole θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν, che svolgono la funzione di ponte ritmico.<sup>53</sup> Si noti poi la presenza dei due dimostrativi (ταῦτα e ἐκ τούτου), il cui referente è costituito dai fatti appena narrati, dalle parole di Ferecide che vengono così rese l'oggetto stesso del discorso e del ragionamento: Ferecide ci costringe a uscire dal racconto mitico per apprezzarne il significato e la portata degli effetti nel presente non della narrazione, bensì in quello dell'enunciazione. Quest'impressione è rafforzata dalla frase incipitaria dell'opera, tramandata da Diogene Laerzio (1.119=F14 Sch.):

Ζὰς μὲν καὶ Χρόνος ἦσαν ἀεὶ καὶ Χθονίη· Χθονίη δὲ ὄνομα ἐγένετο Γῆ, ἐπειδὴ αὐτῇ Ζὰς γῆν γέρας διδοῖ.<sup>54</sup>

Ebbene Zas e Chronos furono sempre, e Chthonie; ma il nome di Chthonie è diventato Ghe, poi che Zas le dà in dono la terra.

Ferecide afferma in principio la natura eterna e ingenerata di tre divinità ponendole sullo stesso piano, e subito dopo anticipa che una di queste tre divinità è conosciuta, a partire da un momento specifico, con nome diverso. L'unità di pensiero che soggiace a queste prime enunciazioni è resa evidente dalla correlazione bimembre espressa da μὲν ... δέ. Il caso ha voluto che il frammento papiraceo sulle nozze di Zas e Chthonie preservasse esattamente l'episodio cui Ferecide allude

<sup>53</sup> In questa direzione va anche Schick 1955, 108-109.

<sup>54</sup> Nella più recente edizione di Diogene Laerzio (2013), Tiziano Dorandi riprende una congettura di Isaac Casaubon e legge καὶ Χθονίη ἦν. Sulle presenti argomentazioni quest'ultima lettura non influisce in alcun modo, e si preferisce mantenere quella diffusa negli studi su Ferecide.



Tale sequenza corrisponde alle parole δὲ ὄνομα ἐγένετο, dove compare il medesimo verbo che abbiamo visto impiegato da Ferecide per stabilire la nascita del νόμος degli ἀνακαλυπτήρια. Qui il discorso verte invece sul cambio di nome di una divinità che, in quanto tale, era assente dall'immaginario religioso arcaico, e che acquisisce in tal modo la più nota identità della già esiodea sposa di Urano, nome la cui realtà persiste nel presente di Ferecide e dei suoi ipotizzabili ascoltatori. Se confrontate, le due formulazioni appaiono straordinariamente simili: Χθονίη δὲ ὄνομα ἐγένετο e ἐκ τούτου δὲ ὁ νόμος ἐγένετο. Ferecide usava forse uno stilema ritmico e lessicale per caratterizzare alcuni passaggi dalla simile funzione nel corso del libro? In altre parole, questo deciso cambio di ritmo serviva a esplicitare formalmente (oltre che sul versante del contenuto) la distanza dal flusso principale della narrazione mitica, dando vita così a uno stile espositivo bipartito, che fosse in grado di muoversi dall'alto verso il basso e viceversa? Pur dovendo necessariamente rimanere allo stato di ipotesi a causa della scarsità del materiale conservato, proprio una tale scarsità rende piuttosto improbabile che la presenza di questo stilema ritmico-lessicale in due dei tre soli frammenti testuali che possediamo della θεολογία di Ferecide sia puramente casuale. (Il terzo frammento ferecideo non consente infatti di confermare o smentire l'ipotesi. Preservato da Origene nel *Contra Celsum* (6.42=F83 Sch.), era inserito nell'argomentazione di Celso e testimonia probabilmente una parte della descrizione del mondo venuto ormai a stabile esistenza).<sup>61</sup> In Ferecide vediamo così manifestarsi a uno stadio embrionale e non ancora sistematico né esclusivo l'ιστορίη e l'indagine delle cause, componenti essenziali per lo sviluppo del pensiero filosofico e storico.

#### 4. Conclusione: teologo o filosofo?

Il nome di Ferecide di Siro compare in testa ad alcune liste dossografiche dedicate alle diverse opinioni dei filosofi sull'ἀρχή del mondo naturale. Due passi sostanzialmente identici di Sesto Empirico (*Pyrrh. Hyp.* 3.30=F77 Sch.; *Adv. Math.* 9.360) gli attribuiscono l'idea che la terra costituisca il principio di tutto (γῆν εἶπε τὴν πάντων εἶναι ἀρχὴν e γῆν

<sup>61</sup> Cfr. West 1971, 26; Kirk *et al.* 1983, 66-67; Schibli 1990, 100-101.

ἔλεξε πάντων εἶναι ἀρχὴν καὶ στοιχεῖον).<sup>62</sup> Ciò non stupisce se si pone mente al fatto che Χθονίη/Γῆ ‘era sempre’, e che l’associazione di questa divinità con l’elemento corrispondente doveva risultare spontanea. D’altro canto, Achille Tazio (*Isagoge* 3 Maass=F64 Sch.) associa Ferecide e Talete attribuendo loro l’opinione che il principio sia l’acqua (Θαλῆς δὲ ὁ Μιλήσιος καὶ Φερεκύδης ὁ Σύριος ἀρχὴν τῶν ὄλων τὸ ὕδωρ ὑφίστανται).<sup>63</sup> Sembra così che vi sia stato un tentativo secondario per ricomprendere Ferecide nell’alveo della filosofia naturalistica, contro la tradizione aristotelica, che com’è noto individuava formalmente in Talete l’iniziatore dell’indagine sulla natura.<sup>64</sup> A ben vedere, però, il passo della *Metafisica* (1091a29-b12=F81 Sch.) in cui Aristotele offre la propria caratterizzazione, per certi versi ambigua, di Ferecide poteva lasciare aperti spiragli a una valutazione diversa. Aristotele, all’interno di una discussione sul rapporto tra principî (τὰ στοιχεῖα καὶ αἱ ἀρχαί) e bene (τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλόν), riporta infatti che i teologi misti, per i quali cita per nome il solo Ferecide, pongono come sommo bene il principio generatore: οἱ γε μεμιγμένοι αὐτῶν καὶ τῶ μὴ μυθικῶς πάντα λέγειν, οἷον Φερεκύδης καὶ ἕτεροί τινες, τὸ γεννῆσαν πρῶτον ἄριστον τιθέασι. Come ha sottolineato Laks,<sup>65</sup> la dossografia in questione suggerisce che Aristotele distingueva Ferecide dagli altri teologi *anche* per il fatto che non si esprimeva solamente alla maniera mitica: egli avrebbe anche esposto dottrine che lo avvicinavano ai φυσικοί, dunque a Talete e alla linea filosofica tradizionale.<sup>66</sup> Posta in questi termini, la questione deve rimanere aperta, poiché non abbiamo modo di provare attraverso i contenuti del libro di Ferecide la presenza di dottrine naturalistiche. È interessante però che Alessandro di Afrodisia, nel commentare il passo aristotelico in questione (*In Arist. Met.* p. 821

<sup>62</sup> La stessa opinione è espressa in Epiph., *Adv. Haer.* 7 (ma Ferecide segue Archelao e Socrate) e in Ps.-Gal., *Hist. phil.* 18. Cfr. Diels 1879, 590 e 610. Una ricognizione all’interno dell’indice dei nomi di quest’opera renderà evidente l’episodicità dell’inclusione di Ferecide.

<sup>63</sup> Achille si fonda su un’interpretazione paretimologica d’ispirazione stoica. Sul passo cfr. Schibli 1990, 41. Per un altro caso di interpretazione della figura di Ferecide come filosofo, cfr. *supra*, n. 1.

<sup>64</sup> Cfr. e.g. Vegetti 2016.

<sup>65</sup> Laks 2009, specialmente 641-642. Il ragionamento dello studioso prende le mosse dalla difesa del τὰ μὴ, a fronte dell’espunzione del καὶ da parte degli editori.

<sup>66</sup> Granger 2007 si muove sullo stesso terreno.

Hayduck),<sup>67</sup> faccia riferimento a un aspetto contenutistico non meno che formale (la sporadica presenza di sezioni argomentative) per spiegare cosa si intenda con il termine *μειγμένοι*: λέγει δὲ τοὺς μὴ πάντα μυθικῶς καὶ ἀναποδείκτως, ὥσπερ οἱ ποιηταί, λέγοντας, ἀλλ' ἔστιν ὅτε καὶ ἐφ' ἃ ἀποδείξεισι χρωμένους. È stato dunque il carattere ibrido del discorso ferecideo a valergli un ruolo ambiguo nella sistemazione della tradizione precedente da parte di Aristotele, circostanza che, se da un lato rende Ferecide un personaggio di straordinario interesse per chi voglia approfondire la nascita e lo sviluppo della letteratura filosofica, dall'altro lo ha irrimediabilmente relegato in una posizione fluttuante e incerta nella storia del pensiero occidentale. Di questa ambiguità è traccia, oltre che nelle brevi menzioni dossografiche riportate all'inizio di questo paragrafo, anche in un filone interpretativo antico testimoniato da Probo e Ermia, nel quale si può osservare l'esito di un processo di allegoresi condotto su Zas e Chthonie, che divengono così due elementi costitutivi del mondo naturale, fuoco e terra.<sup>68</sup> Ciò riduce sensibilmente la possibilità che Ferecide avesse espresso davvero in termini espliciti una qualche dottrina puramente naturalistica, tale da poterlo avvicinare ai φυσικοί.<sup>69</sup>

### Riferimenti bibliografici

Assmann, J. [1992], *La memoria culturale*, trad. F. de Angelis, Torino, Einaudi.

Damaradzki, M. [2017], On the Beginnings of Greek Allegoresis, in: *Classical World* 110 (3), 299-321.

Detienne, M. [1967], *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero.

Diels, H. [1879], *Doxographi Graeci*, Berlin, Reimer.

<sup>67</sup> Il F52 Sch. esclude questa parte di testo di Alessandro.

<sup>68</sup> *In Verg. Buc.* 6.31 (=F65 Sch.); *Irrisio gen. philos.* 12 (=F66 Sch.).

<sup>69</sup> In Damascio/Eudemo (cfr. *supra*, p. 33) si afferma che dal seme di Chronos vengono prodotti πῦρ, πνεῦμα e ὕδωρ, ma è dubbio che questi vadano ascritti direttamente a Ferecide e non all'interpretazione ripatetica delle proprietà del seme.

- Diels, H. [1897], Zur Pentemychos des Pherekydes, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1897 (1), 144-156.
- Dover, K. [1997], *The Evolution of Greek Prose Style*, Oxford, Oxford University Press.
- Ercolani, A. [2006], *Omero*, Roma, Carocci.
- Ercolani, A. [2010], *Esiado. Opere e giorni*, Roma, Carocci.
- Gentili, B. [2006], *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 2. ed., Milano, Feltrinelli.
- Gentili, B., Lomiento, L. [2003], *Metrica e ritmica*, Milano, Mondadori.
- Gheerbrant, X. [2018], Le rythme de la prose de Phérécyde de Syros, in: *Mnemosyne* 71 (3), 367-383.
- Gomperz, H. [1929], Zur Theogonie des Pherekydes von Syros, in: *Wiener Studien* 47, 14-26.
- Granger, H. [2007], The Theologian Pherecydes of Syros and the Early Days of Natural Philosophy, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 103, 136-163.
- Grenfell, B.P., Hunt, A.S. [1897], *New Classical Fragments and Other Greek and Latin Papyri*, Oxford, Oxford University Press.
- Jacoby, F. [1902], *Apollodors Chronik*, Berlin, Weidmann.
- Jacoby, F. [1947], The First Athenian Prose Writer, in *Mnemosyne* (Third Series) 13 (1), 13-64.
- Jaeger, W. [1947], *The Theology of the Early Greek Philosophers*, Oxford, Oxford University Press.
- Kirk, G.S., Raven, J.E., Schofield, M. [1983<sup>2</sup>], *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Laks, A. [2007], Écriture, Prose, et les débuts de la philosophie ancienne, in: A. Laks (éd.), *Histoire, Doxographie, Vérité. Études sur Aristote, Théophraste, et la philosophie présocratique*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 237-246.
- Laks, A. [2009], Une doxographie d'Aristote (*Métaphysique*, Nu 4, 1091a33-91b15) et le sens d'un *καί*, in: *Revue des Études Grecques* 122 (2), 635-643.



- Lilja, S. [1968], *On the Style of the Earliest Greek Prose*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.
- Mosshammer, A.A. [1976], The Epoch of the Seven Sages, in: *California Studies in Classical Antiquity* 9, 165-180.
- Mosshammer, A.A. [1979], *The Chronicle of Eusebios and Greek Chronographic Tradition*, Cranbury, Associated University Press.
- Naddaf, G. [2009], Allegory and the Origins of Philosophy, in: W. Wians (ed.), *Logos and Muthos*, Albany, Suny Press, 99-131.
- Pfeiffer, R. [1968], *History of Classical Scholarship*, Oxford, Oxford University Press.
- Salomone, A. [in stampa], Ferecide l'oscuro, in: *Elenchos* 45 (1).
- Santillana, G. de [1961], *Le origini del pensiero scientifico*, trad. G. De Angelis, Milano, Adelphi.
- Sassi, M.M. [2020], *Gli inizi della filosofia: in Grecia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Schibli, H.S. [1990], *Pherekydes of Syros*, Oxford, Oxford University Press.
- Schick, C. [1955], Studi sui primordi della prosa greca, in: *Archivio Glottologico Italiano* 40, 89-135.
- Vegetti, M. [2016], Il problema delle origini della filosofia antica, in: M. Bonazzi (a cura di), *Storia della filosofia antica I*, Roma, Carocci, 29-38.
- von Fritz, K. [1949], The so-called Historical Present in Early Greek, in: *Word* 5, 186-201.
- Weil, H. [1897], Un nouveau fragment de Phérécyde de Syros, in: *Revue des Études Grecques* 37, 1-9.
- West, M.L. [1963], Three Presocratic Cosmogonies, in: *Classical Quarterly* 13 (2), 154-176.
- West, M.L. [1966], *Hesiod. Theogony*, Oxford, Oxford University Press.
- West, M.L. [1971], *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford, Oxford University Press.
- Willis, W.H. [1978], Two Literary Papyri in an Archive from Panopolis, in: *Illinois Classical Studies* 3, 140-153.
- Willis, W.H., Dorandi, T. [1989], Lista di scolarchi, in: *Corpus dei Papiri Filosofici* I.1, 81-84.

Zeller, E. [1891], *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico. Parte prima, vol. I*, trad. R. Mondolfo, 5. ed., Firenze, La Nuova Italia.

## **The Dawn of Prose-Writing: Pherecydes of Syros**

### **Keywords**

Pherecydes of Syros; early Greek prose; rhythm; mythography; philosophy

### **Abstract**

Pherecydes of Syros is not a negligible figure in the birth of philosophical writing. Referred to in ancient sources as the first Greek prose writer, his book, dealing mainly with the gods and their nature, represents a decisive step towards what is now believed to be a philosophical and critical attitude. Its fragments indeed show the presence of communicative as well as rhythmical patterns highlighting those passages in which there is a shift in content from mythical to exegetical, a feature prompting Aristotle's characterisation of Pherecydes as a 'mixed theologian'. The formal analysis here carried out sheds new light on neglected textual sequences, thereby identifying them as one of the most conspicuous and innovative characteristics of what is considered the first prose book of Western literary tradition.

Ferecide di Siro non è una figura irrilevante nella nascita della scrittura filosofica. Individuato nelle fonti antiche come il primo prosatore greco, compose un libro, dedicato principalmente all'indagine della natura degli dèi, che rappresenta un passo decisivo verso ciò che oggi si considera un'attitudine filosofica e critica. Nei frammenti superstiti di quest'opera è possibile individuare forme ritmiche e strategie comunicative in corrispondenza del passaggio da un contenuto propriamente mitico, narrativo, a un atteggiamento critico-esegetico. Ciò è alla base della valutazione ferecidea da parte di Aristotele come di un 'teologo misto'. Attraverso l'analisi formale qui condotta è possibile gettare nuova luce su sequenze testuali neglette dalla critica, individuandole come una delle caratteristiche principali e più innovative di quello che è considerato il primo libro in prosa della tradizione letteraria occidentale.

Andrea Salomone  
Università degli Studi Roma Tre  
E-mail: andrea.salomone@uniroma3.it

MATTEO VAROLI

## LEGGERE E BRUCIARE. CRITICA ALLA SCRITTURA E SEGRETO PITAGORICO NELLA SECONDA LETTERA PSEUDO-PLATONICA

SOMMARIO: 1. *Introduzione*; 2. *La ricezione antica della critica platonica alla scrittura nella Lettera VII*; 3. *L'exkursus filosofico della Lettera II e l'enigma dei tre re*; 4. *Un Socrate bello e giovane*; 5. *Conclusioni*.

### 1. *Introduzione*

Le critiche alla scrittura di Platone, nel *Fedro* (Pl. *Phdr.* 274b-278b) e nella controversa *Lettera VII* (Pl. *Ep.* VII 341b-344d), sono state oggetto, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, di una vivace polemica, tutta incentrata su quello che i suoi ideatori hanno definito «il nuovo paradigma interpretativo» del pensiero platonico:<sup>1</sup> gli studiosi appartenenti a quest'indirizzo tendono a rivalutare la tradizione indiretta sull'insegnamento orale di Platone, in particolare quello relativo ai principi primi del reale, facendone il vero fulcro del suo pensiero. Queste dottrine chiariscono, agli occhi di questi interpreti “oralisti”, il contenuto dei dialoghi, che devono essere intesi come propedeutici all'insegnamento orale del filosofo ateniese, il quale nei suoi scritti porta sempre il lettore sulla soglia del vero senza mai però attraversarla, come testimoniano i molti passi di omissione presenti nei dialoghi stessi. Tuttavia, decisivi in favore di quest'interpretazione, più delle omissioni nei dialoghi e delle testimonianze indirette sull'insegnamento di Platone, sono le “autotestimonianze” di Platone, vale a dire quei passi in cui egli mette in discussione l'efficacia della parola scritta ai fini della trasmissione della conoscenza in generale, e del sapere filosofico in modo particolare, mettendo in crisi l'idea dell'autonomia dello scritto. Questi interpreti, che tendono a considerare la *Lettera VII*, di autenticità

<sup>1</sup> V. per es. Szlezák 1991, 23-25; Reale 1987, 84-87.

incerta,<sup>2</sup> come platonica, ritengono le due testimonianze coerenti tra loro, e ne ricavano le seguenti tesi:

- a) Il discorso filosofico scritto è, per Platone, un'immagine di quel discorso che è scritto nell'anima (Pl. *Phdr.* 276a) [Reale 1987, 94 s.], un'imitazione che non può che restituire un'apparenza di vitalità e intelligenza, e non è in grado di difendersi dalla confutazione senza il soccorso del padre (Pl. *Phdr.* 275d-e) [Szlezák 1991, 14-23; Reale 1987, 93 s.].
- b) Tale critica non risparmia, come suggerito da alcuni altri interpreti, la forma letteraria scelta da Platone, il dialogo, anzi, si applica ad essa *a fortiori*, in quanto il dialogo scritto è un'imitazione del dialogo tra anime che è, a sua volta, immagine del processo dialettico vero e proprio [Szlezák 1991, 43-53].
- c) L'utilità della scrittura consiste soprattutto nel richiamare alla memoria ciò che già si sa (Pl. *Phdr.* 274e-275d) [Reale 1987, 91 s.].
- d) La trattazione scritta è per Platone uno scherzo, sebbene uno scherzo bello e nobile. Allo scritto, dunque, si possono affidare gli scherzi, ma non le cose più serie, quelle che stanno veramente a cuore al filosofo, che non dovrebbero essere poste per iscritto (Pl. *Phdr.* 276c-277a; *Ep.* VII 344c1-3) [Reale 1987, 95-99].
- e) Si assume che le cose più serie, quelle su cui Platone si è rifiutato di scrivere, corrispondano alla sua dottrina non scritta dei principi, e in particolare dell'Uno che coincide con l'idea del Bene.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Sull'autenticità e il valore di questo testo ai fini della ricostruzione della filosofia platonica è in corso un dibattito plurisecolare, che non possiamo qui riassumere neppure nelle sue linee fondamentali. Per una presa di posizione contro l'autenticità rimando a Burnyeat e Frede 2015, 3-25, 121-192: gli argomenti di Burnyeat e Frede, di ordine filologico, storico-letterario, filosofico e stilistico, appaiono però circostanziali e non decisivi. In particolare, mi sembra difficilmente difendibile la tesi di Frede per cui non ci sarebbero evidenze dell'esistenza, in età ellenistica, dell'esistenza delle lettere contenute nelle tetralogie di Trasillo: egli sembra non tener conto, in effetti, né del papiro di III sec. a.C., edito da Gallazzi 2008, che contiene *Ep.* VIII 356a6-8, né del tentativo di Burkert 2000, a mio avviso molto convincente, di dimostrare che la *Lettera VII* era già nota a Neante di Cizico nel IV sec. a.C.; elementi che non provano l'autenticità, ma confermano l'antichità di alcune delle epistole trasiltee, tra cui la VII.

<sup>3</sup> Reale 1987, 105-113, soprattutto sulla base di Pl. *Ep.* VII 341a-b, 344d *et al.*

- f) Platone non ha scelto di non scrivere sulle cose più importanti per ragioni intrinseche alla inesprimibilità delle verità riguardanti i principi o alla inadeguatezza del mezzo scrittorio: le sue ragioni sono di ordine pedagogico e contingente, e per questa ragione il rifiuto platonico fu avvertito come superato già dalla prima generazione dei suoi discepoli [Gaiser 1994, 339 s.].

Mentre le prime tesi (a-c), ricavabili soprattutto dal *Fedro*, sono anche le meno controverse, le ultime tre (d-f) sono fondate in modo particolare sulla lettura dell'*excursus* filosofico della *Lettera VII*, e hanno suscitato un aspro dibattito. Chi sostiene un'interpretazione che tende a sottolineare la natura asistemica della filosofia di Platone e la portata aporetica della sua indagine, e si spinge, in qualche caso, a individuare una forte carica scettica nel suo pensiero, tende a sottolineare come l'argomento contro la scrittura nella *Lettera VII* sia ben più radicale di quello del *Fedro*, poiché investe non solo la comunicazione scritta, ma ogni forma di comunicazione e insegnamento in forma discorsiva della filosofia, e mette in luce la debolezza dei λόγοι umani, per i quali è impossibile distinguere l'indagine sull'essenza delle cose da quella relativa alle loro proprietà, precludendo così all'anima, almeno in questa vita, la conoscenza autentica del vero.<sup>4</sup>

Questo dibattito è vastissimo, e riguarda i fondamenti stessi della filosofia di Platone; noi non possiamo render conto adeguatamente di tutte le innumerevoli posizioni e voci che sono intervenute in esso.<sup>5</sup> Quello che ci proponiamo di fare, in questo contributo, è mostrare come esso non sia solo contemporaneo: anche nel mondo antico sono esistite interpretazioni differenti, e persino opposte, della critica platonica alla scrittura.

---

<sup>4</sup> Questa è la lettura dell'*excursus* difesa da Trabattoni 2005, 111-136, nel cui solco mi pare collocarsi anche Forcignanò 2020, 38-47; una lettura aporetica, su posizioni più equilibrate, è quella di Isnardi Parente: v. per es. *ead.* 1969, 416-431.

<sup>5</sup> Ricorderò almeno la posizione di Vegetti 1989; 2003: egli riafferma il principio di autonomia degli scritti platonici, e cerca una via interpretativa che medi tra i due paradigmi, dando uno spazio importante (ma non centrale) alle dottrine non scritte, rifiutando un'interpretazione sistematica della filosofia platonica, e sottolineando la portata innanzitutto politica della critica platonica alla scrittura.

## 2. La ricezione antica della critica platonica alla scrittura nella Lettera VII

L'obiezione rivolta talora agli interpreti oralisti, per cui, se Platone ha rifiutato di scrivere sui fondamenti del suo pensiero, non dovrebbe essere lecito a noi farlo [Gaiser 1994, 339 s.; Reale 1987, 114-121], si potrebbe rivolgere a buon diritto a coloro che nel mondo antico si sono considerati seguaci di Platone. Potrebbe dunque sorprendere che l'*excursus* filosofico della *Lettera VII*, in cui questo ammonimento è formulato in modo esplicito e imposto anche alle generazioni future, sia citato assai raramente dai Platonici, e quasi mai in rapporto alla liceità di mettere per iscritto le cose più importanti.<sup>6</sup> La prima discussione organica del passo platonico che possediamo è quella di Celso (II sec. d. C.), ed è inserita in un contesto non di esegesi, ma di polemica anticristiana:<sup>7</sup> Celso dà per scontato che la dottrina di cui Platone rifiuta di scrivere sia quella del *πρῶτον ἀγαθόν*, e insiste sul fatto che questa, nell'ottica platonica, non possa essere "rivelata" per iscritto nel senso in cui i Cristiani concepiscono la Scrittura e la Rivelazione, ma può essere attinta solo per via razionale: Platone afferma sì un'impossibilità dello scrivere intorno al primo bene, ma ne rende ragione attraverso il celebre argomento dei "cinque" [v. *infra*], e non c'è nulla di segreto o mistico nel suo insegnamento. La conoscenza vera del bene deve scaturire da un continuo e benevolo confronto, non da una rivelazione che non ammette confutazione: per Celso, Platone ha voluto mettersi al riparo proprio da questo atteggiamento dogmatico nella *Lettera VII*, dal momento che, in linea di principio, tutto è esprimibile e scrivibile, persino il nulla, ma ciò non ne dimostra la verità, e nella sua ottica l'anatema di Platone contro coloro che pretenderanno di scrivere le sue dottrine più importanti viene scagliato proprio contro i mistificatori come i Cristiani.

Ben diverso fu l'atteggiamento dei pensatori cristiani, che videro proprio nella *Lettera VII* la dimostrazione del fatto che Platone avesse

<sup>6</sup> Pl. *Ep.* VII 341b6-c5; ho scelto di concentrarmi sulla questione della liceità e possibilità della scrittura rispetto alla dottrina dei principi, lasciando da parte la letteratura esegetica relativa alla dottrina dei "cinque", assai copiosa ma focalizzata sull'aspetto epistemologico.

<sup>7</sup> *Ap. Orig. Cels.* VI 1-10. Il titolo stesso dell'opera di Celso, *λόγος ἀληθείας*, sembra riecheggiare le parole di Platone in *Ep.* VII 342a2.

un insegnamento segreto e iniziatico, che sconfinava nel misticismo: tale è l'interpretazione che dell'*excursus* platonico fornisce Clemente (*Strom.* V 66.3; 77.1-78.1), e Origene lascia persino intendere, nella sua risposta a Celso, che la questione, se Platone avesse o meno una dottrina non scritta di natura iniziatica, era oggetto di dibattito tra i contemporanei (*Orig. Cels.* VI 6).

Plotino, in *Enn.* VI 9.4, sembra ricordarsi della *Lettera VII* quando parla della (im)possibilità di parlare e scrivere intorno all'Uno:

Platone dice che dell'Uno non si può né parlare né scrivere (οὐδὲ ῥητὸν οὐδὲ γραπτὸν φησιν, cfr. *Pl. Ep.* VII 341c5), ma noi parliamo e scriviamo per condurre all'Uno, per risvegliare alla sua visione, a partire dai ragionamenti, come per indicare il cammino a chi voglia vedere qualcosa [tr. it. Moriani 1997].

Plotino, pur sottolineando il valore pedagogico della scrittura, non pensa a un'inconvenienza dello scrivere, ma a un'impossibilità del comunicare che coinvolge tutte le forme dell'insegnamento intorno ai principi. La lettura plotiniana insiste sull'impossibilità di esprimere a parole la dottrina dei principi platonici, e in particolare di attribuire per via discorsiva alcuna qualità positiva all'Uno, la cui conoscenza si trova oltre il *logos* e l'intellegione; questa interpretazione dell'*excursus* compare anche, molto più tardi, nella teologia apofatica di Damascio (*Pr.* I 64, I 83).

Nella tarda Antichità l'interpretazione prevalente di questo testo sembra quindi intendere l'attacco platonico alla scrittura come una presa d'atto della non insegnabilità e non discorsività dei fondamenti della dottrina platonica; la tentazione di ipotizzare che questo indirizzo interpretativo, fatto proprio dai Neoplatonici tardi, sia stato in realtà inaugurato nell'alveo dell'interpretazione scettica di Platone è assai forte, ma purtroppo non esiste alcuna traccia di un lavoro degli Accademici scettici sull'*excursus* della *Lettera VII* [v. Tarrant 1983, 78-80]. Tuttavia, esistono evidenze dell'esistenza di una corrente del platonismo che intendeva tale critica in senso del tutto diverso, come un vero e proprio divieto: il documento più importante che questi interpreti hanno lasciato è l'*excursus* filosofico della *Lettera II* ps. platonica.

### 3. *L'exkursus filosofico della Lettera II e l'enigma dei tre re*

La *Lettera II*, riconosciuta unanimemente dagli studiosi come una falsificazione di ambito neopitagorico,<sup>8</sup> è indirizzata da Platone al tiranno Dionigi II di Siracusa, e il contesto fittizio è in linea con quello della *Lettera VII*: il falsario ambienta la lettera appena dopo i giochi olimpici del 360 a.C., in una situazione in cui i rapporti tra Platone e il tiranno non sono ancora precipitati, e Platone fa un tentativo di riportare Dionigi alla filosofia esortandolo a non dare ascolto ai calunniatori che accusano i suoi amici di malumori nei confronti della tirannide.<sup>9</sup> La seconda parte della lettera assume un tono decisamente esoterico, quando Platone inizia a rivolgersi al Dionigi discepolo e non più al tiranno: Platone risponde alle richieste di chiarimenti che Dionigi gli ha rivolto con estrema circospezione, in un *excursus* che merita di essere letto per intero.

[Pl.] *Ep.* II, 312d-313b. La piccola sfera non è corretta: ti mostrerò Archedemo, quando verrà. E poi, per quanto riguarda quella cosa, che è anche più onoranda e divina di questa, su cui hai mandato a chiedere non trovando risposte, a maggior ragione ti dovrà esser chiarita. Dici infatti, secondo quanto lui mi ha riportato, di non aver ricevuto dimostrazioni adeguate sulla natura del “primo”. Però, dovrò parlartene per enigmi (δὲ ἀινυμῶν), perché, *semmai dovesse la tavoletta nei recessi del mare o della terra patire*<sup>10</sup> alcunché, il lettore non intenda. Ed ecco come stanno le cose.

<sup>8</sup> Si veda già Rist, 1965; Pasquali, 1967, 158-178.

<sup>9</sup> [Pl.] *Ep.* II 310b-d; sul contesto fittizio, si veda l'ironia di Pasquali 1967, 158-161.

<sup>10</sup> L'autore sembra avere reminiscenza di un verso tragico, sebbene la metrica non sia precisa e si tratti di una parafrasi. In genere viene indicata come fonte Euripide, *IT* 755 sgg. [Isnardi Parente 2002, 195-196], a cui si potrebbe aggiungere *E. IA* 98 s., 112 s.: in entrambi i contesti tragici, il riferimento alla lettera scritta è legato alla segretezza, sia che si tratti della lettera che rivela a Oreste l'identità della sorella Ifigenia, sia nel caso della lettera con cui Agamennone inganna la figlia per indurla a raggiungere la flotta e sacrificarla. Il falsario, in ogni caso, modifica il significato della parola πτυχή, di uso esclusivamente poetico: mentre nelle occorrenze euripidee essa indica le pieghe della tavoletta, e dunque l'interno, celato a sguardi indiscreti, con la superficie scrittoria, qui il termine viene usato in senso metaforico per i recessi della terra e del mare.



Attorno al re di tutte le cose, tutte stanno, e tutte sono grazie a lui, ed egli è causa di tutto ciò che è bello; attorno a un secondo, poi, le seconde, e attorno a un terzo le terze. Dunque, l'anima umana desidera apprendere, riguardo a queste cose, quali e di che sorta esse siano, guardando però a quelle che le sono congeneri, da cui non ricava nulla di adeguato. Ebbene, riguardo a quel re e a quelle cose di cui parlavo, non c'è nulla di congenere: l'anima infatti s'interroga nel modo che segue: «ma allora qual è la sua natura?». Questa, o figlio di Dionigi e Doride, è la domanda che è causa di tutti i mali, e in particolare di quelle doglie che insorgono attorno ad essa nell'anima, e se nessuno la distoglierà, essa non prenderà mai veramente parte alla verità.

Tu stesso mi hai detto, nel giardino sotto gli allori, che avevi avuto un'intuizione su questo, e che era una tua scoperta; e io dissi che, se ti sembrava che la cosa stesse così, avrei anche potuto risparmiarmi tanti discorsi. Infatti non mi ero mai imbattuto – dissi – in qualcuno che avesse fatto questa scoperta, ma le mie molte indagini riguardavano proprio questo; e tu, magari per averlo sentito da qualcuno, o forse spinto verso di essa da un fato divino, non hai però poi fissato le dimostrazioni che la riguardavano come se le avessi possedute saldamente, ma ti balena davanti ora a un modo, ora a un altro, attorno all'oggetto visibile; esso, però, non è affatto di tal sorta.<sup>11</sup>

Nelle prime righe dell'estratto Platone accenna a una sfera, un modello del cosmo, che necessita di correzioni. Non credo, contrariamente a quanto sostiene Keyser [1998, 241-267], che questo dettaglio imponga un'assegnazione della lettera alla fine dell'età ellenistica, tantomeno al circolo di Eudoro: gl'interpreti tendono ad accostare questa sfera a quella attribuita da Cicerone ad Archimede (Cic. *Rep.* I 21 s.), che era presumibilmente dotata d'ingranaggi differenziali. La sfera della *Lettera II*, tuttavia, non era necessariamente un oggetto così complesso, e modelli rudimentali del cosmo esistevano certamente già al tempo di Platone, il cui perfezionamento proseguì per tutta l'età ellenistica.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Per i passi della *Lettera II* citati per esteso riporto la mia proposta di traduzione, condotta sul testo stabilito da Isnardi Parente 2002.

<sup>12</sup> Basterà ricordare Ermesianatte (IV-III sec. a.C.), *Leont.* fr. 2, 87 Diehl, in cui si attribuisce l'invenzione della «piccola sfera» a Pitagora. Anche in [Pl.] *Ep.* XIII 363c,

Ben più importante e interessante ai nostri fini è il seguito. C'è un'altra questione, assai più riservata, su cui Platone deve inviare chiarimenti a Dionigi: le sue parole lasciano intendere che sulla «natura del primo» il tiranno ha avuto una conversazione con Platone, e che ritiene di avere avuto una sorta di intuizione a riguardo, ma chiede ulteriori chiarimenti al maestro. Il contesto fittizio rivela chiaramente che il falsario fa riferimento alla *Lettera VII*: Dionigi è raffigurato come un allievo che pensa di sapere tutto, e che non capisce di porsi domande scorrette; alla luce degli ammonimenti di Platone in questa lettera sulla riservatezza che la natura del «primo» richiede, l'infrazione di Dionigi, che osa mettere per iscritto la dottrina dopo una sola lezione (Pl. *Ep.* VII 340b-341b), appare ancora più grave.

È proprio la riservatezza dell'argomento a richiedere, per Platone, di esprimersi «per enigmi». Molti interpreti hanno attirato l'attenzione sul carattere pitagorizzante della modalità comunicativa dell'enigma [v. Saffrey e Westerink 1974, 21-23]: sebbene talvolta anche la critica antica di Platone abbia accusato il filosofo ateniese di esprimersi in modo oscuro per celare la sua dottrina (v. per es. DL III 63), questo tipo di enigma, espresso in questa modalità e con queste finalità, costituisce qualcosa di più di un semplice riferimento all'uso platonico del mito e dell'analogia. I presupposti teorici di questa interpretazione del linguaggio platonico sono da rintracciare nell'esegesi ellenistica dei simboli, o ἀκούσματα, pitagorici: queste brevi sentenze dal senso misterioso e ambiguo, infatti, costituivano la base dell'insegnamento orale del pitagorismo antico, ed erano giunte ai pensatori di età classica ed ellenistica in raccolte. Gli autori che si occuparono di questa letteratura in età ellenistica inaugurarono diversi indirizzi interpretativi, tra cui, appunto, l'esegesi «per enigmi», le cui basi sono ricordate dal retore e grammatico Trifone (*Rhet. Gr.* III 193-194 Spengel).<sup>13</sup> Differentemente dal simbolo, che è esoterico per eccellenza, in quanto può essere compreso solo da chi

---

peraltro, troviamo un riferimento, in forma enigmatica, a una sfera come questa, quando Platone chiede a Dionigi di salutargli «i compagni del gioco della palla»: v. Brisson 2021, 390 s.

<sup>13</sup> Opere dedicate all'esegesi per enigmi nell'età ellenistica furono lo scritto *Sui Simboli pitagorici* di Androcide (per il quale si veda Thom 2021) e il trattato dal titolo ignoto di Ippomedonte di Argo (*ap. Iambl. VP* 87).

condivide la chiave per decifrarlo, l'enigma è razionale, e come tale ha una soluzione a cui si può pervenire attraverso il λόγος, a patto di avere un'adeguata preparazione. Ecco dunque cosa vuole dire il falsario quando dichiara che, esprimendosi per enigmi, farà sì che il lettore occasionale «non intenda»: non che il senso dell'enigma sia accessibile solo agli iniziati, ma che una persona senza adeguata preparazione filosofica non possa avere elementi per attaccare il discorso scritto che essa contiene. L'enigma pitagorico, applicato alla lettura di Platone, diviene per il falsario una protezione e un soccorso alla debolezza della scrittura; in questo modo anche l'obiezione, secondo cui non è lecito scrivere ciò che Platone non ha scritto, e non è lecito divulgare la dottrina non scritta, è in parte aggirata: Platone stesso ha rotto il suo silenzio su questi argomenti, ma lo ha fatto in modo allusivo ed enigmatico, in modo che solo persone degne e preparate (ma non necessariamente iniziate) potessero fare uso di quella conoscenza.

La differenza tra l'approccio per enigmi e quello per simboli, esoterico in senso stretto, risulterà più chiaro dal confronto con un altro documento che fa parte delle epistole pitagoriche di Platone: nella *Lettera XIII*, che contiene elementi antiplatonici [Brisson 2021, 388-391; Isnardi Parente 2002, 273-277; Gaiser 1981, 71-94] e tenta di ritrarre Platone come un adulatore del tiranno Dionigi, troviamo un passo sorprendente:

Il contrassegno (ξύμβολον) che distingue le mie lettere più serie dalle altre, penso che te lo ricordi. Tuttavia, fa' sempre attenzione e osserva se c'è, perché sono molti che mi chiedono di scrivere e non è facile dire apertamente di no. Le lettere serie hanno in apertura la parola «Dio», le altre «dèi» ([Pl.] *Ep.* XIII 363b1-6; tr. it. Ciani 2002).

Il Platone della *Lettera XIII* giustifica il suo ricorso alla scrittura come qualcosa a cui vorrebbe, ma non può sottrarsi apertamente; il falsario mostra che Platone e Dionigi comunicano con un sistema di simboli, ovvero mezzi di riconoscimento incomprensibili a chi non è iniziato, per distinguere le lettere «serie», in cui sono contenute le dottrine segrete, dalle altre, che non contengono nulla di esoterico: anche all'inizio della lettera, come sigillo di autenticità, Platone racconta a

Dionigi un episodio di cui solo loro due possono avere memoria ([Pl.] *Ep.* XIII 360a1-b5). Questo implica, in apparenza, che la contrapposizione non sia semplicemente tra dottrine divulgabili e non divulgabili, ma tra dottrine vere e false, messe in circolazione al solo scopo di confondere i profani.

L'enigma della *Lettera II*, che allude a tre misteriosi re, è forse il passo più letto e commentato dell'epistolario platonico nel mondo antico, e ha avuto un'enorme fortuna in quanto è parso, agli occhi dei Neoplatonici, il solo dell'opera platonica che contenesse un riferimento esplicito all'interpretazione neoplatonica delle tre ipotesi del *Parmenide* e della dottrina plotiniana delle ipostasi Uno-Intelletto-Anima.<sup>14</sup> Diversi autori medioplatonici, a partire dal II sec. d. C., ricordano l'enigma nelle loro opere, quali Numenio,<sup>15</sup> Celso (*ap. Orig. Cels.* VI 18), Apuleio (*Apol.* 64), per tacere dell'impressione che esso suscitò presso i cristiani di indirizzo platonizzante, che vi videro una prefigurazione della dottrina trinitaria;<sup>16</sup> esistono però anche alcuni indizi che permettono di ipotizzare che esso fosse conosciuto già nel I sec. d. C.:<sup>17</sup> è molto pertinente ricordare, a questo proposito, la dottrina dei tre «Uni» di Moderato di Gades (*ap. Simpl. in Ph.* 230, 34-1, 24 Diels) [v. Saffrey e Westerink 1974, 26-35], che pone tre Unità, la prima sopra l'essere e l'intelletto, la seconda, intellettiva, coincidente con l'Idea e l'essere, la terza, psichica, che partecipa dell'essere; eppure l'autore non sembra alludere a una trascendenza del «primo». Le molte interpretazioni moderne di questo passo, d'altra parte, tendono a dividersi tra quelle più incentrate sull'aspetto gnoseologico e quelle imperniate sul senso ontologico-metafisico dell'enigma;<sup>18</sup> l'impianto metafisico-epistemico a

<sup>14</sup> Un'ottima storia complessiva dell'esegesi di questo testo dal medioplatonismo a Proclo si trova in Saffrey e Westerink 1974, 35-59; v. per es. Plot. *Enn.* I 8.2; *ibid.* V 1.8, V 5.3; Porph. *ap. Procl. in Ti.* I 393, 14-23 Diehl; Procl. *Theol. Plat.* II 8-9; Damasc. *Pr.* I 86-88.

<sup>15</sup> V. fr. 24, e probabilmente 12, Des Places.

<sup>16</sup> Clem. Al. *Strom.* V 103.1; Id. *Protr.* VI 68.5; Athenagoras, *Leg.* 23; Iustin. *Apol.* I 60; anche lo Gnostico Valentino, *ap. Iren. Adv. Haer.* III 4.3, riconosceva in questo passo il suo sistema.

<sup>17</sup> Si vedano Brisson e Viltanioti 2020, per l'ipotesi che alcuni autori pseudopitagorici conoscessero l'enigma.

<sup>18</sup> Mi limito a rimandare al sintetico stato dell'arte in Isnardi Parente 2002, 196 s., e

cui si allude, tuttavia, appare incompatibile sia con un sistema dualistico quale la coppia Uno-Diade indefinita, sia con i primi sistemi ternari medioplatonici, come quello di Eudoro (*ap. Simpl. in Ph.* 181 Diels), che ponevano una coppia di principi sullo stesso piano, subordinati a un Dio supremo, principio in senso più autentico; le interpretazioni medio e neoplatoniche potevano semplicemente forzare il senso dell'enigma per farlo coincidere con i loro sistemi, ma l'interpretazione del significato originario è molto difficoltosa. L'autore osserva che l'anima, desiderosa di sapere, si pone domande sulle qualità di questi re, osservando ciò che le è congenere (gli oggetti di conoscenza dianoetica e dell'opinione); tuttavia, questo approccio è inefficace e persino pericoloso nel caso del primo re, perché non esiste nulla di congenere ad esso.

Queste parole sono evidentemente riprese dalla *Lettera VII*, e in particolare dalla famosa e controversa teoria dei «cinque» in essa esposta: il Platone della *Lettera VII* motiva il rifiuto della scrittura spiegando che vi sono quattro elementi attraverso i quali si raggiunge la conoscenza di una cosa in sé (il quinto è la cosa stessa): nome, *logos*, immagine, *episteme*. I quattro elementi non permettono un accesso diretto alla piena conoscenza del quinto, perché mostrano la qualità, e non l'essenza delle cose, che è invece proprio ciò a cui l'anima aspira; pertanto, solo un paziente e benevolo confronto tra i quattro, impossibile da affidare alla scrittura, potrà portare una minoranza di persone alla vera conoscenza del quinto (Pl. *Ep.* VII 342a-343e). È interessante notare che, sul piano argomentativo, l'autore della *Lettera II* procede in modo simile a quello della *Lettera VII*, sostituendo però la teoria dei cinque con l'enigma dei tre re. Se per l'autore della *Lettera VII* l'indagine sulle qualità può rappresentare un ostacolo alla conoscenza dell'essere e delle Idee, l'autore della *Lettera II* porta l'argomento alle sue estreme conseguenze: nel caso della conoscenza piena del primo re, la domanda sulle qualità che tormenta l'anima non è un semplice ostacolo, ma la causa di tutti i mali, e la metafora delle doglie, che indica in genere la maieutica socratica nell'opera platonica (per es. in Pl. *Tht.* 151d-e; *Smp.* 206d-e *et al.*), è impiegata qui in chiave pesantemente negativa [V. Brisson 2004, 96; *contra*, Pasquali 1967, 174s.; Isnardi Parente 2002, 197].

---

a Rist, 1965.

Come si può vedere, è posto il classico problema della corrispondenza tra facoltà conoscitive dell'anima e rispettivi oggetti, partendo dal presupposto che essa conosce solo ciò che è simile a sé. Il «primo» pertanto, potrebbe costituire agli occhi dell'autore un νοῦς, un primo soggetto e oggetto di conoscenza, corrispondente all'unità metafisica del più alto livello di realtà, quello delle Idee, a cui nulla è simile; il secondo re sarebbe la Diade, intesa come corrispondente alla διάνοια e ai suoi oggetti, mentre il terzo re corrisponderebbe all'ambito della molteplicità opinabile, e la corrispondente facoltà dell'anima sarebbe la δόξα. Questo schema non è affatto una creazione medioplatonica; se la distinzione delle quattro facoltà conoscitive è facilmente ricavabile dalla *Repubblica* platonica,<sup>19</sup> la loro associazione con la serie Uno-Diade-Triade-Tetrade è esposta come dottrina accademica già nel *De Anima* di Aristotele (Arist. *de An.* 404b16-30), in un contesto in cui molti interpreti hanno ravvisato, a mio avviso correttamente, un riferimento alle dottrine non scritte di Platone;<sup>20</sup> e la ritroviamo, riproposta come uno sviluppo della dottrina di Pitagora relativa alla τετρακτύς, anche nei *Placita* ps. plutarchei ([Plu.] *Plac.* 877b-c = Aët. I 3.8). Si potrebbe obiettare che, se la dottrina di riferimento fosse questa, il falsario dovrebbe porre non tre, ma quattro re; tuttavia, non mi pare che vi siano particolari difficoltà, nell'ottica dell'autore anonimo, a escludere l'ἄσθησις, i cui oggetti non sono ontologicamente diversi da quelli della δόξα:<sup>21</sup> ai suoi occhi, il terzo re consiste forse nell'unico mondo sensibile intorno a cui si stringe la molteplicità determinata degli oggetti dell'opinione, e la Triade è appunto il principio del numero,<sup>22</sup> mentre un ipotetico

<sup>19</sup> Si veda soprattutto Pl. *R.* 409d, in cui si afferma l'idea del bene «regna» sull'intelligibile.

<sup>20</sup> Su questo passo, che contiene un rimando al *De Philosophia*, si veda il commento di Gaiser 1998, 228-249.

<sup>21</sup> Mi sembra che questa possibilità di vedere nel terzo re l'unità del mondo sensibile attorno a cui si stringono gli oggetti della *doxa* sia confortata dalla fine del passo, in cui si avverte che il Primo appare a Dionigi sempre differente, perché egli guarda alla realtà visibile.

<sup>22</sup> In questo senso, il nostro poteva essere influenzato dall'idea che la Triade fosse il primo principio di molteplicità, e al tempo stesso della completezza dell'essere, in quanto provvista di principio, mezzo e fine; quest'antica idea, forse di origine orfico-pitagorica, era diffusa già in ambito accademico: cfr. per es. Arist. *Cael.* 268a10-20;

«quarto re» non avrebbe diritto a uno *status* regale, in quanto privo di qualunque determinatezza e unità. La presenza dell'enigma nella lettera, pertanto, non prova che essa sia una falsificazione medioplatonica: il suo significato si può comprendere, a mio parere, anche in riferimento all'interpretazione veteroaccademica di Platone, e in particolare alle dottrine non scritte.

#### 4. *Un Socrate bello e giovane*

Nel seguito della lettera, dopo aver esortato Dionigi a inviargli Archedemo per chiedere chiarimenti su qualsiasi dubbio e a praticare l'indagine filosofica con pazienza e costante fatica, Platone prosegue ribadendo il divieto di scrivere, con parole che si spiegano con la conoscenza da parte del falsario della *Lettera VII*, da cui si evince che il divieto è stato trasgredito da Dionigi [Bluck 1960, 144-146].

[Pl.] *Ep.* II, 314a-c. Bada bene, poi, che queste cose non siano divulgate a uomini privi d'educazione; forse infatti –così mi sembra– non esistono insegnamenti orali (ἀκούσματα) più ridicoli di questi agli occhi dei più, e al contempo più stupefacenti e ispirati per chi abbia la giusta natura. D'altra parte, se vengono ripetuti sovente e ascoltati sempre per molti anni, con fatica vengono purificati dopo un lungo trattamento, così come avviene con l'oro. E ora, ascolta quale prodigio risulti da ciò: quegli uomini che abbiano udito questi insegnamenti, almeno la maggior parte, se capaci di apprendere, e capaci inoltre di memorizzare e di dare giudizi dopo aver indagato ogni questione sotto ogni aspetto, una volta anziani, e dopo non meno di trent'anni di ascolto, allora affermano che quelle cose, che prima consideravano le più incredibili, ora sono per loro le più credibili e chiare; quanto poi alle cose che prima reputavano le più credibili, vale ora tutto il contrario. Mentre mediti su queste cose, dunque, bada di non doverti poi pentire di avere oggi divulgato in modo indegno queste dottrine. La miglior garanzia di segretezza consiste nel non scrivere, imparando piuttosto a

---

Pl. *Lg.* 715e-716a; Ps. Ocello, 138.14-17 Thesleff.

memoria: infatti, non è possibile che ciò che è scritto non venga divulgato. Ed ecco perché io non ho mai scritto nulla su queste cose, e non esiste alcuno scritto di Platone né mai ci sarà, e quelli che ora circolano a mio nome sono opera di un Socrate bello e giovane. Sta' bene, e obbedisci: adesso, per prima cosa, dopo aver letto più volte questa lettera, bruciala.

Il modo in cui lo Ps. Platone dipinge la sua scuola e la pratica dell'apprendimento della filosofia sono degne di nota: gli uomini capaci di padroneggiare i più alti risultati della dialettica platonica si devono sottoporre a una lunghissima iniziazione di almeno trent'anni, che prevede unicamente l'ascolto e la memorizzazione degli insegnamenti orali del maestro. È chiaro che il falsario ha in mente il percorso iniziatico interno alla scuola pitagorica, così come esso era conosciuto e concepito nelle fonti di età ellenistica (cfr. per es. Iambl. *VP* 71-74): non a caso, per indicare gli insegnamenti impartiti nell'Accademia, sceglie il termine non platonico di ἀκούσματα, che richiama il silenzioso apprendimento per via orale dei precetti pitagorici. Così come gli ἀκούσματα, in effetti, gli insegnamenti platonici intorno al primo appaiono dapprima incomprensibili e incerti all'iniziato, ma alla fine del percorso iniziatico sono ciò che è più saldo e certo ai suoi occhi. È bene notare che, anche in questo caso, la via che porta a padroneggiare la dialettica e la dottrina dei principi non prevede nessuna rivelazione o illuminazione: il percorso tratteggiato dal falsario è, al tempo stesso, fortemente dogmatico e razionale.

È conseguenza di quest'interpretazione dogmatica della filosofia platonica anche la più sorprendente delle tesi propugnate dal falsario dell'epistola. In conclusione, vengono riprese quasi alla lettera le parole di *Ep.* VII 341c4-5, in cui Platone dichiara che «su queste cose non esiste né mai esisterà uno scritto mio». Mentre parte degli interpreti moderni tende a ridimensionare la portata di quest'affermazione,<sup>23</sup> l'autore della

---

<sup>23</sup> Un esempio di questa tendenza, decisamente contrastata dagli oralisti, è la posizione rappresentata, tra gli altri, da Tulli 1989, Burnyeat e Frede 2015, 164-165, che cerca di ridimensionare la critica alla scrittura proprio intendendo il termine σύγγραμμα nella *Lettera VII* come un "trattato", scritto sistematico (e dunque non il dialogo). Tuttavia, come sostenuto efficacemente da Szlezák 1988, 463-471, che porta come evidenza anche questo passo di *Ep.* II, questa interpretazione non è supportata



*Lettera II* la interpreta nel modo più radicale possibile: qui Platone dichiara che non esiste *alcuno scritto* suo, né sui principi né su altro. Il modo in cui l'autore si esprime è, ancora una volta, enigmatico: il riferimento a un altro grande pensatore che aveva scelto di non scrivere, Socrate, e per di più un Socrate bello e giovane, ha dato filo da torcere agli interpreti.<sup>24</sup> Brisson e Viltanioti [2020, 45-50; cfr. Brisson 2021, 381-387] fanno riferimento a un frammento di Numenio, in cui egli immagina un discepolato pitagorico per Socrate, e sembra mettergli in bocca proprio l'enigma dei tre re della *Lettera II*;<sup>25</sup> però, per quanto questa fosse l'interpretazione di Numenio, non mi pare convincente voler vedere nel "Socrate bello e giovane" un Socrate pitagorico che ha trasmesso la propria dottrina al discepolo Platone, perché l'autore qui sta chiaramente prendendo le distanze dall'esperienza socratica di Platone. Platone non sta negando di aver materialmente scritto i suoi dialoghi, ma li sta ripudiando, e insieme con essi la componente socratica del suo pensiero: il Socrate bello e giovane non è altri che l'*alter ego* di un giovane Platone, innamorato e sedotto dalla ζήτησις del pensiero socratico, che ha scritto i dialoghi per onorare il suo maestro, ma che ora si pente sia dell'impiego del mezzo scrittorio sia del contenuto di quegli scritti.<sup>26</sup> Il

---

dalle fonti, dal momento che il termine σύγγραμμα in greco indica semplicemente un'opera in prosa e mai un trattato sistematico, e il suo uso in riferimento ai dialoghi di Platone è assai comune. Si veda anche Forcignanò, 2020, 152.

<sup>24</sup> Ved. Isnardi Parente 2002, 198 s. La prima questione che si pone è relativa all'interpretazione del testo, perché alcuni interpreti preferiscono sminuire l'assurdità dell'affermazione dell'autore sottintendendo, nella frase, il *παρὶ τούτων* precedente, esplicitato nel passo parallelo in *Ep. VII* (così Bluck, 1960, e Brisson, 2021): in tal modo Platone non starebbe negando l'esistenza di scritti "platonici" in generale, ma solo sulla dottrina dei principi. Tuttavia quest'interpretazione non è giustificata se non dalla volontà di rendere più accettabile il senso delle parole dell'autore, e perciò hanno ragione Pasquali 1967, 177 s., e Isnardi Parente 2002, 198 s., a leggere qui una totale negazione dell'esistenza di scritti di Platone. Si veda, *contra*, Burnyeat e Frede 2015, 165 n. 68.

<sup>25</sup> Numenio, fr. 24 Des Places; propriamente, Numenio parla di "tre dèi", ma con ogni probabilità ha in mente la *Lettera II*, nell'interpretazione medioplatonica a lui nota. Cfr. Brisson 2021, 382-384.

<sup>26</sup> Le mie conclusioni divergono di poco da quelle di Pasquali (1967, 177 s.). Vale forse la pena di sottolineare che quest'interpretazione forza pesantemente il senso della *Lettera VII*: in essa la confutazione benevola e l'ironia socratica costituiscono

nostro Platone è ormai convertito al pitagorismo, e riconosce che la via del dialogo socratico e dell'indagine paziente e talvolta aporetica può essere un utile esercizio iniziale, come quello proposto a Dionigi; ma la vera filosofia è la via del silenzioso ascolto e dell'apprendimento di verità razionali e inconfutabili sulle quali fondare una dialettica.

L'ossessione dell'autore per la divulgazione indebita della dottrina ai profani, espressa dal ricorrere dell'insolito verbo ἐκπίπτω, ricorda da vicino altre falsificazioni epistolari appartenenti alla temperie culturale del pitagorismo ellenistico, e in special modo la *Lettera a Ipparco* di Liside ([Lys.], *Ep.* 111-114 Thesleff).<sup>27</sup> Anche in questo scritto si condanna duramente la divulgazione scritta, e inoltre si mette in chiaro che l'unico fine per cui sia lecito mettere certe cose per iscritto è la redazione di uno scritto privato e non autonomo, un ὑπόμνημα, ovvero un aiuto per la memoria, non destinato alla circolazione esterna ([Lys.], *Ep.* 114, 4-6 Thesleff).<sup>28</sup> L'autore della *Lettera II* insiste molto su questo motivo: la più sicura difesa per la dottrina è quella di non essere scritta, ma imparata a memoria. In effetti, nella *Lettera VII* Platone sembra suggerire che Dionigi sarebbe stato più scusabile se avesse scritto non per ambizione, ma per ricordare quanto appreso; tuttavia, questo non è il suo caso, dal momento che le dottrine in questione non si possono dimenticare una volta apprese, e «sono espresse in formulazioni brevissime» (Pl. *Ep.* VII 344e). Sembra perciò che il falsario, avendo delegittimato completamente il dialogo, voglia tuttavia ricordare che la scrittura può avere anche un altro scopo, quello di supportare la memoria: se la sapienza migliore e più sicura è quella scritta nell'anima, la scrittura può però aiutare l'anima a ricordare quanto ha già appreso; e questo è proprio lo scopo con cui il Platone fittizio scrive a Dionigi, ordinando peraltro di dare alle fiamme la lettera appena letta.<sup>29</sup> Mi

---

un passaggio fondamentale per il superamento dell'apparente aporia posta dalla natura dei «quattro» (*Ep.* VII 343c-e).

<sup>27</sup> Si veda anche un'altra falsificazione epistolare dedicata al tema delicato della divulgazione della dottrina, il carteggio tra Aristotele e Alessandro (*ap. Gell. NA* 20, 5.10-12), probabilmente anch'esso di ambiente pitagorico.

<sup>28</sup> Sarà utile ricordare, tuttavia, che il termine ὑπόμνημα non era affatto un marchio di fabbrica delle memorie pitagoriche: gli stessi dialoghi platonici potevano essere definiti tali dal loro autore (cfr. per es. *Tht.* 143a-c).

<sup>29</sup> Esistono ben pochi paralleli per quest'ordine nella letteratura epistolare antica: si

sembra che il falsario abbia in mente le parole del mito di Theuth nel *Fedro*, in cui il re Thamus risponde a Theuth che la scrittura inventata da questi non è un farmaco per la memoria (μνήμη), ma per richiamare la memoria (ὑπόμνησις; Pl. *Phdr.* 275c-d). In questo modo, la predilezione dei falsari di indirizzo pitagorico per la falsificazione di tipo epistolare trova una spiegazione non solo di ordine pratico e contingente, ma anche filosofico, in quanto la lettera ha un destinatario, un interlocutore specifico, e può essere usata per ricordare (ma non per insegnare) anche le dottrine più alte, quelle esoteriche, rompendo così, con un espediente letterario, il silenzio pitagorico. Nonostante tutte le precauzioni prese dal Platone fittizio, la trasgressione di Dionigi, che non brucia la lettera, è fondamentale perché permette ai posteri di conoscere la dottrina, se la loro preparazione filosofica è adeguata alla comprensione degli enigmi che essa contiene.

### 5. Conclusioni

Se si accetta di leggere la *Lettera II* come interpretazione dell'*excursus* filosofico della *Lettera VII*, alcuni elementi di grande importanza per la difficile collocazione dello scritto nel suo corretto contesto storico emergono.

a) L'autore appartiene a un indirizzo del platonismo dogmatico e razionalista; l'interpretazione aporetica e scettica del pensiero di Platone gli è ben nota, ed è esplicitamente additata come negativa e pericolosa. Questo lascia pensare a un contesto in cui l'Accademia scettica è ancora vitale, ma un platonismo dogmatico si sta riaffermando, tra il II e il I sec. a.C. [Saffrey e Westerink 1974, 26];<sup>30</sup> anche la dottrina metafisica proposta dall'autore potrebbe essere precedente alla "rinascita" vera e propria del platonismo dogmatico nella sua veste alessandrina.

b) L'appartenenza di Platone alla società pitagorica è apertamente

---

veda, ad esempio, una lettera apocrifia sulla natura del divino attribuita ad Alessandro Magno, *ap. Aug. de Civ. D.* VIII 5.

<sup>30</sup> Non sono convinto, tuttavia, dai tentativi di attribuire a Eudoro o a un suo discepolo la paternità dello scritto, in quanto la dottrina metafisica in esso difesa appare per certi aspetti differente da quella di Eudoro: si vedano in particolare Keyser 1998, 262-267; Tarrant 1983, 85-92.

difesa, anche se i nomi di Pitagora e dei Pitagorici non compaiono, e l'insegnamento della filosofia nell'Accademia è descritto come molto simile a quella che, in età ellenistica, si pensava fosse la prassi della scuola di Pitagora. Anche questa pitagorizzazione della figura di Platone punta alla tarda età ellenistica.

c) Assai difficilmente il contesto di produzione di questo falso può essere stato lo stesso in cui fu prodotta la *Lettera VII*, che doveva già esistere e circolare quando il falsario ha composto la sua epistola; anche se la sua collocazione è difficile da stabilire, la *Lettera II* può essere considerata con ogni probabilità la più antica testimonianza dell'esistenza dell'*excursus* filosofico della *Lettera VII*.<sup>31</sup>

d) L'oggetto d'interesse principale per il falsario è la questione del rapporto tra gli ἄγραφα δόγματα platonici e la critica alla scrittura presente nella *Lettera VII*: egli rifugge dall'attribuire qualunque forma di misticismo o carattere apofatico alla dottrina non scritta; difende il carattere contingente e motivato da ragioni di riserbo del silenzio di Platone, e ne attribuisce il motivo all'importanza del contenuto e dell'attitudine dell'interlocutore; svaluta fortemente l'importanza della filosofia dei dialoghi, spingendosi a rinnegarli per bocca di Platone, e si scaglia contro le interpretazioni scettiche del suo pensiero. È evidente che queste tesi coincidono in gran parte con quelle degli interpreti oralisti contemporanei; essi, pur non accettando in alcun modo l'appartenenza pitagorica di Platone, abbracciano un'interpretazione della sua critica alla scrittura che legittima una lettura sistematica ed "esoterica" nel senso che rimane circoscritta a specifici destinatari, ma senza concessioni alla mistica e alla rivelazione, del suo pensiero. Naturalmente, il punto di divergenza più rilevante tra questa interpretazione antica e il nuovo paradigma consiste nell'idea della segretezza in cui Platone, secondo il

---

<sup>31</sup> La questione se l'*excursus* filosofico della *Lettera VII* sia autentico o meno non riguarda direttamente questo lavoro; tuttavia, mi pare che le nostre conclusioni possano costituire un indizio in favore di una datazione alta, autenticamente platonica, o comunque veteroaccademica (per una presa di posizione contro questa tesi si vedano Burnyeat e Frede 2015, 121-33); mi sembra che esse siano incompatibili con la tesi di Tarrant [1983; 2017], che considera l'*excursus* della *Lettera VII* un'interpolazione medioplatonica, contemporanea (e forse di origine comune) con la *Lettera II*.

falsario, avrebbe avvolto la sua dottrina;<sup>32</sup> però, come si è detto, egli non vuole fare di Platone un settario, così come appare nella *Lettera XIII*, che nasconde le dottrine per difendere gli interessi della società pitagorica;<sup>33</sup> questo Platone si preoccupa della salvaguardia dei contenuti che, per la loro stessa natura, si prestano a essere fraintesi dagli uomini. Anche per quanto riguarda la natura dogmatica dell'insegnamento platonico, alcuni interpreti oralisti negano che la preminenza della dottrina non scritta dei principi comporti di considerare la filosofia platonica come un sistema chiuso e fondato su dogmi [Szlezák 1991, 40-42],<sup>34</sup> ma questa è precisamente la conclusione cui giunge il falsario. Si potrebbe essere tentati di vedere in questo Platone, che rinnega sé stesso, che vezzeggia Dionigi confidandogli i segreti della sua filosofia mediante enigmi, che riduce le preoccupazioni sulla funzione divulgativa della scrittura a un rischioso disguido postale, che si fida ingenuamente di Dionigi per distruggere le prove della sua stessa trasgressione, un brutto scherzo, la caricatura di un cattivo agente segreto. Eppure, non si deve cadere nell'errore di non prendere sul serio le posizioni espresse dall'autore e la sua lettura della *Lettera VII*: anche questo è uno dei molti platonismi possibili.

### Riferimenti bibliografici

Bluck, R.S. [1960], *The Second Platonic Epistle*, in: *Phronesis* 5 (2), 140-151.

Brisson, L. (éd.) [2004], *Platon, Lettres*, Paris, Flammarion.

Brisson, L., Viltanioti, I.-F. [2020], La lettre II attribuée à Platon, et les traités «pythagoriciens» *Sur la royauté*, in: *Ktèma* 45, 45-55.

Brisson, L. [2021], Les lettres «pythagoriciennes» attribuées à

---

<sup>32</sup> Su questo punto si veda Szlezák, 1991, 31-40.

<sup>33</sup> Questo mi sembra comprovato anche dalle parole con cui Platone giustifica la sua venuta a Siracusa, per far sì che la filosofia sia rispettata anche dalla moltitudine (*Ep.* II 312a1-2); cfr. Bluck 1960, 140.

<sup>34</sup> Peraltro, la questione, se Platone ponesse o meno i propri *dogmata* era discussa già dagli antichi: si veda DL III 51-52.

- Platon, in: C. Macris, T. Dorandi, L. Brisson (eds.), *Pythagoras Redivivus. Studies on the texts attributed to Pythagoras and the Pythagoreans*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 381-397.
- Burkert, W. [2000], Neanthes von Kzyikos über Platon, in: *Museum Helveticum* 57 (2), 76-80.
- Burnyeat, M., Frede, M. [2015], *The Pseudo-Platonic Seventh Letter*, D. Scott (ed.), Oxford, Oxford University Press.
- Casaglia, M., Guidelli, C., Linguiti, A., Moriani, F. (a cura di) [1997], *Plotino, Enneadi*, Torino, UTET.
- Forcignanò, F. (a cura di) [2020], *Platone, Settima Lettera*, Roma, Carocci.
- Gaiser, K. [1981], Platone come *kolax* in una lettera apocrifa (13<sup>a</sup> *epist.*), in: *Sandalion* 4, 71-94.
- Gaiser, K. [1994], *La dottrina non scritta di Platone*, tr. it. di V. Cicero, Milano, Vita e Pensiero.
- Gaiser, K. [1998], *Testimonia Platonica. Le antiche testimonianze sulle dottrine non scritte di Platone*, tr. it. di V. Cicero, Milano, Vita e Pensiero.
- Gallazzi, C. [2008], Plato, Epistulae VIII 356a, 6-8, in: F.A.J. Hoogendijk, B.P. Muhs (eds.), *Sixty-Five Papyrological Texts*, Leiden, Brill, 1-4.
- Isnardi Parente, M. [1969], La VII epistola e Platone esoterico, in: *Rivista Critica di Storia della Filosofia* 24 (4), 416-431.
- Isnardi Parente, M., Ciani, M.G. (a cura di) [2002], *Platone, Lettere*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori.
- Keyser, P.T. [1998], Orreries, the date of [Plato] Letter II and Eudorus of Alexandria, in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 89, 241-267.
- Krämer, H. [1989], *Platone e i fondamenti della metafisica*, tr. it. di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero.
- Pasquali, G. [1967], *Le lettere di Platone*, Firenze, Sansoni.
- Reale, G. [1987], *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano, Vita e Pensiero.

- Rist, J.M. [1965], Neopythagoreanism and Plato's second Letter, in: *Phronesis* 10 (1), 78-81.
- Saffrey, H.D., Westerink, L.G. (éd.) [1974], *Proclus, Théologie platonicienne, livre II*, Paris, Les Belles Lettres.
- Szlezák, T.A. [1988], *Platone e la scrittura della filosofia*, tr. it. di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero.
- Szlezák, T.A. [1991], *Oralità e scrittura della filosofia; il nuovo paradigma nell'interpretazione di Platone*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa.
- Tarrant, H. [1983], Middle Platonism and the Seventh Epistle, *Phronesis* 28, 75-103.
- Tarrant, H. [2017], Numenius, Neopythagoreanism, and the Troublesome 'Kings', in: J. Finamore, S. Klitenic Wear (eds.), *Defining Platonism. Essays in Honor of the 75th Birthday of John M. Dillon*, Steubenville, Franciscan University Press, 85-95.
- Thiel, D. [1993], *Platons Hypomnemata: Die Genese des Platonismus aus dem Gedächtnis der Schrift*, Freiburg im Breisgau-München, Alber.
- Thom, J. C. [2021], Androcydes' *On the Pythagorean Symbola* as a Pseudo-Pythagorean Text, in: C. Macris, T. Dorandi, L. Brisson (eds.), *Pythagoras Redivivus. Studies on the texts attributed to Pythagoras and the Pythagoreans*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 317-339.
- Trabattoni, F. [2005], *La verità nascosta*, Roma, Carocci.
- Tulli, M. [1989], *Dialettica e scrittura nella VII lettera di Platone*, Pisa, Giardini.
- Vegetti, M. [1989], Nell'ombra di Theuth. Dinamiche della scrittura in Platone, in: M. Detienne (a cura di), *Sapere e scrittura in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 201-227.
- Vegetti, M. [2003], *Quindici Lezioni su Platone*, Torino, Einaudi.

## **Burn after reading. A criticism of writing and pythagorean secret in the pseudo-platonic second letter**

### **Keywords**

Pseudoplatonica, Platonism, unwritten doctrines, Hellenistic Pythagoreanism, Platonic letters

### **Abstract**

A harsh debate has risen among scholars about the Platonic passages that contain a criticism of writing, since a correct understanding of Plato's critical attitude towards writing is crucial for interpreting his work, and the famous unwritten doctrines attributed to him. Quite rarely, though, the scholarship has investigated the reception of such passages, and especially of the *excursus* in the controversial *Seventh Letter*, within the ancient Platonic tradition. In this paper, I will examine a key text, the spurious *Second Letter* of the platonic epistolary: a close survey of this document shows that some Platonists understood the critical attitude of Plato towards writing in a radical perspective that reminds of that of some modern interpreters of Plato. The forger uses the *Seventh Letter* as a model, and tries to present Plato as a Pythagorean: this "Pythagorean Plato" rejects the dialogue as a means of philosophical communication, rather choosing methods typical of Pythagoreanism in order to convey his teaching, such as the private letter, the riddle and the *hypomnema*. In this forgery, which belongs to the milieu of Hellenistic Pythagorean literature, Plato's silence on the most important things is broken through a literary device, allowing his philosophy to be interpreted with a dogmatic approach based on the unwritten doctrines.

Intorno al problema del rapporto tra oralità e scrittura nell'opera platonica, com'è noto, è sorto tra gli storici della filosofia un dibattito decisivo, dal momento che la questione investe l'intera interpretazione del pensiero di Platone. Di rado, però, la critica si è soffermata a esaminare le interpretazioni che i pensatori antichi diedero dei passi platonici che contengono una critica della scrittura: un testimone chiave, la *Lettera II*, certamente spuria, dell'epistolario platonico, mostra che nell'Antichità esisteva una posizione che intendeva questi passi in una prospettiva radicale che si avvicina non poco a quella di alcuni "oralisti" contemporanei. Un esame di questo testo rivela, da una parte, la sua dipendenza dalla *Lettera VII*, e dall'altra la sua appartenenza alla temperie del pitagorismo ellenistico: il Platone della *Lettera II* è un Pitagorico, che rinnega il dialogo come mezzo di comunicazione filosofica, comanda a Dionigi di bruciare la lettera dopo la lettura, e rivela i veri contenuti segreti della



sua dottrina solo mediante i mezzi caratteristici del pitagorismo: la lettera privata, l'enigma, l'*hypomnema*. Questa falsificazione epistolare, assai simile ad altre riconducibili al pitagorismo di età ellenistica, mira a “rompere”, con un espediente letterario, il silenzio pitagorico di Platone, legittimando un'interpretazione dogmatica della filosofia platonica, fondata sugli *agrapha dogmata*.

Matteo Varoli  
Università degli Studi di Genova, Italy  
E-mail: [matteo.varoli@edu.unige.it](mailto:matteo.varoli@edu.unige.it)

## JOSHUA ELWER

WHAT DID DIOTIMA SAY?  
PLATO AND INDIRECT DISCOURSE

But now I will leave you in peace, and try to give the account of Love  
which I once heard from a woman of Mantinea, called Diotima.  
(Pl. *Smp.* 201d)

TABLE OF CONTENTS: 1. *The Homeric Tradition*; 2. *Indirect Discourse*;  
3. *Symposium, Socrates, and Diotima*; 4. *Theaetetus and Timaeus*;  
5. *Conclusion*.

After multiple rounds of turn-taking with the guests present, Socrates is given the stage to speak in Plato's *Symposium*. However, based on the short preamble above, we as readers can perceive that the account proffered by Socrates is based on hearsay through and through. This account of hearsay poses some pressing research questions such as: From where does Socrates get his knowledge? How can we unpack the pragmatics of Socrates's accounts in the presence of other speakers? In terms of discourse, what is Plato suggesting about the nature of spoken accounts? What is Plato saying about language itself? Through an investigation into the spoken utterances of Socrates, particularly in the *Symposium*, this paper sets out to provide answers to the aforementioned inquiries. By paying special attention to the *language* Plato uses, I will then contextualize my findings within a few other works by Plato.

It should be noted that there is a linguistic tradition that precedes Plato. In fact, it is none other than Homer, a favorite source for Plato, who also utilizes the spoken accounts of others. In Plato's *Republic*, it is Homer who receives noteworthy attention from Plato in Book III. In

this section of *The Republic*, Plato uses Homer to expound on a special form of language: Indirect discourse. This form of discourse occurs when a speaker uses the discourse of any speaker within their own. Indirect discourse may only receive a few thoughts by Plato in the *Republic*; however, Plato's thoughts on indirect discourse have not only dire ramifications for the understanding of language, but also can be a valuable aid in the interpretation of Plato's texts.

### 1. *The Homeric Tradition*

Staying with Homer, we can consider the fact that *The Odyssey* draws from a rich oral tradition [Wilson 2018, 5]. This means that Homer's words come from other speakers. In the opening invocation to the muse, Homer also asks for a voice that is not his: «Tell me about a complicated man. / Muse, tell me how he wandered and was lost / When he had wrecked the holy town of Troy» [Homer 2018, 107]. Homer writes «tell me» two times in these opening words. His invocation suggests that the following account is based on words from the muse, not himself. Combined with the oral tradition, Homer uses indirect discourse from the beginning of *The Odyssey* to the end. Moreover, this trend of indirect discourse becomes multilayered in *The Odyssey* and *The Iliad* because Homer also voices the words of characters within his epic works. In such invocations, the reader can «immediately gather that the narrator's voice is not the only one that will be heard» [de Bakker & de Jong 2021, 1]. Therefore, it should come as no surprise that Plato selects Homer as his example for indirect discourse.

In Book III of *The Republic*, Plato, using Socrates, differentiates between *diegesis* and *mimesis* (Pl. R. 295d).<sup>1</sup> In other words, there is a narratological difference between narrating events (*diegesis*) and imitating the speech of other characters (*mimesis*). Plato refers to *diegesis* as narrative, and *mimesis* as imitation. Using Homer's *Iliad*, Socrates and Adeimantus hold the following dialogue:

---

<sup>1</sup> For more on the difference between *diegesis* and *mimesis*, see Halliwell 2013.

“But it’s all narrative – both the individual speeches he [Homer] delivers and the bits he says in between the speeches?”

“Yes, of course.”

“And when he makes a speech in the character of someone else, can we say that he always makes his own style as close as possible to that of the person he tells us is speaking?”

“No question of it.”

“In passages like this, apparently, Homer and the rest of the poets use imitation to construct their narrative.”

“Yes.”

“If there were no passages where the poet concealed his own person, then his whole work, his whole narrative, would have been created without using imitation. To save you telling me again that you don’t understand how this can be, I will explain. Imagine Homer told us that Chryses came, bringing his daughter’s ransom, as a suppliant to the Achaeans, and in particular to their kings, but still as Homer. You realise that would be simple narration, not imitation.” (393b-d)

Socrates speaks of a clear demarcation between simple narration and imitation as «two styles of storytelling» (397b). However, there is also a mixed form of speech, according to Plato, that blends these two forms: «The way he tells stories will combine both styles, imitation and the other kind of narrative» (396e). The demarcation between the two can be corrupted, and it should be kept in mind that even direct discourse can contain indirect discourse [Morgan 2021, 549]. As Kathryn Morgan notes, «the implication of such distinctions for Plato’s own work» is «less clear» [*ibid.*, 539]. What is the function of this «mixed form», and how is it important to the study of Plato?

## 2. *Indirect Discourse*

Plato uses Homer to make his claim about the nature of narrative. However, millennia later, the study of the mixed form of which Plato speaks receives attention from the Russian thinker Mikhail Bakhtin (1895-1975). Moving temporarily aside from the study of narrative, I will show how Bakhtin’s comments on *everyday language* are pertinent

to my investigation of Plato's dramatic language. For Bakhtin, the concept of indirect discourse is vital to his understanding of speech and narrative, especially in the novel. In his essay, «From the Prehistory of Novelistic Discourse», Bakhtin writes the following:

Indirect discourse, however, the representation of another's word, another's language in intonational quotation marks, was known in the most ancient times; we encounter it in the earliest stages of verbal culture. What is more, long before the appearance of the novel we find a rich world of diverse forms that transmit, mimic and represent from various vantage points another's word, another's speech and language, including also the languages of the direct genres. These diverse forms prepared the ground for the novel long before its actual appearance [Bakhtin 2006b, 50].

Bakhtin notes how indirect discourse «was known in the most ancient times». It is a cornerstone of narrative and speech and sets the stage for the rise of the novel. Spoken narratives, such as Homer's works, rely heavily on the employment of indirect discourse. It is precisely the mixed form of which Socrates speaks that is indirect discourse. Despite using «intonational quotation marks», which would be *mimesis* according to Plato, the speaker is using the words of another speaker in their own discourse – indirect discourse. Socrates as a speaker reuses and retransmits the words of others.

Moving away from the novel, Bakhtin even attempts to quantify how much indirect discourse is used by everyday speakers. However, I maintain that the *representation* of speaking characters in literary works, even in the case of Plato, exemplifies similar features of the indirect discourse of everyday speakers. Bakhtin estimates that it is half of a speaker's utterances that occur as indirect discourse:

[I]n the everyday speech of any person living in society, no less than half (on the average) of all the words uttered by him will be someone else's words (consciously someone else's words), transmitted with varying degrees of precision and impartiality (or more precisely, partiality) [Bakhtin 2006a, 339].

It should be noted that Bakhtin's estimation is a case of armchair linguistics. How he arrives at such a number – «no less than half» – is unknown. Nonetheless, he cleverly marks how the use of indirect discourse comes with a forewarning: There can be moments of «varying degrees of precision and impartiality (or more precisely, *partiality*)» (emphasis mine). Here, the imitation to which Plato refers is jeopardized. How faithful is an account of someone else's words? Even if a speaker, such as Socrates, cites another speaker, which is the case of his relation to Diotima in the *Symposium*, the account can be tainted, embellished, or unfaithful. Here is a danger for Plato. He writes in *The Republic* that «we shall allow only the pure imitator of the good man» (Pl. *R.* 397d). This assessment of poets leads Plato to the conclusion that poets who are not «pure imitator[s]» should be banned from his republic. Yet, even imitation comes with adjustments, or, using Bakhtin's words, *partiality*. If indirect discourse accounts for half of our language, then there is a pressing issue of the fidelity of a speaker's words.

Bakhtin uses a special verb in his estimation: «[T]ransmitted». The concept of transmission, for Bakhtin, then goes on to refer to indirect discourse as understood nongrammatically. I write nongrammatically because of the phenomenon of reported speech. Reported speech is a grammatical concept that evinces transmission and indirect discourse. For Bakhtin, indirect discourse and transmission can be understood synonymously in «Discourse in the Novel». Beyond having such a high quantity in everyday speech, indirect discourse reveals much about the nature of language.

The transmission and assessment of the speech of others, the discourse of another, is one of the most widespread fundamental topics of human speech. In all areas of life and ideological activity, our speech is filled to overflowing with other people's words, which are transmitted with highly varied degrees of accuracy and impartiality. The more intensive, differentiated and highly developed the social life of a speaking collective, the greater is the importance attaching, among other possible subjects of talk, to another's word, another's utterance, since another's word will be the subject of passionate communication, an object of

interpretation, discussion, evaluation, rebuttal, support, further development and so on [Bakhtin 2006a, 337].

Bakhtin is still in the quotidian realm of speakers, not works of literature. Yet, as we have seen with Homer and Plato, the above also holds true for many literary works, if not all. Everyday and literary speakers often concern themselves with the speech of others to such a degree that Bakhtin's ultimate claim is that «it is not, after all, out a dictionary that a speaker gets his words!» [Bakhtin 2006a, 294]. Words are sourced from other speakers.

The extent of the usage of other speakers' words led Bakhtin to succinctly write, «I live in a world of others' words» [Bakhtin 1986, 143]. In this late essay by Bakhtin, he revisits his assessment of how much discourse is indirect discourse:

I understand the others' word (utterance, speech work) to mean any word of any other person that is spoken or written in his own (i.e., my own native) or in any other language, that is, any word that is *not mine*. In this sense, all words (utterances, speech, and literary works) except my own are the other's words. I live in a world of others' words. And my entire life is an orientation in this world, a reaction to others' words (an infinitely diverse reaction), beginning with my assimilation of them (in the process of initial mastery of speech) and ending with assimilation of the wealth of human culture (expressed in the word of in other semiotic materials) [*ibid.*, emphasis in original].

Bakhtin is undoubtedly focused on the words of other speakers within one's own discourse. However, there is some vagueness in what can be described as one's own words. In terms of transmission, Bakhtin writes that he assimilates the words of other speakers, but it remains unclear to what «all words [...] *except my own*» (emphasis mine) refers. This will be taken up momentarily. For now, and more saliently for my study, Bakhtin attempts to bridge the gap between the everyday and literary realms in the above quote and in his general philosophy

by introducing «utterances, speech, and literary works» contiguously.<sup>2</sup> Therefore, for the purposes of my study, Bakhtin's remarks on everyday speech will be viewed as applicable to the literary realm.

After Bakhtin, Gilles Deleuze (1925-1995) and Félix Guattari (1930-1992) produced their collaborative work *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* [Deleuze & Guattari 2016]. Although *A Thousand Plateaus* is not completely devoted to the study of indirect discourse, the two French thinkers in this work shed some light on the phenomenon of transmission. Moreover, Deleuze and Guattari cite Bakhtin in their work «for his emphasis on voice and indirect discourse» [Evans 2008, 179]. The two begin by writing in response to the supposedly informational and communicational functions of language [Deleuze & Guattari 2016, 88-99]. In doing so, Deleuze and Guattari almost immediately announce the importance of indirect discourse in language.

We believe that narrative consists not in communicating what one has seen but in transmitting what one has heard, what someone else said to you. Hearsay [...]. The «first» language, or rather the first determination of language, is not the trope or metaphor but *indirect discourse*. The importance some have accorded metaphor and metonymy proves disastrous for the study of language. Metaphors and metonymies are merely effects; they are a part of language only when they presuppose indirect discourse. There are many passions in a passion, all manner of voices in a voice, murmurings, speaking in tongues [*ibid.*, 89, emphasis in original].

Much like Bakhtin, Deleuze and Guattari focus on language's transmissible function. More polemical than Bakhtin, as can be discerned from the above quote, the two, nonetheless, have a similar goal for the study of language [Evans 2008, 179]. All three thinkers emphasize the indirect dimension of language «as the central structure of language» [*ibid.*]. Deleuze and Guattari, moreover, argue that indirect discourse

---

<sup>2</sup> Another such attempt by Bakhtin to bridge the everyday and literary realms can be found in his concept of the *ideologue*. See Bakhtin 2006a, 333.



does not only occur from using the words of one other speaker, but can be viewed as «all the voices present within a single voice» [Deleuze & Guattari 2016, 93]. They call for a language in which there are «collective assemblages of enunciation» [*ibid.*]. Because these enunciations are «collective» and intrinsically social [*ibid.*], «[t]here are no individual statements, there never are» [*ibid.*, 42]. By writing this, Deleuze and Guattari sidestep the vagueness surrounding Bakhtin’s words regarding one’s own discourse. In doing so, they redirect the focus of the study of language from the individual to the collective in its social milieu and on language’s «multi-voiced nature» [de Bakker & de Jong 2021, 1]. This is how there can be multiple voices in one voice, such as when indirect discourse is present within direct discourse.

Regarding the quantity of indirect discourse in language, Deleuze and Guattari one-up Bakhtin’s assessment that it is «no less than half» when they write that «all discourse is indirect, and the translative movement proper to language is that of indirect discourse» [Deleuze & Guattari 2016, 89]. It would appear that Deleuze and Guattari foresaw the conundrum of quantification confronting Bakhtin. By positing that «all discourse is indirect», the two thinkers push Bakhtin’s philosophy of language to a new level of urgency for the study of language. As was suggested above, the findings of Bakhtin and Deleuze and Guattari are relevant for the study of literature and writings of philosophy because even literary and philosophical authors employ indirect discourse in their works. Yet, how such employments affect the interpretations of these works, is what concerns me in my investigation of Plato.

### 3. *Symposium, Socrates, and Diotima*

With a grasp of the theoretical fundamentals of indirect discourse, we can now turn our attention to Plato’s *Symposium*, particularly, when Socrates is allowed his turn to speak. To contextualize this work, we are in the realm of written speech, i.e., the *Symposium* is a collection of sayings by multiple speakers. By the time Plato depicts Socrates giving his monologue, the reader has already been confronted by multiple theories on the nature of love. I will not focus so much on the *content* of what Socrates says, but on the *form* of his discourse. With Socrates, as

was noted above, his account of love is based entirely on hearsay as he draws exclusively from a woman he met named Diotima. In other words, Socrates employs indirect discourse for the whole of his philosophy of love. Diotima is, however, one of a very few number of female speakers in Plato's oeuvre and stands out despite being «ventriloquized through Socrates» [Morgan 2021, 542].<sup>3</sup>

Socrates makes no effort to conceal the fact that he is borrowing the words of Diotima. In fact, he even refers to her as his «instructress» (Pl. *Smp.* 201d). Avowedly, Socrates «give[s] the best consecutive account I [Socrates] can of what she told me» (201d). Formally, Socrates does not only merely summarize his account, but extensively employs direct speech as well, which, for Plato, would be *mimesis*. This can be found in the initial dialogic exchanges between Socrates and Diotima:

“What do you mean, Diotima?” I said. “Is Love ugly and bad?”  
 “Don’t say such things”, she answered; “do you think that anything that is not beautiful is necessarily ugly?” “Of course I do”. “And that anything that is not wisdom is ignorance? Don’t you know that there is a state of mind half-way between wisdom and ignorance?” (201e-202a)

Thus far, ostensibly, Socrates has purportedly remained faithful to Diotima's words because he is using direct discourse, or, *mimesis*. Therefore, according to Plato, his own mouthpiece for his philosophy, Socrates, would be allowed in Plato's republic because he does not use the mixed form of indirect discourse. Yet, was it really what Diotima said originally? Has Socrates embellished or remained 100% faithful to her thoughts? What is important to bear in mind is that Socrates attempts to *appear* faithful to Diotima's philosophy of love by citing her and claiming that his philosophy originates from her. Whether or not this is true, can only be conjectured.

However, even in Socrates's monologue he *is* using indirect discourse because Diotima is not present. He is voicing her words and philosophy in her absence. In narratological terms, what we encounter

---

<sup>3</sup> For more on the significance of Diotima's femininity, Morgan refers to the work of David M. Halperin. See Halperin 1990.

is a framed narrative, or, hypodiegesis, in Socrates's account of the dialogue with Diotima, which is presented analeptically. Hypodiegesis, according to Gerald Prince, is defined as a «narrative embedded within another narrative» [Prince 2003, 50], or, a story within a story. Gérard Genette, in his work *Narrative Discourse*, refers to such narratives as «metadiegetic». Genette describes such embedded narratives in terms of diegetic levels [Genette 1983, 227-231].<sup>4</sup>

Returning to Plato's *Symposium*, we can step back to the larger narrative structure of the *Symposium*. Socrates's account is indeed an embedded narrative. Yet, this is not where the diegetic levels end. By referring to Socrates's account as hypodiegetic and analeptic, we can see how vital it is to an interpretation of the work in terms of indirect discourse. The whole of the *Symposium*, like Plato's *Republic*, is an account based on what others have said, i.e., the whole of the work is written in indirect discourse, a form that as it stands leads to Dorothy Tarrant labeling it as «a *tour-de-force*» [Tarrant 1955, 222]. Plato begins his *Symposium* with Apollodorus, the narrator, by referring to Aristodemus when Plato writes that it was *not* Socrates himself who gave the account of the evening to Apollodorus, but «a man called Aristodemus from Cydatheneum» (Pl. *Smp.* 173b). Apollodorus goes on to say that Socrates confirmed the account as offered by Aristodemus (173b). This confirmation of the account bespeaks an attempt at appearing purely faithful to another's discourse, a pragmatic move that tries to appeal to the author of an account in order to appear as authentic. Nonetheless, Socrates's account in the *Symposium* is multiple times removed. There is what Diotima said, what Socrates said Diotima said, what Aristodemus said Socrates said, and what Apollodorus said Aristodemus said. Lastly, Apollodorus's account, the whole of Plato's *Symposium*, is directed at the implied reader.<sup>5</sup> Within the voice of the narrator Apollodorus, or even the philosopher Plato, there are many voices within a single voice.

With all of these voices present within one speaker in the *Symposium*, we can characterize the language in Plato's work in terms of how Diotima characterized the nature of love above: Halfway. Indirect discourse

---

<sup>4</sup> For more on embedded narratives in Plato's works, see Collins 2015, 45-52.

<sup>5</sup> For more on the implied reader, see Schmid 2014.

in the *Symposium*, especially Socrates's account, is halfway between Diotima's words and his own words. I believe that this halfway form of philosophy of which Diotima speaks can be transferred linguistically to the employment of indirect discourse. The passage from the *Symposium* can be interpreted on multiple levels with philosophical consequences. Namely, the nature of love, and the nature of indirect discourse. In Plato's terminology, indirect discourse and its employment in the *Symposium*, is halfway between pure *mimesis* and pure *diegesis*.

#### 4. *Theaetetus* and *Timaeus*

*Theaetetus* may appear to be written as a dramatic dialogue. Unlike the *Symposium*, *Theaetetus* is not composed by indirect discourse on its larger diegetic level. If so, it is pure dialogue, or, pure *mimesis*. If we follow Plato's insistence that *mimesis* is more reliable than a mixture of *diegesis* and *mimesis*, then it would be that the accounts offered in *Theaetetus* are more authentic than those in the *Symposium*. However, upon closer reading, we can bear witness to how one of the interlocutors, Eucleidus, actually composed a written account of a previous dialogue:

TERPSION: Well, that seems to have been true. But how did the discussion go? Could you repeat it?

EUCLEIDUS: Good heavens, no – anyway, not just out of my head. But I made notes on that occasion, as soon as I got home, and later, when I had time, I used to recollect it and write it down. And whenever I went to Athens, I used to ask Socrates again about what I didn't remember, and make corrections when I came back here. So I've got just about all of what they said written down (Pl. *Tht.* 142d-143a).

What this means is that in *Theaetetus* there is a *written* account by Plato's Eucleidus, versus a *spoken* account by Plato's Apollodorus in the *Symposium*. Moreover, Eucleidus admits omitting the «tedious [...] bits of narration between the speeches» (143c), in a move of «narrative economy» [de Bakker & de Jong 2021, 11]. Why is this? What is Plato up to? Lesley Brown writes an explanatory footnote to this passage:

Plato's fictional explanation of the provenance of the dialogue stresses the careful and lengthy task Euclides undertook to record the conversation, including several visits to Athens checking drafts with Socrates. This contrasts with other dialogue frames, such as that for the *Symposium*, which emphasize the distance in time between the supposed conversations and the reporting of them, as well as the lack of first-hand testimony [Brown 2014, 111].

Brown's usage of terms such as «careful and lengthy» would suggest that this particular dialogue by Plato is diligently faithful. Yet, we must also always remember that the dialogue is «fictional» and carefully constructed by Plato. A framed narrative, such as in *Theaetetus*, is structured as it is in order to assert and simultaneously draw attention or lay bare its authenticity to the original spoken words.

Brown's term «provenance», on the other hand, indicates a tendency to believe that there are such original utterances. According to Bakhtin, though, this is simply not the case. He refers back to the biblical Adam to make his point:

But as we have already said, every extra-artistic prose discourse – in any of its forms, quotidian, rhetorical, scholarly – cannot fail to be oriented toward the «already uttered», the «already known», the «common opinion» and so forth. The dialogic orientation of discourse is a phenomenon that is, of course, a property of *any* discourse. It is the natural orientation of any living discourse. On all its various routes toward the object, in all its directions, the word encounters an alien word and cannot help encountering it in a living, tension-filled interaction. Only the mythical Adam, who approached a virginal and as yet verbally unqualified world with the first word, could really have escaped from start to finish this dialogic inter-orientation with the alien word that occurs in the object. Concrete historical human discourse does not have this privilege: it can deviate from such inter-orientation only on a conditional basis and only to a certain degree [Bakhtin 2006a, 279].

Bakhtin argues that in a world of words belonging to other speakers, there is no possible way to sidestep directing an utterance toward

something already uttered. In the explanatory note to *Theaetetus*, Brown assumes there is such a virginal utterance. Philosophically, this is not conceivable, according to Bakhtin. Where does a dialogue truly begin and end? How can we ascertain who originally said what? Evidence of such theoretical dimensions in *Theaetetus* would be when Socrates and Theodorus are speaking about Protagoras, who is not present in the dialogue. Yet, the words that Protagoras uttered in the past are what dialogically direct the conversation held by Socrates and Theodorus in Protagoras's absence.

By comparing *Theaetetus* to the *Symposium*, Brown, perhaps inadvertently, is deconstructing Plato's philosophy of the differences between speech and writing.<sup>6</sup> What I mean, is that in such a note, the *Symposium's* dialogic account, in contradistinction to the professed authenticity of the *written* account in *Theaetetus*, is revealed as hearsay arising after a temporal «distance» and without a «first-hand testimony». However, considering how Socrates, according to Eucleidus, was consulted to make amendments to the dialogue, invites scrutiny of its authenticity. Socrates is solely relied upon to account for not only his words, but the words of his interlocutors as well. Nonetheless, the account offered by Plato is still a literary account that can be read and interpreted. My aim is not to investigate the authenticity of *Theaetetus* or other dialogues, but to show that such attempts at appearing more authentic within the dialogues can undermine Plato's distinctions between speech and writing.

Moving onto my final example of *Timaeus*, unlike the *Symposium* and *Theaetetus*, there is no framed narrative. Despite this, there is still a reliance upon previous statements. To begin with, the narrative form in which Critias's account is delivered is entirely indirect discourse. However, Tarrant concludes that the form of indirect discourse in *Timaeus* indicates how «its grace and elasticity are gone, and Plato's style has settled into the weight and formalism of a later period» [Tarrant 1955, 224]. As Critias begins, Hermocrates says how «Critias then produced an account he had heard long ago» (Pl. *Tim.* 20d). Critias then says to Socrates that, «The account is a very strange one, but Solon,

---

<sup>6</sup> For a deconstruction of Plato's privileging of speech over writing, see Derrida 1981.

the wisest of the seven wise men, once vouched its complete truth» (20d-e). Once again, Plato's speakers are concerned with the veracity of spoken accounts, especially when they occurred «long ago». The authenticity of Critias's/Solon's account is further complicated when taking into consideration Plato's views of poets, because it comes to light that it was none other than a *poet* who told the story: «Solon was not only the wisest of men but also the most free-spirited of poets» (21c). After delivering his account, Critias then goes on to defend it:

You have heard in brief, Socrates, the story which Critias told when he was an old man, and which he had heard from Solon. [...] I was not willing to speak at once, for after so long a time my recollection was imperfect; I decided therefore that I must first rehearse the whole story to myself before telling it. [...] and when I got back I managed to recall pretty well all of it by thinking it over at night. It is amazing, as is often said, how what we learn as children sticks in the memory. I'm not at all sure whether I could remember again all I heard yesterday; yet, I should be surprised if any detail of this story I heard so long ago has escaped me (25d-26c).

Critias's defense invites critique of the authenticity of spoken accounts. Simultaneously, Critias also *appeals* to previously uttered sayings—«as is often said». The titular Timaeus, in his monologue, also makes the same appeal when he says, «[W]e must rely on those who have told the story before» (40d).

## 5. Conclusion

What I have thus far described is a tendency by Plato's characters to rely on hearsay and, at times, to assert the authenticity of spoken accounts by either appealing to writings or the words of others regarding their accounts. Diotima's role in the *Symposium* is not an isolated incident because she speaks *indirectly*. Socrates, and Plato's other characters, apparently get their words from other speakers. They even get their *knowledge* from other speakers. Pragmatically, the painstaking efforts

to ensure the authenticity of recounted statements are emphasized by Plato through his characters. Accordingly, with such a heavy reliance upon previous accounts, Plato is suggesting that such spoken accounts are based on hearsay. Regarding language itself, the ubiquity of indirect discourse in Plato's works is unavoidable and inevitable.

These findings in Plato's works also hold true for writings in philosophy in general. Even in writing this academic paper, I myself must resort to indirect discourse as understood by Bakhtin and Deleuze and Guattari. My citations and paraphrasing of Plato, the three aforementioned thinkers, and others show that the tradition of writing philosophy heavily relies on the words of others. What qualifies as a philosophical text can be characterized as how and why an author employs and reacts to indirect discourse. Unlike Bakhtin's Adam, we are in a discourse-laden world and tradition that must be taken into account when using language.

As for Socrates, perhaps he relies too often on hearsay. There are various ways in which his reliance on the spoken words of others can be deemed as unreliable. For instance, such unreliable factors that need to be taken into consideration are the roles of memory or personal agendas either for or against a speaker. Like the children's game of telephone, or, Chinese whispers, where one message is whispered to another person and so on until the final message is unintelligible to the original one, spoken accounts have their fallacies. Socrates's dependence on the words of others does, however, strengthen his claim that «I knew quite well that I had practically no understanding myself» (Pl. *Ap.* 22c-d). With this, in the *Symposium*, Socrates does, in Plato's terms, speak purely mimetically in his account of Diotima's words through his indirect discourse. Therefore, it would seem that Socrates would not be banned from Plato's republic. Yet, what about *Plato* himself? Should he be banned from his own republic? Despite Socrates's proclivity to speak mimetically, Plato does not always write mimetically. Instead, such as in his framed narratives, his writings can be multiple times removed from their original sources with multiple voices voiced by a single character. Furthermore, according to de Bakker and de Jong, this type of «[d]iscourse with a plurality of voices is to be rejected as it threatens the unity of the soul that is such a fundamental principle of



Plato's philosophy» [de Bakker and de Jong 2021, 3]. By questioning such framed narratives that are formed by indirect discourse, or, in Latin *oratio obliqua*,<sup>7</sup> Plato is rhetorically playing with the possibility of unreliable narrators.<sup>8</sup>

This leads me to my final question: According to Plato, what makes a text philosophical? As Timaeus says, «[W]e must rely on those who have told the story before». Plato is indicating part of a philosophical reality. Be it based on spoken or written utterances, the past words of others in many ways dictate and shape the forms of philosophical discourse in the present. Socrates is aware of this when he says, «I am far too well aware of my own ignorance to suppose that any of these ideas can be my own» (Pl. *Phdr.* 235c). As such, the philosophies offered by Socrates in such secondhand accounts in Plato's works are inextricably tied to the employment of indirect discourse.

## References

- Bakhtin, M. [2006a], Discourse in the Novel, in: M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, transl. C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 259-422.
- Bakhtin, M. [2006b], From the Prehistory of Novelistic Discourse, in: M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, transl. C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 41-83.
- Bakhtin, M. [1986], From Notes Made in 1970-71, in: C. Emerson and M. Holquist (eds.), *Speech Genres & Other Late Essays*, transl. V.W. McGee, Austin, University of Texas Press, 132-158.
- De Bakker, M., de Jong, I.J.F. [2021], Introduction, in: M. de Bakker, I.J.F. de Jong (eds.), *Speech in Ancient Greek Literature*, Leiden, Brill, 1-30.

---

<sup>7</sup> See the etymological significance of the Latin translation in de Bakker and de Jong 2021, 5 n. 12.

<sup>8</sup> For more on unreliability in narratives, see Shen 2013.

- Brown, L. [2014], Explanatory Notes, in: Plato, *Theaetetus*, Oxford, Oxford University Press, 111-151.
- Collins, J.H. [2015], *Exhortations to Philosophy: The Protreptics of Plato, Isocrates, and Aristotle*, Oxford, Oxford University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. [2016], *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. B. Massumi, London, Bloomsbury.
- Derrida, J. [1981], Plato's Pharmacy, in: *Dissemination*, transl. B. Johnson, Chicago, The University of Chicago Press, 61-171.
- Evans, F. [2008], Deleuze, Bakhtin, and the "Clamour of Voices", in: *Deleuze Studies* 2 (2), 178-200.
- Genette, G. [1983], *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. J.E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press.
- Halliwell, S. [2013], Diegesis – Mimesis, in: *The Living Handbook of Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/36.html> (accessed March 25, 2024).
- Halperin, D.M. [1990], Why Is Diotima a Woman?, in: D.M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, Routledge, New York, 113-151.
- Homer [2018], *The Odyssey*, transl. Emily Wilson. New York, Norton.
- Morgan, K. [2021], Plato, in: M. de Bakker, I.J.F. de Jong (eds.), *Speech in Ancient Greek Literature*, Leiden, Brill, 539-562.
- Plato [2003], *Apology*, in: Plato, *The Last Days of Socrates*, transl. H. Tredennick and H. Tarrant, London, Penguin Books, 31-70.
- Plato [1973], *Phaedrus*, in: Plato, *Phaedrus and Letters VII and VII*, transl. W. Hamilton, London, Penguin Books, 19-103.
- Plato [2019], *Republic*, ed. G.R.F. Ferrari, transl. T. Griffith, Cambridge, Cambridge University Press.
- Plato [1951], *Symposium*, transl. W. Hamilton, London, Penguin Books.
- Plato [2014], *Theaetetus*, transl. J. McDowell, Oxford, Oxford University Press.
- Plato [2008], *Timeaus*, in: Plato, *Timaeus and Critias*, transl. D. Lee and T.K. Johansen, London, Penguin Books, 1-91.

- Prince, G. [2003], *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Shen, D. [2013], Unreliability, in: *The Living Handbook of Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/66.html> (accessed March 25, 2024).
- Schmid, W. [2014], Implied Reader, in: *The Living Handbook of Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/59.html> (accessed March 25, 2024).
- Tarrant, D. [1955], Plato's Use of Extended *Oratio Obliqua*, in: *The Classical Quarterly* 5 (3/4), 222-224.
- Wilson, E. [2018], Introduction, in: Homer, *The Odyssey*, New York, Norton, 1-79.

## Keywords

Plato; indirect discourse; language; Bakhtin; Deleuze and Guattari

## Abstract

In Plato's *Symposium*, there is the familiar setting of speakers taking turns discoursing on the nature of love, and among these speakers is Socrates. What is salient about Socrates's discourse is not the usual discredit of epistemology, but the source of his language: Diotima. It is through hearsay, or, indirect discourse, that Socrates's tale unfolds.

Indirect discourse has a long tradition. Beginning, in fact, with Plato in his *Republic*, the phenomenon of discoursing through the use of the others' language received special attention in the twentieth century. The Russian thinker Mikhail Bakhtin understood indirect discourse as a form of transmission. Decades later, Gilles Deleuze and Félix Guattari, who cited Bakhtin in their collaboration *A Thousand Plateaus*, further developed the concept of indirect discourse to be a ubiquitous form of language. These thinkers argue that we as humans get our language from other speakers by retransmitting what we have already heard and discussed.

How does indirect discourse factor into the structure of *Symposium*? Moreover, does indirect discourse play a role in other Socratic works? If so, what is the nature of indirect discourse in Plato's oeuvre? This paper sets out to investigate these questions and argues that indirect discourse is a part of human language in not just Plato's works, but everyday existence as well.

Nel *Simposio* di Platone, all'interno dell'ambiente familiare degli oratori che si alternano nel discorso sulla natura dell'amore, figura Socrate. Il contenuto saliente del discorso di Socrate non è il consueto discredito dell'epistemologia, bensì la fonte del suo linguaggio: Diotima. È attraverso il sentito dire, o il discorso indiretto, che si svolge il racconto di Socrate.

Il discorso indiretto vanta lunga tradizione. Il fenomeno del discorrere attraverso l'uso della lingua degli altri ha ricevuto un'attenzione particolare nel XX secolo, concentrandosi inizialmente sulla *Repubblica* di Platone. Il pensatore russo Mikhail Bakhtin ha inteso il discorso indiretto come una forma di trasmissione. Decenni più tardi, Gilles Deleuze e Félix Guattari, rifacendosi a Bakhtin nel loro volume *Mille Piani*, hanno ulteriormente sviluppato il concetto di discorso indiretto come forma onnipresente di linguaggio. Questi pensatori sostengono che noi esseri umani otteniamo il nostro linguaggio da altri parlanti, ritrasmettendo ciò che abbiamo già sentito e discusso.

In che modo il discorso indiretto entra nella struttura del *Simposio*? Inoltre, il discorso indiretto ha un ruolo in altre opere socratiche? Se sì, qual è la natura del discorso indiretto nell'opera di Platone? Questo articolo si propone di indagare tali interrogativi e di sostenere che il discorso indiretto fa parte del linguaggio umano non solo nelle opere di Platone, ma anche nell'esistenza quotidiana.

Joshua Elwer  
Universität Heidelberg/Leipzig, Germany  
E-mail: joshua.elwer@uni-leipzig.de

## ELEONORA CARAMELLI

*FENOMENOLOGIA DELLO SPIRITO  
E VERITÀ ROMANZESCA.  
SUGGERZIONI DI LETTURA  
A PARTIRE DA RENÉ GIRARD*

SOMMARIO: 1. *Un mistero per la filosofia. Eros e mimesis*; 2. *Un Bildungsroman dello spirito? Girard contro e con Hegel*; 3. *Il signore e la coscienza infelice. L'orgoglio e il suo (dis)velamento*; 4. *Lo stile della filosofia e la circolarità della lettura. Il romanzo del romanzo.*

*1. Un mistero per la filosofia. Eros e mimesis*

Stando al percorso di pensiero di René Girard, c'è un segreto prisma dell'esperienza umana sul quale «filosofi, moralisti, storici o psicologi» hanno «osservato un silenzio unanime» [Girard 1998, 16]. Si tratta della «rivalità mimetica, che costituisce la materia prima di tutta la letteratura drammatica e romanzesca» [Girard 1998, 41] e che tuttavia è sempre «assente dagli schemi concettuali di filosofi, psicologi, sociologi, psicoanalisti e persino dei polemologi» [*ibid.*].

Nonostante che i filosofi siano in ottima compagnia, vorrei interrogarmi, nel contesto introduttivo di questo saggio, su come mai quello della rivalità mimetica è forse un mistero peculiare proprio agli occhi della filosofia. Come Girard scrive nel libro su *Shakespeare e il teatro dell'invidia* (1990), la filosofia è cieca al tema della rivalità mimetica poiché, insieme a tutta l'estetica, ha sempre pensato la pratica dell'imitazione senza il desiderio che la motiva. «Per la tradizione filosofica occidentale *eros* e *mimesis* sono due entità separate» [Girard 1998, 114]. Platone, infatti, non ha mai associato le due sfere, anche se il suo timore del contagio dell'arte – il titolo francese del saggio shakespeariano di Girard insiste sulla metaforica che fa del desiderio mimetico qualcosa che si propaga come un incendio: *Les feux de l'envie* – sembra denunciare proprio la segreta consapevolezza della loro intima

unità. Fin da Platone, pertanto, la filosofia ha espunto dal suo confronto con l'arte il tema del desiderio, con ciò provando a mondarla dalla sua peculiare *ambiguità* e ad approssimarla al carattere apparentemente più puro della disincarnata discorsività speculativa. A tale proposito, Girard non esita a parlare della «mutilazione filosofica della mimesi, che è in realtà frutto di un narcisismo spirituale che ci è costato molto caro» [Girard 1998, 115]. Ancora prima del riferimento al narcisismo, sul quale torneremo più avanti, vale la pena chiarire quale sia l'ottica contrastiva che consente di apprezzare l'enormità di quella rimozione. Se infatti i filosofi, insieme a moltissimi altri, hanno taciuto quel segreto legame tra desiderio e imitazione, chi è che invece lo ha messo in scena e colto nella sua fatale coazione a ripetersi, consegnandolo perciò al carattere trasformativo dell'esperienza? È la letteratura, come mostra il grande teatro di Shakespeare, che altro non sarebbe se non una variazione sulla drammatizzazione della malattia del desiderio e della guarigione dalla sua ossessione mimetica: Shakespeare mostra infatti come la grande arte non sia altro che «commedia e tragedia del desiderio» [Girard 1998, 175].

È nella sua opera seminale del 1961, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, che René Girard mostra come la cecità sulla natura del desiderio maturata in secoli di pregiudizi sia infiltrante e pervasiva, talvolta persino in letteratura. Che il desiderio sia mimetico significa che il soggetto moderno non desidera un oggetto o un altro soggetto in maniera diretta e spontanea, ma desidera secondo il desiderio di un altro, che ne è il mediatore. Il soggetto, in altri termini, tende a prendere in prestito i propri desideri da un altro, al posto del quale vorrebbe stare. Quanto più il desiderio è di seconda mano, tanto più il soggetto maschera agli altri e a se stesso la propria (fatale) mancanza di originalità.

Il vanitoso romantico vuole convincersi a ogni costo che il proprio desiderio rientra nella natura delle cose o, il che è lo stesso, è l'emanazione di una soggettività serena, la creazione *ex nihilo* di un Io quasi divino. Desiderare prendendo le mosse dall'oggetto equivale a desiderare prendendo le mosse da sé stesso: non è mai, infatti, desiderare prendendo le mosse dall'*altro*. Il pregiudizio oggettivo si unisce al pregiudizio soggettivo e questo duplice

pregiudizio si radica nell'immagine che tutti ci facciamo dei nostri desideri [Girard 1981, 18].

L'illusione del desiderio spontaneo nutre la convinzione di una soggettività «quasi divina nella sua autonomia» [Girard 1981, 28], il cui desiderio si ammala di metafisica. Il soggetto tende così a diventare un maestro d'orgoglio, orgoglio «che può sopravvivere solo grazie alla menzogna» [Girard 1981, 53] e al suo effetto autoconservativo.

Le variazioni delle tecniche metafisiche dipendono essenzialmente dal desiderio metafisico. Esse sono funzionali. I mezzi sono sempre diversi perché sono sempre diverse le illusioni, ma il fine è identico: la rivelazione del desiderio metafisico [Girard 1981, 215].

Non tutta la letteratura, però, promuove lo smascheramento del desiderio metafisico. Girard contrappone in tal senso il genio romanzesco (che rivela la verità) alla contraffazione romantica. La differenza sta nel fatto che l'opera "romanzesca" descrive tutti i sintomi del desiderio mediato per svelarli, demistificarne l'illusione e arrivare al momento in cui l'eroe, diventato vero uomo, vince la sua malattia proprio quando rinuncia all'orgoglio e perde l'autonomia; la seconda, invece, è complice dell'illusione per la quale l'eroe, pur perdendo contro il mondo, presume di vincere nella sua solitaria battaglia ideale, confermando e, quindi, edificando il lettore nel suo altrettanto ingannevole *desideratum*. Secondo un *fil rouge* che unisce don Chisciotte, il primo protagonista del romanzo moderno, alla vanità di Julien Sorel e alle malattie dello snobismo o della gelosia in Proust, il romanzo tocca la dimensione del vero denunciando la menzogna romantica: quando gli eroi si accorgono che vincere il gioco a cui stanno giocando – e che non a caso costa loro la costante paura di apparire ridicoli –, è perdere, e perdere – grazie all'esperienza a loro sconosciuta da cui li protegga l'illusione e che si rivela liberatoria – è guarire. L'effetto della scrittura, paragonabile a una sorta di «conversione» [Girard 1981, 250], è una vera e propria *inversione* di rotta.

Sorprende non poco scoprire, tuttavia, che la filosofia, avendo sovente coltivato l'idea di una coscienza tendenzialmente autonoma,

disincarnata e soprattutto trasparente a sé stessa, sembri stare dalla parte della menzogna romantica.

Soggettivismi e oggettivismi, romanticismi e realismi, individualismi e scientismi, idealismi e positivismi sono in apparente contrapposizione, ma segretamente si accordano per dissimulare la presenza del mediatore. Tutti questi dogmi sono la traduzione estetica o filosofica di visioni del mondo proprie alla mediazione interna. Discendono tutte, più o meno direttamente, da quella menzogna che è il desiderio spontaneo. Difendono tutte una medesima illusione di autonomia alla quale l'uomo moderno è appassionatamente attaccato [Girard 1981, 18].

Il suo carattere involontariamente prometeico fa sì che, come viene osservato in *Géometries du désir* (2011), «la coscienza onnipotente del filosofo risulta alla fine una prigioniera» [Girard 2012, 136].

Nonostante l'apparente distanza tra la pratica del romanzo e la teoria filosofica, nel presente saggio intendo provare a fare reagire la prospettiva di René Girard sulla verità romanzesca con un classico della letteratura filosofica che, come è noto, rappresenta un *unicum* nel canone della modernità: la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, più volte paragonata al genere del *Bildungsroman*. Se, da una parte, con ciò può essere possibile esplorare le segrete risonanze degli effetti romanzeschi nella dialettica hegeliana, dall'altra vorrei provare a suggerire che il cammino della *Fenomenologia*, nel suo vivere di esperienze trasformatrici che si scontrano tuttavia con la straordinaria tenacia delle certezze della coscienza, sembra avere una coloritura romanzesca fin nella sostanza.

Dopo essermi concentrata sui punti principali della ricezione della *Fenomenologia dello spirito* come genere letterario e sulle divergenze rilevate *apertis verbis* da Girard nei confronti del maestro della dialettica (par. 2), proverò a concentrarmi sulle segrete analogie. Sono molti, infatti, gli episodi della *Fenomenologia dello spirito* che sembrano esporre le presuntuose certezze della coscienza al portato demistificatore dell'esperienza, che Hegel svela agli occhi del per-noi, cioè a noi lettori: dal carattere mediato del sortilegio del desiderio del desiderio, al cui incantesimo il servo si sottrae per aver tremato di paura, passando per



la dismissione dell'orgoglio della coscienza infelice che si consegna a un mediatore che parla una lingua a lei estranea, rimettendosi alla quale la coscienza smaschera di per sé l'illusione dell'autonomia (par. 3). Nella brevità di un saggio, potrò in tal senso proporre delle analogie che rischiano di essere impressionistiche, ancorché giustificate in una cornice quale quella del confronto con Girard, che intende mostrare come i principali autori della letteratura occidentale – da Shakespeare a Proust, da Cervantes a Stendhal – non abbiano fatto altro che variare sul tema della malattia del desiderio mimetico, mettendone a nudo il fallimento, e raccontando il fallimento come la premessa della guarigione. E se anche il *romanzo filosofico* avesse, in quanto tale, parlato di questo? In conclusione (par. 4) proverò a serrare il confronto concentrandomi sul modo in cui Hegel intende il ritmo della frase filosofica e l'architettura della *Fenomenologia*. Se, come la *Prefazione* all'opera del 1807 sembra suggerire, non c'è proposizione autenticamente filosofica che non sia restituzione e insieme promozione di una peculiare *inversione*, è proprio nella mobilità della lettera, anzi nel suo doppio senso, che la *Fenomenologia* può essere interpretata come il romanzo dello spirito.

Il termine «interpretazione», inteso nel suo significato corrente, non è quello più appropriato per descrivere il mio lavoro. Io mi sono prefissato un compito più elementare: leggere per la prima volta alla lettera un testo che non è mai stato analizzato con l'occhio attento a temi essenziali alla letteratura drammatica quali sono il desiderio, il conflitto, la violenza, il sacrificio [Girard 1998, 19].

## 2. Un Bildungsroman dello spirito? Girard contro e con Hegel

Nella ricezione della *Fenomenologia* in ambito specialistico, le strategie messe in campo per riflettere sui suoi rapporti con la letteratura muovono principalmente da tre tipi di considerazioni; anzitutto si è insistito sul peculiare *stile* della *Fenomenologia*, caratterizzato da molteplici giochi di parole e dal consapevole e massiccio impiego di figure retoriche [cfr. per esempio, di recente, Pahl 2012; Comay & Ruda, 2018]. In secondo

luogo, è stata rilevata la copiosa, ubiquitaria presenza, entro il testo hegeliano, di riferimenti impliciti o espliciti a figure letterarie – si pensi alla vera e propria incorporazione delle figure di Antigone o del nipote di Rameau –, che farebbe della letteratura un partner privilegiato dell'esposizione filosofica; in tal senso molta attenzione è stata dedicata al fatto che le ultime righe della *Fenomenologia* costituiscono un rimaneggiamento di una coppia di versi di Schiller [McCumber 2000; Pippin 2011; Boldyrev 2021].

Il punto di vista più interessante, per il tema di questo contributo, è però quello che approssima la *Fenomenologia dello spirito* a un genere letterario: qualche volta il dramma (nella duplice veste di tragedia o commedia), qualche volta l'epos, più generalmente la forma del romanzo.

Sulla scia di Josiah Royce [1919, 147-156], che è il primo ad associare la struttura dell'opera hegeliana a quella dei romanzi di formazione come *Wilhelm Meisters Lehrjahre* o *Heinrich von Ofterdingen*, è stato Jean Hyppolite, nella sua opera dedicata alla *Fenomenologia* pubblicata nel 1946, ad accreditare il paragone tra la *Fenomenologia* e il *Bildungsroman*, parlandone come del «romanzo di formazione filosofico» [Hyppolite 2005, 17]. Contestualmente Hyppolite aggiungeva, evidentemente malgrado il carattere euristico dell'analogia, che la *Fenomenologia* «non è un romanzo, ma un'opera scientifica» [*ibid.*], il cui sviluppo, a differenza di un'opera letteraria, ha una necessità interna. Anche se l'esigenza di salvaguardare la legalità peculiare del registro filosofico è certamente legittima, non sarà forse proprio nel modo di intendere il carattere romanzesco del romanzo che si potrà trovare la specificità della scrittura hegeliana? Altri contributi, anche nel dibattito recente, cercano di identificare l'impianto della *Fenomenologia* con un genere letterario, producendo spesso delle interessanti suggestioni,<sup>1</sup> che tuttavia non vengono sviluppate fino in fondo. Non sembra casuale, in tal senso, il ricorso a locuzioni, rispetto alla testualità della *Fenomenologia*, come «forma quasi-letteraria»

---

<sup>1</sup> Tra gli studi che toccano indirettamente o tangenzialmente la questione della letteratura nella *Fenomenologia*, di seguito una selezione specifica di quelli che si concentrano esplicitamente sull'associazione tra l'opera hegeliana e un genere letterario propriamente detto: Speight 2001; Thouard 2002, Garelli 2009, Barba-Kay 2019; Boldyrev 2021; Caramelli 2022 e 2024.

[Speight 2001, 15] o «narrativa quasi-finzionale» [Barba-Kay 2019, 3], che tradiscono la volontà di un raffronto che tuttavia non imbocca nessuna direzione precisa. Del resto, la stessa approssimazione tra la *Fenomenologia* e la forma romanzo non significa ancora granché, ove non si dica cosa s'intende per romanzo. E se provassimo dunque a seguire la lettura di Girard anche per il romanzo *in philosophicis*?

Sia pure *ex negativo*, ci sono degli indizi che avvicinano la *Fenomenologia dello spirito* alla verità romanzesca, e sono quei luoghi rispetto ai quali Girard ammette una vicinanza alla dialettica del romanzo che infine, tuttavia, esclude.

I due temi della *Fenomenologia dello spirito* che interessano particolarmente i lettori contemporanei sono la “coscienza infelice” e la “dialettica del padrone e dello schiavo”. Noi tutti intuivamo confusamente che solo una sintesi di questi due temi affascinanti potrebbe chiarire i nostri problemi; è appunto tale sintesi originale, impossibile in Hegel, che la dialettica romanzesca ci permette di intravedere [Girard 1981, 98].

Dunque, sembra indubbio che una sintesi degli episodi narrati nelle figure del servo e del padrone e della coscienza infelice potrebbe chiarire il problema della verità romanzesca, ma la fusione tra queste due figure sarebbe, in Hegel, impossibile. Quanto alla coscienza infelice, Girard si limita ad asserire in maniera apodittica la netta differenza tra quella della *Fenomenologia* e quella dei romanzi [Girard 2012, 36] senza tuttavia sostanziarla.

Girard sembra avere maggiore dimestichezza con la figura, d'altronde celeberrima, del servo e del signore, della cui dialettica dice però – in maniera ben poco perspicua – che sarebbe fondata «sul coraggio fisico», così che il dominio verrebbe assicurato a chi ne ha, e la servitù a chi ha avuto paura. Da una parte, è sua convinzione che «la dialettica hegeliana» appartenga a «un passato di violenza» [Girard 1981, 96-97], alla quale per forza di logica dovrebbe succedere un ottimistico regno dello spirito. D'altronde, nella figura hegeliana sarebbe «implicito un elemento di permanenza, di stabilità e di razionalità che lo rende improprio» [Girard 1998, 93]. La genericità di queste considerazioni, e la loro patente distanza dal testo hegeliano, denunciano, come ammesso

dallo stesso Girard nel colloquio con Benoît Chantre [Girard 2008, 61], che si tratta di una lettura viziata «da un'opposizione allo hegelismo molto più che allo stesso Hegel». E dietro lo hegelismo non si fa fatica a individuare la grande ombra di Kojève e dei suoi corsi sulla *Fenomenologia* (tenuti tra il 1933 e il 1939; cfr. Kojève [1996]), ed è la lettura che questi dà della dialettica tra servo e padrone quella che Girard rifiuta [cfr. Palaver 2004, 155-159]. Proprio per questo, se, come Girard stesso afferma, si è tentati di «paragonare» il rapporto mimetico alla «dialettica servo/padrone», può forse valere la pena provare a esplorarne la presenza nella lettera del testo hegeliano.

### 3. Il signore e la coscienza infelice. L'orgoglio e il suo (dis)velamento

Nel percorso «dell'ambage e della disperazione» (GW IX, 56; FdS, 60) nel quale la coscienza dovrà, al banco di prova dell'esperienza, congedarsi dall'illusione naturalistica della propria autonomia (rispetto al tutto dello spirito), la definizione dell'autocoscienza, ovvero coincidenza di certezza (presunta) e verità, finché non sostanziata da una qualche esperienza, non denuncia che l'immediata indigenza di ogni soggettività. È solo nel rivolgimento di quella certezza presunta, e dunque muovendo dall'incertezza dell'esperienza, che essa potrà revocare l'illusione di sé. La coincidenza tra la propria certezza e la verità dell'oggetto è infatti, prima dell'esperienza, una formula astratta e vuota. Tale situazione caratterizza l'autocoscienza in quanto bisogno, o, come Hegel dice, «desiderio (*Begierde*)»<sup>2</sup> (GW IX, 104; FdS, 122): per riempire il proprio vuoto, la coscienza ha bisogno di qualche cosa o qualcun altro, e pertanto essa desidera.

L'autocoscienza, che è senz'altro per-sé e contrassegna il proprio oggetto immediatamente con il carattere del negativo, ossia è anzitutto desiderio, farà pertanto piuttosto l'esperienza dell'autonomia dell'oggetto stesso (GW IX, 105; FdS, 123).

---

<sup>2</sup> Ricordo che, nonostante la restituzione di *Begierde* con “desiderio” possa non essere l'unica, è proprio col verbo *begehren*, da cui *Begierde*, che è stato tradotto in tedesco il desiderio di Girard 1999: *Figuren des Begehrens*.

A tutta prima, però, siccome è troppo attaccata alla presunzione della propria solitaria autarchia, quello che la coscienza desidera, proprio poiché le manca, lo nega. Ciò significa che, immediatamente, il desiderio non è altro dal mero consumo, che porta con sé il circolo vizioso per cui la coscienza nega l'oggetto, lo finisce e con ciò ha bisogno di un altro oggetto, che ancora nega e così via secondo la logica reiterativa del desiderio immediato, che non trova mai soddisfazione. Consumandolo e annientandolo, l'autocoscienza non guadagna nulla dal suo rapporto con l'oggetto, se non l'ostinata desolazione con cui pone quell'annientamento come il proprio contenuto, con ciò ricadendo nella stessa vuota miseria da cui nasceva il bisogno.

Il vero oggetto del desiderio, in maniera mediata, dev'essere allora qualcosa che oppone una certa resistenza alla tendenza negatrice dell'autocoscienza; «L'autocoscienza è in sé e per sé allorquando, e per il fatto che essa è in sé e per sé per un'altra autocoscienza; ciò significa che è solamente come qualcosa di riconosciuto» (GW IX, 109; FdS, 128). Di contro al paradossale rapporto che l'autocoscienza produce nei confronti dell'oggetto, di cui avrebbe bisogno come altro da sé ma che consuma e annulla, solo un'altra autocoscienza, che è uguale all'autocoscienza stessa ma è un'altra, può soddisfare il carattere insieme mediato e immediato del desiderio. Ed è da questa ambivalenza che viene il doppio significato della lotta a morte.

Nella misura in cui si tratta del fare *dell'altro*, ciascuno persegue la morte dell'altro. In tutto ciò si dà però anche il secondo fare, il fare tramite sé stesso; infatti quel fare altrui implica che sia messa a repentaglio la propria vita. La relazione tra le due autocoscienze è dunque determinata in modo tale che esse danno prova di sé, ciascuna a sé stessa e all'altra, attraverso la lotta per la vita e per la morte (GW IX, 111; FdS, 131).

Da una parte, ogni autocoscienza persegue la morte dell'altra perché il carattere mimetico del desiderio produce rivalità: desiderando affermarsi agli occhi dell'altra *come quella* si afferma ai suoi, ogni autocoscienza vuole negare direttamente, annichilire materialmente l'altra. Al contempo, tale immediatezza veicola anche una mediazione. Ognuna delle due, stando alla lotta che persegue la morte dell'altra,

vuole dimostrare di essere disposta a negare la propria, stessa vita, con ciò esibendo il carattere di negazione dell'autocoscienza stessa. Essendo ciò tramite cui ognuna mostra all'altra la propria disponibilità a negare sé stessa, la lotta a morte è determinata dal fatto che ognuna desidera mediamente quello che desidera l'altra: farsi valere come autocoscienza. Il desiderio immediato dell'uccisione è pertanto accompagnato da quello, mediato, di venire riconosciuti. E se la dinamica patente del riconoscimento non rimandasse a un'altra, più profonda e latente? Se questa pur legittima istanza di riconoscimento, finché non è maturata, non nascondesse la segreta malattia dell'orgoglio? Se il desiderio immediato tendeva all'annientamento fisico (ovvero a trattare l'altro come una cosa e quindi consumarlo), la mediazione del desiderio introduce un'ambivalente insidia: ognuna riduce l'altra a specchio del proprio sé.

Poiché si tratta però di una vera esperienza, e non di un complesso astratto, la sfida emulativa produce qualcosa di inedito, che interrompe la catena della ripetizione. Di contro al carattere reiterativo e coattivo del desiderio mimetico e antagonista, la lotta finisce quando una delle due spezza il sortilegio dell'imitazione (e la seduzione del rispecchiamento). Fino a un certo punto, le due coscienze intendono dimostrare di esserlo mettendo a repentaglio la propria vita, correndo a precipizio verso il baratro, ognuna facendo quello che fa anche l'altra. Una delle due coscienze, però, si sottrae alla competizione, decide di fermarsi perché trema di paura sin nel profondo di sé stessa.

Questa coscienza cioè non ha avuto angoscia (*Angst*) per questo o quell'altro, e nemmeno in questo o quell'istante, bensì ha provato angoscia per tutta la sua essenza; la coscienza, infatti, ha avvertito la paura della morte, che è il signore assoluto. Nel provare tutto ciò, la sua interiorità è stata dissolta (*aufgelöst*); essa ha tremato profondamente entro di sé (*hat in sich selbst erzittert*), e tutto ciò che in lei vi era di stabile è stato scosso (*gebebt*) (GW IX, 114; FdS, 134).

Colui che ha sussultato, pertanto, diventerà il servo, che potrà fruire del potere trasformativo del lavoro; colui che persevera testardamente nell'agone e rischia fino all'ultimo la vita, invece, diventerà il signore, il

quale, potendo dedicarsi al solo consumo, ricadrà nel circolo vizioso della coazione a ripetere. La letteratura che insiste sul ruolo trasformativo del lavoro e sull'istanza del riconoscimento mancato nella dialettica servo/signore è sterminata; qui mi limito al seguente rilievo. Nonostante la più recente sensibilità culturale consenta di rileggere la sezione anche in deroga al paradigma interpretativo che da Luckács va a Kojève, e che, con tutte le differenze altrimenti meritevoli di essere discusse, è in parte recepito anche da Jürgen Habermas e da Axel Honneth [cfr., su questo, Jarczyk & Labarrière 1985; Stekeler-Weithofer 2008], non sono molti i contributi che si concentrano sul ruolo della paura, che in questo contesto sembra essere, invece, un luogo centrale: il vero luogo genitivo della soggettività [si veda, a titolo di esempio di queste rare letture, Pippin 1989, 154-163]. C'è da domandarsi se non sia proprio l'esperienza della paura, che demistifica da e cura l'infinita vuota di cui si autoalimenta l'orgoglio, a costituire un momento di verità romanzesca. In quanto è l'unica esperienza propriamente detta, e pertanto costitutivamente trasformativa, è la paura svelare a chi ha tremato il carattere illusorio del gioco di specchi che motivava la solitaria corsa (senza macchia e senza paura: come quella della letteratura cavalleresca) verso il burrone.

Commentando la sezione, un lettore raffinato come Werner Marx sottolinea, infatti, che l'esperienza della paura mostra come la condizione per praticare il potere della soggettività dipenda proprio dalla «esperienza di un'impotenza» [Marx 1986, 93]. Seguendo la logica della figura del servo e del signore, in cui qualcosa di immediato (e irrelato) diventa qualcosa di mediato (e relato), dovremmo chiederci – senza possibilità, tuttavia, di rispondere in maniera esaustiva nei limiti di questo contributo – se il tema della paura non sia costitutivamente legato a quello della *Begierde*. Di contro al desiderio mimetico che muove alla reiterazione della competizione e «all'ostinazione idiota (*Eigensinn*)» (GW IX, 115; FdS, 136), la paura ha esposto il servo al carattere trasformativo e indeducibile dell'esperienza. Si verifica così una peculiare *inversione*: colui che sembrava avere vinto ha perso, e colui che sembrava avere perso ha guadagnato quel *plus* che viene da un *minus*. La rinuncia alla presunzione dell'autonomia è il *vulnus* grazie al quale il servo diventa permeabile all'esperienza, e alle risorse inestimabili che essa offre a chi non le oppone più resistenza.

La sezione “A” del paragrafo dedicato a signoria e servitù si intitola infatti, entro il capitolo quarto, “Autonomia e non-autonomia [*Selbständigkeit und Unselbständigkeit*] dell’autocoscienza”; con ciò Hegel non intende dire che autonomia e non-autonomia sarebbero, per la coscienza, due possibilità contrapposte, ma al contrario che non v’è l’una senza l’altra. Come riconosce Adorno (1963) parlando in proposito di quella forza alla rovescia che è il «coraggio di esser deboli» [Adorno 2014, 73], l’autocoscienza è tale *proprio poiché* rinuncia all’orgogliosa presunzione di un’autonomia assoluta.

Da questo punto di vista, possiamo infine domandarci se non sia proprio la paura a muovere la coscienza a superare la *Begierde* come moto unilaterale e predisporla a una relazione in positivo che non potrebbe passare che dall’esperienza dell’amore *di* un altro (genitivo soggettivo e oggettivo, in cui il soggetto desiderante si dispone ad essere anche oggetto desiderato). Certamente, l’amore non è un tema che emerge *apertis verbis* nella sezione del quarto capitolo dedicata a autonomia e non autonomia della coscienza. Un lettore attento come Henry S. Harris ha nondimeno osservato, nel suo monumentale commentario all’opera del 1807, che la dottrina hegeliana della paura del servo e l’apertura all’amore «sono i due lati di una medesima esperienza» [Harris 1997, 307], e proprio poiché si tratta di una vera esperienza.

È, forse, questa la chiave di lettura che consente di tenere insieme la figura del servo e quella della coscienza infelice – sintesi che Girard asserisce sia impossibile, e che costituirebbe tuttavia a suo avviso la chiave dell’intera *Fenomenologia*. Secondo un andamento ricorsivo per cui ogni figura, pur essendo superata da quella successiva, si conserva in essa (è cioè *aufgehoben*, secondo il doppio senso del verbo *aufheben*), l’ostinazione del signore è dura a morire, nonostante l’agnizione romanzesca del servo. A muovere l’andamento spiraliforme della *Fenomenologia* è infatti, oltre che la serie di *variazioni* sul tema, la pervicace ripetitività dell’*Eigensinn* della coscienza, che dura per almeno sei degli otto capitoli dell’opera (e contando che l’ultimo, quello dedicato al sapere assoluto, è il più breve ed è pressoché privo di una trama propria).

La celebre figura della coscienza infelice, che si presenta più avanti nel corso del capitolo quarto, diventa essa stessa la contraddizione che le



posizioni precedenti cercavano di rigettare all'esterno. Nella coscienza infelice «la duplicazione, che prima era ripartita in due singolarità – il servo e il signore – si è nuovamente volta in unità» (GW IX, 121; FdS, 144).

Come è stato osservato, proprio in questa doppiezza si può trovare «qualcosa come un nucleo seminale», che mostra come la costitutiva irrequietezza del soggetto affondi le sue radici nell'opposizione, propria di ogni coscienza, «tra finitudine e accidentalità – da un lato – e infinitezza e necessità – dall'altro» [Garelli 2015, 62-63]: tra autonomia e non-autonomia. Pur appartenendo a qualcosa di più grande di lei, quando si approssima a sentire il conflitto tra i due versanti la coscienza preferisce pensarsi come contingente e inessenziale; diversamente da quanto si potrebbe credere, non è, questo, un atto di umiltà: al contrario; in quanto si sa al contempo come parte di un'essenza, che è da ultimo il rapporto col divino, la coscienza infelice insuperbisce sempre più e, volendo sbarazzarsi di sé stessa come dalla propria debolezza, è anzi una raffinata maestra d'orgoglio. Si tratta «dello sterile andirivieni tra orgoglio e vergogna» [Girard 1981, 60] che caratterizza molti dei personaggi della letteratura, da Dostoevskij a Proust, come mostra bene Girard, prima che l'esperienza romanzesca li colga nella conversione che li guarisce dalla loro *impasse*.

Come può, infatti, un soggetto volersi liberare di sé come della propria inessentialità? Non può. Questo *desideratum* è sterile perché è contraddittorio persino dal punto di vista logico. Le strategie messe in atto dalla coscienza infelice per liberarsi della propria finitezza e contingenza non mettono in luce che il suo *Eigensinn*, la sua «peculiarità [*Eigenheit*]» (GW IX, 129; FdS, 153). Persino quando si dispone a martoriare la propria carne, rinnegando il corpo, la coscienza infelice tradisce i segni dell'autocompiacimento. Seppur nella modalità dell'umiliazione e a costo del cocente dolore che è disposta a pagare, la coscienza infelice sconta il fio della propria orgogliosa impresa: innalzarsi all'immutabile con le sue sole proprie gambe, risolvendo il dissidio interno/esterno nel proprio autistico teatro interiore, sempre e solo a partire da sé. Provando a liberarsi di sé stessa da sé, l'infelice asseconda il sortilegio della propria vuota autonomia. L'*innere Eigenheit* che percorre come un *fil rouge* l'intera trattazione dell'infelicità della

coscienza, in cui Hegel non manca mai di sottolineare l'aggettivo possessivo che connota costitutivamente il fare della coscienza in quanto infelice, è quel nucleo duro a morire che la coscienza presume tra sé e sé: il tentativo, impossibile anche logicamente, di far valere la propria stessa inessentialità senza riconoscersi al contempo come momento di un Altro.

Come può, allora, la coscienza uscire da questo circolo vizioso? Quando si rimette a un mediatore. Ancora una volta, secondo un sorprendente rovesciamento, prossimo a quelli che nella grande narrativa tradiscono una verità romanzesca, la *Fenomenologia* mostra il venir meno dell'illusione dell'Io romantico della coscienza, che pensa di potersi sbarazzare della propria finitezza facendo tutto da solo. Come può, infatti, una coscienza presuntuosa liberarsi della propria presunta e inconsistente autonomia? Quando le capita di rimettersi in tutto e per tutto alle parole di un altro, il quale parla una lingua che lei non conosce, e a cui per la prima volta si affida.

La coscienza rimette interamente la sua volontà al ministro mediatore, che le consiglia cosa è giusto fare, e fa a meno del frutto del proprio lavoro, la proprietà esteriore. Non solo, però, rinuncia a ciò per cui il fare è *suo* fare, nonché a quanto con esso guadagna; nell'obbedire e nel rimettersi al consiglio del ministro mediatore, rinuncia da ultimo a comprendere quello che dice. Ora «essa si trova coinvolta nel movimento di qualcosa che le è interamente estraneo, le cui rappresentazioni e il cui linguaggio le risultano privi di senso [*sinnlos*]», e si «dedica ad affari che non comprende [*unverstandenene Geschäfte*]» (GW IX, 130; FdS, 154). Dicendo cose il cui senso le è ignoto ed occupandosi di questioni di cui non afferra il significato, la coscienza «ha la certezza di essersi veramente alienata il proprio Io» (*ibid.*).

Di contro all'ambivalente desiderio metafisico, che pretende di congiungersi con l'Altro proprio mentre si arrocca nell'illusione della propria assoluta indipendenza, quello della completa rinuncia a sé è il primo atto coscienziale che «non è stato un'operazione unilaterale» (GW IX, 131; FdS, p. 155): «infatti l'abbandono [*das Aufgeben*] del proprio volere è un atto negativo solamente da un lato, secondo il *suo concetto*, ossia *in sé*; ma nel contempo è anche in positivo, consistendo nel porre la volontà come *un altro*» [*ibid.*]. Con ciò, la coscienza mette capo a una

svolta: si è «invertita [*verkehrt*]» (GW IX, 131; FdS, 156). Si tratterebbe di una vera e propria *conversione*, se non fosse che, non riuscendo ancora a maturare un racconto di sé, la coscienza non prende atto di questa trasformazione. Bisognerà attendere la figura del perdono – l'unico atto che nessuno può pretendere di fare da sé a sé – al termine del capitolo sesto dedicato allo spirito, per trovare la definitiva dismissione dell'io autoconservativo della coscienza: la sua finale guarigione.

Tutte le altre volte, siamo solo noi lettori a renderci conto, grazie agli indizi del narratore, dei sintomi dell'inversione come di un disvelamento, analogo alla verità romanzesca. «La coscienza», nonostante tutto, «non vede se stessa come questo in sé». Su se stessa, e per la maggior parte delle esperienze narrata dalla *Fenomenologia*, la coscienza rimane cieca. Come è stato suggerito [Feldman 2006, 65-75], nonostante «la natura divina» (GW IX, p. 70; FdS, 78) del linguaggio, il modo in cui la coscienza lo impiega nelle sue enunciazioni è spesso volto a nascondere, più che a rivelare, il reale contenuto del proprio fare, come in un obliquo discorso interiore. «La dialettica romanzesca si fonda sull'ipocrisia» [Girard 1981, 110].

#### 4. Lo stile della filosofia e la circolarità della lettura. Il romanzo del romanzo

Sia pure nei limiti di un breve contributo, vorrei da ultimo provare a fare qualche considerazione sull'orientamento complessivo del linguaggio della *Fenomenologia* e sul modo in cui possiamo leggere quest'opera. Poiché il riferimento principale, quando si parla di Hegel e della forma romanzo, resta la celeberrima affermazione di *Genesi e struttura della Fenomenologia dello spirito*, mi volgo adesso verso un intervento meno noto, in cui Hyppolite cercò di mettere in dialogo Hegel col dibattito contemporaneo<sup>3</sup> (anzitutto con la fenomenologia e lo strutturalismo). Si tratta di un riferimento particolarmente opportuno, nel nostro contesto,

---

<sup>3</sup> Cfr., per la valorizzazione di questo tentativo, Vuillerod 2019; per una critica di Hyppolite, cfr. Morani 2021.

perché in quell'intervento Hyppolite si esprime sullo stile del linguaggio filosofico hegeliano.<sup>4</sup>

La più preziosa indicazione che ci fornisce è che, se vogliamo esplorare la riflessione di Hegel sullo stile del linguaggio filosofico, dobbiamo rileggere la *Prefazione* all'opera del 1807.

Hyppolite nota giustamente che la *Prefazione* sembra esibire un intimo paradosso, perché in quel contesto si avverte il lettore del carattere ozioso di una prefazione in quanto tale, visto che in filosofia a contare è il risultato dell'argomento, e ogni tentativo di mettere le mani avanti in sede introduttiva rischia di apparire autoassolutorio. Hegel scrive comunque la *Prefazione* come un ultimo sforzo, dettato proprio dall'urgenza speculativa che la ispira. È qui, infatti, che egli prova a rispondere alla più difficile domanda che possa porsi un filosofo: come si scrive un libro di filosofia? Tentando di rispondere a questa domanda Hegel trova qui, come è stato osservato, «la sua voce» [Pinkard 2018, 223]. Per questo motivo, come raccomanda Hyppolite, se vogliamo capire qualcosa dello stile di Hegel dobbiamo ritornare su quelle pagine.

A conclusione del presente saggio, voglio quindi provare ad approfondire un'ultima indicazione di Girard e una sola riga della *Prefazione*. Nel progetto di introduzione a un'opera che non verrà portata a compimento – *L'incarnation romanesque* – e la cui tematica confluirà poi in *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Girard scrive:

L'œuvre romanesque est une vaste métaphore, un langage imagé, aussi complet que possible qui cherche à remplacer les mots par les phrases, les phrases par les paragraphes, les concepts par leur illustration. Ce n'est point là une dilution de la pensée, un gaspillage de mots mais sans doute une méfiance à l'égard du langage et de l'expression philosophiques [Fonds René Girard/BnF, cit. in Chantre 2023, 930].

---

<sup>4</sup> Si tratta del convegno “The Languages of Criticism and the Language of Men”, tenutosi nell'ottobre del 1966 al Johns Hopkins Humanities Center di Baltimora, tra i cui partecipanti – oltre a Lucien Goldman, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jaques Derrida e Jacques Lacan tra altri – ci fu anche René Girard.

Il linguaggio letterario, in quanto *exemplum* o incarnazione del senso nell'espressione, diffiderebbe del linguaggio filosofico poiché quest'ultimo porta con sé il pregiudizio (o la presunzione) secolare per cui l'idea sarebbe al postutto disincarnata, e il momento espressivo un mero vestito che il concetto potrebbe mettere o levare a piacimento. Non credo sia un caso se Hegel, in un testo capitale per il problema dello stile in filosofia, ritorna su un luogo comune, volgendolo però a vantaggio della potenzialità del discorso filosofico. La speciale discorsività filosofica viene solitamente accusata di essere astrusa e complicata, e il significato della scrittura filosofica di risultare poco perspicuo e verbalistico. «Per la maggior parte [i testi filosofici] debbono essere riletti più volte prima di poterli intendere» (GW IX, 44; FdS, 47). Hegel non sta facendo un'apologia della sofisticheria in filosofia: al contrario; egli si sta confrontando con i limiti del modo ordinario di comprendere la proposizione, che, non riuscendo a pensare la frase come un movimento che dal soggetto procede al predicato, la intende come un provvisorio e statico assemblaggio di due elementi che starebbero ognuno per sé.

Anche la filosofia, però, incappa nel medesimo inganno. Accecata dal pregiudizio per cui il linguaggio sarebbe un mero servitore del concetto, essa mette capo a una visione che fa del soggetto la *substantia*, l'*hypokeimenon* rispetto al quale i predicati non sarebbero che meri accidenti; è proprio mancando di confrontarsi col vero comportamento del linguaggio che la filosofia, ipostatizzando l'essenza del soggetto, non riesce a pensare l'*esperienza*, di cui la *Fenomenologia* è invece la scienza.

Per pensare l'*esperienza*, allora, bisogna anzitutto procedere a una critica del linguaggio. «Il pensare per rappresentazioni procede, per sua natura, per accidenti e predicati, oltrepassandoli a buon diritto, poiché non si tratta che di predicati e accidenti» (GW IX, 43; FdS, 45). Stando a questo abbaglio, il soggetto è prima in un modo (predicato<sup>1</sup>), poi in un altro (predicato<sup>2</sup>) e così via, proseguendo secondo un andamento cronachistico che non renderebbe mai conto di nessun vero cambiamento. Ma che succede se pensiamo speculativamente la proposizione, quella proposizione che la filosofia ha spesso praticato al solito modo dell'intendimento quotidiano, cioè senza mai metterla in discussione?

Questa maniera di intendere viene «ostacolata nel suo procedere, in quanto nella proposizione è la sostanza stessa ad avere la forma di un predicato. Questo modo di pensare subisce un contraccolpo»: «il solido terreno che il pensiero raziocinante trova nel soggetto in quiete, dunque, vacilla, ed è soltanto questo stesso movimento a divenire l'oggetto» (*ibid.*). Secondo Hegel, infatti, dacché predichiamo qualcosa di un certo soggetto, quel soggetto presunto in quiete si mette in movimento. Solo concentrandosi sul momento espressivo del linguaggio si scopre come le parole possano effettivamente restituire l'esperienza, anziché occultarla. Questo dipende dal fatto che, a ben guardare, la proposizione contiene non un movimento solo, ma anche quello che va nella direzione contraria. Di contro all'andamento catalogico cui si riduce la visione filosofica dell'anacoretico soggetto in quanto essenza, che rimarrebbe indifferente a tutte le cose che gli capitano, ugualmente unilaterale sarebbe la rappresentazione di un soggetto fatalmente condannato a esaurirsi in un predicato solo.

La proposizione, una volta ripensata criticamente e speculativamente, va in due direzioni al contempo. Come osserva Jean Wahl nel suo storico contributo sulle vicende della coscienza infelice (1929), «lo spirito procede da un'affermazione a quella contraria» [Wahl 2023, 35]. Non si tratta dell'enunciazione sistematica di contraddizioni, per cui si affermerebbe una volta A, e la volta dopo non A. Si tratta, piuttosto, di ciò per cui se è vero che il soggetto è il predicato (passa in esso), secondo un'*inversione* che è il linguaggio stesso a promuovere, dev'essere vero anche che il predicato è il soggetto (cioè che il soggetto non vi si esaurisce). Ciò significa che la proposizione acquisisce un andamento circolare (S è P e P è S).

È questa la ragione per cui, tecnicamente, la lettura filosofica non è lettura, ma *rilettura*. A una prima lettura, infatti, ogni proposizione, come se denotasse qualcosa di dato, si afferma inevitabilmente secondo un carattere apodittico, che viene tuttavia tolto dalla rilettura. L'andamento circolare significa, pertanto, che in filosofia ogni proposizione ha un valore tanto *prolettico* quanto *analettico*. Il valore espressivo della proposizione deriva da ciò per cui, sia pure in un modo che non emerge alla prima lettura (il che rende necessaria una rilettura successiva), ogni frase evoca e anticipa proposizioni successive – valore

prolettico. Le proposizioni successive, nondimeno, ci consentono di leggere diversamente quel che a primo acchito avevamo compreso in un certo modo, dismettendone così il carattere assertivo – valore analettico. Lo stile filosofico collabora con la ricerca della verità, quindi, quando resiste alla prova della seconda della lettura, anzi: che un testo di filosofia debba essere *riletto* non è il segno della sua debolezza, ma della sua forza; il linguaggio è veramente filosofico proprio poiché richiede (almeno) una seconda lettura.

L'andamento circolare non rende conto soltanto del ritmo della scrittura e della lettura filosofiche, ma anche dell'architettura della *Fenomenologia*, *Bildungsroman* dello spirito. «Quel movimento è il circolo che ritorna in sé stesso, che presuppone il proprio inizio e che lo raggiunge solamente alla fine» (GW IX, 429; FdS, 546). Alla fine del libro, infatti, il brevissimo capitolo dedicato al “sapere assoluto” non ci rimanda ad altro che a rileggere la *Fenomenologia* medesima, ora con altri occhi. Una volta dismesso l'orgoglio autoconservativo, la coscienza accede alla dimensione del sapere, ma quel sapere non avrà altro che una dimensione *retrospettiva*. Come Girard osserva nella discussione dell'intervento di Hyppolite, parlare di *Bildungsroman* significa parlare della storia di un «disinganno» [Macksey & Donato 1970,<sup>5</sup> 180]. In *Menzogna romantica e verità romanzesca* era stata impiegata anche la metafora di Edipo: «dopo aver gettato la maledizione sugli altri, l'Edipo romanziere si accorge di essere egli pure colpevole» [Girard 1981, 49-50]. Quello che stavamo cercando, ce l'avevamo fin dall'inizio sotto gli occhi, ma soltanto dopo il cammino dell'ambage e della disperazione il sapere matura uno sguardo retrospettivo come auto-demistificazione. Secondo l'istanza del bisogno che il sapere ha dell'esperienza, in quello che Hyppolite insiste a definire un «grande romanzo della cultura» [Macksey & Donato 1975, 239], il primo non dismette la coscienza ordinaria, ma ne assume su di sé «l'ombra».<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Cito qui dall'edizione originale inglese, perché nella traduzione italiana questa parte del dibattito non è inclusa. Girard sostiene che di contro al mito di Edipo, ove si ha infine la fugace rivelazione della verità, la riconciliazione cui la *Fenomenologia* mette capo ne farebbe un “mito mancato”.

<sup>6</sup> Hyppolite rievoca qui il topos del filosofo e la sua ombra di cui parla, in un suo saggio del 1959, Maurice Merleau-Ponty, citato *apertis verbis* nella conclusione

Il filosofo non deve sostituirsi alla coscienza comune, dice Hegel, ma deve piuttosto *seguirla* nelle sue esperienze teoriche e pratiche, riunendole nell'“elemento” della conoscenza [...], fino al punto, che Hegel chiama sapere assoluto, in cui la coscienza comune possa dire: “Ma quello che hai appena scoperto, io lo sapevo già” (un po' come Edipo alla fine di quell'immensa ricerca che lo porta a risultati così tragici) [Macksey & Donato 1975, 240; traduzione ritoccata].<sup>7</sup>

Quelle singole agnizioni, rivelazioni di verità romanzesca che ogni volta la coscienza conseguiva per poi subito e ostinatamente dimenticarsene, acquisiscono adesso un senso; una direzione, oltre che un significato: esse erano fatte per portarci a sapere. «Ciò che noi vi abbiamo aggiunto qui è unicamente la [...] la *raccolta* [*Versammlung*]» (GW IX, 427; FdS, 523). «Tale divenire presenta un movimento greve [*eine träge Bewegung*], e una lenta successione di spiriti, una galleria di immagini [*Galerie von Bildern*], ciascuna delle quali, provvista dell'intera ricchezza dello spirito, si muove tanto gravemente proprio perché il Sé deve compenetrare e digerire tutta questa ricchezza spirituale» (GW IX, 433; FdS, 530). Hyppolite, che ricorda come Hegel conoscesse bene la letteratura romanzesca del Settecento, dopo aver collocato la storia del Sé sotto il segno di Edipo, avvicina la *Fenomenologia* come *Bildungsroman* al *Wilhelm Meister* di Goethe e alla *Vita di Marianna* di Marivaux [Macksey & Donato 1975, 234],<sup>8</sup> che come è noto costituisce un romanzo paradigmatico anche per Girard [cfr. Girard 2012]. Quanto al tema della circolarità speculativa, non sono però questi ultimi due i

---

dell'intervento orale. Io cito dalla traduzione della trascrizione dell'intervento orale, ma non è presente nel testo scritto in francese, da Hyppolite condiviso con gli altri partecipanti prima dell'intervento. La traduzione italiana riporta entrambe le versioni. Cfr. Macksey & Donato 1975, 229-257 e 471-479.

<sup>7</sup> Nella prima versione (scritta) si leggeva: «Il filosofo non deve sostituirsi alla coscienza comune, ma seguirla nelle sue esperienze teoriche e pratiche e raccoglierle nell'elemento del sapere, [...] fino al momento in cui, nel *sapere assoluto*, la coscienza comune potrà riconoscersi nella coscienza filosofica e questa in quella. È un po' come nella psicanalisi, quando il paziente alla fine della cura può dire: “l'avevo sempre saputo”» [Macksey & Donato 1975, 475].

<sup>8</sup> Su Hegel e Marivaux, cfr. anche D'Hondt 1966.



riferimenti che ci interessano di più.

L'ultima figura che possiamo evocare, provando a seguire il fantasma della *Fenomenologia* nella sua posterità, è quella del narratore di *À la recherche du temps perdu*, il cui romanzo narra la genesi del romanzo medesimo. È proprio la *Recherche* che potrebbe stare sullo sfondo delle parole con cui Hyppolite accosta la *Fenomenologia* al romanzesco. Solo negli ultimi tornanti del *Temps retrouvé*, dopo infinite ricerche in direzione sbagliata [cfr. Orlando 2022] e tentativi di decifrazione naufragati, come un novello Edipo anche il narratore proustiano scopre che il soggetto dell'enigma era lui stesso, e che la soluzione stava nella scrittura: l'accesso alla vita dell'arte. Analogamente, solo dopo tutti i suoi ciechi vagabondaggi la coscienza accede alla dimensione del sapere, e scopre chi è. Arrivati alla fine della *Fenomenologia*, pertanto, siamo rimandati al suo inizio, per leggere in quel pellegrinaggio all'apparenza vano il «viaggio di scoperta» [Nicolin 1970, 76; l'espressione è riportata da Karl Ludwig Michelet] grazie al quale il soggetto conosce sé stesso. Proprio perciò, l'ottavo capitolo non ha un contenuto suo proprio, ma è l'ultima *inversione*, quella con cui lo sguardo si volge all'indietro, e con gli occhi per la prima volta aperti grazie alla luce del ricordo scopre che il suo più grande tesoro è proprio la (falsa) vita della coscienza, che solo ora si dispiega come una teoria di affreschi.

È come se alla nostra vita accadesse ciò che accade a un museo, in cui tutti i ritratti dello stesso periodo hanno un'aria di famiglia. Il narratore proustiano, come tutti i romanzieri, passa con disinvoltura di sala in sala nell'immaginario museo della propria esistenza. Il romanziere-narratore altri non è che Marcel ravvedutosi di tutti gli errori, cioè ravvedutosi dei suoi desideri e ricco di tutta la grazia romanzesca [Girard 1981, 208].

## Riferimenti bibliografici

Adorno, T.W. [2014], *Tre studi su Hegel*, Presentazione di R. Bodei, trad. it. di F. Serra rivista da G. Zanotti, Bologna, Il Mulino.

- Antonello, P., Webb, H. (eds.) [2015], *Mimesis, Desire and Novel. René Girard and Literary Criticism*, East Lansing, Michigan State University Press.
- Barba-Kay, A. [2019], What Is Novel in Hegel's "Phenomenology of Spirit"?, in: *Hegel Bulletin* 42 (2), 277-300.
- Boldyrev, I. [2021], *Die Ohnmacht des Spekultativen. Elemente einer Poetik von Hegels "Phänomenologie des Geistes"*, Paderborn, Brill-Wilhelm Fink.
- Caramelli, E. [2024], *Poetiche del testo filosofico. Hegel, Merleau-Ponty e il linguaggio letterario*, Roma, Carocci.
- Caramelli, E. [2022], Literary Diegesis, Fiction and Philosophical Discourse in Hegel's *Phenomenology of Spirit*, in: *Estetica. Studi e Ricerche* 1, 19-34.
- Chantre, B. [2023], *René Girard. Biographie*, Paris, Grasset.
- Comay, R., Ruda, F. [2018], *The Dash – The Other Side of Absolute Knowing*, Cambridge (MA)/London, MIT Press.
- D'Hondt, J. [1966], Hegel et Marivaux, in : *Europe* 44, 323-337.
- Feldman, K. [2006], *Binding Words. Conscience and Rhetoric in Hobbes, Hegel, and Heidegger*, Evanston, Northwestern University Press.
- Hegel, G.W.F. [2008], *La fenomenologia dello spirito*, trad. e cura di G. Garelli, Torino, Einaudi = FdS.
- Hegel, G.W.F. [1968-], *Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft, hrsg. Rheinische-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Hamburg, Meiner = GW.
- Garelli, G. [2015] *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Bologna, Pendragon.
- Garelli, G. [2009], *Pensare per figure. Hegel e la Phänomenologie come romanzo dello spirito*, in: L.A. Macor e F. Vercellone (a cura di), *Teoria del romanzo*, Mimesis, Milano/Udine, Mimesis, 169-187.
- Girard, R. [2012], *Geometrie del desiderio*, trad. it. L. Trevisan, Milano, Raffaello Cortina.
- Girard, R. [2008], *Portando Clausewitz all'estremo*, a cura di G. Fornari, Milano, Adelphi.

- Girard, R. [1999], *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, übers. E. Mainberger-Ruh, Münster/Hamburg/London, LIT.
- Girard, R. [1998], *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, trad. it. G. Luciani, Milano, Adelphi.
- Girard, R. [1981], *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani.
- Harris, H.S. [1997], *Hegel's Ladder II. The Odissey of Spirit*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing.
- Hyppolite, J. [2005], *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello spirito"*, trad. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano.
- Jarczyk, G., Labarrière, P.-J. [1985], *Maître/valet chez Hegel : alternative à la lecture kojévienne*, in : *Le cahier (Collège international de philosophie)* 1, 108-110.
- Kojève, A. [1996], *Introduzione alla lettura di Hegel*, a cura di G.F. Frigo, Milano, Adelphi.
- Macksey, R., Donato, E. (eds.) [1970], *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, trad. it. di S. Miletta [1975], *La controversia sullo strutturalismo*, Napoli, Liguori.
- Marx, W. [1986], *Das Selbstbewußtsein in Hegels Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- McCumber, J. [2000], *Writing Down (Up) the Truth: Hegel and Schiller at the End of the "Phenomenology of Spirit"*, in: R. Block, P. Fenves (eds.), *The "Spirit of Poesy". Essays on Jewish and German Literature and Thought in Honor of Géza von Molnár*, Evanston, Northwestern University Press, 47-59.
- Morani, R. [2021], *Con Hegel, oltre Hegel. Jean Hyppolite e il rischio del pensiero*, Napoli, Orthotes.
- Nicolin, G. (Hrsg.) [1970], *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Hamburg, Meiner.

- Orlando, F. [2022], *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in: Id., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano, Nottetempo, 129-187.
- Pahl, K. [2012], *Tropes of Transport. Hegel and Emotion*, Evanston, Northwestern University Press.
- Palaver, W. [2004], *René Girards mimethische Theorie*, Wien, LIT, 2., korrigierte Auflage.
- Pinkard, T. [2018], *Hegel*, trad. it. di S. di Bella, Milano, Hoepli.
- Pippin, R. [2011], The Status of Literature in Hegel's Phenomenology of Spirit. On the Lives of Concept, in: R. Gray, N. Halmi, J. Handwerk, M. Rosenthal, K. Vieweg (eds.), *Inventions of the Imagination. Romanticism and Beyond*, Seattle/London, University of Washington Press, 102-120.
- Pippin, R. [1989], *Hegel's Idealism: The Satisfaction of Self-Consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Royce, J. [1919], *Lectures on Modern Idealism*, New Haven, Yale University Press.
- Speight, A. [2001], *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stekeler-Weithofer, P. [2008], Wer der Herr, wer ist der Knecht? Der Kampf zwischen Denken und Handeln als Grundform, in: K. Vieweg, W. Welsch (Hrsg.), *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 205-237.
- Thouard, D. [2002], L'“epos” spéculatif. La “Phénoménologie de l'esprit” comme “Iliade” et comme “Odyssée”, in: B. Lindorfer, D. Naguschewski (Hrsg.), *Hegel: Zur Sprache. Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, Tübingen, Gunter Narr, 231-246.
- Vuillerod, J.-B. [2019], Jean Hyppolite, Hegel in Baltimore, in: *MLN. Modern Language Notes* 5, 999-1007.
- Wahl, J. [2023], *La coscienza infelice nella filosofia di Hegel*, trad. it. di F. Occhetto, Milano, Castelvecchi.

***Phenomenology of Spirit* and Romanesque Truth.  
Suggestions Starting from René Girard**

**Keywords**

Phenomenology of Spirit; novel; René Girard; mimetic desire; philosophical style

**Abstract**

The paper aims at providing suggestions for reading the *Phenomenology of Spirit* in the light of the categories of *Mensonge romantique et vérité romanesque* by René Girard. The paper first of all traces Girard's harsh criticism of philosophical language and of the Hegelian dialectic in particular, highlighting how Girard himself speaks nevertheless of the temptation to glimpse in some of the protagonists of Hegel's book the signs of mimetic desire. Taking Girard literally, the essay attempts to reread the dialectic between servant and lord and that of the unhappy conscience in this light. Lastly, an attempt is then made to rethink the association between the *Phenomenology* and the *Bildungsroman* of the spirit (Hyppolite) by trying to think how it is precisely Hegel's style of writing that unmasks the (romantic) lies of each protagonist in order to bring out its philosophical truth.

Il contributo intende avanzare suggerimenti di lettura della *Fenomenologia dello Spirito*, l'opera che è stata pensata come un *Bildungsroman* filosofico (Hyppolite), alla luce delle categorie di *Menzogna romantica e verità romanzesca* di René Girard. Il saggio ripercorre anzitutto la dura critica di Girard al linguaggio filosofico e alla dialettica hegeliana in particolare, evidenziando come Girard stesso parli nondimeno della tentazione di intravedere in alcuni dei protagonisti dell'opera del 1807 i segni del desiderio mimetico. Prendendo Girard alla lettera, il saggio tenta di rileggere in questa luce la dialettica tra servo e signore e quella della coscienza infelice. Infine, l'associazione tra la *Fenomenologia* e il *Bildungsroman* dello spirito viene giustificata sulla base dello stile di scrittura di Hegel, che smaschera le menzogne (romantiche) delle figure per farne emergere la verità filosofica.

Eleonora Caramelli  
Università di Bologna, Italy  
E-mail: Eleonora.caramelli2@unibo.it

## AGNESE MARIA FORTUNA

WHEN THE INMOST BECOMES THE OUTMOST:  
EMERSON'S WRITING  
AND THE POETIC OF THOUGHT

TABLE OF CONTENTS: 1. *Intuitive experience*; 2. *Transcendentalism*; 3. *The preacher's attitude*; 4. *Persuading while problematizing, or shaping essays*; 5. *Emerson, the analogist*; 6. *The art of appropriation*; 7. *«Nature is a sea of forms»*; 8. *Writing (and thinking) as founding*.

To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men, – that is genius. Speak your latent conviction, and it shall be the universal sense; for the inmost in due time becomes the outmost, – and our first thought is rendered back to us by the trumpets of the Last Judgment.<sup>1</sup>

What I write, whilst I write it, seems the most natural thing in the world; but yesterday I saw a dreary vacuity in this direction in which now I see so much; and a month hence, I doubt not, I shall wonder who he was that wrote so many continuous pages. Alas for this infirm faith, this will not strenuous, this vast ebb of a vast flow! I am God in nature; I am a weed by the wall.<sup>2</sup>

Ralph Waldo Emerson's style of writing and thinking does not lend itself to being reduced to simple labels, especially if we aim to relate them to Emerson's understanding of his own role as an author and thinker. Part of what makes his style unique is its complexity and elusiveness.<sup>3</sup> The elegant, well-amalgamated surface of many of its pages barely conceals a textural density that is sometimes extreme.

<sup>1</sup> Emerson, *Self-Reliance (Essays, First Series, 1841)*: CW II: 27.

<sup>2</sup> Emerson, *Circles (Essays, First Series, 1841)*: CW II: 182.

<sup>3</sup> On Emerson's style of writing and thinking see Richardson 2009; Hosseini 2019; Phillips 2018; Thompson 2007; Lansing 1997; Wilson, E. 1997; Steele 1983; Woodlief 1978.

Such a difficulty arises not only from his eclectic Romanticism (which may be attributed to the prevailing spirit of his era), but also from his innate tendency to simultaneously theorize and poetize.

In fact, he saw himself as a poet from the start – and poet he was, but of a particular kind. His poetry more often sounds like a condensate of thought, an expression of the emotion of a mind deeply involved in reflecting on the spiritual laws that rule nature and human vicissitudes, rather than a mere lyric outburst of a contemplative heart [Strauch 1970]. Even where the latter seems to prevail, the tension of a cogitating mind can be perceived in the threads.

When in the last of his *Wide Word* juvenile notebooks (1824), Emerson was arguing about valuable books in the eyes of the public and of himself, he clearly stated the *Proverbs* of Solomon as well as the *Essays* of Montaigne (and «eminently» of Francis Bacon)<sup>4</sup> as those he would like to emulate (JMN II: 264-265). This being drawn from the beginning to such a sacred and secular wisdom literature – outstanding examples, respectively, of thoughtful poetry and of a certain philosophical prose – is a fairly clear indication of a two-facet vocation that would lead him to develop an unmistakable style.

Frequently in his texts, we can find reasoning images and imaginative reasoning sketching vertiginous ellipses, while thought tends to proceed with the pace of a river of vast range. A river whose course, however, is opposed by conflicting currents and often hindered by the roughness of a riverbed that barely contains it. For it is not infrequent that, under the same, explicit title, he brings together sequences of ideas that tend, at least apparently, to shift the focus from themes to themes only loosely – at least, on the surface – related to it. Besides, as Cavell recognises, «any sentence of an Emerson paragraph, or essay, may be taken to be the topic sentence» [Cavell 2003, 4].

The well-cut and elegant aphorisms that stand out throughout his works, together with the use of uncommon, striking, and often metaphorical (if not even allegorical) imagery, inevitably captures the

---

<sup>4</sup> This preference for Bacon may arise from Emerson's initial interest in natural history and related methodical issues. Nevertheless, already his famous epiphanic experience in the Parisian Jardin des Plantes of 1833 (see JMN IV: 200) points out how these concerns were deeply imbued with Romantic organicism.

reader's attention, outshining the overall construction of the text and reasoning. His thrifty use of adjectives, which is another distinctive element of his style, may also be what led him to be generous with images, metaphors, and allegories so as to obviate the risk of misleading lack of characterization.

Certainly, Emerson's preference for analogic structures is connected with his adhesion to a Romantic version of Swedenborg's doctrine of correspondences, but it is also due to his relentless pursuit of writing that could express processes and induce changes in perspectives, thus accentuating the actuality of language.

In other words, generally speaking, his writing stands out as ostensive rather than descriptive. This is highlighted by the prevailing assertive tonality of his sentences, which is often deceptive. Besides, at least at first glance, what Richardson affirms sounds plausible: that «Emerson's preferred unit of composition is the sentence, not the paragraph, and certainly not the essay» [Richardson 2009, 4]. And since «his writing always had one foot planted in nature» while «the other foot rested [...], on his wide and eager reading» [Richardson 2009, 5], it tends to mimic the mirroring function attributed by Emerson to nature. Images thus become cyphers of human conduct and condition, while cryptic quotations stand as fixed points in the flow of his reasoning. Nevertheless, these general impressions risk overshadowing the structure that Emerson painstakingly composes in his writings, in which the rhetorical paraphernalia aims to engage the reader in an adventure of thought with bewildering outcomes.

### *1. Intuitive experiences*

Although many of his compositions, especially in his early production, are articulated on the basis of a well-considered scheme, the reasoning is not linear for the simple fact that, for the most part, it is conceived as the result of a dialogical confrontation between different viewpoints.<sup>5</sup> The reader is therefore forced to grasp and untangle the several voices,

---

<sup>5</sup> According to Newfield, Emerson conceived the self as a corporate individual, with a multiplicity of voices: Newfield 1996, 5.



trying to understand the reasons for the various points of view, and can only do so by bringing his or her own experiences, knowledge, and beliefs into play. And this is precisely what Emerson aims for, to capture the reader's attention, in order to inducing him to become involved in such a way as to provoke in him or her a change in perspective and attitude that is close to a true conversion.

As he write in his journal: «if you desire to arrest attention, to surprise, do not give me the facts in the order of cause and effect, but drop one or two links in the chain, and give me a cause and an effect two or three times removed» (JMN VII: 90). This strategy induces at least some degree of cognitive discomfort in the reader, which can be overcome by making the effort to think independently and fill in as many gaps as possible. As Richardson points out, «coherence, then, is something that happens in the reader's mind» [Richardson 2009, 37]. We are then forced to build as we can risky bridges or attempt winding detours – and we can only do so by drawing on our own experience and following our nose and preferences. In fact, as Rohler notices, Emerson's sermons as well his lectures were characterised by a «form that would through indirection and suggestion invite audience participation in developing the meaning of his discourse».<sup>6</sup> And this simultaneously active and creative role with which listeners found themselves invested may also be an explanation for the deep fascination that Emerson's lectures never failed to arouse.

The strategic use of cognitive distress is also found in the essays, where it is elicited not only by the elimination of links in the chain of reasoning but also by the juxtaposition of arguments or ideas that appear contradictory to each other. Emerson's essays, seen as «meditations on intellectual themes» on the ground of his experience, often present at least apparent contradictions. These contradictions are first of all due to the complexity of the experience itself. Thus, if Emerson sometimes seems to contradict himself, it is because, as Robinson enlightens, «experience itself demands self-contradiction» [Robinson 1993, 12-13].

---

<sup>6</sup> Rohler 1995, 20. Emerson's systematic use of indirection also has a theoretical and not just rhetorical motivation, see Cavell 2003, 134-135.

## 2. *Transcendentalism*

Emerson was formed as a preacher of the Unitarian Church,<sup>7</sup> but, like other of his fellow New England young intellectuals, he soon developed an increasing distaste for what was felt to be too rational and formal an approach to faith and adhered to the new Romantic gospel of the Idealistic Spirit. After the deep existential, vocational crisis also heightened by the premature death of his first wife, he resigned from the ministry, leaving Boston for a long journey through Europe in search of recovery and a new start [see Richardson 1995, 131-156; Bosco 2000, 9-25; Packer 2007, 40-41].

Back home by the end of 1833, partly by chance and partly by personal inclination, he began an intense, successful lecturer career that lasted until his later years of activity and saw him conquer audiences throughout his homeland and the old continent as well [see Robinson 1982; Wilson, R. J. 1999, 76-96]. Meanwhile, he published his major collections of essays and poetry – milestones, along with his first book *Nature* (1836), of the still evolving American cultural identity.

Therefore, with Emerson, we are dealing with an author who begins as a preacher and goes on to become a lecturer and essayist, with a strong, abiding concern for poetry and philosophy as well. All these different roles, and their being overlapping and interconnected, could be considered as outcomes of his own involvement with Transcendentalism – the eclectic version of Romantic Idealism professed, from the beginning of the Thirties' onward, by the young New Englander Intelligentsia.

Romantic Idealism, for Emerson and his friends, was far more

---

<sup>7</sup> Ralph Waldo came from a long lineage of New England ministers. His father, William Emerson, was a liberal clergyman who adhered to the incipient Unitarianism. Developed as a reaction to the Calvinistic doctrine of predestination and to the irrational character of the charismatic movements, Unitarianism formed the spiritual background of the Transcendentalist movement, subscribing to a faith based on the moral perfection of God and the moral perfectibility of man. Rejecting the theological legacy of Puritanism, Unitarian preachers and theologians were concerned principally with the rational Lockean attitude towards Christian faith and the Holy Scriptures, trying to balance a rational and optimistic anthropology with revelation as recorded in the Bible.

than the newest, fascinating philosophical current.<sup>8</sup> As he states in *The Transcendentalist* (1842), it was a «Saturnalia (...) of Faith» (CW I: 206) – in short, a new, almost secularized religion of self-perfection with a strong appeal to militancy and concrete reform [see Fortuna 2020]. Besides, the new faith professed the creator Spirit as the ultimate presence and substance of the whole living nature, everything being anything but its expression. The expressive character of each member of the organic structure in nature finds its peak in human beings, who are able to perceive it as both the eternal law of nature and their own proper moral task.

All this considered in the background of the Romantic mindset of his day, the cohabitation of preacher, lecturer, essayist, poet, and thinker in Emerson is not surprising. And it is not surprising that such a quixotic style of writing and thinking results from the merging of their various apparatuses of specific formal aims and tools. Living and philosophising (i.e., searching for truth and pursuing authenticity), writing, preaching, or lecturing are converging activities of the same attitude of witness to truth – not by chance, one of the New Testament attributes of the creator Spirit. And the mission of this witness would remain to the last to show how the «transformation of genius into practical power which the world [but we may call it America] exists to realize» (CW 3: 48) is possible precisely in the background of acknowledgment of the fatal limitations of the human condition. The New Nation requires new apostles, those who have gone through that radical conversion, which is the rejection of intellectual and moral conformity to the canonical forms of style, taste, and attitude. Thus, to create a new style of language mastery in order to provoke such a conversion in listeners and readers, a new rhetoric for the new apostle capable of drawing in and shaping a renewed public, became Emerson's mission throughout his active lifetime [see Thompson 2017].

---

<sup>8</sup> See Parker 2010, 84-101; Tanner 1968, 83-103. On Emerson and Romanticism see Keane, 2005; Greenham 2012; Harvey 2013.

### 3. *The preacher's attitude*

Almost ten years of preaching had unavoidably left a substantial mark on Emerson's approach to writing and lecturing. Despite the repetition of the traditional homiletic patterns, writing sermons did, in fact, have a discernible bearing on the evolution of Emerson's early thought and style.<sup>9</sup> In fact, the preacher attitude never entirely left Emerson during his lifetime.

In a way, Emerson's sermons are the first public embodiment of the spiritual quest recorded in the private pages of his journals and notebooks, where his characteristically inquiring mind finds its expression in a restless comparison with heterogeneous sources. Self-scrutiny and self-culture were interrelated consequences of his anti-dogmatic eclecticism, leading him to develop the inner freedom or autonomy that, while endorsing him to distance himself from the conventional approach of official Unitarianism, soon became a cypher of his thought with the name of self-reliance.

Following his cultural curiosity and spiritual insight, he had early on acquired the habit of recording whatever he thought relevant from his various and wide readings in his journals and notebooks. Collecting ideas, together with his comments and experiences, he then thematically cross-indexed them to be used as raw material, initially for his sermons and afterwards for his lectures and essays. In fact, even if sometimes actually heterogeneous, these materials receive coherence once composed in the general design of his texts, often organized as they are around leading themes or metaphors. Texts written first for sermons and later for lectures were not infrequently reused by him in his essays, always recomposed with great freedom, adapting them to the new purposes.

Emerson's process of composition was eminently dialogical, substantiated as it was by his recurrence to various sources not simply used but often examined and thus recast in his own thinking. As Rohler notices describing Emerson's eclectic style of composition,

---

<sup>9</sup> On Emerson as preacher and lecturer see Robinson 1982; Rohler 1995; Field 2001, 467-493; Thompson 2017. On the continuity between the Emerson's early lectures and his preaching see Baumgartner 1963, 477-486.

«his temperament did not incline him to the legal model of sustained argument». Therefore, «he preferred to present several different perspectives of the issue under discussion, moving not in a straight line from one point to another, but circling it and seeing how one view may be changed by another. His mind worked by analogy, by comparison and contrast» [Rohler 1995, 14].

Following the Romantic approach to preaching and thus distrusting the presumption that any strictly formal argumentation would be able to disclose the spiritual truth, Emerson's style of preaching was mainly directed to involve the audience in a spiritual experience. With this aim, he favoured the use of metaphors and images that, by appealing to the imagination, involved his hearers. Hence, suggesting rather than demonstrating, he was trying to give way to that surplus of insight that resists a logical demonstration.

The same care for the perlocutionary aspect of his own speech is retraceable in the lectures and the essays. The main assets of his style and architecture of composing is substantially the same: eclectic, dialogical and evocative, it is rich in references to personal experiences as well as to direct and indirect quotations.

By the time he left his ministry, his style of preaching was fully developed. Starting his new career as a lecturer, Emerson continued on his already connatural way to address the public, taking it as an opportunity for the growth of his own and others' spiritual life by means of culture. The time was ripe for this kind of career. The diffusion of cultural initiatives, whose aim were «to make all branches of knowledge, and especially the natural sciences, accessible to the layman» [Dant 1989, 44, 22], have favoured lecturing as a suitable way to match needs and interests of the general public with the special expertise of men of culture.

#### *4. Persuading while problematizing, or shaping essays*

In general terms, we can say that the prevailing tonality of Emerson's writings is marked by the rather conflicting tendencies of persuading and problematizing, of leading the readers to adhere with the assenting attitude of believers while challenging them to question themselves with

the crucial philosophical issues involved in any existential stance. And to this dual concern, we can relate the pronounced rhetorical inflection and the equally pronounced sense of displacement well perceivable by the reader throughout Emerson's major writings.

Nonetheless, this dual concern could be considered the "natural" outcome of Emerson's involvement with the Goethean idea of *Bildung* – or (self)-culture, as he and his fellow Transcendentalists called it, the never-ending task of perfecting themselves and others pursuing authenticity through self-expression.<sup>10</sup> The enthusiastic disciple of the Romantic Spirit must be animated by awe and obedience to truth; thus, dedication and self-scrutiny become the key requisites of the Transcendentalist.

And herein also lies the difference between Emerson's style of thinking and writing and those of Montaigne, to which he was otherwise consciously indebted.<sup>11</sup> Both uncompromising inquirers of the human condition through the relentless investigation of themselves and their own experience and knowledge, both indefatigable critics of social conformity and custom, they differ precisely with regard to whether they can rightly consider themselves apostles of truth. Where Emerson has no doubt in recognizing this as the true task of the Transcendentalist, Montaigne seems to enact a continuous strategy of disclaimer, prompting the reader to recognize that the search for truth cannot be identified with militancy for a defined ideal of human flourishing as the best for everyone and everywhere.

Leaving aside the *vexata quaestio* of whether or not Emerson adhered to some form of skepticism, and without delving into his conception of Montaigne's personality and thought as it can be gleaned from the central essay of *Representative Men* (1850) dedicated to him, the fact remains that the choice to compose essays with Montaigne and Bacon as ideal predecessors was neither accidental nor merely induced

---

<sup>10</sup> See Robinson 1982, 7-29, who points out American Unitarianism and its theological roots as the proper source of Emerson's concept of self-culture. On Transcendentalism and *Bildung*, see also Horlacher 2016, 72-87; Andrews 2017; Johansson and Schumann 2019, 474-477; Schumann 2019, 488-497.

<sup>11</sup> On Emerson and Montaigne see Basile 1976, 10-18; Taylor 2012, 1-18; Edelman 2019, 55-68.

by the taste of the age. Like the choice of the pulpit or of the lectern, the choice of the essay well suited Emerson's intellectual and moral aims and inclinations.

It is noticeable that Emerson chose Montaigne and «eminently» Bacon as tutelary guides in the pursuit of writing in which style and thought tend to coincide, as if style, aims, and fears of the defense attorney of a prudent faith in the progress of human knowledge could balance those of such a prosecutor.

The experimental character of his essays, their being at the same time texts and tests, as aporetic and hyperbolic as they sometimes sound, is well apparent to an unbiased reader. They are experiments in thought as well as in rhetorical construction, even in the case of such texts as *The American Scholar (Essay, First Series, 1841)*, whose topic and goal appear to be clearly defined and argued. And where the questions at stake are more burning, they register Emerson's own even painful thinking experience not only as an attempt to deal with a plurality of points of view or stances, but also with the rigor and sentiment of a mind that cannot help but presage and face their disappointing outcomes, as in *Fate (The Conduct of Life, 1860)*. Be that as it may, the not shallow reader is compelled to follow suit as best he or she can, not shirking the test and experiment, even at the cost of finding himself or herself in such an uncomfortable place as that vertigo of steps that opens *Experience (Essays, Second Series, 1844)*. In a few words, as Robinson clarifies, «an Emerson essay is best thought of as a proving ground for the culture of the soul, in which a subject is educated or cultivated through confronting and responding to a series of intellectual and existential problems. Each response within an essay generates new problems» [Robinson 1993, 10]. In Cavell's words, Emerson «proposes in his essays a genre of writing that shows a finite prose text to contemplate an infinite response. [...] His prose is not poetry [...] but his sentences aspire to [...] the self-containment of poetry» [Cavell 2003, 4].

### 5. *Emerson, the analogist*

At the core of Emerson's Transcendentalism stands, from the beginning, his own adhesion to Swedenborg's doctrine of correspondences – albeit Romantically reinterpreted – that basically constitutes an actualisation of the ancient microcosm-macrocosm analogy. Especially in his first book, *Nature*, this doctrine provides Emerson with a satisfactory justification for one of the main and highest features that he attributes to human beings, their role as meaning makers – or, better, as analogist – grasping images and forging accordingly a language true to truth. We will therefore look at chapter 4, *Language*, where Emerson goes into further detail about this view and its effects, including stylistic ones.

That nature is a mirror for the human being is recognisable not only at the normative level (i.e., of the spiritual inner laws of each and every being and event in nature) but also, and in the first instance, at the representative level (i.e., of their being or composing images or figures of such or such human tract and vicissitude). Thus, the proper human attitude would be to decipher from the face of nature and in the flux of becoming the inner meaning of phenomena in order to render them as an outer expression of the human condition.

Given the marked anthropocentrism, inherited from the Eighteenth-century debates on human nature and almost never put into question by Emerson, it is not surprising what he writes:

It is easily seen that there is nothing lucky or capricious in these analogies, but that they are constant, and pervade nature. [...] man is an analogist, and studies relations in all objects. He is placed in the centre of beings, and a ray of relation passes from every other being to him. And neither can man be understood without these objects, nor these objects without man. All the facts in natural history taken by themselves, have no value, but are barren, like a single sex. But marry it to human history, and it is full of life (CW I: 19).

This role of man as a catalyst of meanings is due to his expressive character, that differs from nature's expressive being because it is finalized to, or moved from, «the love of truth» and the «desire to



communicate it without loss» (CW I:20). Since this «love of truth» is at the core of man's perfection, it implies not only a cognitive disposition but also the moral duty of truthfulness. That is to say that while we are dealing with communication, we take responsibility for what we know as well as for what we praise. For this reason, «the corruption of man is followed by the corruption of language» (CW I:20).

In the following passages, Emerson's text assumes the tonality of a peroration of his own style of writing, speaking highly of the allegorical fashion like «the working of the Original Cause through the instruments he has already made» (CW I:20). Such a figurative style, ignited by a «noble sentiment» (we take it as the love of truth), is vivified by acquaintance with the natural landscape. An intrinsic connection between metaphysics, epistemology, language theory and ethics is then underlined with the aid of a quotation by Swedenborg, a paraphrase of De Staël, and an allusion to Plotinus (CW I:21-22).

### 6. *The art of appropriation*

The recurring use of quoting from heterogeneous sources to construct intuitively cogent argumentation is another of Emerson's typical rhetorical tools. Quotations are widespread throughout his work and pose a daunting challenge to interpreters because, in most cases, they are not openly attributed. Therefore, exhausting perusing of diaries, notebooks, letters, and reading lists is necessary in the hope of reconstructing the framework of references and sources. It must always be kept in mind, however, that although they are essential elements for reconstructing the coordinates of thought underlying the writing of his works, Emerson's use of quotations is often extremely free, nor does he always feel obliged to take into account their original meaning or their role in the context of their author's thought. In his journals, they were annotated as good material for his own thought and, possibly, for the enrichment of his prose; in his essays, they are used mostly to spur the reader's reflections, to mark a climax or a transition.

When, as here and there in *Nature*, this use verges on abuse, so that we find ourselves dealing with entire passages composed of quotations, we could be tempted to consider Emerson's text as the product of some

sort of extreme cut up, where “*objets trouvés*” and relics of thoughts and visions of others are recomposed in a new masterpiece of rhetorical virtuosity. Here, if ever, the sense arises from the cogency of the author, his being deeply involved with his own fundamental question, his fine capability in resonating with others’ thoughts and going further, opening his own way through the inflection of others’ tracks.<sup>12</sup> Besides, Emerson was confident that, as he states at the incipit of his essay *History*, the first of *Essays, First Series* (1841), «There is one mind common to all individual men. [...] Who hath access to this universal mind, is a party to all that is or can be done, for this is the only and sovereign agent» (CW II:3). An instinctive confidence in his own mind and insight concurred from his youth on to predispose him to freely and creatively reuse in his writing as much as Goethe *notabilia* dredged up from his wide range of readings [Richardson 1995, 172-173].

#### 7. «*Nature is a sea of forms*»

Goethe’s influence was certainly not limited to this – it was much wider and deeper, and is noticeable in several aspects of Emerson’s thought. Among these, it was the organic conception of human nature, particularly regarding its expressive character. Thus, writing too was virtually conceived as an organic process, as if the living core of a topic could and should, by its very potentiality, find its own form of expression. Form then becomes the organic expression of the particular laws that govern the nature of things, events, and topics. This is also, in short, another way of expressing being true to nature – the attitude *sine qua non* of the Transcendentalist poet-philosopher. After all, as he argues in the third chapter of *Nature*, entitled *Beauty*, closely following Goethe: «A work of art is an abstract or epitome of the world. It is the result or expression of nature, in miniature. [...] Nature is a sea of forms».<sup>13</sup>

<sup>12</sup> On the question of Emerson’s originality, see Keane 2005, 153-183.

<sup>13</sup> CW I: 16-17. In his later writings on morphology (*Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (1817-1824), Goethe states that all living beings, particularly humans and plants, are naturally endowed with an organic

In Emerson's mind, there is a strict analogy between the domain of nature and the domain of thought – better, between the ways in which they work – since they both reflect the same expressive ratio of the creator Spirit. Thus, as he states in *The Poet* (1844, in *Essays, Second Series*), «it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem, – a thought so passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing» (CW III:6).

#### 8. *Writing (and thinking) as founding*

Up to this point I have proceeded as if one could consider the style of writing and the style of thinking as one constant whole. In Emerson's case, the coincidence of the two styles is a fact – or rather a purpose consciously pursued because of his ambition to accentuate the actuality of language that I have already discussed. Yet it is also a fact that Emerson's writings reveal an evolution in writing style as well as in thought, albeit in the former less pronounced than in the latter. That the writing style does not show dramatic changes over time is perhaps due to its being functional to Emerson's perlocutionary preoccupation, which never subsided. Nevertheless, the enthusiastic tones of his first works faded over the years, giving way to a drier style of writing, though his prose remained unmistakable, characterised by the same elusiveness and complexity as in the early days.

Certainly, personal, political, and social events had a major impact on Emerson's intellectual evolution. Among the many bereavements and disappointments that marked his life from the 1830s to the 1870s, the death of his first-born son, Waldo, in 1842, at the age of five, was a kind of point of no return in Emerson's intellectual and human story. His ghostly presence in *Experience* (*Essays, Second Series*, 1844), shows the dramatic reverberation of a loss that transcends personal tragedy, connected as it is to the recognition of the impracticality of

---

structure intrinsically oriented by a principle of self-development that follows the pattern of its own natural law or *raison d'être* in interaction with the environment or context.

philosophically founding America on an idealistic basis without risking ultimately finding oneself in the untenable position of the solipsist.<sup>14</sup> Henceforth, of the faith in Romantic Idealism that had substantiated his earlier works, only vestiges remain, while a certain desolate acquiescence emerges in which all the doubts and forebodings of failure that had marked his adherence to Idealism from the beginning converge.

The evolution of Emerson's thought that sees him first adhering unconditionally to an "imported" idealism and then distancing himself from it by turning towards a more "home made" proto-pragmatism can still be considered the standard interpretation and certainly has been defended with good and argued reasons.<sup>15</sup> Still, it tends to underestimate the presence of skeptical currents in the flow of his thought from the very beginning and to blur the awareness of the paradoxicality and, at the same time, the inevitability of the choice for the ordinary and the commonplace to which the disillusioned Emerson of the later works seems to fall back. And it not infrequently seems to be an interpretation moved, at least to a certain extent, by a desire to exorcise the sense of displacement engendered by the peculiar difficulty of Emerson's texts and thought – the same desire that is perceptible in the recurrent attempts to deny Emerson's relevance as a philosopher, reducing him

---

<sup>14</sup> The preservation of the subjective self-sufficiency promised by Idealism, leads to the subject presumption of being at the same time "external" to the world as its originator and "internal" as the radiating centre of its meaningfulness. While the world disappears, reduced to be mere appearance as it is, the bloating subject is in a constant state of destabilization: he cannot grasp anything, he cannot stand on anything, he cannot move towards anything, he cannot even reach any practical meaning at all. The hypertrophy of the idealistic subject blocks his knowing as well as his moral acting. To overcome this situation the subject should regain the sense of his own limitations, withdrawing from the centre of all reality to the centre of his own world, no more pretending that both are the same, but accepting it as just one of many, most probably peripheral.

<sup>15</sup> On Emerson's thinking as the starting point of American pragmatism, see, for instance, West 1989. For a well-balanced pragmatist reading of Emerson's later work, see Robinson 1993. On the usefulness and plausibility of a pragmatist reading of Emerson, see Albrecht 2012, 25-52. For an interesting survey of some points of porosity between Emerson's Romanticism and the thought of William James and other American pragmatists, see Goodman 2015, 234-260.

to the somewhat remote figure of the Sage of Concord and his works to masterpieces of (rhetorical) literature.

According to Stanley Cavell, who strenuously opposed both the pragmatist and the “not yet a philosopher” interpretation [Cavell 2003, 215-213], one of the recurring themes in Emerson’s major essays is the philosophical focus on writing as an act that is both foundational and revelatory. The foundation of American philosophical identity is closely connected to a demanding search for individual authenticity to be attained also through a «struggle for a language which [...] promises honesty (expresses, hence scrutinizes, our desires, so far as we are able to read our desires)» [Cavell 2003, 3]. And such a language is at least a kind of philosophical language – the one that goes hand in hand with the Socratic attitude that Emerson also cherished.

For an American, the discovery of such a language, one allowing the continuous registration of the self’s motion, presents a double task, since America, as Emerson was beginning to write, had as yet to inherit effectively a patrimony in European philosophy; no one had proven that the encounter of America with philosophy [...] was feasible, hence had shown what it might sound like. To express America’s difference (one could say, to justify its existence, its independence) was for Emerson’s generation most pressing in its call for a mode of literature that expressed the American experience. Emerson, in effect, established both modes of expression, suggesting that, for America, philosophy and literature would bear a relation to each other [Cavell 2003, 4].

Moreover, Emerson’s prose, conceived as it is by such a two minded author, is characterised by a tension – Cavell notices – not to become extinct in poetry but to «remain in conversation with itself, answerable to itself» [Cavell 2003, 17]. The result is a constant struggle with oneself and for oneself, of writing, thinking, and poetry, for the event of a truth, or reality, that can never be possessed but only received. Actually, writing, as a creative act, is «not the exercise of power but of reception» [*ibid.*], in acknowledgment of the penury that constitutes us as human beings.

It is a penury, in fact, that shows and demonstrates our limitations and, in so doing, makes possible the actualization of a space that

can be shared with others. Finding ourselves cohabiting in a space of confrontation and encounter, which is the human condition – the «talking together», as Cavell interprets it in his reading of Emerson's *Fate* [Cavell 2003, 71] – is, in short, possible only if, with the acceptance of limitedness, we understand that we can no longer be the radiating fulcrum of all meaningfulness [Fortuna 2024]. And this decentralization, this retreat, this probing of one's limits is both painful and glorious, an affirmation of a higher order of power, one that is able to limit oneself, to contemplate one's limits not as a defeat but as a victory over the violence of an imperialistic mind.

## References

Emerson's texts are quoted from the critical edition, using the standard abbreviations:

CW refers to *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson* [1971-2010], edited by A.R. Ferguson *et al.*, 8 vols., Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, followed by the volume and page numbers.

JMN refers to *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson* [1960-1982], edited by W.H. Gilman *et al.*, 16 vols., Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, followed by the volume and page numbers.

Albrecht, J.M. [2012], *Reconstructing Individualism: A Pragmatic Tradition from Emerson to Ellison*, New York, Fordham University Press.

Andrews, B.M. [2017], *Transcendentalism and the Cultivation of the Soul*, Boston, University of Massachusetts Press.

Basile, J.L. [1976], The Crisis of Consciousness in Montaigne and Emerson, in: *The Concord Saunterer* 11 (1), 10-18.

Baumgartner, A.M. [1963], «The Lyceum is My Pulpit»: Homiletics in Emerson's Early Lectures, in: *American Literature* 34(4), 477-486.

Bosco, R.A. [2000], *Ralph Waldo Emerson, 1803-1882: A Brief Biography*,

- in: J. Meyerson (ed.), *An Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, New York/Oxford, Oxford University Press, 9-58.
- Cavell, S. [2003], *Emerson's Transcendental Etudes*, Stanford, Stanford University Press.
- Dant, E.A. [1989], Composing the World: Emerson and the Cabinet of Natural History, in: *Nineteenth-Century Literature* 44, 18-44.
- Edelman, C. [2019], Montaigne, Emerson, and the Affirmation of Ordinary Life, in: *Montaigne Studies* 1-2, 55-68.
- Field, P.S. [2001], «The Transformation of Genius into Practical Power»: Ralph Waldo Emerson and the Public Lecture, in: *Journal of the Early Republic* 21 (3), 467-493.
- Fortuna, Ag. M. [2020], Il perfezionismo emersoniano come progetto di soteriologia secolarizzata, in: *Humanitas* 75 (6), 1025-1035.
- Fortuna, Ag. M. [2024], «Our only *raison d'être*»: Stanley Cavell on Ralph Waldo Emerson's essay *Fate*, in: *Egeria* 20, 105-109.
- Goodman, R.B. [2015], *American Philosophy before Pragmatism*, Oxford, Oxford University Press.
- Greenham, D. [2012], *Emerson's Transatlantic Romanticism*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan.
- Harvey, S. [2013], *Transatlantic Transcendentalism: Coleridge, Emerson and Nature*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Horlacher, R. [2016], *Bildung* as it Travels to North America, in: Ead., *The Educated Subject and the German Concept of Bildung: A Comparative Cultural History*, New York, Routledge, 72-87.
- Hosseini, R. [2019], Emerson and the Question of Style, in: *Philosophy and Literature* 42 (2), 369-383.
- Johansson, V., Schumann, C. [2019], *Bildung*, Self-Cultivation, and the Challenge of Democracy: Ralph Waldo Emerson as a Philosopher of Education, in: *Educational Philosophy and Theory* 51, 474-477.
- Keane, P. J. [2005], *Emerson, Romanticism, and Intuitive Reason: The Transatlantic «Light of All our Day»*, Columbia/London, University of Missouri Press.
- Lansing, S.J. [1997], *From Thought to Style: Emerson's Interplay of Ideas and Language*, thesis, San Bernardino, California State



- University, in: <https://scholarworks.lib.csusb.edu/etd-project/1404> (accessed January 20, 2024).
- Newfield, C. [1996], *The Emerson Effect: Individualism and Submission in America*, Chicago, University of Chicago Press.
- Packer, B.L. [2007], *The Transcendentalists*, Athens - London, The University of Georgia Press.
- Parker, B.L. [2010], Romanticism, in: J. Myerson, S.H. Petruionis, L.D. Walls (eds.), *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, Oxford/New York, Oxford University Press, 84-101.
- Phillips, A. [2018], Emerson and the Impossibilities of Style», in: M.D. Hurley, M. Waithe (eds.), *Thinking Through Style: Non-Fiction Prose of the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 135-148.
- Richardson, R.D. jr. [1995], *Emerson: The Mind on Fire*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Richardson, R.D. jr. [2009], *First We Read, Then We Write: Emerson on the Creative Process*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Robinson, D.M. [1982], *Apostle of Culture: Emerson as Preacher and Lecturer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Robinson, D.M. [1993], *Emerson and the Conduct of Life: Pragmatism and Ethical Purpose in the Later Work*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press.
- Rohler, L. [1995], *Ralph Waldo Emerson Preacher and Lecturer*, Westport/London, Greenwood Press.
- Schumann, C. [2019], Aversive Education: Emersonian Variation on *Bildung*, in: *Educational Philosophy and Theory* 51, 488-497.
- Steele, H.M. [1983], Romantic Epistemology and Romantic Style: Emerson's Development from Nature to the Essays, in: *Studies in the American Renaissance*, 187-202.
- Strauch, C.F. [1970], The Mind's Voice: Emerson's Poetic Styles, in: *Emerson Society Quarterly* 60, 43-59.
- Tanner, T. [1968], Notes for a Comparison between American and European Romanticism, in: *Journal of American Studies* 2 (1), 83-103.



- Taylor, A. [2012], A Man is Conservative after Dinner: Ralph Waldo Emerson, Michel de Montaigne and the Appetites of Moderation, in: *Forum for Modern Language Studies* 48 (1), 1-18.
- Thompson R. [2007], «Habit of Heat»: Emerson, Belletristic Rhetoric, and the Role of the Imagination, in: *College English* 69 (3), 260-282.
- Thompson, R. [2017], *Emerson and the History of Rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- West, C.R. [1989], *The American Evasion from Philosophy: A Genealogy of Pragmatism*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Wilson, E. [1997], Terrible Simplicity»: Emerson's Metaleptic Style, in: *Aesthetics and Interpretation* 31, 58-80.
- Wilson, R.J. [1999], Emerson as Lecturer: Man Thinking, Man Saying, in: J. Porte, S. Morris (eds.), *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge University Press, Cambridge, 76-96.
- Woodlief, A.M. [1978], Emerson's Prose: An Annotated Checklist of Literary Criticism through 1976, in: *Studies in the American Renaissance*, 105-170.

### **Key words**

Ralph Waldo Emerson; transcendentalism; romantic idealism; Stanley Cavell

### **Abstract**

Ralph Waldo Emerson's style of writing and thinking is as complex as allusive, and this is not simply the result of his eclectic romanticism but also derives from the fact that by nature he is inclined to theorise and poetise at the same time. Reasoning images and imaginative reasoning sketch vertiginous ellipses while thought programmatically tends to proceed in ever-widening circles. After all, according to Stanley Cavell, one of the recurring themes in his major essays is the philosophical focus on writing as an act that is both foundational and revelatory. The foundation of American philosophical identity goes hand in hand with, and is closely connected to, a demanding search for individual authenticity. His texts are not monologues but – ideally – dialogues, in the tension not to become extinct in poetry but to «remain in conversation with itself, answerable to itself». The result, according to Cavell, is

a constant struggle with oneself and for oneself, of writing, thinking, and poetry, for the event of a truth, or reality, that can never be possessed but only received. Writing, as a creative act, is in fact «not the exercise of power but of reception» [Cavell, 2003], in acknowledgment of the penury that constitutes us as human beings.

Lo stile di scrittura e di pensiero di Ralph Waldo Emerson è tanto complesso quanto allusivo, e ciò non è semplicemente il risultato del suo romanticismo eclettico, ma deriva anche dal fatto che per natura egli è portato a teorizzare e poetare allo stesso tempo. Immagini ragionanti e ragionamenti immaginativi tratteggiano ellittiche vertiginose, mentre il pensiero tende programmaticamente a procedere in cerchi sempre più ampi. Del resto, secondo Stanley Cavell, una delle caratteristiche dei suoi saggi principali è la focalizzazione filosofica sulla scrittura come atto fondativo e rivelatore. La fondazione dell'identità filosofica americana va di pari passo con l'intransigente ricerca dell'autenticità individuale ed è strettamente connessa ad essa. Il testo emersoniano non è un monologo ma, idealmente, un dialogo, nella tensione a non estinguersi in poesia ma a «rimanere in conversazione con se stesso, rispondendo a se stesso». Il risultato, secondo Cavell, è una lotta costante con se stessi e per se stessi, di scrittura, pensiero e poesia, per l'evento di una verità, o realtà, che non può mai essere posseduta ma solo ricevuta. La scrittura, in quanto atto creativo, è infatti «non l'esercizio del potere ma dell'accettazione» [Cavell, 2003], nel riconoscimento della penuria che ci costituisce come esseri umani.

Agnese Maria Fortuna

Istituto Superiore di Scienze Religiose della Toscana (Firenze)

E-mail: agnesefortuna@gmail.com

JAMES PORTER

NIETZSCHE ‘SOLTANTO GIULLARE, SOLTANTO POETA’. EVERSIONI DI LETTERATURA E FILOSOFIA NELLE ULTIME OPERE

SOMMARIO: 1. *Il centauro*; 2. *Il richiamo di Diogene*; 3. *Le pantomime della specie*.

È un luogo comune in buona parte della letteratura su Nietzsche che quasi tutti i suoi scritti siano contraddistinti da un intreccio di voci, pose e maschere.<sup>1</sup> Solo una lettura attenta dei singoli passi può far emergere i modi in cui Nietzsche mette in scena le proprie idee nella sua scrittura. Di seguito intendo evidenziare un tratto specifico dello stile che rende i suoi testi così folgoranti e, al contempo, consente d'intrecciare la forma letteraria con la riflessione filosofica, trasformandole in strumenti unici di critica culturale e politica: questa caratteristica peculiare è l'*elusività* della postura di Nietzsche in quanto interlocutore nella sua stessa prosa.

Prima, però, dobbiamo fare un passo indietro e considerare le fonti precedenti, non tanto per documentare la ricezione in Nietzsche dei filosofi cinici (fatto perlopiù noto) o di Diderot (fatto meno noto), ma per richiamare l'attenzione sugli effetti che questo tipo di scrittori sortivano nella buona società colta. Nietzsche studiò attentamente le loro strategie e le applicò nella scrittura, a volte esaltando istrionicamente la propria immagine pubblica (essa stessa una maschera), altre dileguandosi dietro un variegato guardaroba di travestimenti, senza mai mancare di sedurre, scioccare e disorientare i lettori.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Si veda Klossowski 1963, 202-204; sul «polimorfismo dell'attore» in Kierkegaard e Nietzsche, cfr. Barish 1966, 344; cfr. anche Gilman 1976; Staten 1990; Large 2013; More 2014.

<sup>2</sup> Per lo studio migliore su Nietzsche e i cinici si veda Niehues-Pröbsting 1979.

## 1. *Il centauro*

Nietzsche si interessò ai cinici fin dall'inizio. Già nel 1868 tenne una conferenza sulla «satira varroniana e il Menippo cinico» alla società filologica studentesca di Lipsia, e meditava una ricerca dal titolo *Quaestiones Cynicae*.<sup>3</sup> Questo studio non si realizzò mai, anche se i cinici furono una presenza costante negli scritti filologici, nelle conferenze del periodo di Basilea, e anche nei suoi scritti non accademici.<sup>4</sup> Ciò che attraeva Nietzsche dei cinici era il loro modo originale di mescolare (e persino confondere) filosofia, letteratura e vita, deformando tutte e tre in un colpo solo.

Nietzsche usa i termini «stile» e «forma» per designare vita e letteratura e la fusione di entrambe nella filosofia, e lo fa con un sorprendente disprezzo per i confini che convenzionalmente separano queste sfere, rispecchiando così l'indifferenza dei cinici stessi per tali distinzioni. Già Socrate aveva aperto la via. Il suo praticare la filosofia per le strade di Atene senza lasciare una sola parola scritta, osserva Nietzsche nel 1869, equivaleva a un rifiuto di tutte le rivendicazioni propositive («non vuole trasmettere alcunché», tale è il compito degli scrittori) a favore di un'indagine aperta attraverso lo stile di argomentazione elenctico: mentre l'affermazione più ricordata di Nietzsche è che Socrate ha distrutto la tragedia, qui parla più in generale della «distruzione della forma» *tout court*, il cui impatto si è fatto sentire prima in Platone e poi tra i cinici [Nietzsche 1989, 5-6, 10]. E se Socrate è stato lo slancio iniziale, è ai cinici, non a Platone, che va il merito di aver realizzato la più radicale commistione di forme quando «tradussero» il già centaurico Socrate (satiro fuori e dio dentro) «in un genere letterario» e in uno stile di vita, degradandolo al contempo con le loro ridicolaggini.<sup>5</sup> La filosofia come stile di vita divenne farsa satirica, qualunque altra cosa volesse essere o realizzare.

<sup>3</sup> Lettera a Rohde (9 Novembre 1868), [Nietzsche 1976a, 642 e sg.]; Lettera a Ritschl (19 Settembre 1868), [Nietzsche 1976a, 623-625].

<sup>4</sup> L'apprezzamento di Nietzsche per i cinici si può trovare anche in Nietzsche 1970a, 311 e sg.

<sup>5</sup> In *Ecce Homo* si legge un altro riferimento a Socrate: «Io giudico il valore degli uomini e delle razze a seconda del rigore che dimostrano nel tenere Dio indiviso dal satiro» [Nietzsche 1970a, 295].

Le riflessioni di Nietzsche in questo periodo finirono col confluire nella *Nascita della tragedia* (1872), ma quasi per vie traverse. In quest'opera si dice che Platone abbia prodotto per la prima volta «un miscuglio di tutti gli stili e le forme esistenti» (che spaziano dalla narrativa, alla lirica, al dramma, alla prosa e alla poesia) con la creazione del dialogo platonico.<sup>6</sup> Poi perviene un'aggiunta sorprendente: «Questa tendenza fu portata ancora più avanti dagli scrittori cinici, che nel più grande miscuglio stilistico (*mit der grössten Buntscheckigkeit des Stils* [all'incirca, «con uno stile molto vario»]), oscillando tra la prosa e le forme metriche, realizzarono anche l'immagine letteraria del “Socrate furioso” che essi rappresentavano nella vita reale (*im Leben*)».<sup>7</sup> Col senno di poi, in questo passo del suo primo libro Nietzsche non fa altro che riproporre ciò che aveva già abbozzato nei quaderni e nelle conferenze qualche anno prima. Ma la presenza dei cinici come *avatar* viventi di Socrate – non più intesi come un caso del «cinismo ingenuo» del vecchio maestro, bensì come esempi del «Socrate impazzito», del «satiro scientifico» e del «buffone» – ha un significato ulteriore nell'economia della *Nascita della tragedia*.<sup>8</sup> Nietzsche, infatti, non si limita a dipingere Socrate con un pennello cinico. Sta al tempo stesso portando alla luce un potenziale latente in Socrate e già accennato in Platone, ovvero una tendenza dionisiaca che innerva il «socratismo» e lo complica dall'interno, ma che complica anche l'argomentazione di Nietzsche sul rapporto tra apollineo e dionisiaco nella *Nascita della tragedia*. Lo spettro di un «Socrate musicante», con la sua fisionomia da Sileno, è solo l'indizio più evidente di questo potenziale celato.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Nietzsche fa propria un'intuizione di August Friedrich Schlegel, il quale lega la fusione stilistica di Platone alla nascita del romanzo. La continuità con Diderot è inevitabile. In un frammento Nietzsche scrive: «Diderot ha inaugurato il romanzo moderno», sebbene il genere «romanzo» vada inteso nel senso più ampio, in linea con la precedente interpretazione sulla «novellizzazione» del discorso originatasi con Platone e i filosofi cinici [Nietzsche 1971, 327].

<sup>7</sup> «Platone, a quel che mi sembra, mescola confusamente tutte le forme dello stile, in questo egli è uno dei *primi décadents* dello stile. Ha sulla coscienza una colpa analoga a quella dei cinici i quali inventarono la *satura Menippea*» [Nietzsche 1970b, 155].

<sup>8</sup> Gli epiteti sono parafrasati da Nietzsche 1968a, 34.

<sup>9</sup> Cfr. Porter 2000a. Questo potenziale silente è dibattuto in Silk 2016, 37-57. Per uno sviluppo convincente dell'idea si veda Raymond 2019, 837-880.

Per ora è sufficiente sottolineare la rilevanza delle prime raffigurazioni dei cinici in Nietzsche rispetto alla sua concezione dello stile, sia esso nella letteratura, nella filosofia o nella vita, quest'ultima condotta al confine tra proiezione delle *dramatis personae* (compresa la sua) e il suo impatto pubblico. Non occorre guardare oltre *Nascita della tragedia* per riconoscere che con questo libro Nietzsche si inserisce nella stessa linea di discendenza che va da Socrate ai cinici.

«Ora, dentro di me, scienza, arte e filosofia stanno crescendo insieme così tanto, che prima o poi partorirò certamente un centauro», scrisse a Erwin Rohde, classicista e suo complice e confidente [Nietzsche 1976b, 92]. Si riferiva al libro in preparazione sulla tragedia, di per sé una mostruosità letteraria che sconfessava, con effetto scioccante, non solo l'erudizione classica ma anche ogni corrente appropriazione dei Greci da parte della modernità. Negli scritti successivi, Nietzsche celebra la propria somiglianza con il buffone: «Io non sono un uomo, sono dinamite [...] forse sono un buffone» [Nietzsche 1970a, 375].

Almeno fin qui possiamo dire che Nietzsche si identifica con l'insolenza dei cinici e la loro deformazione dello stile. Il semplice contemplare questa possibilità significa riconsiderare la nostra concezione di ciò che poteva voler dire per lui interpretare la vita come progetto letterario o come opera d'arte e darle «stile». Eppure c'è qualcosa di incerto in questa affermazione, il cui significato cambia radicalmente a seconda del modello letterario che scegliamo di attribuire a Nietzsche [Tanner 2000, 52]. Proust è una cosa, i cinici tutt'altra.<sup>10</sup> In fondo, c'è qualcosa di nettamente *antiestetico* nei cinici, i quali manifestavano il proprio pensiero attraverso scioccanti esibizioni fisiche, come mangiare, masturbarsi o defecare in pubblico (il loro comportamento più famigerato), oppure, cosa più rilevante nel caso di Nietzsche, inscenando una sorta di *performance* situazionale che pervertiva ogni possibile consuetudine, convenzione e significato. Se si riesce a dimostrare che Nietzsche ha modellato i propri virtuosismi non sul romanzo ottocentesco o su un ideale post-illuminista dell'individualità venata di greccità alla Goethe, Schiller o Humboldt, ma su una visione dell'io più vicina all'eredità cinica, queste immagini

---

<sup>10</sup> Cfr. Deleuze 1996.

patinate di Nietzsche dovranno essere ripensate, e così l'equazione stessa di vita e letteratura. Ma prima dobbiamo rivolgerci a Diderot, un importante intermediario in questo percorso dai cinici a Nietzsche.

## 2. Il richiamo di Diogene

La presenza dei cinici negli scritti illuministi e post-illuministi è ben documentata. Erano rinomati, accolti e detestati in modo ambivalente in quanto forza destabilizzante.<sup>11</sup> Pierre Bayle, in un articolo su Diogene, lo descrisse come «uno di quegli esseri umani straordinari che indulgono agli eccessi in qualsiasi cosa facciano (anche in questioni riguardanti la ragione) e che confermano il principio secondo cui non esiste una grande mente il cui carattere sia esente da follia». E Goethe descrisse così l'antipatia di Christoph Martin Wieland verso i cinici: «Una mente come quella di Wieland, in cui scaturisce la grazia di tutte le forme, non può certo compiacersi di un continuo e sistematico disfare queste stesse forme» [Niehues-Pröbsting 1996, 332 e 337]. Ma erano proprio queste le caratteristiche che attiravano Nietzsche verso i cinici. Sono le stesse che hanno attratto Diderot, in particolare nella creazione del moderno avatar di Diogene, il personaggio di Lui nel *Nipote di Rameau* – che, a tutti gli effetti, potrebbe essere il parente letterario e filosofico più affine a Nietzsche. Nietzsche cita l'opera a più riprese, ed è ben consapevole del legame tra Lui e Diogene.<sup>12</sup> In una nota del 1873/74 passa senza soluzione di continuità da un accenno al famoso momento della conversione di Diogene al cinismo filosofico (mentre osservava un topo contento di poche molliche di pane) al *Nipote di Rameau*, con quest'ultimo che rappresenta ciò che tristemente manca alla filosofia contemporanea: il gusto per le «esigenze» sconvolgenti, «la materia migliore di intrattenimento, l'etica più raffinata (*die feinere Ethik*). *Il nipote di Rameau*» [Nietzsche 1992, 344]. «L'etica più raffinata» trasmette tutta l'ironia dell'opera originale, con la sua critica esilarante ed esplosiva, attraverso l'imitazione, dell'ipocrisia sociale, di un mondo

---

<sup>11</sup> Cfr. Niehues-Pröbsting 1979.

<sup>12</sup> Come nota Sommer, uno degli autori che potrebbe aver introdotto Nietzsche a *Il nipote di Rameau* potrebbe essere stato Sainte-Beuve. Cfr. Sommer 2019.

«tanto cieco in morale, tanto insensibile alle grazie delle virtù?» [Diderot 1907, 77]. Messo in scena come un dialogo tra il nipote del compositore Jean-Philippe Rameau (Lui) e un narratore in prima persona (Moi/Io) descritto come «*monsieur le philosophe*» (che potrebbe essere Diderot stesso), *Il nipote di Rameau* è più di una satira sociale.<sup>13</sup> È un'opera intricata che riserva numerose sorprese. Il narratore si presenta come un filosofo integerrimo che è di volta in volta divertito e atterrito dal suo interlocutore, le cui buffonate isteriche, l'amoralità spudorata e la schietta parresia altro non ricordano che un cinico di prima generazione trasportato nel XVIII secolo. Ritroviamo tutte le icone di Diogene: gli stracci, i piedi nudi, la botte, il cane (soprannome di Diogene e leggendaria etimologia del termine stesso «cinico», derivato dal greco *kuōn*), la follia, la defecazione («O *stercus pretiosum!*»), l'ascetismo, la povertà, l'accattonaggio, l'associazione con le prostitute (in particolare con Frigia e Laide, le celebri cortigiane greche dell'epoca di Diogene), la concretezza («Io sto con i piedi per terra»), le risate obbligate, gli insulti e le offese fisiche (sia ad altri sia a se stesso).<sup>14</sup> Questi sono solo i segni superficiali dell'identità che Lui ha ereditato. Altri sono la sfacciataggine, il suo *franc-parler*, il suo ruolo di saggio sciocco, il talento nel prendersi gioco di chi gli sta accanto, la capacità di adattarsi alle circostanze (come il topo), il rifiuto della filosofia e il suo continuo punzecchiare l'autocompiacimento morale della società.

Ma in Lui c'è molto di più di quanto questa carrellata di tratti cinici suggerisca, ed è qui che Lui diventa una figura davvero interessante – e per molti versi più nietzschiana che altro. In primo luogo, egli assomiglia tanto a Socrate quanto a Diogene, con la sua pancia da Sileno, gli occhi sporgenti, le labbra carnose, il suo ripudio di conoscenza e scrittura, e le spiccate doti maieutiche (Lui si definisce un «*accoucheur*») [Diderot 2016, 103, 121, 168, 136-7, 168-9]. Ciò non è del tutto inaspettato, considerata l'identità socratica di Diogene, ma la confusione dei confini tra i due filosofi contraddice le testimonianze antiche e lascia

---

<sup>13</sup> Per il personaggio di Lui Diderot si ispirò alla figura di Jean-François Rameau (1716-1777).

<sup>14</sup> Le allusioni a Diogene sono ben esplorate in Shea 2010 e in Starobinski 2012. Cfr. anche Diderot 2016 e Jauss 1983. Diderot scrisse anche la voce «Cinici» per l'*Enciclopedia* del 1754.



intendere uno scopo letterario più ampio da parte di Diderot. Inoltre, Lui possiede caratteristiche che non hanno nulla da vedere con i cinici o Socrate. Nipote del famoso compositore Jean-François Rameau, Lui è un musicista dotato, anche se fallito, che compensa la mancanza di successo nelle maniere più strane. Davanti agli occhi di Moi, si esibisce come in una pantomima musicale, mimando gesti senza suonare nulla (la cosiddetta *air guitar* è l'equivalente più simile dei giorni nostri), si scatena, gesticola, canticchia, grida, canta e balla, il tutto fra la perplessità e lo sgomento di Moi e dei vicini che si affacciano dalle finestre per vedere meglio.

Qui Lui non è soltanto un Socrate che fa musica (è anche questo). Il suo è un problema di identità. La sua infinita versatilità è il rovescio della medaglia di una totale mancanza di identità. Orchestra umana, è un *mélange* di voci e suoni, la somma dei propri effetti e nulla più. Come dice Moi in preda all'exasperazione, «Nessuno più di lui è diverso da lui» [Diderot 1907, 8]. Lui è tale non solo in virtù del talento pantomimico, ma anche perché è maestro della doppia corda (la tecnica che consiste nel suonare due note simultaneamente con l'archetto), del «falsetto» e del *brouillage*, un'abilità tutta sua.

Doppia voce in tutto e per tutto, Lui è e non è una figura di Diogene; cosa ancora più terrificante, è e al tempo stesso non è tutti quelli che lo circondano. I suoi gesti sono imitazioni. Peggio, sono personificazioni di second'ordine, perché Lui imita teatralmente non tanto gli altri, quanto le «posture» che assumono, e che tutto sommato equivalgono alle «varie pantomime della specie umana». Così, quando si vanta di essere «un mimo eccellente, come potete giudicare», intende dire che è un mimo della mimica umana [*ibid.*, 89]. Agli occhi di Lui, tutto il comportamento sociale non è che una recita, un teatro di manierismi, da Diogene al re, fino ai suoi contemporanei, che non sono meglio dei «mendicanti» cinici: «Ma a giudicare così, ci sono molti pezzenti in questo mondo, e non conosco alcuno che non sappia qualche passo della vostra contraddanza», concorda il narratore Moi [*ibid.*]. Ciò che è veramente discutibile di Lui è il fatto che, nella sua falsità, suona fin troppo vero, non da ultimo grazie alle distorsioni iperboliche che apporta alle *performance*. Al di sopra della massa, freddamente distaccato anche quando sembra essere più coinvolto, occupando un posto senza posto nel

suo ambiente sociale, smaschera le maschere degli altri. Ovviamente, «nessuno è meno simile [a Lui] di lui stesso», perché Lui è un insieme di suggestioni sottratte agli altri. La sua arma più devastante è l'infallibile capacità di ricordare. «Mi risovvengo» (vale a dire impersono) «allora di tutto quanto ho letto, di ciò che gli altri fecero, e vi aggiungo di mia iniziativa che è, in questo genere, d'una fecondità sorprendente» [*ibid.*, 54]. Questa è la vera fonte della sua repellenza: i suoi poteri produttivi risiedono nei suoi poteri riproduttivi. E chi vorrebbe specchiarsi in un'immagine poco lusinghiera di se stesso?

Di certo non il narratore, Moi, che non può sottrarsi a questo gioco di specchi. Turbato ogni volta che si trova d'accordo con Lui, si mette ripetutamente al riparo dalle sue pagliacciate allontanandosene criticamente (quanto meno col pensiero, o fingendo di farlo). Ma le pressioni che spingono Lui e Moi ad avvicinarsi durante questo scambio di trenta minuti, che nella traduzione dura meno di cento pagine, sono schiaccianti. A un certo punto Moi parla e Lui fa da accompagnamento mimando (esternando) le parole di Moi con azioni fisiche. Lui gioca con Moi, prendendolo in giro per la precarietà delle loro posizioni reciproche («Io sono [...] il tuo giullare (*fou*) – o forse tu sei il mio»), il che fa di Lui (o di Moi?) «il giullare del suo giullare (*le fou de son fou*)» [*ibid.*].

Ma i problemi di identificazione non finiscono qui, e toccano da vicino il genere stesso dell'opera. Intitolato «Satira», *Il nipote di Rameau* assomiglia a un dialogo. Lo è?

Ecco come inizia:

Sia sereno o piova, ho l'abitudine d'andare a spasso verso le cinque del pomeriggio al Palais Royal. E mi si può vedere, sempre solo, fantasticare sulla panchina d'Angerson. Intrattengo me stesso di politica, d'amore, d'estetica e di filosofia, abbandonando il mio spirito al vagabondaggio, lasciandolo libero di inseguire la folle o saggia idea che mi si presenta per la prima [*ibid.*, 7].

Poi segue un giudizio tanto beffardo quanto consapevole: «*Mes pensées, ce sont mes catins*» (i miei pensieri sono le mie puttane). Si è allora tentati dal chiedersi: non sarà che Lui sia solo una fantasia creata da Moi mentre lascia che i pensieri vaghino liberamente, passando da quelli saggi (del narratore-filosofo) a quelli sciocchi (di Lui)? Contrariamente

alle rimostranze di Moi (farebbe di tutto per evitare di «prostituirsi» come Diogene, anche se è perfettamente felice di associarsi a una Frigia o a una Laide), la possibilità che la narrazione rappresenti lo svolgimento di un monologo interiore (un soliloquio a doppia corda) è troppo ovvia per essere ignorata, tanto più che i temi menzionati («politica, amore, gusto o filosofia») si adattano perfettamente all'argomento del dialogo che seguirà di lì a poco, mentre il *je* narrante si sdoppia in un *moi* e in un *second-moi*.<sup>15</sup>

In un certo senso, *Il Nipote di Rameau* potrebbe essere solo un'invenzione fantasiosa di Diderot. L'opera in sé rafforza l'idea che Diderot abbia rappresentato se stesso in Moi, come insistono a dire i commentatori [Shea 2010, 56-73].<sup>16</sup> Il narratore può essere o no identico a Diderot – il quale, del resto, compare in terza persona quando una serie di *philosophes* contemporanei vengono nominati e ridicolizzati da Lui – ma sarebbe un errore sovrapporli. Che si debba ascrivere un'identità fissa, non fluida e relazionale a Diderot, noto ai suoi contemporanei per essere stato un magnifico imitatore e pantomimo per natura, è un'altra questione [Hemsterhuis 2010, 212-3].

Non si tratta semplicemente di un problema di identità, che in ogni caso si dirama senza soluzione, ma della questione non meno preoccupante e forse più urgente di capire chi sta parlando in un dato momento nel *Nipote di Rameau*. Nessuno di coloro che vi vengono nominati o ascoltati si esprime senza una doppia voce, compreso Moi come partecipante-osservatore della scena e nella scena. È questo che conferisce al dialogo la sua peculiare polifonia. Inoltre, ogni voce che sentiamo o leggiamo proviene dalla società francese dell'epoca. L'opera, quindi, non è altro che l'estroffessione di quella stessa società, un mezzo

---

<sup>15</sup> La tesi del soliloquio fu proposta, ma mal argomentata, da Mornet 1927. Fu accennata anche da Sainte-Beuve, che intuì «une complicité entre les deux personnages» [Sainte-Beuve 1857, 3:311]. Ciò avviene in una parafrasi fedele delle battute iniziali di Moi sui suoi pensieri vagabondi. Studi recenti si difendono da tale conclusione, anche se con difficoltà, cfr. Kristeva 1991, 135; Starobinski 2012, 120, 124 e capitolo 8; Rex 1998, 278-283, 301; Diderot 2013, 3 n. 4; Wolfe & Shank 2019.

<sup>16</sup> Starobinski 2012, cap. 8 è concorde nell'identificare Moi con Diderot, ma al tempo stesso traccia un solco tra Moi (un cinico rispettabile) e Lui (un falso cinico); anche Kristeva 1991, 137 fa riferimento a un cinismo «high» e uno «low». In ogni caso, Diderot rende difficile mantenere la distinzione.

per esporre i pensieri privati o inconsci e le ipocrisie dei suoi attori sociali, Diderot compreso.

Non è necessario sapere cosa Diderot pensasse «veramente» della sua realtà, e non è necessario che le «*pensées*» di Moi siano quelle di Diderot perché la sua critica sia efficace. L'unica cosa che conta è che l'opera getta una luce sul suo mondo, e che nessuno sembra sottrarsi al suo bagliore. È nell'adozione di questa tecnica, nel condurre la guerra attraverso la seducente maschera dell'anonimato, che Nietzsche si rivela il grande successore di Diderot.

### 3. *Le pantomime della specie*

Nietzsche ha elogiato Diderot, paragonandolo a Laurence Sterne e lodando entrambi per la loro capacità di “generare equivoci” (*Zweideutigkeit*) e per l'umorismo «iperbolico» (*Ueberhumor*). La sua caratterizzazione di Sterne in *Umano, troppo umano*, in un aforisma intitolato «Lo scrittore più libero» (*Der freieste Schriftsteller*), suona come un commento a ciò che abbiamo appena visto in Diderot. Ma è anche una suggestione sullo stile di Nietzsche come scrittore «libero»:

In lui [Sterne] si potrebbe esaltare, non la chiusa e chiara, bensì l'«infinita melodia»: se con questa parola prende nome uno stile d'arte in cui la forma determinata viene di continuo rotta, spostata e risospinta nell'indeterminato, in modo da significare l'una e l'altra cosa contemporaneamente. Sterne è il grande maestro dell'equivocità – presa ben s'intende questa parola in senso molto più largo di quanto non si faccia comunemente, quando per essa si pensa ai rapporti sessuali. È da dare per perso il lettore che voglia sapere ogni volta esattamente che cosa Sterne veramente pensi su una cosa e se di fronte a essa egli faccia un viso serio o sorridente: giacché egli sa farli entrambi con una sola piega del suo viso; egli sa altrettanto, e anzi vuole, avere nello stesso tempo ragione e torto, intrecciare la profondità con la buffoneria. Le sue digressioni sono insieme continuazioni del racconto e ulteriori sviluppi della storia; le sue sentenze contengono nel contempo un'ironia su tutto ciò che è sentenzioso, la sua avversione alla gravità è collegata a una

tendenza a non poter prendere nessuna cosa soltanto in modo superficiale ed esteriore. Egli produce quindi nel lettore giusto un sentimento di incertezza se si cammini, si stia in piedi o si giaccia: un sentimento che è massimamente affine a quello del fluttuare. Egli, l'autore più versatile, comunica anche al suo lettore qualcosa di questa versatilità. Anzi, Sterne inverte improvvisamente i ruoli ed è tosto altrettanto lettore che autore; il suo libro è come uno spettacolo nello spettacolo, un pubblico di teatro davanti a un altro pubblico di teatro. Bisogna arrendersi alla clemenza e all'inclemenza dell'umore sterniano – e ci si può del resto aspettare che esso sia clemente, sempre clemente. È strano e istruttivo considerare l'atteggiamento assunto da un grande scrittore come Diderot nei confronti di questa generale equivocità di Sterne: cioè un atteggiamento altrettanto equivoco – e ciò appunto è genuino, superiore umorismo sterniano. Lo ha egli, nel suo *Jacques le fataliste*, imitato, ammirato, deriso, parodiato? Non lo si può dedurre con certezza – e forse proprio ciò ha voluto il suo autore. Precisamente questo dubbio fa i Francesi *ingiusti* verso l'opera di uno dei loro primi maestri (che non ha da vergognarsi di fronte a nessun antico o moderno). I Francesi sono appunto troppo seri per l'umorismo – e specialmente per questo prendere umoristicamente l'umorismo stesso [Nietzsche 1967, 46-47].

Nelle pagine seguenti vorrei mostrare come l'ammirazione di Nietzsche per le peculiarità stilistiche descritte in questo passo (che aveva trovato in Diderot ma anche nei cinici) abbia plasmato il modo in cui egli concepisce la propria voce parlata e cantata. La tesi non è che Nietzsche non sarebbe potuto arrivare alle sue strategie di autopresentazione se non avesse incontrato né *Il Nipote di Rameau* né tanto meno i cinici. Ovviamente, scrittori come Sterne e Heine hanno avuto un ruolo centrale nella sua formazione.<sup>17</sup> Sostengo invece che *Il Nipote di Rameau* racchiude, in forma condensata, le caratteristiche fondamentali dello stile di Nietzsche.<sup>18</sup> Ignorare l'abilità di Nietzsche

<sup>17</sup> Sterne ha avuto un grande seguito in Germania prima e dopo Nietzsche, il quale lo lesse a quindici anni. Cfr. Large 2017.

<sup>18</sup> In un articolo su Diderot, Saint-Beuve apostrofa così *Le neveu de Rameau*: «j'y trouve... un hasard perpétuel, et nulle conclusion, ou, qui pis est, une impression

nel gioco degli equivoci e nella tecnica della doppia corda significa non aver letto attentamente i suoi testi. Come le sceneggiate isteriche dell'artista-pantomimo in Diderot, che oscilla tra Socrate e un cinico dell'ultima ora, in parte saggio e in parte buffone, i testi di Nietzsche rappresentano un «dialogizzare» il discorso, nel senso che egli esplora continuamente voci e pose interiori di personaggi emblematici, siano essi nobili, schiavi, artisti o sacerdoti. Si tratta infatti di ritratti psicologici e concettuali complessi, immaginari, attinti a un repertorio di discorsi e fantasie pubbliche.<sup>19</sup> La pura e semplice iperbole di questa specie di estroflessione in forma recitata è parte della sua forza sovversiva, così come il richiamo all'identificazione. Incarnando le incoerenze represses a cui dà voce, la scrittura di Nietzsche imita e critica al contempo queste stesse fonti e la loro accettazione scontata da parte dei lettori. Se Lui può mimare in rapida successione «un prete, un re, un tiranno, minacciando, comandando, andando su tutte le furie, o uno schiavo che obbedisce», i testi di Nietzsche tendono ad attivare questi diversi registri in un teatro di voci, a volte in sequenza, ma più spesso tutti insieme. È questo a renderli così attraenti, così vulnerabili a interpretazioni contrastanti e, in ultima analisi, così difficili da «leggere ad alta voce», per non parlare della difficoltà nel descriverli [Nietzsche 1968a, 161].<sup>20</sup>

Per elencare le teatralizzazioni di Nietzsche si potrebbe sciorinare un numero qualsiasi di indicatori: dai seducenti appelli al lettore per indurlo a identificazioni o disidentificazioni attraverso plurali in prima e seconda persona («noi spiriti liberi» [*ibid.*, 48]; «Tu sei di più! tu sei più in alto! diversa è la tua origine» [*ibid.*, 142]; «Ha mai sentito queste parole? Sempre che si fosse fidato delle loro parole, avrebbe mai potuto prevedere di ritrovarsi né più né meno che in mezzo a uomini del *ressentiment*?») [Nietzsche 1968b, 247]); al modo in cui molti dei

---

finale équivoque» [Sainte-Beuve 1857, 3:311]. Nietzsche ben conosceva gli scritti di Sainte-Beuve, ma non ne condivideva il giudizio, cfr. Sainte-Beuve 2014.

<sup>19</sup> Porter 1998, 153-195. Cfr. anche Porter 2010, 313-336.

<sup>20</sup> Il resoconto più completo della «voce» di Nietzsche rimane Staten, il quale tuttavia assume che Nietzsche sia colto nei travagli dei suoi stessi conflitti psichici, che sia la vittima e non il padrone di ciò che dice, con il risultato che regolarmente «falsifica le sue stesse intuizioni». Cfr. Staten 1990. La mia posizione è più vicina a Klossowski, il quale riconosce che in Nietzsche sempre e inevitabilmente gli estremi si toccano, come per esempio Zarathustra e il prete. Klossowski 1963, 173-212.

suoi scritti fanno appello alle aspirazioni del pubblico a una forma di esistenza o «posterità» più alta e nobile («non siamo stati noi stessi questa 'nobile posterità'?») [Nietzsche 1968a, 45]) – e chi non sarebbe lusingato dal pensiero di diventare o essere già un «uomo superiore»? o un *Übermensch*? («Ahimè, vi è tanta cupidigia di elevatezza! Vi sono tanti contorcimenti di ambiziosi!» [Nietzsche 1968c, 72]), o al rifiuto di essere etichettati come deboli, meramente reattivi, servili e ascetici; ai dialoghi immaginari mimati che interpellano e frustrano direttamente il lettore («Vai avanti! [...] Vai avanti! [...] No! Aspettate un momento! Non hai ancora detto nulla di [...]») [Nietzsche 1968b, 246-247]; «Così disse una volta [dove «lui» è lasciato imprecisato]: [...] 'Più forte, più malvagio e più profondo?' chiesi spaventato. 'Sì' – disse lui ancora una volta [Nietzsche 1968a, 205]; «Chi sei tu, viandante? [...] che cosa ti serve per ristorarti? Non hai che dirlo [...] 'Una maschera ancora! Una seconda maschera!» [Nietzsche 1968a, 196]); o ancora ai dialoghi tra interlocutori anonimi etichettati come «A» e «B» che ci stuzzicano con la loro indefinitezza e frequente inconcludenza [Nietzsche 1964a, 164 e 171-173] (un dialogo sulla musica che non sfigurerebbe nel *Nipote di Rameau* [ibid., 164 e 235-236]);<sup>21</sup> o all'atteggiarsi dello stesso Nietzsche, al mettersi in posa come davanti a una macchina fotografica, fingendo tutto beffardo di svicolare e tuttavia desideroso di essere colto sul fatto («Sulle Alpi sono invincibile, specialmente quando sono solo e non ho altri nemici che me stesso» [Nietzsche 1995, 256]);<sup>22</sup> alle varie gesticolazioni ed esclamazioni selvagge che gridano al lettore («Aria cattiva! Aria cattiva! ...») [Nietzsche 1968b, 247]); o infine alla sua esprimersi imperturbabile, a volte come in un sussurro, che non tradisce nulla delle sue reali intenzioni. Inutile dire che questa sensibilità per maschere e ventriloqui risale ai primi interessi di Nietzsche per il teatro e il dramma, così come il concetto di identificazione e di *transfert*.<sup>23</sup>

Una delle conseguenze più evidenti di questa teatralizzazione, che

<sup>21</sup> Si vedano anche i capitoli 4, 93, 181, 255, 262 in Nietzsche 1964b.

<sup>22</sup> Dalla lettera a Malwida von Meysenbug, 3 settembre 1877.

<sup>23</sup> «Nel legame di fratellanza fra le due divinità», «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso» [Nietzsche 1972, 145]. Per l'identificazione dello spettatore sia con il coro sia con il Dio sofferente della tragedia greca si veda Nietzsche 1989, 279-280.

ricorda fortemente Lui e i cinici in generale, è la serie di contraddizioni che in realtà costituiscono la maggior parte degli scritti di Nietzsche, per esempio l'acondiscendenza alla superficialità in alcuni punti (il più famoso nella *Gaia scienza*) e il suo ripudio del «culto delle superfici» in altri [Nietzsche 1968a, 64]. Oppure la condanna delle maschere ingannevoli e dei labirinti dell'anima in parallelo alla celebrazione degli stessi [Nietzsche 1964b, 88]. O la critica della negazione come caratteristica distintiva del nichilismo e l'affermazione, altrove, che il «non dire» è una condizione indispensabile della vita [Nietzsche 1968a, 139-142]. O l'attribuzione ai «filosofi del futuro» di tratti che egli ritiene deplorabili nelle menti degenerate (per esempio, la «vita nascosta», lo «stoicismo», le «vie traverse retrograde», la «certezza delle norme di valore»).<sup>24</sup> O il suo identificarsi nel «voler essere diversi» nella «vita» («Non è forse vivere... voler essere differenti [*Anders-Sein-Wollen*]?)») e, in senso contrario, con il nichilismo ascetico (per non parlare del conflitto che questo crea con lo slogan imperativo «Diventa ciò che sei!» o con l'ideale dell'autoaffermazione: vogliamo forse dire che la vita è essenzialmente *piena di rancore*?) [*ibid.*, 13]. O ancora, per fare un esempio eclatante, le sue affermazioni contrastanti secondo cui il dionisiaco implica «l'incapacità di *non* reagire» e, qualche paragrafo prima, che il «fine» della «cultura nobile» è «non reagire immediatamente a uno stimolo», mentre «tutta la mancanza di spiritualità», tutta la volgarità, sono dovute all'incapacità di resistere a uno stimolo e che tale *compulsione*, aggiunge, è già morbosità, declino, sintomo di esaurimento – sintomo di isteria, potremmo dire [Nietzsche 1970b, 114]?

Le sconcertanti autocontraddizioni di Nietzsche, che possono ripetersi nello spazio di una pagina o di un paragrafo, sono di per sé notevoli. Ancor più interessante, tuttavia, è l'effetto di arresto che la logica di Nietzsche può sortire all'interno di un dato enunciato, oscillando tra descrizione neutra, critica e approvazione. Gli stili di Nietzsche sono ricchi, come se il suo linguaggio fosse abitato allo stesso tempo da troppe voci e da troppi occhi consapevoli. In qualsiasi momento una descrizione neutra può sfumare nella critica, benché non

---

<sup>24</sup> Cfr. paragrafi 44, 10 e 210 in Nietzsche 1968a.



ancora palesemente nell'approvazione. In questi casi troviamo la forza della retorica di Nietzsche in contrasto con se stessa: si orienta in due modi (sempre equivoci, come in *Sterne* o Diderot), verso un'auspicata abrogazione delle leggi della vita in un lontano futuro, un superamento di tutte le cose, e al contempo verso una verità più cupa e oscura. La speranza, del resto, è un tratto comune sia ai filosofi spiriti liberi del futuro sia ai credenti cristiani. Può darsi che un'intensa speranza sia uno stimolo alla vita assai più forte di qualsiasi singolo caso di felicità reale. Ahinoi, tale speranza è figlia di una «estetica difettosa». Paradossalmente, il voler andare oltre il «voler essere diversi» è, secondo le stesse regole di Nietzsche, la negazione del desiderio di volerlo fare davvero, e segno più evidente del fatto che il desiderio fallirà. Forse, allora, è in generale sbagliato volere. Eppure, anche la sospensione del volere, e di questo desiderio in particolare, è impossibile [Nietzsche 1968b, 364-366]. Sembra prospettarsi uno stallo della volontà che, come ogni altra condizione di vita, è, nelle parole di Nietzsche, immancabilmente «volente-nolente» («*unfreiwillig-willig*») [Nietzsche 1968a, 31].

Un esempio spettacolare di questo tipo di doppia voce e armonia sbilanciata si trova nella rappresentazione che Nietzsche fa dell'individuo «sovrano» nella *Genealogia della morale*. Tale figura è stata interpretata in due modi, con Nietzsche che l'ha, ora applaudita, ora derisa: da un lato in quanto nobile creatura attiva che è «simile solo a se stessa, libera dalla morale dei costumi, autonoma e sovramorale», che si arroga il diritto di fare promesse (ma non di mantenerle); dall'altro come la controparte servile e reattiva di questa creatura, che si sente moralmente obbligata a fare promesse, e il cui senso del dovere è gradualmente diventato istintivo nella forma della «sua coscienza» [Nietzsche 1968b, 255-258]. Entrambe queste interpretazioni possono essere estrapolate dal brano poiché il testo è equivoco fino al midollo. Di conseguenza, il linguaggio di Nietzsche provoca una vera e propria crisi della descrizione. Il passo vuole, cosa impossibile, essere letto almeno con due voci simultaneamente – impossibile perché la nostra mente e le nostre abitudini culturali funzionano linearmente, mentre ciò che è richiesto qui, e in molti altri passi, è una comprensione simultanea degli opposti. Per accentuare l'inconcludenza, Nietzsche sussulta immediatamente come se anticipasse il lettore, facendogli il

verso: «La sua *coscienza?*» [*ibid.*]. Nello stesso spirito, più avanti nel saggio, Nietzsche offre una parodia della misericordia, presentata come privilegio degli individui «più potenti», che si sentono «al di là della legge» pur difendendone la moralità [*ibid.*, 271-272]. Si tratta di soggetti reattivi che giocano a fare i soggetti attivi e impenitenti. Ma il loro agire è qualcosa di diverso dalla loro illusione? Un'analisi più approfondita mostrerebbe come per Nietzsche ogni avanzamento della civiltà avvenga al prezzo di una regressione, a sua volta dissimulata da negazioni di ogni genere. Gli scritti di Nietzsche sono una continua esplorazione di questo processo e dei suoi effetti.

Ciò che questa breve rassegna ha cercato di trasmettere è il modo in cui Nietzsche impersona, imita ed esagera costantemente una serie di punti di vista, credenze e abitudini di pensiero («posizioni», come dice il nipote di Rameau) senza affermarne chiaramente nessuna. La gamma di tonalità e voci che assume è varia come le personalità che intende imitare, siano esse le proprie posture (vere o presunte) o quelle del suo immaginario cast di personaggi, con una piccola complicazione: le armonie e soprattutto le sfumature di questi effetti rendono quasi impossibile districare i fili delle singole voci parlanti. Una voce può essere sovrapposta a un'altra, e le singole voci possono non essere univoche nel significato o nelle intenzioni. In alcuni casi, possiamo individuare queste sfumature contrastanti all'interno di una singola parola.

La scrittura di Nietzsche reinterpreta «le varie pantomime della specie umana» – *reinterpreta*, non semplicemente interpreta, poiché, come il personaggio di Lui, Nietzsche è consapevole che l'arte pantomimica contraddistingue tutto il comportamento umano; egli si limita quindi a riprodurre questa pantomima per il pubblico reinterpretrandola liricamente a mo' di ventriloquo. Uno dei temi di fondo del pensiero di Nietzsche è la critica dell'individualità. In questo è in perfetta linea con Diderot, che pensava a se stesso e agli altri (compreso Lui) come al punto di fuga di una miriade di stati d'animo ed espressioni facciali che mutano «a seconda delle circostanze». Allo stesso modo, quando Nietzsche si chiede: «Quanti spiriti nascondiamo?», la risposta è: più di quanti possiamo conoscere, e ancor meno controllare [Nietzsche 1968a,

135]. Imporre un'unità a noi stessi è una tentazione immancabilmente vittima dell'illusione.<sup>25</sup>

L'intuizione generale di Nietzsche è che conteniamo una molteplicità di pulsioni, desideri e scopi contrastanti dentro noi stessi; in effetti, essere una creatura umana attiva o reattiva significa anche essere vittima di impulsi contraddittori e di interpretazioni altrettanto contraddittorie dei nostri processi più intimi. I tipi «attivo» e «reattivo» sono etichette e caricature rozze ma provocatorie. Nella prosa di Nietzsche e nel mondo reale non esiste un caso puro di entrambi i tipi. Ma poiché non ripete mai le sue stesse categorie, Nietzsche riesce ad adescare e intrappolare lettori e studiosi. Eppure non ha bisogno di fuorviare il lettore con identificazioni errate, poiché ci sono molti altri casi in cui mischia le carte per noi, come il seguente: «Le nostre azioni risplendono (*leuchten*) alternativamente di colori diversi, di rado sono univoche (*eindeutig*) – e sono frequenti i casi in cui compiamo azioni variopinte (*wo wir bunte Handlungen thun*)» [Nietzsche 1968a, 126]. L'affermazione è di per sé equivoca: può descrivere le nostre azioni in sé o come appaiono agli altri.<sup>26</sup> Lo stesso vale, su scala più ampia, quando si tratta di successione di fasi «storiche», talvolta definite «genealogie»: sembrano tracciare una progressione ma, se osservate da un'altra angolazione, si possono trasformare in una serie di ripetizioni, non diversamente dal dialogo immaginario di Moi e Lui. Le genealogie nietzscheane sono tra i suoi costrutti più illusori e l'autore stesso ci mette costantemente in guardia dal prenderle alla lettera [Nietzsche 1968b, 239-242]. Gli attacchi alla contraddittorietà del pensiero di Nietzsche, di conseguenza, mirano al bersaglio sbagliato. Il vero bersaglio dovrebbe essere la volubilità, la negazione e la mutevolezza dei contemporanei di Nietzsche, i quali gli forniscono un repertorio di «registrazioni» che egli campiona, mescola e riascolta, con tutte le amplificazioni e le distorsioni liriche che ritiene necessarie per stilizzare gli enunciati, ma soprattutto i pensieri e le fantasie (spesso inconsapevoli) che ascolta in coloro che lo circondano – e, naturalmente, in se stesso: «Li conosco, sono io stesso uno di loro»

<sup>25</sup> Non è possibile discuterne qui ma a questo proposito si vedano gli aforismi 15, 78, 290, 299 in Nietzsche 1964b.

<sup>26</sup> Un perfetto esempio a questo proposito si trova nel finale del paragrafo 192 in Nietzsche 1968a, 91.

[Nietzsche 2009, 101-102]. Questo è lo «stile» che è «suo». Al limite, la sua scrittura sembra essere sistematicamente fonografica piuttosto che espressiva. In definitiva è lecito chiedersi: Nietzsche ha mai il pieno controllo sul meccanismo di eco che le sue opere incarnano?<sup>27</sup>

La disintegrazione del nome e della voce di Nietzsche nelle lettere del crepuscolo, dopo il crollo mentale del 1889, può certo essere segno di follia, ma non fa altro che mettere in risalto la sua inclinazione di scrittore più distintiva dall'inizio alla fine: «Quello che è spiacevole e che mette a prova la mia modestia è che in fondo io sono tutti i nomi della storia» [Nietzsche 2011, 892-893]. La voce di Nietzsche è già disintegrata nei suoi primi scritti, mai «propriamente» sua. Infatti, questa propensione, questo stile di pensiero e composizione, è ravvisabile fin dai quaderni filologici [Porter 2000b, 45-46]. Come osserva in *Ecce Homo*: «Visto che in me la *molteplicità degli stati interni è straordinaria*, mi trovo ad avere molte possibilità di stile – forse la più molteplice *arte dello stile* di cui un uomo abbia mai disposto» (corsivo dell'autore) [Nietzsche 1970a, 313]. La voce di Nietzsche è in ogni istante una proiezione di voci altrui. L'intensità di questa teatralità, che si richiama al modello cinico e che ha lo scopo di «turbare» i lettori, è ciò che egli definisce uno sfogo dionisiaco di «tutti i suoi mezzi espressivi e al tempo stesso tira fuori e mette in rilievo la forza del rappresentare, del riprodurre, del trasfigurare, del trasformare, ogni specie di mimica e di arte da commedianti» [Nietzsche 1970b, 114].<sup>28</sup> Se il dionisismo è davvero la condizione originaria dei soggetti, è perché la vita, per Nietzsche, è semplicemente un teatro e una mascherata – per quanto noi possiamo esserne inconsapevoli e per quanto proviamo a negarlo [*ibid.*]. Agli occhi di Nietzsche, la pantomima non è solo il gesto più elementare della vita sociale; è la condizione stessa della vita, una sorta di falsità

---

<sup>27</sup> Questa è di certo una domanda difficile. La mia visione è che l'intento parodico di Nietzsche, piuttosto il meccanismo parodico della sua scrittura, rimarrebbe intatto anche se scrivesse con il pilota automatico.

<sup>28</sup> Nietzsche descrive modestamente i suoi stessi scritti avendo raggiunto il più alto stadio che si può raggiungere sulla terra cioè il cinismo. A questo proposito non di meno possiamo concludere con sicurezza nondimeno sarebbe potremmo possiamo concludere con certezza perché il cielo si sono capaci di disturbare e stupire il lettore Turbare il lettore con le loro strategie evasive di tipo stai registrando dissesto di autopresentazione, cfr. Nietzsche 1992, 343-344.

involontaria e di necessario autoinganno. Ecco perché la messinscena della vita umana non può essere semplicemente tolta e messa a nudo: tutto ciò che può essere svelato, ma mai rimosso davvero, è la maschera che è la vita stessa.

### Riferimenti bibliografici

- Allison, D.B. [1993], Nietzsche's Identity, in: K. Ansell-Pearson (ed.), *The Fate of the New Nietzsche*, Aldershot, Avebury, 15-42.
- Arendt, H. [1971], *The Life of the Mind*, 2 vols., New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Bambach, C. [2010], Nietzsche's Madman Parable: A Cynical Reading, in: *American Catholic Philosophical Quarterly* 84 (2), 441-456.
- Barish, J.A. [1966], The Antitheatrical Prejudice, in: *Critical Quarterly* 8 (4), 329-348.
- Bozovic, M. [2018], Diderot on Nature and Pantomime, in: *The European Legacy* 23 (6), 2018/08/18, 643-657.
- Branham, R.B. [1996], Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the Invention of Cynicism, in: R.B. Branham, M.-O. Goulet-Cazé (ed.), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, Berkeley, University of California Press, 81-104.
- Branham, R.B. [2004], Nietzsche's Cynicism: Uppercase or Lowercase?, in: P. Bishop (ed.), *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, Camden House, 170-181.
- Deleuze, G. [1996], La letteratura e la vita, in: Id., *Critica e clinica*, tr. it. a cura di A. Panaro, Milano, Cortina Editore.
- Diderot, D. [1907], *Il nipote di Rameau*, Milano, Sonzogno.
- Diderot, D. [2008], *Rameau's Nephew and First Satire*, Introduction and notes by N. Cronk, transl. M. Mauldon, Oxford, Oxford University Press.
- Diderot, D. [2013], *Satyre seconde: Le neveu de Rameau*, ed. M. Hobson, Geneva, Droz.

- Diderot, D. [2016], *Rameau's Nephew: A Multi-Media Bilingual Edition*, ed. M. Hobson, transl. K.E. Tunstall, C. Warman, Cambridge, Open Book Publishers.
- Donnellan, B. [1982], *Nietzsche and the French Moralists*, Bonn, Bouvier.
- Gilman, S. [1976], Parody and Parallel: Heine, Nietzsche, and the Classical World, in: J.C. O'Flaherty, T.F. Sellner, R.M. Helm (eds.), *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 199-213.
- Gilman, S.L., Reichenbach I. (eds.) [1985], *Begegnungen mit Nietzsche*, 2., verb. Aufl. Bonn, Bouvier.
- Gumbrecht, H.U. [2021], *Prose of the World: Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press.
- Hemsterhuis, F. [2010], *Ma toute chère Diotime: Lettres à la princesse de Gallitzin, 1785*, ed. J. van Sluis, Berltsum, Van Sluis.
- Humphries, J. [1987], *The Puritan and the Cynic: Moralists and Theorists in French and American Letters*, New York, Oxford University Press.
- Jauss, H.R. [1983], *The Dialogical and the Dialectical Neveu de Rameau: How Diderot Adopted Socrates and Hegel Adopted Diderot. Protocol of the Forty-Fifth Colloquy, 27 February 1983*, ed. W.R. Herzog II, Berkeley, Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture.
- Jensen, A.K. [2004], Nietzsche's Unpublished Fragments on Ancient Cynicism: The First Night of Diogenes, in: Paul Bishop (ed.), *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, Camden House 182-192.
- Klossowski, P. [1963], Nietzsche, le polythéisme et la parodie, in: Id., *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 173-212.
- Kristeva, J. [1991], *Strangers to Ourselves*, transl. L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- Large, D. [2013], Nietzsche et compagnie: La pluralisation de la première personne, in: C. Denat, P. Woltling (eds.), *Nietzsche, un art nouveau du discours*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 103-125.

- Large, D. [2017], 'Lorenz Sterne' among German Philosophers: Reception and Influence, in: *Textual Practice* 31 (2), 283-297.
- Mayfield, D.S. [2015], *Artful Immorality-Variants of Cynicism: Machiavelli, Gracián, Diderot, Nietzsche*, Berlin, De Gruyter.
- More, N.D. [2014], *Nietzsche's Last Laugh: Ecce Homo as Satire*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mornet, D. [1927], La véritable signification du 'Neveu de Rameau', in: *Revue des deux mondes* 40 (4), 881-908.
- Nehamas, A. [1985], *Nietzsche, Life as Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Niehues-Pröbsting, H. [1979], *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*, München, Fink.
- Niehues-Pröbsting, H. [1980], Der 'Kurze Weg': Nietzsches 'Cynismus', in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 24 (1), 103-122.
- Niehues-Pröbsting, H. [1996], The Modern Reception of Cynicism: Diogenes in the Enlightenment, in: R. Bracht Branham and M.-O. Goulet-Cazé (ed.), *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, Berkeley, University of California Press, 329-365.
- Nietzsche, F. [1964a], Aurora, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo I, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1964b], La gaia scienza, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1967], Umano, troppo umano, vol. II, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. IV, tomo III, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1968a], Al di là del bene e del male, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1968b], Genealogia della morale, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1968c], Così parlò Zarathustra, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo I, Milano, Adelphi.



- Nietzsche, F. [1970a], *Ecce Homo*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1970b], *Il crepuscolo degli idoli*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1971], *Frammenti postumi (1887-1888)*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VIII, tomo II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1972], *La nascita della tragedia*, in: G. Colli, M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo I, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1976a], *Epistolario (1850-1869)*, vol. I, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1976b], *Epistolario (1869-1874)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1989], *Frammenti postumi (1869-1874)*, in: G. Colli; M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo III, parte I, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1992], *Frammenti postumi (1869-1874)*, in: G. Colli; M. Montinari (a cura di), *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo III, parte II, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1995], *Epistolario (1875-1879)*, Vol. III, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [1996], *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, transl. R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. [2009], *Frammenti postumi (1875-1876)*, in: *Frammenti postumi*, vol. V, a cura di Colli G. e Montinari M., Milano, Adelphi.
- Nietzsche, F. [2011], *Epistolario (1885-1889)*, vol. V, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Porter, J. [1994], *Nietzsche's Rhetoric: Theory and Strategy*, in: *Philosophy & Rhetoric* 27 (3), 218-244.
- Porter, J. [1998], *Unconscious Agency in Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien* 27, 153-95.



- Porter, J. [2000a], *The Invention of Dionysus: An Essay on "The Birth of Tragedy"*, Stanford, Stanford University Press.
- Porter, J. [2000b], *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford, Stanford University Press.
- Porter, J. [2010], Theater of the Absurd: Nietzsche's Genealogy as Cultural Critique, in: *American Catholic Philosophical Quarterly* 84 (2), 313-336.
- Porter, J. [2018], Nietzsche's Untimely Antiquity, in: T. Stern (ed.), *A New Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge, Cambridge University Press, 49-71.
- Raymond, C.C. [2019], Nietzsche's Revaluation of Socrates, in: C. Moore (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Socrates*, Leiden, Brill, 837-880.
- Reich, H. [2012], *Rezensionen und Reaktionen zu Nietzsches Werken: 1872-1889*, Berlin, De Gruyter.
- Rex, W.E. [1998], *Diderot's Counterpoints: The Dynamics of Contrariety in His Major Works*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Sainte-Beuve, C.A. [1857], *Causeries du lundi*, 3d ed., 15 vols., Paris, Garnier.
- Sainte-Beuve, C.A. [2014], *Menschen des XVIII. Jahrhunderts*, ed. I. Overbeck, A. Sommer, Berlin, Die Andere Bibliothek.
- Schober, A. [1993], Diderot et Nietzsche, in: *Diderot Studies* 25, 89-107.
- Shea, L. [2010], *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Silk, M. [2016], Nietzsche's Socrateases, in: M. Trapp (ed.), *Socrates in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, Taylor and Francis, 37-57.
- Small, H. [2020], *The Function of Cynicism at the Present Time*, Oxford, OUP Oxford.
- Sommer, A.U. [2019], *Kommentar zu Nietzsches «Zur Genealogie der Moral»*, Berlin, De Gruyter.
- Starobinski, J. [2012], *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard.
- Staten, H. [1990], *Nietzsche's Voice*, Ithaca, Cornell University Press.

Tanner, M. [2000], *Nietzsche: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Wolfe, C.T., Shank, B. [2019], Denis Diderot, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/diderot/> (Accessed July 12, 2022).

## **Nietzsche: ‘Only Jester, Only Poet’. Overturn of Philosophy in the Late Works**

### **Keywords**

Nietzsche; Diderot; cynics; Rameau; literature; mask

### **Abstract**

Nietzsche’s writings are characterized by the use of a unique “polyphonic” style. Following the long (and now lost) tradition of blending poetry, theatre, drama and philosophy, Nietzsche inherited the uncanny style of the early Cynics (who in turn plundered the more “monstrous” side of Socrates), the free expression of Laurence Sterne and the polyphonic dialogues of Denis Diderot’s *Rameau’s Nephew*. Nietzsche showed interest in this kind of writing since his earliest philological studies, and expressed it best in later writings, mastering the counterintuitive “double stopping” technique (i.e. the use of more than one voice at the same time) and ventriloquism, a mix that makes difficult to identify “who” is speaking in his texts. A character may talk with the voice of Nietzsche’s contemporaries to appeal (or disturb) the reader, it may be a mask for Nietzsche himself, or even an adversary whom Nietzsche is satirizing. This charade of contradictions seem to be an hindrance to rational thought, but, according to Nietzsche, it is the very essence of life: an endless masquerade that can never be laid bare.

Gli scritti di Nietzsche sono caratterizzati dall’uso di uno stile “polifonico” unico. Seguendo la lunga (e ormai perduta) tradizione di fondere poesia, teatro, dramma e filosofia, Nietzsche ha ereditato lo stile inquietante dei primi Cinici (che a loro volta avevano saccheggiato il lato più “mostruoso” di Socrate), l’espressione libera di Laurence Sterne e i dialoghi polifonici de *Il nipote di Rameau* di Denis Diderot. Nietzsche mostrò interesse per questo tipo di scrittura fin dai suoi primi studi filologici e lo esprime al meglio negli scritti successivi, padroneggiando la

tecnica controintuitiva del “double stopping” (ossia l’impiego di più voci allo stesso tempo) e del ventriloquismo: un mix che rende difficile identificare “chi” sta realmente parlando nei suoi testi. Un personaggio può infatti parlare con la voce dei contemporanei di Nietzsche per affascinare (o disturbare) il lettore, può essere una maschera per Nietzsche stesso, o addirittura un avversario che Nietzsche sta canzonando. Questa sciarada di contraddizioni sembra essere un ostacolo al pensiero razionale, ma, secondo Nietzsche, è l’essenza stessa della vita: una mascherata senza fine che non potrà mai essere messa a nudo.

James Porter  
University of California, Berkeley, USA.  
E-mail: [jiporter@berkeley.edu](mailto:jiporter@berkeley.edu)

Traduzione italiana di Adil Bellafqih e Alessandro Mecarocci

PIERO CARRERAS

L'ETICA DEL SENTIERO LATERALE  
FENOMENOLOGIE DELLA DEVIAZIONE  
IN BLUMENBERG, BENJAMIN E BLOCH

SOMMARIO: *1. Liminare; 2. Enzo Melandri: le strategie della deviazione; 3. Blumenberg e la deviazione organica; 4. Benjamin: lo scacco messianico della deviazione assoluta; 5. Ernst Bloch: la speranza errabonda; 6. Chiusura: depistaggio.*

*1. Liminare*

In un momento temibile anche per gli interpreti più esperti, la Sonata no. 32 op. 111 di Ludwig van Beethoven presenta un triplo trillo. All'apice di un climax costituito dalle variazioni precedenti, quello che sarebbe normalmente un abbellimento diventa prioritario, al centro dell'attenzione, essenziale. Quanto segue intende partire dallo stesso principio, tradotto in ambito filosofico: se l'abbellimento viene reso essenziale, cosa si può cogliere? In che modo pensare un testo filosofico a partire dalle sue deviazioni? Riflettere sulla deviazione significa ribaltare il rapporto gerarchico e di priorità che intercorre tra un testo filosofico e il suo stile. La deviazione pertiene più all'estetica della filosofia – o all'estetica del filosofare – che alla dimensione argomentativa, ponendosi pone al liminare tra la filosofia come espressione del logos e la sua dimensione ancora mitica attraverso la forma in cui la razionalità viene raccontata. L'obiettivo è provare, tramite l'analisi dello stile di deviazione di tre figure pregnanti del pensiero filosofico del Novecento, a deviare i testi su loro stessi, ottenendo così un dispiegamento diverso capace di produrre nuove interpretazioni. Questo modo di interpretare sperimentando diventa così a sua volta uno stile, una proposta esperienziale di lettura, la cui implicazione è che anche questo saggio, in fondo, risulta essere una deviazione su di sé. Scrivere sulla deviazione significa un deviare alla seconda potenza

che si ripiega e opera con il principio paradigmatico che tenta di mettere in atto. La base teorica verrà fornita dall'interpretazione dell'analogia proposta da Enzo Melandri: questo quadro interpretativo verrà dapprima applicato a Hans Blumenberg, per poi deviare verso il caso estremo del *Passagenwerk* di Walter Benjamin, vicino al quale Ernst Bloch, mostra un modo diverso di impiegare compiutamente la deviazione ai fini di un progetto unitario. Se la deviazione implica un'*Erweiterung* [Courtine 2020] verso la dimensione stilistica della teoresi, questa diventa anche un'estensione della dignità filosofica al non-filosofico.

## 2. Enzo Melandri: le strategie della deviazione

Affinché si possa iniziare a parlare di deviazione, occorre un tragitto che venga deviato. Nel nostro caso, il punto di partenza è un doppio principio ermeneutico: possiamo infatti definire un'irrisolvibile dialettica della deviazione, ancorata nel suo essere una forma analogica, di cui osserveremo rapporto con la temporalità della scrittura. La dialettica della deviazione è una doppia istanza contrastante tra il modo in cui opera la deviazione sul testo e come il testo retroagisce sulla deviazione. La dimensione temporale riguarda invece più direttamente la fenomenologia genetica del testo: la deviazione pertiene a uno scrivere per sopravvivere *al* tempo che permette di *far sopravvivere* il tempo nel momento in cui il lettore stesso *vive il tempo* attraverso il testo. La deviazione è una metafora sia spaziale che temporale, che implica un surplus rispetto al tragitto, che opera sia a livello della scrittura che a quello dell'interpretazione, coinvolgendo in maniera attiva il lettore all'interno di una cospirazione per il significato.

La deviazione appartiene in senso largo all'ordine dell'analogia, sia nel suo operare sia nella sua forma interna: dimensione dunque circolare [Melandri 2004], della quale il ripiegamento di questo saggio non è che un'accentuazione. Intendiamo con deviazione ciò che il tedesco esprime con *Umweg*, termine che ha qualcosa di ossimorico: se il *Weg* implica la strada, l'*Um-* ne critica e boicotta la possibilità lineare; *Umweg* indica la strada e la sua circostanza, ma quindi anche la circostanza di un quasi-perdere la strada. Contrasto fondamentale tra la via da percorrere e ciò che le sta attorno, la deviazione afferma il suo partecipare a una

strada di cui al contempo critica il percorso lineare, che implica anche come, nonostante le molteplici deviazioni, alla fine il cammino resti unico, trasformando l'inessenziale della deviazione in un *in-essenziale* assorbito dal testo.

Intrinsecamente opposta a qualsiasi *via brevis*, la deviazione mostra infatti una contingenza interna al flusso del testo, nel momento in cui lo everte, ritardando l'arrivo del punto finale. Un'etica del tempo attraversa la deviazione in almeno tre significati: in primo luogo, in un senso più banale, il doppio tempo della scrittura di qualcosa che avrebbe potuto non esserci, che diventa il tempo aggiuntivo richiesto al lettore. La deviazione conserva l'inessenziale, lo rende manifesto, strappandolo dalla virtualità per rigettarlo nell'attualità del testo. Seguendo uno spunto di Paul Ricoeur [2013], possiamo notare che la deviazione porta ad accettare la messa in gioco alla quale si è invitati dall'opacità dell'argomento, inserita all'interno di un'identità narrativa che dalla deviazione viene messa in crisi; il problema è che si è sempre a rischio di rendere le cose più complicate: nel tentativo di arginare l'opacità e di renderla più gestibile si rischia di aggiungere oscurità. La logica dell'ambiguo sottesa all'opacità significa direttamente analogia della modalità del suo approccio, riconfermando la lettura analogizzante anche su questo piano dell'ontologia del discusso.

Questo significa anche che alla base della deviazione c'è una composizione, un'aggiunta di un materiale almeno parzialmente eterodosso rispetto al flusso del testo, rapportato a una dimensione eversiva rispetto alla linearità del discorso. Ma questa eversione significa al contempo, e secondo un impulso opposto, una forma di *legein* se si dà credito alla lettura proposta (o imposta) da Heidegger [1976], un tenere assieme ciò che altrimenti sfuggirebbe: la struttura dialettica della deviazione si gioca tra il polo dell'evertere il testo e il tentativo di inglobare al suo interno il contingente, tra eversione e repertorizzazione. Questa dialettica della deviazione è isomorfa (analogica a sua volta) a quanto Melandri individuava nell'analogia. Stando alla formulazione di Melandri [2023, 11 sg.], nel caso dell'analogia ci troviamo davanti a un parallelogramma di momenti opposti e complementari, «quindi anche cospiranti», composto dalla trasgressione e dal controllo delle regolarità discorsive da cui derivano le analogie. Laddove il momento

di trasgressione esprime l'eccedenza, l'innovazione o la non conformità di un pensiero e della sua espressione rispetto al già pensato o espresso in forme regolari, il momento del controllo opera eliminando la trasgressione. Il primo movimento è mosso dall'intelligenza quale atto creativo, produttivo o innovatore, mentre il controllo è esercitato come atto critico inibitore e riassimilativo della cultura. La deviazione vede un'applicazione diversa dello stesso gioco: in quanto eversione del flusso del discorso, essa deriva dalla capacità di trasgressione, mentre il fatto che rientri comunque come contingenza all'interno del decorso argomentativo-narrativo implica il suo esserne regolarizzata. Stando a Melandri, è la trasgressione che fonda la possibilità trascendentale dell'analogia come movimento autonomo del pensiero legato a un atto «arbitrario», «stravagante» o «licenzioso»: questa dinamica analogica è la forma ultima della deviazione.

L'analogia è una forma proporzionale:<sup>1</sup> il suo procedimento ha inizio nel momento in cui ci si distacca dal tema principale attraverso la proporzionalità con un argomento ad esso affine, ma al contempo ad esso non interamente riconducibile. Una deviazione risulta propriamente efficace quando il suo termine permette di ritrovare, modificata, la strada principale della tematica. In generale, l'analogia funziona come una logica proporzionale e non binaria tra i diversi elementi messi in gioco, e può assumere funzione euristica, sintetica o evocativa/provocativa [Melandri 2004, 18-27]. La deviazione può appartenere a tutti questi ambiti, ma trova la sua sede più naturale nella funzione sintetica che viene operata attraverso la funzione evocativa. Attraverso l'evocazione (o la provocazione) si opera un procedimento sintetico che attraversa la deviazione e la riattacca al suo contesto testuale unitario.

Per approfondire come la deviazione operi, gli autori selezionati, che verranno proposti secondo una serie di deviazioni, mostrano a loro volta una proporzionalità circolare.

---

<sup>1</sup> Per un approccio più "lineare" all'analogia, cfr. Courtine 2005.

### 3. *Blumenberg e la deviazione organica*

Il tema della deviazione in Blumenberg è ferocemente metamorfo: spesso il nucleo opaco dei suoi testi è nascosto al di sotto della superficie della scrittura che procede per deviazioni che sfidano costantemente l'orizzonte di attesa del lettore, navigando tra forma filosofica e letteraria.<sup>2</sup> Questo rispecchia a livello della scrittura del testo quello che è uno dei molteplici *Leitmotiv* della sua intera produzione: il liminare tra la filosofia e il suo altro, il fascino per ciò che resta inattuabile perché inconcettuale e l'irrazionale genesi della razionalità [Blumenberg 2010]. Di questo impulso fondamentale presente lungo tutta la sua produzione si ha traccia anche nella scelta dei suoi materiali: epistolari, scritti privati e aneddotica vengono da Blumenberg fatti parlare, spesso più dei testi filosofici. La trattazione di Blumenberg è condotta a partire dalle deviazioni rispetto ai testi principali della tradizione filosofica: se il filosofo accademico solitamente pensa in termini del capolavoro e dei suoi dintorni, una delle strategie tipiche di Blumenberg è pensare il contorno come oggetto di analisi più interessante dell'opera. Il suo filosofare risulta così insidioso sia per il modo in cui egli si avvicina al materiale tematico, sia per come il lettore deve avvicinarsi ai suoi testi. L'obliquità di Blumenberg si trova nel suo sguardo, e nel modo in cui i suoi testi rifiutano categoricamente di essere frontali: se, come recita il titolo dell'importante biografia di Rüdiger Zill [2020], Blumenberg è un *lettore assoluto*, egli ha però rifiutato di essere un *autore assoluto*.

La filosofia di Blumenberg è una forma di enorme deviazione a partire dalla sua stessa biografia che si compie nella posizione della «caverna sul mare dei naufragi» [Carreras 2023]. Spesso le tematiche di Blumenberg si presentano come generalizzazioni antropologiche del suo vissuto personale [Müller 2017]: questo significa che uno dei principi che muovono i suoi testi è una deviazione a partire da un punto di avvio che rimane nascosto, nell'invisibilità che, pur con la sua voce così caratteristica, l'autore ha sempre mantenuto.

Operando una deviazione sul divagare di questo autore, l'interesse qui è per quell'etica del tempo che abbiamo descritto all'inizio e dalla dinamica tra repertorio ed eversione. Come ha notato con una formula

---

<sup>2</sup> Cfr. l'ancora valido Borsari 1999 e Donna & Schiavo 2018.



efficace Koerner [1993], Blumenberg offre una «danza macabra» delle figure della razionalità che sono state abbandonate nel divenire storico. L'erudizione di Blumenberg raccoglie all'interno del testo frammenti della storia del pensiero in larga parte rimasti oscuri, in un'operazione che everte la dinamica della scrittura filosofica tipica. Il progetto di un libro di Blumenberg non è mai unitario, e anche quando vengono proposte delle tesi forti (come la critica al teorema della secolarizzazione o l'allontanamento dall'Assolutismo della Realtà), queste servono più come una base di lavoro che come qualcosa da discutere e fondare per argomentazione. Il fatto che talvolta ci si chieda se Blumenberg appartenga veramente alla tradizione filosofica occidentale o se non sia piuttosto un letterato deriva proprio da questo modo di fare filosofia che non si lascia ricondurre al *typos* del filosofare. Al contempo, l'etica della conoscenza [Hartung 2021] diventa in Blumenberg uno scrivere per sopravvivere al tempo, intessendo racconti filosofici che assumono un valore consolatorio – risultando in una posizione desolante nei confronti delle pretese della filosofia stessa<sup>3</sup> – che, attraverso l'opera di raccolta e sviluppo dei materiali, permette di dare una dignità al divagato, facendolo rientrare nella storia della filosofia. Gli scritti di Blumenberg sono così *marginali* e *liminari* in un senso specifico: nel loro rifiutare la via diretta della filosofia, si pongono in una posizione specifica rispetto alla tradizione da cui emergono – tradizione di cui spesso il tema è proprio la genesi, nel senso fenomenologico. Già Husserl, in effetti, notava come solo perché la nostra cultura ha raggiunto un grado superiore di raffinatezza intellettuale può volgersi indietro e trovare i propri presupposti [Husserl 2008, 519-524; *Hua* XXXIX, t. 46]: Blumenberg fa la stessa cosa, ma a livello più metatestuale. La scrittura di Blumenberg è un prendersi il tempo di perdere tempo, nel racimolare materiali e citazioni raccolte e maneggiate meticolosamente [von Bülow & Krusche, 2013] in modo da creare un pensiero organico, in cui le reti tematiche sono intrecciate e attraversano i vari testi a partire da alcuni elementi germinali comuni. Il lettore che non intenda essere travolto dalla sua erudizione è chiamato a darsi il tempo non solo di leggere i

---

<sup>3</sup> Odo Marquard 2023, 33-58, propone in questo senso una forma di «dietetica del senso»: rinunciare alla pretesa che ci sia qualcosa come un senso della vita e accontentarsi delle regioni sensate che si riescono a guadagnare.

volumi ma anche di interpretare e andare più a fondo di quanto non sia esplicito nel testo.

Detto questo, possiamo approfondire la questione. Nella sua critica di ogni *via brevis* [Blumenberg 2009a], Blumenberg arriva ad affermare in maniera elegante:

Possiamo esistere solo perché facciamo digressioni. Se tutti andassero per la via più breve, arriverebbe uno soltanto [Blumenberg 2005, 130].

La *via brevis* ha la pretesa di poter arrivare in direttissima al nucleo delle questioni. Al contrario di ogni protologia, la deviazione diventa una *postlogia*, che sfugge ed everte il lineare o, al più, diventa una proto-protologia, come nel caso del Blumenberg interessato all'emergere della razionalità dall'irrazionale.

Il sentiero impervio della deviazione è pensato anche contro quell'altra forma di *via brevis*, ovvero quella che «apre un accesso diretto e trova immediato compimento nell'Essere dopo la *Kehre*» [Sarcinelli 2018]. Rimasto disgustato da *Holzwege* [Heidegger 2002], Blumenberg rifiutò di leggere alcunché di Heidegger nei successivi vent'anni [Zambon 2020], se non in via indiretta.<sup>4</sup> Furono i suoi studenti a convincerlo a riprendere in mano Heidegger, come testimonia l'ultima opera [Blumenberg 2009b].

Seguendo una traccia di Gianni Carchia [2000], possiamo vedere come la deviazione presenti contro un *logos* come discorso argomentato un *mythos* del racconto non obbligatorio: la deviazione fa ricadere nel *mythos* un *logos* che si è già costituito come tale, denunciando l'impossibilità di una totale scissione tra i due poli della parola. Se il mito è un pezzo ad alta caratura del *logos*, il *logos* diventa a sua volta – seguendo e radicalizzando gli spunti di Cassirer – una derivazione del mito che ritorna a esso nel suo raccontarsi [Blumenberg 1991]. Nel momento in cui Blumenberg non *spiega* gli argomenti, ma li *dispiega*

---

<sup>4</sup> Lesse Bröcker 1958, in cui l'autore rileggeva lo Heidegger di *Bauen, Wohnen, Denken* alla luce di una "mitologia" sviluppata nelle lezioni del 1928-29 [Brito 2000; Paetzold 1983].

non sta facendo altro che reintegrare *logos* e *mythos*.<sup>5</sup> Questo è legato stando a Blumenberg a un'altra istanza analogica: la deviazione viene vista all'interno della dimensione retorica che risulta propriamente adeguata all'uomo.<sup>6</sup> Leggiamo infatti:

L'assioma di ogni retorica è il *principium rationis insufficientis*.  
Esso è il correlato antropologico di un essere cui manca  
l'essenziale [Blumenberg 1987, 103].

Ciò che la traduzione italiana è costretta a sopprimere è la resa di Blumenberg della *rationis insufficientis* come *Prinzip des unzureichendes Grundes*. La retorica – forma di deviazione che gioca con le attese del ricevente – è adeguata all'uomo proprio perché nella sua assenza di un *Wesen*, esso diventa a sua volta ciò che possiamo definire un “essere analogico”. E, al contempo, la dimensione della deviazione appartiene alla filogenesi dell'umano descritta nell'ottica di un'antropologia fenomenologica [Blumenberg 2006]. La deviazione è anche il modo in cui la cultura crea e stratifica forme del distanziamento dall'Assolutismo della Realtà della quale l'uomo finirebbe con l'essere preda [Blumenberg 2020, 127-128].

Ma è all'interno della dimensione dell'attesa e della *Zwischenzeit* che si situa la possibilità di costruzione di concetti [Blumenberg 2018a, 415-416]: l'uomo esiste in quanto umano solo perché capace di divagare rispetto alla propria realtà. Possiamo allora parlare di una deviazione trascendentale, in un doppio senso: in prospettiva fenomenologico-antropologica, la possibilità di divagare è la condizione di possibilità di qualsiasi forma di realtà umana – ma è anche manifestazione della libertà intellettuale dell'autore, in quanto nella scrittura «non c'è alcuna regola per la scelta della deviazione (*Umwegwahl*)» che dipende interamente dalla soggettività [Blumenberg 2020, 130]; in prospettiva

---

<sup>5</sup> Prospettiva confrontabile a quella di Derrida 2019, cfr. Naas 1996, che però sembra vedere la questione a partire dal polo opposto: se Blumenberg di fatto nega la distinzione rigida tra *logos* e *mythos* sia teoreticamente che nella sua pratica di scrittura, in Derrida questa scissione avviene all'interno del *logos* stesso.

<sup>6</sup> Sul tema e le sue variazioni, cfr. Mayfield 2023. Di particolare interesse, al suo interno, i tre saggi di Niehues-Pröbsting.

testuale e metatestuale, il lavoro della deviazione è ciò che permette la nascita del testo, ottenendo una sorta di rispecchiamento antropologico tra il testo di Blumenberg e le strutture antropologiche fondamentali che egli stesso individua. C'è una dimensione profondamente *umana* in questo rispecchiamento, che risulta così anche autopoietico. Il lettore che impara a convivere con le deviazioni si trova allora al contempo consolato e inquietato dal racconto tessuto da queste opere.

Oltre ai problemi teoretici che sorgono non appena si tenti di sistematizzare il pensiero di Blumenberg al di là della scrittura, sorge però una questione più fondamentale che appartiene sempre all'ordine temporale: in Blumenberg tende a mancare la dimensione del futuro. La deviazione è sempre orientata verso il passato e le dinamiche che hanno portato a costituire un presente attraverso le continuità nella discontinuità [Blumenberg 1992]. Tuttavia, se Blumenberg individua i luoghi in cui è possibile operare, il suo pensiero rifiuta categoricamente qualsiasi sviluppo in senso politico. Oltre alla dimensione politica intrinseca nella presenza degli ascoltatori del mito, lo scritto più politico di Blumenberg [2018b], non può che risultare assai rudimentale. Questo perché l'operazione di Blumenberg è largamente ermeneutica in senso decostruttivo, ma la sua posizione resta sempre fenomenologica – e non “attivistica”. Per poter pensare più a fondo la deviazione e il suo senso eversivo dobbiamo allora rivolgerci ad altri autori, chiamati in causa per poter rendere la nostra prospettiva più completa.

Blumenberg stabilisce un rapporto paradossale con la filosofia: lo sguardo dalla caverna non si vede mai, rimane nascosto e protetto nell'ombra. Citando uno dei suoi saggi più attenti alla filosofia come prassi [1988] se la teoria è qualcosa che rimane invisibile, la difficoltà delle opere dello stesso Blumenberg è che il lettore ha molto spesso l'impressione che gli stia nascondendo qualcosa di più profondo: la difficoltà di affrontare il “lettore assoluto” e il “filosofo invisibile” è che egli stesso diventa una teoria. Così, nell'arte della sparizione, potrebbe aver trovato qualcosa per placare il bisogno di consolazione diagnosticato come caratteristica antropologica fondamentale [Blumenberg 2006]. In tutte le sue eccentricità e idiosincrasie, le sue opere lo hanno reso una sorta di prassi filosofica personificata, destinato a perseguire chiunque osi navigare nella sua opera. Con un neologismo dal dubbio

gusto, l'ermeneutica dei testi di Blumenberg diventa *erme-nautica*, interpretazione senza approdo definito e sempre a rischio di naufragare.

#### 4. Benjamin: lo scacco messianico della deviazione assoluta

Dal nostro punto di vista, il caso di Walter Benjamin è indicativo sia di un'estremizzazione che di un fallimento delle deviazioni. Il concetto di deviazione è elaborato da Benjamin soprattutto nel senso della composizione dei materiali eterogenei alla base del suo metodo di lavoro. Com'egli stesso scrisse:

Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante [Benjamin 2000, II, 455].

Ritroviamo qui tutte le caratteristiche che abbiamo evidenziato in precedenza: la dimensione temporale del mosaicista o del pescatore di perle [Arendt 2018] che seleziona i suoi materiali, la dimensione retorica dell'impiego della citazione, che funziona come deviazione condensata.<sup>7</sup>

Questo porta alla dimensione eversiva rispetto alle aspettative del lettore, ma assume anche, stando a un gioco di rimandi di significato allegorici che si scorge spesso nell'opera di Benjamin, un valore politico nella misura in cui rinvia al rifiuto di una situazione statica o lineare, il «tempo neutro omogeneo» che viene criticato tramite il «sinuoso articolarsi» [Fadini 2020] dei suoi testi. Benjamin aveva adottato in maniera massiccia questo metodo già nel *Trauerspielbuch*, trattato il cui metodo è la «rappresentazione come deviazione (*Darstellung als Umweg*)» [Benjamin 2018, 72, tr. mod.] in cui – in modo barocco – il divagare e il citare nella loro contingenza rispecchiano la frammentarietà dell'allegoresi, in cui ogni cosa può significarne ogni altra [Benjamin 2018, 237]. Ma questo non ha niente di rassicurante: «le allegorie sono,

---

<sup>7</sup> Si leggono con profitto Pinotti 2018 e la sua antologia Benjamin 2012. Tra i saggi più recenti, oltre a quelli citati, cfr. Ascione 2021, Cuozzo 2023, Weidner 2022, Nicoletti 2022. Ancora utili Kany 1990 e Cowan 1981. Sui testi di cornice del saggio sul dramma barocco [Benjamin 2000, I, 273-301] resta utile Tagliacozzo 2004.

nel regno dei pensieri, quello che sono le rovine nel regno delle cose» [*ibid.*, 240], ed è loro privilegio il legame all'imperfezione [*ibid.*, 228].

Tuttavia, è nel *Passagenwerk* che la deviazione assume sia il suo limite massimo, incluse le sue contraddizioni interne, sia il suo scacco. Come in parte già nelle opere precedenti, la verità viene vista come qualcosa da accerchiare ricostruendone i margini. Affinché questi margini possano essere disegnati, occorre creare una struttura nodale attraverso i propri materiali resi citazioni che servono a definire i contorni attraverso montaggi e costellazioni. Benjamin intende creare una galleria di specchi, un po' come la comunità delle monadi di Leibniz, ma sulla quale è possibile intervenire tramite il lavoro storiografico.

Piccola proposta di metodo per una dialettica della storia della civiltà. È molto facile operare per ogni epoca, nei suoi differenti "ambiti", bipartizioni secondo punti di vista determinati, di modo che da un lato si situi la parte dell'epoca "fertile", "colma di futuro", "vitale" e positiva, e dall'altro quella inutile, arretrata e morta. Solo se si traccia il profilo di questa parte positiva di contro a quella negativa, si potranno fare emergere i suoi contorni in modo netto. Ma d'altra parte ogni negazione ha il suo valore solo come sfondo per i tratti del vitale, del positivo. Per questo è di decisiva importanza riapplicare alla parte negativa, che prima era stata eliminata, una divisione, di modo che, con uno spostamento dell'angolo visuale (ma non dei parametri applicati!) riemerge anche in essa un lato positivo e diverso da quello prima designato. E così via all'infinito, fino a che tutto il passato sia immesso nel presente in una apocatastasi storica [Benjamin 2000, IX, 513, N 1a, 3].

Nel suo fondo, il *Passagenwerk* avrebbe dovuto essere un'opera di passaggio, rimasta però passaggio (o paesaggio) senza opera, aperta oggi al passeggio come una monumentale rovina, allegoria di una mancata re-instaurazione totale (*apokatastasis panton*). Il *Passagenwerk* avrebbe dovuto costituire una enorme deviazione, capace di riassumere al proprio interno un'intera epoca, ricostruita attraverso la composizione delle sue deviazioni. L'etica del tempo è qui quella del raccogliere minuziosamente

materiali che si cerca di rendere significativi<sup>8</sup> che avrebbe dovuto diventare la prassi dello storico materialista che questo passato divagante avrebbe dovuto salvare e riattivare: il montaggio come «arte del citare senza virgolette» [Benjamin 2000, IX, 512, N 1,10] seguendo il principio euristico che nelle *Thesen über die Geschichte* diventa la «dialettica in stato di arresto» [2000, VII, 501] manifestata dalle «immagini dialettiche» [2000, IX, 516, N 2a, 3] ne avrebbe dovuto essere la tecnica. Il problema, al di là della prematura morte dell'autore, è che il divagare del *Passagenwerk* aveva un progetto di fondo, ma mancava di qualsiasi forma di punto di arrivo. La costellazione è ciò che rimane quando delle connessioni della deviazione si sono perse le tracce, richiedendo al lettore di rintracciarne ermeneuticamente le possibilità di significato. Ciò che resta è un *epos* che soccombe all'interno di una retorica privata del suo obiettivo. Ma questo significa anche che il *Passagenwerk*, così come ci rimane, è qualcosa che si avvicina alla deviazione assoluta, irriducibile a un obiettivo unico, progetto tentacolare che avrebbe dovuto impiegare proprio la dimensione compositiva della deviazione per ribaltarne il significato nel senso di una totale eversione, ma proprio per la dialettica tra eversione e repertorizzazione, la deviazione assoluta del *Passagenwerk* non ha potuto essere raccolta. L'eccesso di repertorizzazione ha finito con il ribaltarsi in un'eversione dell'eversivo, sfuggita al proprio supporto testuale possibile – finendo con il far fallire quella chance rivoluzionaria dell'attimo [Benjamin 2000, VII, 496] nella dispersione dei singoli istanti dai quali il testo del *Passagenwerk* è composto, creando a livello intra-testuale una vera e propria stasiologia – nel senso ambiguo del termine tra il “tumulto” e la “logica dell'immobile”.<sup>9</sup> Il *Passagenwerk* ha finito con l'essere un testo in cui si manifesta uno scacco messianico: testo-messia annunciato, di cui ci sono stati dati i segni, ma il cui compimento è mancato, poiché

---

<sup>8</sup> Inclusi alcuni incontri mancati: è passato inosservato come Georges Rodenbach fosse stato il primo scrittore a impiegare una rudimentale tecnica di montaggio nel suo *Bruges-la-morte* [2016, or. 1892] e avrebbe potuto forse fornire spunti per la teoria dell'aura [Benjamin 2017], ma Benjamin di costui conobbe solo le miniature di scrittori che vengono citate negli appunti su Baudelaire [Benjamin 2000, IX, 312-314, J 35a, 3-6, J 36a 6]. Altro esempio possibile è quello di Erik Satie, cfr. Carreras 2019.

<sup>9</sup> Il riferimento è alla (perplimente) lettura di Gregorio di Nazianzo da parte di Carl Schmitt. Cfr. Griffioen 2023 e Bennington 2021, 280-300.

contrariamente al messia non ci è dato aspettarne il ritorno. La presa in carico della spinta messianica da parte dell'intellettuale, «messianismo senza messia» o «messianismo debole» [Benjamin 2000, VII, 484] che accomuna diversi intellettuali ebrei del Novecento<sup>10</sup> finisce così con l'essere delegata a un testo, che non arriva però a essere Testo. Per la sua natura, il *Passagenwerk* come deviazione assoluta rimasta assoluta instabilità implica che per poterne parlare lo si debba attraversare, selezionare e sezionare, rendendolo un testo impossibile da discutere secondo i propri termini. Il che, allegorizzando, rimanda al carattere sempre chiasmatico del lavoro non solo dello storico, ma dello storico materialista – finendo col denunciare l'impossibilità di un'apocatastasi storica – o perlomeno di una salvazione operata dall'interno della Storia, che non potendo trascenderla pienamente dovrà sempre lasciarne dei frammenti irriducibilmente persi alla dannazione. Lo scacco messianico diventa allora qualcosa di simile alla compassione per il martire nel *Trauerspielbuch*: compassione che diventa, seguendo la dinamica della deviazione, un prendersi il tempo per osservare le rovine del messianico. Questo scacco è evidenziato a maggior ragione se si considera che il messia dovrebbe assumere qualcosa come un compito di critica assoluta del reale per poterlo redimere, ma l'unico modo per affrontare il *Passagenwerk* è, paradossalmente, criticarlo.

### 5. Ernst Bloch: la speranza errabonda

Se il *Passagenwerk* mostra il risultato paradossale della deviazione assoluta, l'autore che con un simile intento politico ha proposto in maniera più massiccia l'uso della deviazione è stato Ernst Bloch.<sup>11</sup> Laddove il progetto naufragato di Benjamin resta come promessa non mantenuta e le obliquità di Blumenberg richiedono la deviazione tramite il lettore per poter assurgere a una prospettiva teoretica, le motivazioni di Bloch sono più esplicite. In forma icastica, il suo pensiero ruota attorno al «*S ist noch nicht P*» [Bloch 1980, 72 sg.], un'ontologia del non-ancora sorretta da una metafisica materialista orientata verso l'utopia [Bloch 1994, 236-241]. L'essere in possibilità della materia,

<sup>10</sup> Definitivo Rabinbach 1985, anche per Bloch; cfr. Tagliacozzo 2022.

<sup>11</sup> Classico è Unseld 1965, cfr. Lebiez 2017, Zipes 2019, De Berg & Moir 2023.



aperta processualmente al futuro, la rende «materia dialettica» [1980, 290], riconoscendone la dinamica materiale assieme alla logica che ne informa la processualità [Camellone 2023]. Questa apertura verso la possibilità crea una fittissima rete di significati: l'uso e la trasformazione dei materiali testuali proposti segue gli stessi principi della metafisica. Il testo di Bloch cammina accanto a un lettore che rintraccia nei materiali presentati i germi di possibilità ancora inesprese e aperte al futuro. In quanto *aperto* al futuro, il testo di Bloch resta sempre un *principio*: la sua filosofia resta in attesa, coscienza anticipante delle sue stesse possibilità di sviluppo teorico. La speranza che pervade dal principio il pensiero di Bloch è ciò che viene rintracciato nell'arco delle sue deviazioni: la struttura analogica dei suoi testi maggiori si riflette nel bisogno intrinseco della speranza di divagare, nel suo non riuscire a raggiungere lo sperato per via diretta. Nella scrittura di Bloch, il fatto che il testo sia *teso* verso il futuro significa anche che percorrere la lettera significa partecipare del processo storico, permettendo al lettore l'avanzamento verso la realizzazione dei suoi possibili, facendoli fiorire nel catalogarne le possibilità. Nella discussione sul principio speranza si devia attraverso le tracce di un tema, che diventa anche tracciamento del tema attraverso le sue variazioni, nonché individuazione e costituzione reciproca del tema e delle deviazioni all'interno dello spazio costituito dalla deviazione. La speranza stessa è un divagare: è il preludio a un particolare modo della deviazione, il suo essere un'attesa vivente, sia in quanto principio di un movimento vitale alla ricerca di un compimento impossibile, sia come attesa incarnata nell'umano che aspetta. Nell'attesa che è intrinseca a quella dimensione del non-ancora che è la speranza si vive una condizione simile alla deviazione, che rimanda allo *Zwischenzeit* messianico. Il contrario del principio speranza non è allora la disperazione, che non è che una delle ulteriori strade della speranza, una deviazione di senso opposto: ciò che realmente sarebbe opposto al principio speranza è la realizzazione dello sperato, il suo compimento (come *Vollkommenheit*) che arresterebbe il procedere della deviazione. Il paradosso del principio speranza è che tende verso il suo compimento, che tuttavia annichilisce le sue potenzialità nella sua attuazione. Il nucleo della speranza è il suo essere errabonda, il suo non

riuscire a raggiungere la meta, pur offrendo un significato esistenziale nel percorrere le sue strade:

Fin dal principio un semplice “ci” è ancor meno che troppo poco. Il cercare e camminare pongono un “più”, questo “più” si ricava dalla via (*ergibt sich aus dem Weg*). La via non ha solo un quadro, ma anche un percorso, fa da tramite a ciò che in-tende il camminare andando al passo o anche a salti. Quel che il camminare in-tende (*das so Gemeinte*), si trovi sulla via o magari alla sua fine, si distingue dal tempo come via, non potendo essere pensato in nessun caso come prolungantesi *all’infinito*. In tal modo, qui si verifica, è vero, una successione tempo-spaziale, però come effetto e non puramente come susseguirsi, bensì come distaccarsi e svilupparsi verso qualcosa. Questa successione ha perciò il suo “prima” proprio nel camminare che in sé solo non sarebbe tale [Bloch 1980, 151].

Il pensiero di Bloch si muove nel riattivare le possibilità ancora inesprese di un passato che viene riattivato in funzione di un futuro possibile e diverso, secondo lo schema dell’*Ungleichzeitigkeit*. Se in Bloch «il marxismo può riattivare e recuperare i residui non assorbiti e non funzionalizzati dalla formazione sociale capitalistica» [Camellone 2023], ci troviamo di nuovo nell’ethos del tempo, dove la deviazione come eversione (del sistema, attraverso i suoi scarti) e la repertorizzazione servono a dare una nuova dignità al divagato.

Queste deviazioni recuperano le tracce della speranza in ogni angolo della storia del pensiero e del pensato, riportando all’attenzione, secondo un processo di *Erweiterung*, quegli aspetti del vissuto, quelle tracce dell’umano che normalmente non rientrerebbero nel filosofico. E dalla deviazione per le vie laterali può emergere qualcosa di nuovo:

Accade spesso, nella vita, che una deviazione (*Umweg*) non sia poi tale, che da un germoglio laterale venga il contributo decisivo, in molte opere prime e spesso anche in tardi capolavori il progetto iniziale si restringe e al tempo stesso subisce una metamorfosi [Bloch 1989, 92].

Se «è bene pensare anche affabulando (*auch fabelnd zu denken*)» [Bloch 1989, 9; Weissberg 1992; Hennig 2014], questo costituisce una

comunità attraverso il racconto e l'interpretazione che esso implica, un cominciare dall'*io sono, noi siamo* con cui ci si addentra nello spirito dell'Utopia, consci che «molto potrebbe essere diverso» [Bloch 1989, 4]. Per il carattere indefinito e incompleto della deviazione, il testo di Bloch rimane aperto, e l'ontologia del *noch-nicht* diventa anche il *non ancora testo*: il che significa anche lasciare tracce di altre deviazioni possibili, indicate nel momento in cui si sta rifiutando di percorrerle. Proprio perché il progetto di Bloch è quello di un recupero pressoché integrale delle forze della cultura in favore del futuro possibile, il fatto che egli talvolta liquida fin troppo rapidamente alcuni autori implica che per costoro *non ci sia tempo da perdere*. Il richiamare alla memoria al solo fine di creare elementi di contrasto rispetto al tema principale è quello che possiamo chiamare un uso antifrastico della deviazione: mostrare che per certe cose non c'è ulteriore tempo da perdere, troppo inessenziali persino nell'ottica in-essenziale della deviazione.<sup>12</sup>

Infine, la deviazione del testo riflette, come avviene anche in Blumenberg, una convinzione antropologica:

L'uomo consapevole è l'animale più difficile da saziare; egli – nel soddisfacimento dei suoi desideri – è l'animale che fa deviazioni (*das Umwege machende Tier*). Se gli manca ciò che è necessario alla vita, sente la mancanza come nessun altro essere: nascono allucinazioni da fame [Bloch 1994, 60].

Tuttavia, se la deviazione in senso antropologico in Blumenberg si rifletteva sul testo come l'evitare la frontalità, in Bloch la dimensione della deviazione è legata più strettamente al futuro nella coscienza anticipante. Al naufragio della speranza di trovare un fondamento ultimo di Blumenberg, Bloch può opporre la persistenza del suo principio nelle sue manifestazioni.

---

<sup>12</sup> È il caso, ad esempio, in cui Bloch mostra di appartenere a quella fastidiosa tendenza di certa musicologia tedesca (Adorno in testa) che, ritenendo evidentemente che l'essenziale possa essere orchestrato solo dai propri compatrioti, si mostra sempre pedante nello scovare lo *pseudos* dappertutto, come nel caso dei compositori russi o anche di una figura chiave come Claude Debussy, definito «inutile vibrato sonoro» [Bloch 2010, 93].

## 6. Chiusura: depistaggio

L'intento di questo saggio era discutere di tre modi d'uso della deviazione in filosofia, attraverso altrettante figure chiave del Novecento, finendo in realtà col parlare di se stesso. A ogni deviazione abbiamo aggiunto considerazioni, raccogliendo nuovi materiali a ogni svolta, mentre la strategia di ripiegamento degli autori su loro stessi ha portato forse a direttrici in parte inaspettate. Resta però un punto opaco, il centro di questo stesso testo, al quale esso ha tentato di avvicinarsi. Ma, deviando un'ultima volta dall'orizzonte di attesa in cerca di una complicità interpretativa secondo la tattica che abbiamo osservato, lasciamo al lettore la decifrazione di quest'ultima deviazione. Del resto, un saggio che devia sulla deviazione, anche quando torna finalmente al suo tema principale deve conservare traccia della propria non-linearità: esplicitarne il nucleo finirebbe col tradirlo, forse anche col renderlo superfluo.

### Riferimenti bibliografici

- Arendt, H. [2018], *Il pescatore di perle. Walter Benjamin 1892-1940*, a cura di F. Ferrari, Milano, SE.
- Ascione, G. [2021], Per una topografia dell'esilio: l'esperienza dell'altrove in Ernst Bloch e Walter Benjamin, in: *LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 10, 263-277.
- Benjamin, W. [2000 e sg.], *Opere complete*, tr. it. E. Ganni, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W. [2012], *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W. [2017], *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di L. Tripepi, S. Cariati, V. Cicero, Milano, Bompiani.
- Benjamin, W. [2018], *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, F. Desideri, Roma, Carocci.
- Bennington, G. [2021], *Scatter 2: politics in deconstruction*, New York, Fordham University Press.

- Bloch, E. [1971], *Ateismo nel Cristianesimo*, a cura di F. Coppelotti, Milano, Feltrinelli.
- Bloch, E. [1980], *Experimentum Mundi. La domanda centrale, le categorie del portar fuori, la prassi*, tr. it. G. Cunico, Brescia, Queriniana.
- Bloch, E. [1989], *Tracce*, a cura di L. Boella, Milano, Garzanti.
- Bloch, E. [1994], *Il Principio Speranza*, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti.
- Bloch, E. [2010], *Spirito dell'Utopia*, a cura di V. Bertolino, F. Coppelotti, Milano, Bur.
- Blumenberg, H. [1987], *Le realtà in cui viviamo*, tr. it. M. Cometa, Milano, Feltrinelli.
- Blumenberg, H. [1988], *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, tr. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino.
- Blumenberg, H. [1991], *Elaborazione del mito*, tr. it. B. Argenton, Bologna, Il Mulino.
- Blumenberg, H. [1992], *La legittimità dell'età moderna*, tr. it. C. Marelli, Genova, Marietti.
- Blumenberg, H. [2005], *L'ansia si specchia sul fondo*, a cura di B. Argenton, Bologna, il Mulino.
- Blumenberg, H. [2006], *Beschreibung des Menschen*, a cura di M. Sommer, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Blumenberg, H. [2009a], *Paradigmi per una metaforologia*, a cura di E. Melandri, M. Russo, Milano, Raffaello Cortina.
- Blumenberg, H. [2009b], *Uscite dalla caverna*, a cura di G. Leghissa, Milano, Medusa.
- Blumenberg, H. [2010], *Teoria dell'inconcettualità*, tr. it. S. Guli, Palermo, Duepunti.
- Blumenberg, H. [2018a], *Phänomenologische Schriften: 1981-1988*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Blumenberg, H. [2018b], *Prefigurazione. Quando il mito fa la storia*, Brescia, Morcelliana.

- Blumenberg, H. [2020], *Realität und Realismus*, a cura di N. Zambon, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Borsari, A. (a cura di) [1999], *Hans Blumenberg: mito, metafora, modernità*, Bologna, il Mulino.
- Brito, E. [2000], Le rapport du mythe et de la philosophie selon Heidegger, in : *Revue des sciences religieuses*, 74 (3), 347-372.
- Bröcker, W. [1958], *Dialektik-Positivismus-Mythologie*, Frankfurt a. M., Klostermann.
- Camellone, M.F. [2023], Il lavoro della speranza nel materialismo speculativo di Ernst Bloch, in: *Rivista Italiana di Filosofia Politica* 5, 57-73.
- Carchia, G. [2000], *L'amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet.
- Carreras, P. [2019], Musica assoluta e rumore emancipato, in: *Rivoluzioni Molecolari* 5, 136-149.
- Carreras, P. [2023], Ciò che resta del naufragio: Fondo e sprofondamento in Hans Blumenberg, in: *Kaiak. A Philosophical Journey* 10, *S-fondamenti – Sezione Correnti*. [https://www.kaiakpj.it/wp-content/uploads/2023/06/Cio-che-resta-del-naufragio\\_new.pdf](https://www.kaiakpj.it/wp-content/uploads/2023/06/Cio-che-resta-del-naufragio_new.pdf) (ultima verifica: 09.08.2024)
- Courtine, J.-F. [2005], *Inventio Analogiae. Métaphysique et ontothéologie*, Paris, Vrin.
- Courtine, J.-F. [2020], *Schelling. Tra tempo ed eternità*, tr. it. G. Pintus, Roma, Inschibboleth.
- Cowan, B. [1981], Walter Benjamin's Theory of Allegory, in: *New German Critique* 22, 109-122.
- Cuozzo, G. [2023], Temporalità messianica, tecnica del montaggio e stato d'eccezione. Un percorso per immagini nella filosofia di Walter Benjamin, in: *Estetica. studi e ricerche* 13 (3), 543-560.
- De Berg, H., Moir, C. (eds.) [2023], *Rethinking Ernst Bloch*, Leiden, Brill.
- Derrida, J. [2019], *Chōra*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book.
- Donna, D., Schiavo, P. (a cura di) [2018], *Dianoia 27. Ragione e mito. Hans Blumenberg e la costituzione della razionalità moderna*, Modena, Mucchi.

- Fadini, U. [2020], Rompicapi benjaminiani. Annotazioni a margine della nuova edizione del «Trauerspielbuch», in: *Iride* 33 (3), 663-673.
- Griffioen, S.L.V. [2023], Weak Decisionism and Political Polytheology: The Neutralization of Carl Schmitt's Political Theology by Hans Blumenberg and the Ritter School, in: *Open Theology* 9 (1), <https://doi.org/10.1515/opth-2022-0237> (ultima verifica: 09.08.2024)
- Hartung, G. [2021], The Gold of Knowledge – Nicolai Hartmann and Historiography of Philosophy, in: *British Journal for the History of Philosophy* 29 (4), 718-737.
- Heidegger, M. [1976], *Saggi e discorsi*, tr. e cura di G. Vattimo, Milano, Mursia.
- Heidegger, M. [2002], *Holzwege, sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani.
- Hennig, M. [2014], Zur Philosophie des Umwegs bei Ernst Bloch, in: *Weimarer Beiträge* 60 (3), 442-451.
- Husserl, E. [2008], *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)*, Hua XXXIX, hrsg. R. Sowa, New York, Springer.
- Kany, R. [1990], Particularism in the Work of Walter Benjamin, in: *Criticism* 32 (3), 325-341.
- Koerner, J.L. [1993], Ideas about the Thing, Not the Thing Itself: Hans Blumenberg's Style, in: *History of the Human Sciences* 6 (4), 1-10.
- Lebiez, M. [2017], Réentendre Ernst Bloch, in: *Critique* 10, 836-847.
- Marquard, O. [2023], *Zeitalter der Weltfremdheit? Drei Essays*, a cura di F.J. Wetz, Stuttgart, Reclam.
- Mayfield, D.S. (ed.) [2023], *Blumenberg's Rhetoric*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Melandri, E. [2004], *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, a cura di S. Besoli, R. Brigati, Macerata, Quodlibet.
- Melandri, E. [2023], *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, a cura di L. Guidetti, Macerata, Quodlibet.
- Müller, O. [2017], Phänomenologische Anthropologie. Hans Blumenbergs Lebensprojekt, in: *Interdisziplinäre Anthropologie: Jahrbuch 4/2016: Wahrnehmung*, 325-347.

- Naas, M. [1996], The Time of a Detour: Jacques Derrida and the Question of the Gift, in: *Oxford Literary Review* 18 (1–2), 67-86.
- Nicoletti, O. [2022], Il cammino come illuminazione profana. Walter Benjamin e Louis Aragon in ascolto della lingua surreale della strada, in: *Scenari* 16, 289-305.
- Paetzold, H. [1983], Mythos als symbolische Form: zu Ernst Cassirers philosophischer Deutung des Mythos, in: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 25 (3), 224-243.
- Pinotti, A. (a cura di) [2018], *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi.
- Rabinbach, A. [1985], Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism, in: *New German Critique* 34, 78-124.
- Ricoeur, P. [2013], *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, tr. it. D. Iannotta, Milano, Jaca Book.
- Rodenbach, G. [2016], *Bruges-la-morte*, a cura di J.-P. Bertrand, D. Grojnowski, Paris, Flammarion.
- Sarcinelli, F. [2018], La via lunga di Paul Ricoeur: un approdo ontologico, in: *Per la filosofia: filosofia e insegnamento* 35 (103/104), 47-60.
- Tagliacozzo, T. [2004], Walter Benjamin und die Musik, in: *Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca* 4, 99-108.
- Tagliacozzo, T. [2022], Messianism and Happiness in Walter Benjamin's Theological-Political Fragment, in: *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 15 (1), 91-100.
- Unsel, S. (Hrsg.) [1965], *Ernst Bloch zu ehren*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- von Bülow, U., Krusche, D. [2013], Vorläufiges zum Nachlass von Hans Blumenberg, in: C. Borck (Hrsg.), *Hans Blumenberg beobachtet. Wissenschaft, Technik und Philosophie*, Baden-Baden, Karl Alber, 273-288.
- Weidner, D. [2022], Geschichte zerfällt: Walter Benjamins Historisierung, in: *KulturPoetik* 22 (1), 28-44.
- Weissberg, L. [1992], Philosophy and the Fairy Tale: Ernst Bloch as Narrator, in: *New German Critique* 55, 21-44.



Zambon, N. [2020], Zwischen Husserl und Heidegger. Der Weg zu einer Beschreibung des Menschen, in: A. Fragio, M. Philippi, J.R. Velasco (a cura di), *Metaphorologie, Anthropologie, Phänomenologie*, Baden-Baden, Karl Alber, 73-90.

Zill, R. [2020], *Der absolute Leser: Hans Blumenberg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Zipes, J. [2019], *Ernst Bloch: The Pugnacious Philosopher of Hope*, Berlin, Springer.

### **An Ethic of Circuitous Ways Phenomenologies of Deviation in Blumenberg, Benjamin, and Bloch**

#### **Keywords**

Hans Blumenberg; Ernst Bloch; Walter Benjamin; Enzo Melandri; digression

#### **Abstract**

This essay approaches the topic of deviation (*Umweg*) in philosophy through a discussion of three prominent philosophers who used it extensively as a writing device. The general strategy is considering deviation as an in-between of an ethics of temporality, eversion and repertoireization, which brings forth a hermeneutic approach that consists in deviating the texts onto themselves. After discussing the theoretical background of the proposed interpretation through a development of Enzo Melandri's theory of analogy, the essay proceeds with the analysis of the approach of its three protagonists. The first one is Hans Blumenberg, and his challenging writing strategy of perpetual deviations, which are here considered to constitute an "organic" style of deviation, which is connected to his anthropological theory. The second author is Walter Benjamin, proposing a superimposed reading of his work on the *Trauerspiel* and the shipwreck of the *Passagenwerk*. The last paragraph is on Ernst Bloch, whose use of the deviation has, akin to Benjamin, a soteriological quality. As one of the objectives of this essay is also proceeding according to itself, a deeper meaning of it will derive from the superposition of its own deviations, around an opaque centre, which is deliberately left out of the discussion.

Il saggio discute la questione della deviazione (*Umweg*) in filosofia tramite tre autori fondamentali che l'hanno impiegata come modalità di scrittura. La strategia generale

è considerare la deviazione al crocevia di un'etica del tempo, dell'eversione e della repertorizzazione, che si traduce in un approccio ermeneutico che consiste nel deviare i testi su se stessi. Dopo aver discusso lo sfondo teorico dell'interpretazione proposta attraverso uno sviluppo della teoria dell'analogia di Enzo Melandri, il saggio procede analizzando questo approccio nei tre protagonisti. Il primo è Hans Blumenberg, con la sua complessa strategia di scrittura della deviazione perpetua, che viene qui considerata come stile "organico" di deviazione, connesso alla sua antropologia. Il secondo autore è Walter Benjamin, del quale viene proposta una lettura sovrapposta del *Trauerspielbuch* e del testo naufragato del *Passagenwerk*. L'ultima sezione è su Ernst Bloch, il cui uso della deviazione, parallelamente a Benjamin, ha una dimensione soteriologica. Poiché uno degli obiettivi di questo saggio è anche il ripiegarsi su se stesso, il suo significato deriva dalla sovrapposizione delle sue stesse deviazioni attorno a un centro opaco che è deliberatamente lasciato implicito.

Piero Carreras

Università Cattolica del Sacro Cuore, Italy (dottorando)

Bergische Universität Wuppertal, Germany (dottorando)

E-mail: piero.carreras1@unicatt.it; piero.carreras@uni-wuppertal.de; piero.carreras95@gmail.com

## ENRICO CASTELLI GATTINARA

GASTON BACHELARD E LO STILE DELLA  
PROVOCAZIONE IN FILOSOFIA DELLE SCIENZE

SOMMARIO: 1. *Un filosofo sui generis*; 2. *Stile e/è pensiero*; 3. *Dal surrealismo al surrazionalismo*; 4. *Onirismo, psicanalisi e fenomenotecnica*; 5. *Stile del giorno e della notte*.

1. *Un filosofo sui generis*

Gaston Bachelard è stato un filosofo *sui generis* sin dall'inizio della sua relativamente tardiva carriera accademica, quando alla bella età di 43 anni consegue il suo dottorato in Filosofia. In realtà si era diplomato già in matematica e fisica studiando da autodidatta a 28 anni, mentre lavorava come impiegato delle poste, poi aveva intrapreso degli studi di ingegneria interrotti a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale. Quando si dedica alla filosofia è già adulto, vedovo e padre di una bambina, Suzanne, che lo seguirà negli interessi di filosofia (scienze e teoria della conoscenza). È vero che l'immagine tradizionale del filosofo è quella di un vecchio saggio barbuto, ma Bachelard, con tutta la sua barba, si presenta sin da subito come un grande innovatore. Anzi, un provocatore. Una delle sue tesi di dottorato (all'epoca se ne dovevano presentare due, una più "tecnica" per così dire, e una più teorica) viene immediatamente pubblicata con un titolo che fin dall'inizio lascia capire molte cose: *Saggio sulla conoscenza approssimata*.

Il titolo è ovviamente una provocazione, visto che l'obiettivo del suo autore è quello di fornire una filosofia adeguata allo sviluppo delle più recenti teorie scientifiche, che soprattutto in matematica e in fisica rappresentano la punta più alta raggiunta dalle facoltà conoscitive umane. Si tratta delle due scienze più "esatte" che ci siano, unanimamente riconosciute come tali, che Bachelard conosce bene e rispetto alle quali (insieme poi alla chimica) decide di smontare la gran quantità di pregiudizi con cui abitualmente le si considera.

Sarà questa la cifra stilistica di tutti i suoi libri di epistemologia che seguiranno: la provocazione nel senso nobile della parola, quello dell'ironia socratica aggiornata alla luce di Kierkegaard, Nietzsche, Marx e – negli anni successivi – del surrealismo. Provocare nel senso di suscitare, richiamare all'attenzione e all'allerta, scardinare la pigrizia dei luoghi comuni che fanno da ostacolo a un pensiero pieno di slancio. Cominciando a pubblicare in età matura, Bachelard sembra voler recuperare il tempo perduto scrivendo in maniera forsennata e prolifica, con una prosa veloce e spesso fulminante, inevitabile – secondo lui – perché corrispondente alla velocità con cui le scienze si stanno evolvendo e di cui occorre seguire le trasformazioni anche profondissime.

Il pensiero epistemologico di Bachelard è insomma intimamente legato allo stile in cui si esprime, e questo sin dall'inizio. Se ne accorge immediatamente un giovane filosofo serio, diffidente e scettico come l'allora trentenne Henri Gouhier, che già nel 1928 (il libro era pronto alla fine del 1927) lo recensisce piuttosto negativamente perché non ne apprezza l'idea di fondo: quella secondo la quale l'unica conoscenza vera possibile è inevitabilmente sempre una conoscenza approssimata. Gouhier è agli antipodi delle idee bachelardiane, è uno spiritualista che si occuperà prevalentemente di pensiero metafisico, ma in questa sua recensione è l'unico a cogliere – con un certo disprezzo – l'intima connessione di stile e pensiero del nostro epistemologo tardivo. Non ne capisce ovviamente l'intento, che Bachelard rivelerà soprattutto nelle sue opere successive, e per questo scrive che già nella discussione della tesi gli austeri interlocutori gli avevano obiettato di non capire se «il suo pensiero andasse verso l'idealismo o verso il realismo» (infatti non andava né dall'una né dall'altra parte); ma oltre a questa che veniva considerata come una colpa piuttosto grave, Gouhier aggiunge: «Non fa alcuno sforzo per scrivere come si deve, e lo fa senza cercare per bene le parole: di qui i suoi termini barbari, perfettamente inutili [...] (filosofia eiettiva, aritmetizzazione, ecc.). Per questo la possanza e l'aspetto pittoresco del suo stile si fanno notare ancora di più. Formule pesantemente piene di senso sorgono naturalmente dalla sua penna...» [Gouhier 1928, 7].

Eccone alcuni esempi: «I concetti di realtà e di verità – scrive fin dalla premessa di quel suo primo libro – acquisirebbero un senso nuovo

da una filosofia dell'inesatto, quale quella che qui abbiamo tentato di esporre» [Bachelard 2016, 39]. L'obiettivo è di «apportare una dimensione nuova e profonda alla fenomenologia» grazie «a un realismo senza sostanza che si presenta come una categoria del pensiero» [*ibid.* 285]. «L'approssimazione è [...] l'unico movimento fecondo del pensiero», nella misura in cui «è necessario che il pensiero operi delle conquiste, altrimenti smette di esistere [...] così che Realtà e Pensiero sembreranno deformarsi lentamente, la Realtà essendo il fattore inerziale e il Pensiero quello trasformativo» [*ibid.* 269 e 257].

Ciò che Gouhier intuisce, ma non capisce (e non poteva farlo), è che i neologismi radicali che renderanno famoso Bachelard, le sue formule provocatorie e gli slogan carichi di significati profondi e brillanti sono consustanziali al suo pensiero. L'attenzione al linguaggio, al lessico, alla semantica della semiotica nell'organizzazione linguistica di conoscenze e idee caratterizzeranno tutto il suo lavoro critico sulla filosofia e le scienze, per portarlo quasi inevitabilmente dopo dieci anni a confrontarsi direttamente anche con l'immaginario poetico e letterario. Sarà paradossalmente proprio quest'ultimo ambito della sua riflessione filosofica a renderlo mondialmente famoso, per cui ancora oggi Bachelard è più conosciuto come pensatore della *rêverie* e dell'immaginario piuttosto che come epistemologo storico delle scienze.

Che Bachelard avesse un pensiero già formato e un'area di interessi complessa e configurata era prevedibile, data l'età in cui ha cominciato a pubblicare. I suoi scritti infatti non si limitano alle scienze. Nel 1932 pubblica un lavoro di commento puntuale e ragionato sulle poesie di Gaston Roupnel, curioso storico e poeta del mondo rurale particolarmente caro a Bachelard. In questo libricino il filosofo della scienza si mostra particolarmente sensibile al linguaggio poetico, laddove questo permette di affrontare questioni come quella del tempostante, piuttosto controverse filosoficamente in quel periodo dominato (in Francia) dalla concezione bergsoniana del tempo. In Roupnel si trovano combinati insieme tre elementi che costituiranno gli assi portanti di tutto il successivo sviluppo della filosofia bachelardiana: la storia, la poesia con le sue immagini, la scienza come metodo e pratica di conoscenze ragionate. Insomma, con questo lavoretto del 1932 Bachelard mostra quanto già sappia articolare il proprio linguaggio

filosofico non solo sulle ardue costruzioni semantiche dell'epistemologia e delle scienze (in particolare la matematica e la fisica, per ora), ma anche sulle formulazioni poetico-immaginarie che solo tramite analogie evocative possono essere affrontate senza perderne il senso profondo, come succederebbe invece con un'asettica e fredda critica stilistica e contenutistica.

Sa scrivere bene, questo ultraquarantenne venuto dal nulla, e sa già mescolare al suo stile i contenuti di un pensiero originale che piano piano si evolve secondo una linea coerente i cui semi germogliano fin da queste prime opere. Ecco in cosa è *sui generis*, inaspettato e imprevedibile dal mondo accademico, dalle mode culturali dell'epoca, dai regimi disciplinari delle università che formano i propri rappresentanti. Probabilmente proprio la libertà con la quale entra nel panorama culturale francese dell'epoca gli permette di sviluppare e mantenere uno stile linguistico e di pensiero che lo renderanno a suo modo unico, ma che sarà destinato a fare scuola nella filosofia francese dei decenni a venire, soprattutto dagli anni '60 del XX secolo in poi. Tanto più che tale libertà (dovuta all'età, all'ambiente rurale di provenienza cui resta molto attaccato e rivendica, ai lavori fatti prima di intraprendere la carriera accademica, all'intelligenza critica e alla straordinaria curiosità intellettuale, alla sensibilità anche politica per il sociale) gli permetterà di non aver paura di nulla e soprattutto di non cedere mai a quella timidezza o cauta attenzione che caratterizza chi inizia una carriera intellettuale in un ambiente già forte e consolidato come le università.

## 2. *Stile e/è pensiero*

Provocare per superare: ecco il proposito principale da cui muove Bachelard. «Il falso rigore blocca il pensiero» scrive nel 1938 [Bachelard 1995, 21] quasi a risposta di chi gli rimproverava di non seguire le vie canoniche della riflessione filosofica sulle scienze, in particolare quelle dettate dalla logica formale e dal neopositivismo. «Dateci non tanto il vostro empirismo della sera, quanto piuttosto il vostro vigoroso razionalismo del mattino – scrive evocando velatamente Nietzsche – l'*a priori* della vostra *rêverie* matematica, la foga dei vostri progetti, le vostre inconfessate intuizioni» [Bachelard 1940, 13].

Nei suoi libri il rigore del pensiero razionale, persino quando si svolge in complesse argomentazioni epistemologiche, non abbandona mai del tutto il tono esortativo, metaforico e incidentale. La novità del suo discorso si riflette nel rinnovamento del linguaggio usato, come se non fosse possibile altro modo per esprimere i nuovi concetti. Di qui l'uso di formule retoriche e neologismi, accostamenti ossimorici, analogie e sincretismi che Bachelard usa di proposito per velocizzare il pensiero.

La provocazione è per lui la vocazione del pensiero, quello critico e scientifico soprattutto, perché la ragione umana è attiva, creativa, costruttiva e reattiva. Non si appaga mai e deve restare sempre in movimento, come in una specie di rivoluzione permanente dei suoi concetti, delle sue categorie, dei sistemi di idee.

Come scrive Michel Fichant già nel 1974, la scrittura per Bachelard non è una semplice questione di stile, come si usa dire, perché lo stile del pensiero fa il pensiero stesso che solo così può venire a essere nell'espressione di sé. Riprendendo il lavoro di Gilles G. Granger<sup>1</sup> – che è stato amico di Bachelard e ne conosceva a fondo i lavori, ispirandosene –, Fichant mostra testi alla mano quanto la scrittura sia intrinseca al pensiero soprattutto là dove c'è un radicale cambio di paradigma, tanto nella scienza quanto nella filosofia [Fichant 1975, 100-114].

Per questo una delle parole chiave della filosofia bachelardiana è il termine “polemica”: chi fa polemica protesta, provoca, mette in discussione, critica, dice “no”. Ma lo deve fare col linguaggio appropriato allo scopo, perché la polemica stessa non resti solo un atto esteriore, ma diventi la dinamica stessa del pensiero in atto.<sup>2</sup>

L'oggetto – lo dimostrano le scienze nei loro sviluppi più avanzati – è un'oggettivazione, non una realtà data per sé, immutabile, che potremmo immediatamente intuire. Ciò vale non nel senso che il mondo sarebbe la nostra rappresentazione (alla Schopenhauer), né che sarebbe la nostra convenzione (nominalistica), ma nel senso dinamicamente

---

<sup>1</sup> Granger dimostra, testi alla mano, quanto lo stile anche letterario abbia influito sulla strutturazione e l'articolazione delle matematiche già a partire dai libri di Euclide [Granger 1968].

<sup>2</sup> Ne deriva un libro che la teorizza direttamente, *La philosophie du non* [Bachelard 1940].

dialettico della “verificazione”, dove pensiero ed esperienza si articolano l’uno sull’altra. «Collegando il pensiero all’esperienza in una verifica [è possibile affermare che] *il mondo scientifico è la nostra verifica*. Al di sopra del *soggetto*, al di là dell’*oggetto* immediato, esso si fonda sul *progetto*». Pro-gettare significa provocare l’oggetto dell’intuizione immediata per ricostruirlo secondo ragione, per renderne ragione in una costruzione razionalizzante. «Si dimostra il reale, non lo si mostra [...]. Non è possibile pervenire all’oggettività se non a patto di esporre in modo discorsivo e particolareggiato un metodo di oggettivazione» [Bachelard 1978, 12]. Sarà poi proprio questo a costituire il fulcro del lavoro filosofico di Michel Foucault, che proprio a Bachelard si ispirava.

La conoscenza oggettiva non è quindi mai “prima”, ma sempre “seconda” («Non è mai la prima osservazione a essere quella buona»): «L’osservazione scientifica è sempre un’osservazione polemica; essa conferma oppure smentisce una tesi anteriore, uno schema preliminare, un piano d’osservazione; essa mostra dimostrando; essa dispone gerarchicamente le apparenze; trascende l’immediato [...].» [*ibid.*]. Quando poi si passa dalla semplice osservazione all’esperimento, vale a dire quando il nostro intervento sul reale si fa strumentalmente determinante, allora «il carattere polemico della conoscenza diventa ancora più netto» [*ibid.*].

Ecco come, in poche frasi, Bachelard opera un cambiamento epistemologico radicale, smantellando tutte le concezioni tradizionali sulla conoscenza oggettiva e la realtà. D’altronde lo aveva scritto espressamente già nella sua prima opera, con la sua filosofia dell’inesatto.

La conoscenza sperimentale è una rielaborazione guidata (progettata) della realtà, una sua provocazione ragionata. Il fenomeno scientifico è qualcosa che viene «filtrato, purificato, colato nello stampo degli strumenti, prodotto sul piano degli strumenti. Ora, gli strumenti non sono che teorie materializzate. Ne vengono fuori fenomeni che portano in ogni parte il marchio degli strumenti» [*ibid.*, 13].

Il rapporto, come si vede, viene discorsivamente invertito: la verifica sperimentale non è la verifica di una teoria, ma il contrario, nella misura in cui i suoi strumenti non sono altro che la materializzazione di teorie che li hanno progettati. Qui Bachelard può introdurre uno dei suoi neologismi più efficaci e filosoficamente eretici: «La vera fenomenologia



scientifico è dunque essenzialmente una fenomenotecnica; la quale rafforza tutto quanto traspare dietro ciò che appare» [*ibid.*].

Ma se la conoscenza scientifica è sempre una ricostruzione e mai una costruzione originaria, se viene sempre *dopo*, e non *prima*, allora la sua filosofia non potrà essere che un razionalismo (di contro all'intuizionismo di stampo bergsoniano, che era il principale obiettivo polemico di Bachelard negli anni '30). «È una filosofia che *continua*, non è mai una filosofia che *comincia*» [Bachelard 1949, 54]: nessuna fenomenologia inaugurale, quindi, e nessuna ontologia fondazionale avrebbero quindi senso per rendere conto del lavoro effettivo della ragione e dell'intelletto umani. L'unica filosofia capace di rendere conto della potenza straordinaria della conoscenza scientifica non potrà quindi che essere una filosofia aperta al rischio che le scienze sempre rappresentano per le costruzioni della ragione stessa che le informano e al contempo ne vengono informate.

«Per lo spirito scientifico tracciare nettamente una frontiera è *già superarla*» [Bachelard 1970, 80], per cui occorre sempre andare oltre, rimettere costantemente tutto in discussione. «Il rischio della ragione dev'essere totale»; quindi se un'esperienza non mette in gioco l'intero pensiero, allora questa non vale la pena di essere vissuta.

La filosofia dell'inesatto è insomma una filosofia polemica e progettuale, arrischiante, che dovrà porre la massima attenzione a non lasciarsi irretire dalle sirene del dogmatismo categoriale o dalla pacificazione sistematica di un'organizzazione definitiva, apparentemente valida una volta per tutte. Di qui un altro importantissimo neologismo epistemologico che strategicamente si fa sempre più presente nei libri successivi al 1934: *rettificazione*. E siccome «all'uomo non basta aver ragione, gli è necessario aver ragione *contro* qualcuno» [Bachelard 1995, 293], polemicamente appunto, «occorre anche *inquietare* la ragione e disturbare le abitudini della conoscenza oggettiva» [*ibid.*].

È per questo che la conoscenza ha una storia, che non è la storia della verità, ma il movimento delle verificazioni che avviene proprio grazie alle rettificazioni. Lo spirito infatti «ha una struttura variabile, dal momento che la conoscenza ha una storia», e lo spirito scientifico, in particolare, «è essenzialmente una rettifica del sapere [...]. Esso giudica il proprio passato storico nel condannarlo [...]. Dal punto di

vista scientifico si pensa al vero come a una rettifica storica di un errore prolungato, si concepisce l'esperienza come rettifica dell'illusione comune e primitiva» [Bachelard 1978, 155].

Ma la rettifica è sempre polemica, per cui occorre adottare un linguaggio dove l'opposizione si fa espressione: «Col ventesimo secolo sembra che cominci un pensiero scientifico volto *contro* le sensazioni e che si debba costruire una teoria dell'oggettivo *contro* l'oggetto [...]. È tutto l'uso del cervello a essere messo in questione [soprattutto delle sue abitudini e delle sue scorciatoie] [...]. Occorre pensare *contro* il cervello» [Bachelard 1995, 297].

### 3. Dal surrealismo al surrazionalismo

Se la provocazione filosofica era per Bachelard anche una rielaborazione discorsiva dell'epistemologia e della filosofia, questo è stato in un certo qual modo legittimato da quel clima culturale che si respirava in Francia grazie al surrealismo, che in quegli stessi anni '30 stava affinando il suo stile particolare. C'è una certa sintonia fra le procedure surrealiste e il pensiero di Bachelard tanto sul piano delle scienze quanto su quello assai più problematico dell'onirismo. I surrealisti hanno sempre posto particolare attenzione agli sviluppi scientifici e tecnologici, per usarli ai loro fini e per rielaborarli secondo le loro prospettive; le loro incursioni nella psicologia del profondo gli hanno aperto strade espressive imprevedibili e per l'epoca inaudite. Sapevano insomma combinare creativamente le novità della cultura scientifica con quelle della cultura artistica.

Bachelard vi si è ritrovato coinvolto in prima persona a metà degli anni '30 e la nota caratteristica che resterà costante in tutta la sua produzione intellettuale e nel suo insegnamento sarà permeata da un confronto costante fra arte e scienza. Un confronto che per il filosofo è anche uno scontro fra istanze del tutto diverse dell'animo umano: quelle diurne della razionalità e quelle notturne della *rêverie*, inconciliabili fra loro eppure intrinsecamente correlate nel nostro essere gli umani che siamo, fatti di coscienza e d'irrazionalità, di attività creativa progettuale e di riposo serale sognante, socialità costruttiva e solitudine meditativa.

Eppure, come ha fatto notare Fichant ed è stato ripreso assai più

recentemente – soprattutto quanto al ruolo del pensiero matematico – da Charles Alunni [2018] e da Mario Castellana [2021], questo particolarissimo dualismo bachelardiano viene sempre dissolto nell'unità di stile (e di pensiero) che scorre tanto nei testi epistemologici quanto in quelli sulle immagini della *rêverie*. E questa è un'esplicita scommessa surrealista, volta a mettere insieme e confrontare istanze culturali (apparentemente) anche molto distanti fra loro. Arte e scienza in particolare. Facendolo però senza ridurre l'una all'altra, né in rapporti di subordinazione, né in confronti di reciproca dignità legittimante. Ecco in che senso vanno comprese espressioni come questa: «La scienza è l'estetica dell'intelligenza» [Bachelard 1995, 7].

Uno stile sincopato e lapidario, pieno di definizioni quasi aggressive e dissacranti – provocatorie – rende questo filosofo venuto quasi dal nulla piuttosto congeniale per i surrealisti, alcuni dei quali non esitano a coinvolgerlo direttamente. L'effetto di stile ha inciso il contenuto di pensiero o è stato il pensiero stesso ad aver ritagliato il suo stile? Com'è noto, per i surrealisti un problema del genere non aveva senso e non poteva averlo, nella misura in cui ogni forma di pensiero era già di per sé uno stile e lo stile era immediatamente pensiero. Il Bachelard filosofo delle scienze di quegli anni evitava la retorica accademica seria e compiaciuta dei trattati e usava una scrittura assai poco ortodossa. Per questo, nel 1936, venne cooptato da Roger Caillois insieme ad altri artisti, studiosi e intellettuali di area surrealista (fra i quali Louis Aragon, Tristan Tzara e Jules M. Monnerot) per collaborare a «un gruppo di studio sulla fenomenologia umana», vale a dire per confrontarsi e ragionare su quei fenomeni tipicamente umani dove pensiero, azione, sensibilità, creatività e riflessione erano intimamente intrecciati gli uni agli altri. Si trattava di farsi carico dei problemi più urgenti e più attuali coi quali si confrontava l'umanità vivente in tutte le sue declinazioni, per cui uno dei presupposti era quello di ibridare i domini di conoscenza, superare le compartimentazioni disciplinari, riconoscere l'inevitabile ruolo politico di azione e pensiero che è alla base di ogni “essere nel mondo” e di ogni ontologia, saper provocare le istanze della ragione con quelle dell'immaginario e viceversa.

Allo scopo di «mettere in comune i differenti approcci delle attività umane» senza più pregiudizi il gruppo di lavoro venne dotato da

subito di un organo ufficiale dove pubblicare i propri lavori: la rivista *Inquisitions* che sarebbe dovuta essere a cadenza bimestrale, ma della quale uscì un solo numero, il primo, perché poi le dinamiche interne al gruppo e le tensioni politiche fra chi la dirigeva – in quegli anni particolarmente accese anche fra chi condivideva la comune idea del comunismo – ne hanno impedito il proseguimento.

Tuttavia proprio in quel primo e unico numero Bachelard è stato invitato a pubblicare un testo teorico-epistemologico che presentasse in maniera chiara le sue idee innovative. Qui la sua vocazione alla provocazione si poteva esprimere senza freni.

Vi si legge che siccome «nel regno del pensiero l'imprudenza è un metodo», nessun razionalismo poteva ambire alla costruzione di un sistema di idee, di concetti o categorie fissi e definiti una volta per tutte. Bisognava quindi «sostituire al razionalismo chiuso un razionalismo aperto» [Bachelard 1972, 12], capace di trasformarsi secondo regole che di volta in volta dovevano essere negoziate con lo sviluppo scientifico e tecnico.

L'apertura diventava un principio operatore della pratica epistemologica che nel linguaggio stesso trovava le risorse per tenersi sveglia, all'erta, sempre dinamicamente in movimento, continuamente capace di strutturarsi e destrutturarsi. Sarebbe stata quindi in stato di "rivoluzione permanente", per cui il razionalismo doveva diventare un "surracionalismo" in termini analoghi a quelli del realismo che si trasformava in surrealismo. La scelta terminologica bachelardiana non era né neutra, né casuale. I termini del linguaggio comune o di quello letterario servivano per svilire l'aura di rispettabilità con cui il gergo filosofico e quello logicista avevano monopolizzato il discorso teorico sulle scienze. La gestione dissacrante di parole e concetti operata dai surrealisti coincideva con l'intento del filosofo. Ecco quindi che lo stile si fa immediatamente pensiero, senza che sia possibile distinguere l'uno dall'altro né in termini di precedenza, né di gerarchia. La rivoluzione surrazionalista – ispirata in Bachelard più da Nietzsche che da Marx ma in termini del tutto opposti a quelli del suo contemporaneo riuso da parte dei nazisti – diventa «una rivoluzione spirituale» (nel senso del "nuovo spirito scientifico"). «Per questo occorre [...] portare la ragione [...] a dubitare della sua opera [...], occorre restituire alla ragione umana la

sua funzione turbolenta e aggressiva. È così che si contribuirà a fondare un surrazionalismo che moltiplicherà le occasioni di pensare» [*ibid.*, 7].

Messo in relazione diretta col surrealismo in nome di una “sensibilità fluida”, il mondo fisico poteva essere sperimentato per nuove vie: «si comprenderà altrimenti e si sentirà altrimenti», proprio come proponeva T. Tzara col suo “sogno sperimentale” di libertà poetica.

Le matematiche si sarebbero rivelate quindi capaci di humour geometrico, come nel caso di Lobacevskij, applicando l'*esprit de finesse* all'*esprit de géométrie* in nome di una ragione sempre polemica, sempre capace di dire “no”, di rifiutare realtà e conoscenze acquisite, osando affermare che non dovevano valere mai una volta per tutte.

In quel breve saggio d'occasione Bachelard coglieva l'opportunità di riassumere quasi tutte le parole d'ordine che avrebbero scandito il suo lavoro epistemologico e poetico nei decenni a venire. C'è la *rêverie*, la *polémique*, l'*humour*, la rivoluzione, l'apertura, il *rationalisme expérimental*, il bisogno di ambiguità, la storia, il metodo dell'imprudenza, la *liberté d'esprit*, il pluralismo razionale, l'incompiutezza e la dinamicità. «Non è anacronistico coltivare ancora il gusto del porto, della certezza, del sistema?» si chiede alla fine del suo scritto. E continua, niccianamente, contro filosofi a lui contemporanei evidentemente non solo francesi: «Dobbiamo continuare a giudicare tutte le cose in base all'origine, alla fonte, alla base, alla causa, alla ragione; per farla breve, in base agli antecedenti?». Contro quella che chiamava la «monotonia spirituale» di un razionalismo chiuso in sé stesso, occorre secondo lui aprirsi all'incompiutezza che il surrazionalismo poteva offrire, grazie alla dinamica irriducibile fra ragione e realtà, dove l'una condizionava l'altra in una sorta di circolo non più vizioso, ma approssimativo, creativo e costruttivo.

L'intento dissacrante, antitradizionalista e provocatorio del surrazionalismo bachelardiano viene da qui. Nel prefisso *sur* va riconosciuto un “oltre” e non un “sopra” o un “super” (vale il Nietzsche della potenza spinoziana dell'oltrepassamento, non quello della superiorità gerarchica e di potere): la forza dinamica e l'energia turbolenta e innovativa del pensiero libero non hanno mai un intento di dominio. Per Bachelard la ragione non “domina” il reale, piuttosto lo crea, lo inventa, lo spinge oltre se stesso, e siccome il reale reagisce a questa

spinta, essa stessa deve superarsi, riformularsi e riconfigurarsi senza sosta.<sup>3</sup> La ragione deve saper “dire di no” (è la sua energia polemica) per provocare la realtà, la quale a sua volta reagisce alla provocazione assumendo le forme più inaspettate e rivelando un fondo tutto sempre da esplorare e ricostruire, per cui la sua forma è sempre in formazione, mai definitiva. Ma la ragione che detta le regole compositive a questa realtà in trasformazione è essa stessa una dinamica generativa le cui regole costitutive non possono darsi mai come definitive. Stato di agitazione permanente che piaceva ai suoi amici surrealisti, senza richiamo a chissà quali fondamenti, senza ricorso a gerarchie e dominazioni, senza porre limiti al possibile.

#### *4. Onirismo, psicanalisi e fenomenotecnica*

Saper dire di no diventa la chiave per una “filosofia del non” capace di aprire le porte non solo all’inevitabile e necessaria storicizzazione dei saperi scientifici nelle loro varie articolazioni e sviluppi, ma anche a una riflessione sulle dinamiche profonde dell’animo umano, tanto nel suo desiderio di conoscenza quanto nel suo anelito al riposo e alla contemplazione (poetica e onirica). Il surrazionalismo deve fare i conti col sub-razionalismo, così che se la coscienza razionale deve rimanere in stato di agitazione creativa e sperimentale permanente rispetto a una realtà in movimento di ricostituzione costante, al tempo stesso deve vigilare sui vincoli inconsci e subconsci che le strutture profonde dell’Io e della Società con tutta la complessità della loro storicità impongono tramite immagini, figure linguistiche, tropi e organizzazioni mentali inconsapevoli.

Come i surrealisti avevano voluto dare voce all’inconscio per stanare i meccanismi di potere della ragione e della realtà, così l’epistemologia avrebbe dovuto percorrere la via dell’astrazione al di là del bene e del male, vale a dire oltrepassando e abbandonando tutti quegli ostacoli inconsci che ne frenavano lo slancio.

---

<sup>3</sup> L’influenza dell’epistemologia di F. Enriques è in tal senso decisiva, tanto è vero che Bachelard, nel saggio sul surrazionalismo, usa l’espressione “razionalismo sperimentale” che Enriques aveva proposto nel 1912 [Bachelard 1972,10].

La celeberrima e geniale nozione di “ostacolo epistemologico” che Bachelard ha proposto dal 1938 è una diretta conseguenza dell’intento surrazionalista. Ha aperto tuttavia prospettive epistemologiche e di storia delle scienze inimmaginabili, inaugurando non solo quello che è stato in seguito chiamato da qualcuno «lo stile francese in epistemologia» [Braunstein 2002], ma anche – in Bachelard – la consapevolezza che fosse necessario capire e approfondire anche il lato “notturno”, immaginario e onirico della conoscenza, oltre a quello razionale diurno. Il poetico infatti alberga secondo lui tutto lo spirito umano, solo che si declina in maniere radicalmente differenti nelle costruzioni letterarie che si lasciano cullare dalle immagini riposanti del profondo e nelle costruzioni razionali, volte a inventare sempre nuove soluzioni astratte per rispondere della propria apertura dinamica e costitutiva con e sulla realtà.

La forza insopprimibile delle immagini, e con loro quella delle metafore e delle analogie, permea la storia delle scienze nel loro sviluppo e ha creato non pochi ostacoli nel cammino dell’astrazione: una conoscenza scientifica è tale – per Bachelard – solo se ne diventa consapevole per esorcizzarle, per eliminarle il più possibile. Ma questo è possibile solo se le immagini della conoscenza scientifica vengono psicanalizzate, vale a dire se ne viene mostrato il loro carattere di ostacolo inconsapevole alla razionalizzazione. Il cammino verso la forma astratta dei fenomeni, che viene tecnicamente costituito di volta in volta dalla realizzazione di strumenti (materiali e mentali) che tendono a “depurarli” e sintetizzarli – in tal senso la fenomenologia per la conoscenza scientifica deve essere piuttosto una fenomenotecnica – avviene come una liberazione dalle regressioni cui lo spirito umano (quindi anche quello scientifico) è inevitabilmente soggetto.

È così naturale – nota Bachelard – tendere verso il riposo, seguire le dolci sollecitazioni delle immagini e delle esperienze prime, accontentarsi delle prime impressioni e del linguaggio acquisito, carico di senso e di inesperto, «è così dolce, per la pigrizia intellettuale, rintanarsi nell’empirismo» per evitare la fatica di costruire leggi e astrazioni, che occorre un grande sforzo per resistere, opporsi, risvegliarsi all’azione, esercitare la critica [Bachelard 1995, 31 e 42]. «Si comprende la natura solo resistendole», spiega invitando a diventare il meno naturali possibile:

«lo spirito scientifico deve formarsi *contro* la natura, contro ciò che, in noi e fuori di noi, sono l'impulso e l'istruzione della natura, contro l'impeto naturale, contro il fatto colorito e vario. Lo spirito scientifico deve formarsi riformandosi» [*Ibidem*, 23]. Tutte le lentezze, le confusioni, le ombre che si celano in concetti, parole, metafore, immagini date per acquisite o scontate e che costituiscono ostacoli appunto epistemologici devono essere riconosciuti (psicanaliticamente) e abbandonati, superati, rielaborati. Guai quindi a negarli! Guai a rimuoverli! Su questo deve vigilare la psicanalisi della conoscenza oggettiva.

Occorre quindi porre una grande attenzione al linguaggio utilizzato, perché nasconde in sé strutture di pensiero e idee che condizionano l'organizzazione del sapere. Occorre non trascurare le immagini, le metafore, le allegorie, i paragoni e i riferimenti, persino i giochi di parole, le similitudini proposte, le semplificazioni: in poche parole, lo "stile" utilizzato dagli studiosi del passato e del presente non è mai neutro.

Lo strumento per eccellenza di questa psicanalisi è quindi una storia delle scienze consapevole e capace di circostanziare questi ostacoli, per farli emergere, per stanarli e portarli alla coscienza. Bachelard apre così la possibilità di un modo del tutto nuovo di fare storia delle scienze, abbandonando l'agiografica progressività della conoscenza e l'illusoria continuità di uno sviluppo lineare dei saperi (pur mantenendo la convinzione di una gerarchia delle forme di conoscenza dove le matematiche restano al primo posto in virtù della loro capacità d'astrazione e la storia dovrà restare comunque ancella dell'epistemologia). Inaugura insomma un nuovo stile in storia delle scienze, destinato ad avere un grande successo fra i suoi allievi più o meno diretti, Georges Canguilhem in primo luogo, i quali però abbandoneranno gli intenti gerarchici, ancillari e progressivi che ancora permanevano nelle convinzioni profonde di Bachelard. Tanto è vero che viene considerato uno dei principali ispiratori tanto della *historical epistemology*, che della *epistemological history*.



### 5. *Stile del giorno e della notte*

Il fondo oscuro che resiste, rimuove e ostacola il cammino delle conoscenze scientifiche (quel cammino epistemologicamente ideale e puro verso l'astrazione di cui Bachelard resta convinto ma che sarà abbandonato dai suoi posteri) è anche lui una dimensione umana che il filosofo non può ignorare. Se l'epistemologia vale grazie a una psicanalisi della conoscenza oggettiva che ne rimuove gli ostacoli, questi stessi ostacoli si rivelano come la sostanza materiale dei sogni, dove le immagini, le metafore, le analogie e le figure si liberano in combinazioni creative poetiche che una filosofia "dell'uomo integrale" non può né deve ignorare [Bachelard 1972, 151]. Si tratta del "lato notturno" del nostro vivere, sentire, pensare e agire, insopprimibile e necessario come e quanto quello diurno della conoscenza razionale e scientifica.

L'esercizio psicanalitico piegato sull'epistemologia conduce Bachelard a mettere in luce la forza delle immagini, così che diventa necessario interrogarsi sulla loro origine, la loro pervasività e l'energia che sprigionano, sul luogo del loro permanere e le ragioni del loro evolversi (poeticamente). Con la stessa attenzione con cui pensa i suoi lavori epistemologici, Bachelard comincia non a caso proprio dal 1938 a occuparsi dell'immaginario, per riconoscerne la forza generativa nelle sue declinazioni artistiche e letterarie. Anche qui la provocazione diventa vocazione alla ricerca dei motivi fondamentali e dei complessi – come li chiama apposta – che questa volta non ostacolano più l'immaginario poetico, ma lo nutrono e lo costituiscono.

Ecco perché «tutto quello che può sperare un filosofo è di rendere poesia e scienza complementari, unendoli come due contrari ben fatti» [Bachelard 1938, 10]. Il giorno e la notte – nel dualismo bachelardiano – sono opposti solo nel senso di una psicanalisi junghiana, come *animus* e *anima*, maschile e femminile, yin e yang distinti e uniti, senza che l'uno debba prevalere sull'altro, ma anche senza che l'uno si lasci schiacciare dall'altro. Per questo, nel campo dell'astrazione, occorre vigilare perché l'immaginario non condizioni surrettiziamente la razionalità, e al tempo stesso occorre conoscere ed esplorare le immagini del profondo, questa tendenza naturale e irresistibile dell'animo umano, nel suo ruolo costitutivo di tutta la *rêverie*, senza più rinchiuderla nell'inconscio e negli istinti.

Bachelard provoca i testi letterari e le opere d'arte negli stessi termini in cui provoca i testi scientifici: i primi per capire quelle tendenze così intime in ognuno di noi volte al riposo e all'immaginario creativo, i secondi per risvegliare la ragione creativa e razionale di una conoscenza che lungi dall'essere passiva, è sempre costruttiva.

Non è possibile conciliare secondo lui i due aspetti, perché ogni conciliazione ne fermerebbe o bloccherebbe l'energia intima, la forza propulsiva. Sono due ambiti che non derivano l'uno dall'altro, benché si mescolino e si confondano (per questo la psicanalisi è necessaria): «La cosa migliore sarebbe di porre [il mio pensiero] sotto i segni contraddittori del maschile e del femminile, del concetto e dell'immagine. Fra immagine e concetto nessuna sintesi possibile. E neppure quella filiazione sempre enunciata, ma mai vissuta, con la quale gli psicologi fanno sì che il concetto emerga dalla pluralità delle immagini» [Bachelard 1948, 45].

La chiarezza e la profondità con cui Bachelard ha analizzato le opere di scrittori e poeti lavorando da pioniere sull'immaginario poetico lo ha reso paradossalmente più noto come filosofo della *rêverie* piuttosto che come filosofo delle scienze. Il fatto stesso di mettere costantemente a confronto questi due lati dell'animo umano, inserendo citazioni letterarie nei suoi libri di epistemologia e riferimenti epistemologici in quelli sulla poetica è stato da alcuni considerata un'eresia, una provocazione appunto inaccettabile, come nel caso del matematico e filosofo francese René Thom, che accusava Bachelard di essere stato responsabile di una «deviazione letteraria dell'epistemologia», avendo inaugurato uno stile filosofico poi rappresentato magistralmente dai lavori di Michel Foucault [Thom 1984, 132]. Quest'ultimo, in un articolo del 1984 (poco prima della sua morte), riconosce esplicitamente non solo una filiazione di pensiero e di metodo rispetto a Canguilhem e a Bachelard, ma soprattutto una comunità d'intenti e proprio di "stile", una "forma di pensiero comune" volta alla ricerca delle condizioni di possibilità di un sapere nelle sue articolazioni storiche ed epistemologiche, nei suoi intrecci con il linguaggio d'uso, con le credenze, con le immagini e le razionalizzazioni, consapevoli di una sua inevitabile regionalizzazione (altro termine chiave di origine bachelardiana) per cui persino l'epistemologia non poteva avanzare pretese unitarie e generalizzanti.

Come per ogni stile che si rispetti, ovviamente, le sue forme e le sue articolazioni cambiano e si trasformano, pur mantenendo una specie di “aria di famiglia”. Canguilhem ha trasformato profondamente l’approccio bachelardiano, e così ha fatto anche Foucault, per cui i rispettivi rapporti di filiazione sono anche dei tradimenti e delle trasformazioni; eppure resta comune la vocazione alla provocazione in nome di un’indagine filosofica, epistemologica e poetica volta a interrogarsi non solo sui diversi e discontinui modi dei discorsi veridici (con tutti i loro pregiudizi, le resistenze, gli ostacoli e gli errori), ma anche sulle loro condizioni e gli ordinamenti ai quali appartengono tali discorsività.<sup>4</sup>

### Riferimenti bibliografici

- Alunni, Ch. [2018], *Spectres de Bachelard*, Hermann, Paris.
- Bachelard, G. [1938], *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.
- Bachelard, G. [1940], *La philosophie du non*, Paris, PUF
- Bachelard, G. [1948], *La terre et les rêveries du repos*, J. Corti, Paris.
- Bachelard, G. [1949], *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF.
- Bachelard, G. [1970], Critique préliminaire du concept de frontière épistémologique, in: Id., *Etudes*, Paris, PUF, 77-85 (ed. or. 1934).
- Bachelard, G. [1970] *Etudes*, Paris, PUF.
- Bachelard, G. [1972], Le Surrationalisme, in: Id., *L’engagement rationaliste*, Paris, PUF, 7-12 (ed. or. 1936)
- Bachelard, G. [1972], L’actualité de l’histoire des sciences, in Id., *L’engagement rationaliste*, Paris, PUF, 137-152 (ed or. 1959).
- Bachelard, G. [1972], *L’engagement rationaliste*, Paris, PUF.
- Bachelard, G. [1978], *Il nuovo spirito scientifico*, ed. e tr. L.Geymonat e P.Redondi, Roma/Bari, Laterza.

---

<sup>4</sup> In ambito non francofono, lo studioso che più si avvicina alla tematizzazione del rapporto fra pensiero scientifico e stile di pensiero è Ian Hacking, di cui si veda Hacking 2010.

- Bachelard, G. [1995], *La formazione del nuovo spirito scientifico*, tr. E. Castelli Gattinara, Milano, R. Cortina.
- Bachelard, G. [2016], *Saggio sulla conoscenza approssimata*, ed. e tr. E. Castelli Gattinara, Milano, Mimesis.
- Braunstein, J.-F. [2002], Bachelard, Canguilhem, Foucault. Le “style français” en épistémologie, in: P. Wagner (ed.), *Les philosophes et la science*, Gallimard, Paris.
- Canguilhem, G., Lecourt D. [1997], *L'epistemologia di Gaston Bachelard*, Jaca Book, Milano.
- Chimisso, C. [2016], *Writing the History of the Mind: Philosophy and Science in France, 1900 to 1960s (Science, Technology, and Culture, 1700-1945)*, London, Routledge.
- Castellana, M. [2021], *Il surrazionalismo di Gaston Bachelard*, nuova ed. arricchita a cura di P. Console, Lecce, Milella.
- Fichant, M. [1975], Gaston Bachelard, ou la philosophie et ses doubles, in: *Cahiers de Fontenay* 1, 100-114.
- Gouhier, H. [1928], rubrica Les livres de philosophie, in: *Les nouvelles littéraires*, 10/3/1928.
- Granger, G.G. [1968], *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin.
- Hacking, I. [2010], *Ontologia storica*, Pisa, ETS.
- Simons, M., Rutgeerts, J. Masschelein, A., Cortois, P. [2019], Gaston Bachelard and Contemporary Philosophy, in: *Parrhesia* 31, 1-16.
- Smith, Roch. C. [2017], *Gaston Bachelard, Revised and Updated: Philosopher of Science and Imagination*, Albany, State University of New York Press.
- Thom, R. [1984], Halte au hasard, silence au bruit in: *Le Débat*, 3.
- Tiles, M. [2009], *Bachelard: Science and Objectivity*, Cambridge, Cambridge University Press.

## Gaston Bachelard and the style of provocation in philosophy of science

### Keywords

style; epistemology; oneirism; provocation; surrealistism; surrealism; science

### Abstract

Bachelard's style is *sui generis* from the outset, as he immediately began to use writing to provoke the epistemology and philosophy of science of his time. As a scholar outside the academy, he was as free in his expression as he was in his ideas. Whether his way of thinking influenced his writing or *vice versa* cannot be established with certainty: he was certainly close to Surrealism, which made writing and thinking inseparable. For this reason, Bachelard is considered as one of the pioneers of a "French" epistemology, which, however, he has developed in an original way, thanks to his attention to history, his poetic sensitivity and the characteristically fundamental double nature of all his work, that alternate between day and night, between the rational clarity of scientific knowledge and the poetry of oneirism. It was only thanks to this double bind that Bachelard's philosophical criticism was able to acquire an originality that influenced French philosophy in the second half of the 20th century.

Lo stile di Bachelard è fin dall'inizio *sui generis*, perché da subito inizia a usare la scrittura per provocare l'epistemologia e la filosofia delle scienze della sua epoca. Essendo uno studioso fuori del mondo accademico era più libero nelle sue espressioni come nelle sue idee. Non si può stabilire con certezza se il suo stile di pensiero abbia influito la sua scrittura o viceversa: di certo è stato vicino al surrealismo, che ha reso inscindibili scrittura e pensiero. Per questo Bachelard è stato considerato uno dei pionieri di uno stile "francese" in epistemologia, che però ha declinato in maniera originale grazie alla sua particolare attenzione alla storia e alla sua sensibilità poetica e alla caratteristica fondamentalmente doppia di tutta la sua opera, alternata fra il giorno e la notte, la chiarezza razionale della conoscenza scientifica e l'onirismo possente della poesia. Solo grazie a questo doppio legame la critica filosofica bachelardiana ha potuto acquisire un'originalità che ha influito sulla filosofia francese del secondo Novecento.

Enrico Castelli Gattinara  
Italy  
E-mail: enricocastelligattinara@gmail.com

ALFIO NAZARENO RIZZO

DALL'ORALITÀ ALL'AFORISMA.  
CRITICA E PRATICA DELLA SCRITTURA  
NELL'OPERA DI GIORGIO COLLI

SOMMARIO: 1. *La scrittura come mezzo*; 2. *Della scrittura filosofica*; 3. *Genealogia*; 4. *Scrittura e tradizione*; 5. *Un sistema in aforismi*.

*Senonché, quando si scrive qualcosa,  
si intende evidentemente di influire in qualche  
modo sulle idee dei nostri contemporanei,  
anche nel caso che sin dall'inizio si nutrano dei dubbi  
sulla loro intelligenza –  
altrimenti tanto varrebbe tenere nella propria testa quanto si pensa.*  
Giorgio Colli, *Apollineo e dionisiaco*

«Ricordo l'enorme concentrazione durata, credo, un paio d'anni durante i quali Giorgio formulava la sua critica definitiva alla logica matematica. Ricordo che, giunto a questo traguardo, lui voleva rinunciare alla scrittura; diceva: "Sono giunto alle mie conclusioni: che senso ha metterlo per iscritto?". Con queste parole il drammaturgo Alessandro Fersen evoca l'atteggiamento critico di Giorgio Colli nei confronti della scrittura. Un atteggiamento che, secondo lo stesso Fersen, avvicinava Colli «ai "sofoi", ai saggi che avevano preceduto l'avvento della filosofia» [Fersen 1983, 31]. In realtà, come si può evincere dagli appunti postumi, Colli pensava di mettere per iscritto le sue conclusioni, pur restando critico nei confronti della forma scritta come testimonia la riflessione consacrata al ruolo della scrittura nella transizione dall'era dei sapienti all'epoca dei filosofi.

Va precisato che nell'opera di Colli non c'è una teoria organica della scrittura, sebbene non manchino gli scritti e gli appunti in

proposito.<sup>1</sup> Ma si tratta di scritti e appunti dal contenuto critico, non sistematici e per questo al limite del teorico. Per questa ragione si è scelto il termine «critica» come *pendant* del concetto di «pratica». Evidentemente, la critica non va intesa in senso distruttivo, ma piuttosto come attività del pensiero che, ponendo una distanza tra sé e l'oggetto studiato, ne analizza le capacità e i limiti. Nell'opera di Colli, la critica della scrittura assume una valenza concettuale ed è propedeutica alla costruzione del pensiero del filosofo torinese. In questo contributo, si vuole tracciare genealogicamente il percorso che ha condotto Colli a trovare nell'aforisma la soluzione stilistica per condensare il suo sistema teoretico incentrato sul concetto di espressione. Contestualmente si fa particolare attenzione al rapporto che Colli ha instaurato con gli scritti che lo hanno accompagnato durante la sua vita: in particolare, i frammenti degli antichi sapienti e gli aforismi di Nietzsche.<sup>2</sup>

Il metodo scelto è quello adottato da Colli, il metodo filologico, che ha una duplice funzione critica: in quanto interpretazione di un testo scritto, sia esso un frammento dell'epoca che ha preceduto la filosofia o uno scritto della sterminata produzione di Nietzsche, ovvero la filologia come disciplina; in quanto scienza della parola, intesa come espressione del pensiero umano, ovvero ricerca dell'interiorità da cui ciò che è scritto è generato. Il filologo vuole conoscere l'anima di colui che ha generato l'espressione, mettendosi sulle tracce della sua intimità.

---

<sup>1</sup> Un appunto in particolare merita di essere accennato per il suo carattere ironico e riguarda la scrittura in ambito accademico: «La cultura accademica è incatenata alla nota, dall'apparato critico – non si entra senza questo lasciapassare nel santuario della scienza. [...] La nota è lo strumento tipico della pigrizia e dell'ipocrisia spirituale moderna – con essa ci si presenta come dei sapienti quando non lo si è, con essa si conquistano a buon mercato delle cattedre universitarie, poiché si trasforma con un po' di abilità in un mezzo docilissimo di falso. Come se un lettore intelligente non fosse in grado di giudicare dalla sua opera della cultura dell'autore, senza che questi ad ogni piè sospinto gli venga ripetendo: tieni conto che io ho letto questo libro, e quest'altro, e quest'altro ancora [seguono le parole in esercizio]» [Colli 2010, 56]. Seppur contro voglia, anche questo contributo non fa eccezione, il lettore mi perdonerà – come Colli, avrei preferito scusarmi per l'assenza di note.

<sup>2</sup> Sul tema della scrittura nell'opera di Colli si segnalano i seguenti lavori: un'interessante lettura sull'affinità tra la filosofia dell'espressione di Colli e la nozione di *écriture* in Derrida, Toffoletto 2018; mentre sullo «statuto speciale» dello stile aforistico di Colli e sulla sua evoluzione, si veda l'interessante contributo di Cutri 2018b.

Il filologo è colui che, amando il *logos*, vuole decifrare il discorso della vita e conoscere la natura e gli altri uomini. E siccome la filologia è «amore di tutto ciò che appare, di tutto il fenomeno, considerato però come creazione», il filologo «non tarda a rivelarsi un filosofo e un metafisico» [Colli 2010, 31-32].

### 1. *La scrittura come mezzo*

Per Colli la scrittura è essenzialmente un mezzo, uno strumento che, sebbene imperfetto, permette di trasmettere nel tempo la tradizione orale. La scrittura assume quindi una funzione strumentale, sostanzialmente di tipo mnemonico. Nell'antica Grecia, la scrittura era essenzialmente considerata più uno strumento accessorio che un'arte autonoma. Eccettuando la letteratura, che cominciò a farne uso intorno alla metà del VI secolo a.C., la scrittura era utilizzata in modo piuttosto marginale. Spesso veniva impiegata incidentalmente, come una sorta di annotazione rapida, o per memorizzare informazioni. Considerata come un ausilio mnemonico o una pratica di registrazione, l'uso della scrittura era intrinsecamente legato alla sua funzione pratica e utilitaria.

In *Filosofia dell'espressione*, Colli espone una critica della scrittura in un lungo aforisma intitolato «Condanna della scrittura» [Colli 1969, 197-201]. Riguardo al *logos*, la scrittura «ha mostrato sinora una natura perversa, tralignante e travisante» [*ibid.*, 197], scrive Colli, che ne denuncia il carattere improprio e ambiguo rispetto alla parola e, per un effetto di *mise en abyme*, rispetto all'universale che essa è supposta rappresentare: «Lo scritto, è vero, lascia cadere qualcosa che è della parola, secondo la natura di ciò che esprime qualcos'altro, ma manca di vigore manifestante, poiché l'allargamento, l'acquisizione in rappresentabilità, che è altresì un carattere proprio dell'espressione, le compete solo in modo accidentale, non per un incremento di chiarezza, ma per l'accessoria persistenza nel tempo della materia scritturale» [*ibid.*, 198].

Per capire queste parole, è necessario fare una digressione sul concetto di *espressione* nel pensiero di Colli. Con la parola *espressione*, Colli traduce il termine greco *logos*. Trattasi di una traduzione eterodossa, ma che ha una sua logica: abitualmente si traduce *logos* con



*discorso, parola o ragione*; il termine *espressione* scelto da Colli rientra nel campo semantico dei termini *discorso* e *parola*. Più complessa è l'associazione con il concetto di *ragione* che si può capire solo se si pensa al *logos* come alla sostanza del mondo, in senso metafisico. Come scrive Pistoia [1999, 66], «“ragione” ed “espressione” non indicano un oggetto diverso, in quanto si riferiscono entrambe alla rappresentazione, intesa come conoscenza». Per cui, nella sfera della rappresentazione, ragione ed espressione si identificano, poiché la ragione deve necessariamente essere pensata come *phainomenon* di qualcosa di nascosto. Colli pensa il *logos* come espressione di un fondo nascosto e l'espressione diventa il concetto con il quale Colli tratta il problema metafisico dell'origine e del fondamento delle cose. Coniugando rappresentazione ed espressione, e attraverso l'intervento operatorio della memoria «[quest'ultima] postulante l'immediato extra-rappresentativo, si fa avanti nel pensiero colliano l'ipotesi del mondo come *espressione* di qualcosa di nascosto, accenno, manifestazione di qualcos'altro» [Boi 2020, 136].<sup>3</sup>

Nell'ipotesi teoretica di Colli, ogni cosa del mondo ne esprime un'altra, ma il carattere insufficiente dell'espressione non permette di comprenderla appieno, per cui l'espressione si rinnova continuamente in nuove forme espressive, per superare questo limite intrinseco. Al di là dei limiti del linguaggio e di ogni rappresentazione umana, l'incertezza che rivela la povertà dell'espressione appartiene alla sua stessa natura, per cui essa manifesta il fondo nascosto nelle cose apparenti, ma lo fa in maniera imperfetta e incerta. In senso diametralmente opposto, l'insufficienza espressiva ha come conseguenza la tendenza dell'espressione a esprimersi sempre di più, quasi a voler afferrare ciò che ogni volta sfugge. È questo il secondo carattere dell'espressione: l'estensione, «che consiste nell'acquisizione in rappresentabilità rispetto a ciò che viene espresso, in un guadagno, in un accrescimento, in un'estensione rispetto alle forme e alle dimensioni dell'apparenza, in maniera da sanare, equilibrare lo scadimento congenito» [Colli 1969, 23]. Come Eros figlio di Poros e Penia, l'espressione è caratterizzata essenzialmente dalla povertà e dalla ricchezza.

Di conseguenza, l'espressione amplia il campo della conoscenza

---

<sup>3</sup> Sull'espressione si veda anche: Cavalli 2021.

e il grado di intuizione si innalza attraverso la rappresentazione fino alla sfera dell'astrazione attraverso il linguaggio. La parola permette di avvicinarsi all'oggetto nella sfera della rappresentazione: essa è «anzitutto una semplice denominazione di un oggetto rappresentativo concreto; poi designa il primo moltiplicarsi in direzione astratta di tale oggetto, e solo in seguito diventa legislativa rispetto al tessuto dell'astrazione» [Colli 1969, 31].<sup>4</sup> Ma l'espressione non è solo *logos*,<sup>5</sup> come lo stesso Colli accenna in un aforisma dall'eco platoneggiante a proposito dell'arte: ci sono forme espressive la cui origine è inafferrabile – «l'arte è espressione di un'espressione» [Colli 1969, 32].

In tal senso, la scrittura è una forma espressiva più povera e più estesa: più povera, perché essendo una forma fissa lascia necessariamente cadere qualcosa in più rispetto alla parola; più estesa, perché essa rimane nel tempo seppure con tutti i limiti espressivi di una forma fissa. Il carattere estensivo non si limita tuttavia alla permanenza nel tempo, ma si manifesta anche attraverso la ricchezza di interpretazioni che la scrittura permette, tuttavia «mentre l'efficacia propulsiva della parola vivente rispetto all'universale viene provata dallo snodarsi manifestante del *logos*, lo scritto estende solo illusoriamente la consistenza espressiva della parola» [Colli 1969, 199]. Contemporaneamente, la povertà della scrittura si manifesta non solo nella maggiore distanza dall'universale, rispetto alla parola, ma anche nella perdita dell'interiorità da cui l'espressione ha avuto origine: «Nel mutare dei tempi e dei luoghi i segni di scrittura non hanno più la capacità di rievocare tutto ciò di cui sono stati caricati e che per natura potrebbero trattenere, mentre quanto essi lasciano cadere per necessità è quello che più conta, il linguaggio vivente nel ritmo del respiro, radicato in cose animate, assieme al suo riflesso sui volti degli interlocutori» [Colli 1969, 200]. Da un lato la scrittura fissa i contenuti della tradizione orale, dall'altro ne inaridisce la vitalità.

La parola scritta, contrariamente all'espressione orale, una volta fissata su carta, perde la sua fluidità e la sua capacità di evolversi ulteriormente. Nella scrittura, il *logos*, inteso come pensiero razionale e discorsivo, viene cristallizzato, bloccato in una forma statica, e assume

---

<sup>4</sup> Sullo statuto simbolico della parola, si veda il contributo di Attolini 2021.

<sup>5</sup> Si veda la voce *Espressione* nell'elenco di termini curato da Torrente 2022.

una forma autonoma che si distacca dal contesto originario in cui è emerso. Questo processo di cristallizzazione del *logos* conduce alla sua ipostatizzazione, cioè alla sua trasformazione in una sostanza autonoma che perde il legame con la realtà da cui ha avuto origine. La parola scritta diventa così una sorta di entità separata, distante dal contesto vivente in cui è nata, e questo distacco ne impedisce un'ulteriore evoluzione o un'interpretazione dinamica a partire dall'espressione da cui essa è originata. Si capisce quindi perché la scrittura è inferiore rispetto all'oralità: la parola dispone di una immediatezza e di una vitalità che la scrittura non può eguagliare.

Connessa all'idea di sapienza, in cui l'oralità ha un ruolo centrale, la scrittura in quanto mezzo ha una funzione mnemonica: essa consente di fissare le idee, rendendole accessibili alle generazioni future ed è strumento per la trasmissione della conoscenza. D'altro canto, la scrittura può essere considerata un fine in sé stesso e possiede un valore intrinseco, come nel caso della retorica in cui il linguaggio dialettico trova la sua piena realizzazione, formulando il discorso complesso e argomentato in un linguaggio più accessibile alle masse. Nel contesto politico greco in cui la retorica si diffonde, la figura dell'oratore si staglia dinanzi all'uditorio passivo e il discorso retorico è maggiormente apprezzato se è capace di persuadere sollecitando la sfera emozionale dell'ascoltatore. Se inizialmente la retorica non si serviva della scrittura, con il tempo ne ha fatto un ampio uso, per evidenti ragioni pratiche, arricchendosi e potenziandosi; in tal senso, pur restando uno strumento per la diffusione e il consolidamento delle tecniche retoriche, la scrittura diventa un'arte, non solo nel senso tecnico del termine, ma anche, in senso estetico, come un'espressione creativa della mente umana capace di evocare emozioni e stimolare la riflessione e l'immaginazione.

## *2. Della scrittura filosofica*

Colli interpreta la storia del pensiero come un cammino nel quale la purezza dell'espressione lascia il posto a delle forme espressive via via più astratte e si allontana dalla dimensione immediata da cui essa ha origine. La storia della filosofia, che nasce come declino dell'antica sapienza, è un esempio significativo di falsificazione, una «grande

menzogna» che è iniziata con Platone e di cui Nietzsche ha decretato la fine. Platone e Nietzsche sono le figure più emblematiche di questa falsificazione, poiché sono coloro che ne rappresentano l'inizio e la fine e che ne hanno fissato i termini – cronologici ed espressivi: il dialogo filosofico di Platone e l'aforisma di Nietzsche rappresentano i due estremi all'interno del quale evolve la scrittura filosofica [Rizzo 2017]. In un'intervista a Giuliano Campioni, Colli sintetizza così l'inizio di questo processo:

La comparsa della scrittura in Grecia si accompagna al fenomeno della retorica, alla trasformazione della dialettica in retorica, ed è imputabile a Platone, il quale ha introdotto un genere letterario, cioè una forma in cui la scrittura veniva realizzata in un modo nuovo, nel suo dialogo cosiddetto filosofico cui, in definitiva, si può far risalire l'origine di quello che noi occidentali chiamiamo filosofia. Da Platone in poi la filosofia è stata qualcosa di scritto in cui l'autore parla a un pubblico che, prima, può essere stato ristretto, ma che poi è diventato generale, è stato indiretto, non conosciuto ecc. In questo caso il discorso è retorico, cioè è qualcosa che non si sviluppa attraverso domande e risposte, attraverso la dialettica, in un contatto reale di interrogante e rispondente, ma è un discorso che qualcuno fa ad un pubblico, e la forma tipica in cui questo discorso già con Platone è stato fatto e poi canonizzato è la scrittura. Ora, tutto quello che noi abbiamo appreso come filosofia è legato a questo schema.<sup>6</sup>

Da un lato, Platone sfrutta la forma del dialogo, che, se originariamente è espressione orale, diventa l'artificio con il quale trasmettere le sue idee filosofiche. Da un altro lato, egli è critico nei confronti della scrittura, sostenendo che essa è una forma inferiore rispetto al dialogo diretto. Questi due aspetti rendono l'opera platonica paradossale: pensata in forma dialettica, essa nasce e persiste in forma

---

<sup>6</sup> Intervista di G. Campioni a G. Colli. I passi citati sono presi dal volume *Adelphiana 1963-2013*, Milano, Adelphi, 180-187 (nel volume si fa riferimento all'articolo pubblicato sul *Messaggero* del 23 gennaio 1979, che riporta i passi principali; in realtà, come si evince sul sito dell'Archivio Giorgio Colli, la prima pubblicazione dell'intervista è su *Librioggi*, Firenze, dicembre 1978, I, 7).

scritta malgrado il pensiero dell'autore che rifiuta alla scrittura qualsiasi ruolo pedagogico (*Fedro*, 274b-278e), comunicativo (*Lettera VII*, 341b-345c) e anche la funzione di strumento di governo (nel *Politico*). In particolare, i primi due passaggi sono ripresi da Colli all'interno delle sue opere. Nel *Fedro*, Platone descrive il mito di Theuth, dio egizio della scrittura, il quale sosteneva che la scrittura fosse un dono per l'umanità che avrebbe portato alla memoria e alla sapienza. Tuttavia, Platone, attraverso il personaggio di Socrate, esprime preoccupazioni sul fatto che la scrittura possa indebolire la capacità di pensiero critico e dialettico. Nella settima *Lettera*, Platone è piuttosto scettico sull'efficacia della scrittura nel promuovere una comprensione profonda e autentica della verità, alludendo all'esistenza di dottrine non scritte. Ciononostante, Platone utilizza la scrittura per trasmettere le sue idee filosofiche: i suoi dialoghi, tra i più importanti testi filosofici della storia occidentale, dimostrano il potere della scrittura di conservare e trasmettere le idee attraverso il tempo e lo spazio.

Come scrive Colli, la nascita della retorica precede la nascita della filosofia come genere letterario [Colli 1969, 206]: «Platone inventò il dialogo come letteratura, come un particolare tipo di dialettica scritta, di retorica scritta, che presenta in un quadro narrativo i contenuti di discussioni immaginarie a un pubblico indifferenziato. Questo nuovo genere letterario viene da Platone stesso chiamato con il nome nuovo di “filosofia”» [Colli 1975, 109-110]. Il dialogo platonico è quindi un'invenzione letteraria, un tentativo – paradossale ma riuscito – di *ri-presentare* su carta lo scambio dialettico ovvero una *rappresentazione* declinante e menzognera dell'antica sapienza. Colli non usa parole tenere per descrivere la *vocazione letteraria* di Platone: «Il suo istinto drammatico, il gusto della maschera gli fa indossare i panni, non già di molti personaggi, ma di molte visioni del mondo (e nessuna è davvero la sua!): la pessimistica, attraverso le sfumature orfiche, misteriche, pitagoriche, ascetiche, l'erotica, la politica, la dialettica, la moralistica, e infine la più fatale, la scientifica» [Colli 1969, 208]. Con queste premesse diventa difficile anche credere alla critica che Platone fa dell'artista nel libro III della *Repubblica*, per questo Colli lo qualifica come *homo rhetoricus*. Le parole di Anzalone e Minichiello sintetizzano perfettamente la visione di Colli in merito alla novità proposta da Platone:

In questa tentazione, in questo scatenamento della volontà v'è una perversione e una menzogna: la perversione è nel rendere la scrittura non più mezzo ma fine dell'attività del *logos*; la menzogna è nell'assegnare al *logos* stesso una capacità costruttiva che, per essenza, non ha. La scrittura come fine, come letteratura, ben s'accorda con l'istinto retorico che domina Platone, con la sua ricerca cioè dell'eccellenza agonistica e del primato politico, in quanto espressione del consenso dei più [cfr. Anzalone *et al.* 1984, 224].

Quanto a Nietzsche, il filosofo tedesco offre una visione provocatoria della scrittura e del suo ruolo nella trasmissione delle idee. Nietzsche riconosce il potere della scrittura nel plasmare le nostre concezioni di realtà e verità, consapevole del fatto che attraverso la scrittura, le idee possono essere perpetuate e diffuse su vasta scala, influenzando profondamente le culture e le società. In tal senso, Nietzsche è critico nei confronti della scrittura tradizionale, che considera spesso come un mezzo attraverso il quale i valori dominanti della società vengono imposti e perpetuati. Egli vede la scrittura come un'arma nelle mani dei potenti, utilizzata per mantenere il controllo sulle masse e per perpetuare la morale e le credenze che egli stesso riteneva dannose per lo sviluppo individuale e collettivo – del resto «non si scrivono forse libri al preciso scopo di nascondere quel che si custodisce dentro di sé?», così scrive nell'aforisma 289 di *Al di là del bene e del male*, quasi facendo eco a Platone. Nell'intervista a Campioni, Colli sintetizza così il contributo decisivo – e distruttivo – di Nietzsche alla storia della filosofia:

Quello che ha fatto Nietzsche, la sua grandiosa battaglia contro la metafisica occidentale, si rivolge non soltanto contro le varie dottrine metafisiche e la loro dissoluzione, ma in definitiva deve, all'estrema sua conseguenza, investire le condizioni stesse che hanno prodotto tutto questo: cioè la scrittura come tale. Nietzsche talora sembra accorgersi della portata di questa sua opera dissolutrice quando, e sono parecchie le occasioni, si dichiara distaccato dalla scrittura stessa, anche se poi nella sua vita e nella sua azione ha puntato completamente tutto sulla scrittura: cioè Nietzsche non ha saputo realizzare nulla al di fuori dello scrivere, anche se quello che lui ha fatto, quasi inconsapevolmente,

portava per l'appunto a questo. Questa l'apertura che Nietzsche dà sull'avvenire non soltanto dell'aver distrutto la metafisica ma dell'aver aperto la strada verso qualcosa che non è più filosofia, non è più scrittura, anche se lui non è andato al di là di questo limite.<sup>7</sup>

Come sottolinea Colli, questa disposizione ha permesso al filosofo tedesco di andare lontano nella sua opera distruttrice della filosofia: «Non solo vide che ogni filosofia è stata menzogna, ma questo sguardo lo gettò anche sulla propria filosofia. E mentre per l'arte, la quale del pari è menzogna, non reca alcun danno sapere che la sua natura è mendace, per la filosofia invece questa conoscenza è devastante» [Colli 1974, 81]. Ma Nietzsche non ci dice perché la filosofia è menzognera, tocca quindi a Colli spiegarlo: «La divulgazione di un'esperienza non mediata, ristretta, riservata: questa è la causa. Tale esperienza, quello che c'era al posto della filosofia, la sua matrice, prima che intervenissero la retorica e la letteratura, non era menzognera. Ma la filosofia è scrittura, e ogni scrittura è falsificazione» [*ibid.*]. Nietzsche è comunque un liberatore, ma come Platone non ha potuto esimersi dal fare ricorso alla scrittura. E come per Platone, anche per il filosofo tedesco, Colli formula un epiteto: Nietzsche è un *homo scribens*, perito nell'incendio che egli stesso ha appiccato, nel momento in cui ha sacrificato la sua vita alla scrittura. E dopo di lui, nessun filosofo sarà più creduto, perché la filosofia «è smascherata senza rimedio, e contro i falsari che azzarderanno una continuazione si ergerà l'arma più terribile, l'indifferenza» [*ibid.*, 82]. In un appunto del 1957, Colli afferma che scrivere troppo è una colpa, a suo giudizio «Nietzsche ha scritto troppo. Come Schopenhauer lo scrivere fu lo scopo e la consolazione della sua vita di solitario. Illusione nell'efficacia dello scritto. [...] Nello scritto, *ha messo a nudo se stesso*» [Colli 1982, 108].

Nonostante ciò, Nietzsche è l'autore di una scrittura filosofica audace e creativa che, sfidando i presupposti culturali, si mette al servizio della transvalutazione dei valori. La sua scrittura viva, dinamica e in continua trasformazione incita alla riflessione critica e di libera l'individuo dai vincoli dell'ortodossia e della convenzione. Come forma

---

<sup>7</sup> Intervista di G. Campioni a G. Colli.

di espressione artistica, l'opera di Nietzsche può essere considerata un esempio di scrittura che non è solo un mezzo di trasmissione delle idee, ma diventa un'opera d'arte in sé, capace di ispirare e provocare pensiero critico e creatività. In tal senso, Nietzsche è un commediante, «lo si vede dai suoi quaderni, dove egli amava tracciare frontespizi per i libri futuri (per quelli che poi scrisse e per molti altri che non scrisse), vergava in bella scrittura titoli e sottotitoli. L'attore prepara il quadro esterno della futura rappresentazione: questo rituale favorisce la sua immedesimazione» [Colli 1974, 24].

Platone e Nietzsche sono i due esempi più eloquenti, l'*alfa* e l'*omega* della grande menzogna filosofica: entrambi riconoscono il potenziale della scrittura e ne fanno un mezzo per trasmettere le loro idee – ovvero un fine. Se da un lato la filosofia è smascherata come menzogna, dall'altro è la scrittura filosofica che ha permesso di perpetuare questa menzogna. Questo è il senso della critica di Colli, che contesta ai suoi predecessori di essersi affidati a un mezzo dall'efficacia illusoria.

### 3. Genealogia

L'opera di Colli annovera due importanti studi sulla tradizione filosofica dell'antichità greca: *La natura ama nascondersi*, testo accademico che presenta degli importanti elementi metodologici che esulano dal tema di questa riflessione, e i tre volumi de *La sapienza greca*, con la quale Colli intende riprendere e per certi versi superare l'influente lavoro di Hermann Diels e Walther Kranz. Con quest'ultimo lavoro in particolare, Colli si propone di offrire una nuova interpretazione delle testimonianze arcaiche, mettendo in luce il contesto culturale e storico in cui i sapienti operavano e presentando le loro idee in relazione allo sviluppo successivo della filosofia. Colli si è quindi confrontato con una grande quantità di fonti e testimonianze, sulle quali ha condotto un'analisi filologica e a partire dalle quali ha sviluppato il suo proprio sistema di pensiero. Questo studio assiduo delle fonti antiche, di cui *La sapienza greca* è la massima espressione, permette a Colli di sviluppare una certa affinità con il frammento, come afferma egli stesso nell'intervista con Giuliano Campioni in un passaggio sulla «rottura stilistica» propria dello stile aforistico in Nietzsche:



Nella mia esperienza sono passato attraverso qualcosa di simile: mi son trovato a scrivere in un modo, non diciamo aforistico, ma comunque frammentario, in un'occasione che per me è stata di pensiero autonomo. Ho ripercorso per un'altra strada, in un certo senso, la stessa esperienza, e questo corrisponde a quanto io penso più profondamente rispetto alla sapienza greca, un fenomeno in cui anche il pensiero razionale, il pensiero astratto non assume una veste sistematica. La comparsa del pensiero sistematico si accompagna a una decadenza di quella sapienza greca: la trasformazione del pensiero razionale in pensiero costruttivo si accompagna alla comparsa del pensiero sistematico.<sup>8</sup>

L'affinità con il frammento influenza la pratica dell'aforisma negli scritti della maturità: mentre in Nietzsche l'aforisma è più simile alla massima o alla sentenza di ispirazione francese, in Colli è più presente il carattere frammentario, sicuramente dovuto alla lunga frequentazione con i testi antichi, oltre che alla volontà di rendere enigmatica l'esposizione del suo pensiero. In tal senso, un altro esempio di influenza arcaica proviene dall'enigma, al quale Colli consacra un'intera sezione del primo volume della *Sapienza greca*, diversi aforismi in *Dopo Nietzsche* e un capitolo ne *La nascita della filosofia* intitolato «La sfida dell'enigma» [Colli 1975, 47-57],<sup>9</sup> nonché, quest'aforisma in *Filosofia dell'espressione* che dà la cifra della ricerca teoretica di Colli:

È forse un *pathos* filosofico l'attrazione verso l'enigma? Chi tenta di interpretare il mondo come un enigma è mosso da un istinto serio, ferreo, profondo, violento, quasi per il presentimento che in fondo alle cose vi sia un filo conduttore, scoperto il quale sia possibile tracciare il disegno per uscire dal labirinto della vita e, insieme, da un istinto giocoso, lieve, avido di imprevisto, dall'ebbrezza di chi toglie con meditata lentezza i veli dall'ignoto [Colli 1969, 236].

---

<sup>8</sup> Intervista di G. Campioni a G. Colli.

<sup>9</sup> Sull'enigma nell'opera di Colli, si vedano: Masini 1983; Attolini 2018.

Le origini della sapienza sono intimamente connesse all'arte della divinazione.<sup>10</sup> Nel rapporto che l'uomo tesse con il divino, l'enigma indica lo scarto incolmabile, l'incommensurabilità tra ciò che appartiene necessariamente alla divinità e ciò che l'uomo può afferrare nella sfera delle contingenze [Colli 1974, 42]. Attraverso l'enigma, il dio trasmette una conoscenza oscura che solo l'oracolo può decifrare. Come scrive Eraclito a proposito di Apollo: «Il signore, cui appartiene quell'oracolo che sta a Delfi, non dice né nasconde, ma accenna»<sup>11</sup> [Colli 1980, 20-21]. Il futuro esiste già nella parola del dio che si manifesta nella temporalità: oralità e udibilità sono la sintesi della condizione sensibile della parola divina. La parola è quindi viva e vivificante, *logos* autentico attraverso il quale la sapienza si manifesta agli uomini. Successivamente, la natura religiosa dell'enigma si attenua e assume un carattere secolare trasferendosi alla sfera dell'agonismo umano. L'enigma si spoglia del suo carattere tragico e diventa un semplice ostacolo – un *problema* –, la tensione verso la conoscenza si umanizza e la dimensiona tragica cede il passo alla competizione tra uomini, mentre lo slancio mistico dei secoli VI e V cede il passo al pensiero razionale del IV secolo e il fenomeno religioso si esaurisce nella nascita della *polis*.

In sé, l'enigma non è la verità, ma un accenno che la dissimula tra la banalità della sua forma e il contenuto a cui è sospesa tragicamente la vita dell'uomo. La Sfinge che minaccia Tebe, poi sconfitta da Edipo, o la sfida mortale tra Mopso e Calcante sono alcuni degli esempi che illustrano la natura paradossale dell'enigma. Come lo è l'episodio della morte di Omero che Colli riprende e analizza a partire da un frammento di Eraclito. Questo frammento, ripreso in tutti i lavori successivi a *Filosofia dell'espressione*, è un esempio significativo che mostra l'influenza delle fonti arcaiche sull'impostazione teoretica e stilistica di Colli.<sup>12</sup>

«Tutto quello che abbiamo visto e preso, lo lasciamo; tutto quello che non abbiamo visto né preso, lo portiamo»<sup>13</sup> [Colli 1980, 38-39]. Con queste parole, riportate da un racconto antichissimo, Omero si lascia

<sup>10</sup> Sulla divinazione, si veda il contributo di Torrente 2018.

<sup>11</sup> Si tratta del frammento 14 [A 1].

<sup>12</sup> Si veda il contributo di Cutri 2018a.

<sup>13</sup> Si tratta del frammento 14 [A 24], riproposto anche in *Dopo Nietzsche* [Colli 1974, 167-169].

ingannare da alcuni pescatori intenti a schiacciare i pidocchi. Ma se l'enigma che spinge Omero verso la sua triste fine sembra tanto banale da assomigliare piuttosto a un indovinello, in verità accenna ad altro. Eraclito, che riporta queste parole con tono sprezzante per il saggio che si è lasciato ingannare, le fa precedere da questa frase che rimanda al problema della conoscenza: «Rispetto alla conoscenza delle cose manifeste gli uomini vengono ingannati similmente a Omero, che fu più sapiente di tutti i Greci» [*ibid.*]. Eraclito costruisce un'analogia che funge da enigma e che ruota intorno alla relazione tra le «cose» da conoscere e ciò che i pescatori hanno «visto e preso»: «come Omero fu ingannato rispetto alle cose viste e prese, cioè ai pidocchi, in quanto non sapeva di che si trattava, così gli uomini sono ingannati rispetto alla conoscenza delle cose manifeste, in quanto non sanno di che si tratta, per esempio perché le credono reali mentre non lo sono» [Colli 1975, 64]. Così Colli risolve l'enigma eracliteo e ne dà una duplice interpretazione che converge verso il principio di ogni cosa: il nascosto che dissimula il fondamento ultimo del mondo e la preminenza mistica dell'interiorità sull'evanescente mondo illusorio. E in questo Colli è d'accordo con Eraclito: il divino è inaccessibile all'uomo, ogni tentativo di definizione è inadeguato e solo l'anima può accedere a questa interiorità nascosta. L'anima, ovvero «ciò che non vediamo né prendiamo, ma portiamo entro di noi» [*ibid.*].

L'enigma della morte di Omero testimonia l'interesse per la verità da parte del sapiente e il frammento di Eraclito che accenna a questo aspetto si afferma con tutta la sua forza nella duplice interpretazione data da Colli. Il problema non è l'inganno che il sapiente non ha saputo superare, al contrario è più importante la ricerca della verità – ovvero ciò che permette di diventare sapiente. Lo stile oscuro dell'enigma in generale, e di Eraclito in particolare, ci fornisce una doppia chiave di lettura: da un lato è una testimonianza della funzione teoretica dell'enigma nella Grecia arcaica, in quanto espressione del nascosto; dall'altro ci indica dove guardare se si vuole capire l'interiorità di Giorgio Colli. Così come la sapienza di Eraclito si presenta come un tessuto di enigmi che alludono alla natura divina insondabile, allo stesso modo Colli utilizza lo stile oscuro ed enigmatico dell'aforisma per esprimere il suo *pathos* filosofico.

#### 4. Scrittura e tradizione

Lo studio assiduo delle fonti antiche e l'influenza di Nietzsche sono alla base della soluzione espressiva che Colli adotta in *Filosofia dell'espressione e Dopo Nietzsche*. L'aforisma gli permette di concentrare il pensiero e di enfatizzare le intuizioni fondamentali, senza diluirle in lunghe dissertazioni. Alternativo alla prosa filosofica tradizionale, nell'aforisma Colli declina diversamente il frammento presocratico e coniugandolo perfettamente con l'idea di una filosofia erede dell'antica sapienza. Prima di concentrare la riflessione su queste due opere, ci si concede una breve digressione su altri due momenti della scrittura colliana di quegli anni durante i quali Colli cura le edizioni dei classici dell'*Enciclopedia* e le opere di Nietzsche e pubblica *La nascita della filosofia*.

Quest'ultimo scritto è un adattamento su carta di una trasmissione radiofonica – trattasi quindi di una narrazione pensata per l'espressione orale. Ispirandosi a *La nascita della tragedia* di Nietzsche, Colli racconta il processo che dall'antica sapienza conduce alle origini della filosofia. L'ultimo capitolo della narrazione intitolato «Filosofia come letteratura» [Colli 1975, 107-116] riguarda il tema che si sta sviluppando in questo contributo. Oltre al passo già citato sul dialogo platonico come forma letteraria, Colli commenta il contributo di Platone alla ricostruzione della nascita della filosofia: quest'ultimo definiva l'età di Eraclito, Parmenide, Empedocle, come l'età dei sapienti e lui stesso si presentava come un filosofo che aspira a recuperare l'antica sapienza. Inoltre, Colli dedica spazio ai due scritti platonici a cui si è già accennato: il mito del dio Theuth sull'invenzione della scrittura e il passo della *Settima lettera* in cui «Platone contesta in linea generale alla scrittura, la possibilità di esprimere un pensiero serio» [*ibid.*, 112]. Ma, come si è già potuto vedere, il demone letterario domina Platone che fa confluire nella letteratura le sue ambizioni politiche e il suo istinto drammatico: «La “filosofia” sorge da una disposizione retorica accoppiata a un addestramento dialettico, da uno stimolo agonistico sulla direzione da prendere, dal primo presentarsi di una frattura interiore nell'uomo di pensiero, in cui si insinua l'ambizione velleitaria alla potenza mondana, e infine da un talento artistico di grande livello, che si scarica deviando tumultuoso e tracotante nell'invenzione di un nuovo genere letterario» [*ibid.*, 114-

115]. La narrazione sulle origini della filosofia viene abbandonata con l'apparire delle figure di Platone e Isocrate. Per Colli il nuovo genere letterario filosofico cristallizza nello spirito sistematico le possibilità di vita ascendente, «le spegne la scrittura, essenziale a questa nascita» [*ibid.*, 116].

*La nascita della filosofia* è in realtà l'ultimo scritto personale che Colli ha pubblicato durante la sua vita. Negli anni precedenti alla sua produzione personale, Colli si è cimentato sul genere della prefazione, dando prova anche in questo caso di estrema originalità nelle introduzioni redatte per alcuni tomi dell'*Enciclopedia* e per le *Werke* di Nietzsche.<sup>14</sup> L'interesse di questi brevi testi non è tecnico o dossografico – trattasi piuttosto di fulgidi esempi di artigianato letterario – giacché, fedele a una sua concezione dell'edizione, Colli vuole snellire il più possibile l'apparato tecnico che accompagna l'opera per non «soffocare» il gusto del lettore.

L'idea delle introduzioni è quindi quella di offrire al lettore uno scorcio sull'interiorità dell'autore, mettendone in rilievo l'elemento personale. L'incedere analogico è quello caratteristico dello stile aforistico, per cui Colli ci dice poco dell'opera, ma mostra qualcosa di più prezioso, che solo il lettore attento può leggere tra le linee delle introduzioni: di Gorgia ci presenta la lunga vita e ne fa colui che, umanizzando la parola, sfida i Greci a interrogarlo, giacché egli «può dimostrare tutto, e persuadere tutti» [Colli 1983, 23]; di Spinoza ci dice che è stato il filosofo più profondo – e per questo nessuno è stato filosofo quanto lui – e lo fa soprattutto per mettere in guardia il lettore dell'*Etica*: «chiunque si compiaccia di indugiare sull'incompatibilità di due proposizioni, dovrebbe ragionevolmente dubitare dell'ampiezza del proprio respiro intellettuale, prima che della coerenza di Spinoza» [*ibid.*, 54]; colpisce anche il riserbo che Colli vuole mantenere sull'amicizia tra Nietzsche e Burckhardt, la quale «è rimasta celata agli occhi profani, e non è possibile – né nobile – determinare la misura e l'influsso dell'uno sull'altro» [*ibid.*, 130]. Ci si limita a questi tre esempi e si invita il lettore a scoprire da sé medesimo le introduzioni di Colli, autentici adattamenti dello stile epidittico al genere, con le quali Colli vuole impreziosire il

---

<sup>14</sup> Questi scritti sono stati pubblicati da Adelphi in due volumi separati: *Per una enciclopedia di autori classici* [1983] e *Scritti su Nietzsche* [1980].

«libro» – un paradosso a proposito del quale egli scrive queste parole nella premessa pubblicata nella presentazione editoriale della collana nel 1959 e poi riproposta nel volume che raccoglie le prefazioni dell'*Enciclopedia*:

Oggi il moltiplicarsi vertiginoso dei libri stampati è un appello alla dispersione, un caleidoscopio che conduce all'aridità. La capacità del lettore di accogliere in sé le parole stampate come una cosa viva sfiorisce ben presto. Lo slancio diventa curiosità, ogni libro pubblicato contribuisce a soffocare il desiderio genuino di leggere; ma per avvicinarci alla cultura vera non rimane ancora una volta null'altro che il libro [*ibid.*, 11-12].

Queste parole ci fanno capire le ragioni di fondo dell'azione editoriale di Colli, quella di un uomo di cultura che si trova a suo agio nel piccolo universo della casa editrice più che nello spietato mondo accademico; un'azione che fa di Colli, secondo l'espressione di Giuliana Lanata, un «organizzatore di cultura»<sup>15</sup> intento a esprimersi indirettamente attraverso imprese editoriali di grande portata realizzate con Einaudi e Boringhieri, fino all'edizione Nietzsche con Adelphi e Gallimard. Le parole di Mazzino Montinari precisano il senso dell'azione culturale colliana: «Non nella scrittura vedeva Giorgio Colli il fine della sua vita, piuttosto nell'azione. E l'azione a cui aspirava non era un'azione politica, neanche nel senso più alto che questa parola potrebbe avere, ma era la formazione di una comunità di eletti e di pari, uniti sotto il segno della cultura» [Montinari 1983, 11-12].

Dopo i lavori per l'edizione Nietzsche, Colli si rivolge alla scrittura e inizia il periodo più fecondo della sua produzione personale, culminato, come già scritto, con la pubblicazione de *La nascita della filosofia*. E se più volte aveva manifestato la sua diffidenza verso la scrittura, dopo aver dedicato tempo ai suoi predecessori, sente il bisogno di raggiungere una propria posizione personale e di affidare il suo pensiero alla scrittura. Come scrive Banfi, «c'è la necessità interiore di pervenire ad una decisione, di ricorrere alla scrittura per fermare nella parola una propria posizione personale sulla filosofia. Era però anche l'occasione

---

<sup>15</sup> Si veda la «Nota» di Lanata in appendice a Colli 1983, 151-161.

per tornare ad un nuovo confronto diretto con i filosofi che più amava: Schopenhauer, Nietzsche e soprattutto i Greci» [Banfi 2004, 265].

### 5. *Un sistema in aforismi*

Se si eccettuano gli scritti di storia della filosofia, le opere prettamente filosofiche di Colli sono dunque solo due: *Filosofia dell'espressione e Dopo Nietzsche*. Volendo fare un paragone di stampo schopenhaueriano, si può affermare che nel primo Colli condensa il suo sistema e nel secondo lo illustra, trattando in modo più libero i contenuti. Già in questo appare evidente un'enorme differenza con Nietzsche: Colli ha scritto poco, anche i suoi *frammenti postumi* sono molto limitati rispetto alla sconfinata produzione del filosofo tedesco, tanto da essere contenuti in un solo volume, curato dal figlio Enrico sotto il titolo *La ragione errabonda*.<sup>16</sup> Un'altra differenza fondamentale è nei contenuti: per Nietzsche il problema originario è quello estetico, formulato nella *Geburt der Tragödie*; per Colli, il problema fondamentale è quello teoretico, presente lungo tutta la produzione scritta, dai primi scritti fino alle due opere della maturità – e chiaramente evidenziato nell'introduzione della *Sapienza greca*, dove Colli afferma che il discorso sulla sapienza comincia con Dioniso [Colli 1977, 15].

Ciò che invece accomuna Colli e Nietzsche è la scelta di ricorrere all'aforisma. Sebbene l'aforisma di Nietzsche sia meno strutturato rispetto a quello di Colli, e per questo più ambiguo, non si può negare il fatto che entrambi privilegiano questo stile di scrittura. Così facendo si posizionano al di là della discorsività lineare di tipo dimostrativo e adottano una forma più sinuosa che, stimolando la riflessione nel lettore, può generare incertezza nell'interpretazione. Ma esiste una differenza fondamentale nell'uso dell'aforisma tra i due filosofi:

---

<sup>16</sup> Colli, G. [1982], *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, Adelphi, Milano. A questo volume si aggiungono gli *scritti postumi*, curati sempre da Enrico Colli e pubblicati da Adelphi: *Platone politico* [2007], *Filosofi sovrumani* [2009], *Apollineo e dionisiaco* [2010]. Del 2019 è invece *Empedocle*, curato da Federica Montevicchi. Sempre da Adelphi sono anche stati pubblicati due volumi contenenti alcune delle lezioni che Colli ha tenuto all'Università di Pisa: *Zenone di Elea* [1998], *Gorgia e Parmenide* [2003].

in Nietzsche l'aforisma è al servizio della visione prospettica del filosofo tedesco e l'incertezza interpretativa che esso genera è legata alla moltiplicazione dei punti di vista; in Colli, l'incertezza deriva piuttosto dal carattere enigmatico e oscuro con cui il filosofo torinese redige i suoi scritti teoretici al fine di evitare una banalizzazione del suo pensiero [Montevecchi 2004, 126]. Se Nietzsche invita il lettore ad affinare l'arte dell'interpretazione ruminando ciò che si legge,<sup>17</sup> Colli volontariamente nasconde la verità dietro le parole scritte, conscio che ben più difficile del cammino che conduce alla verità è il cammino del ritorno, in altre parole, esprimere la verità [Colli 1988, 13]. Nietzsche e Colli fanno dell'aforisma un mezzo per arrivare a esiti differenti. E sebbene si possa individuare in Colli l'influenza di Nietzsche, quanto già scritto a proposito del frammento e dell'enigma permette di comprendere le differenze tra l'aforisma colliano e quello nietzschiano. Da qui, poi, emerge anche una differenza sul metodo filologico: come abbiamo visto, per Colli, si tratta di «leggere l'espressione» per capire l'interiorità da cui l'espressione sgorga; per Nietzsche, che filologo fu di professione, la filologia è legata all'*ephexis*, la sospensione del giudizio, nell'interpretazione che permette al lettore di «leggere giusto».<sup>18</sup>

Ciò che infine accomuna Nietzsche e Colli è la volontà di comprendere ed esprimere la coesione interna ed esterna del mondo – e la chiave di questa comprensione è la stessa e affonda le sue radici nella tradizione religiosa greca: Dioniso e Apollo sono gli archetipi del mondo come espressione. Pur con le differenze accennate, l'aforisma si mette al servizio delle *Weltanschauungen* di Nietzsche e di Colli. Nei loro scritti, gli aforismi sono scientemente ordinati in sezioni organizzate che permettono di procedere ad una lettura attenta: non si tratta di quindi di moltiplicare le interpretazioni seguendo infiniti punti di vista, ma dai differenti punti di vista avvicinarsi al fondo nascosto delle cose. Si può riassumere il carattere ambivalente dell'aforisma in questa definizione di Salvatore Veca:

A me sembra che il carattere distintivo dell'aforisma stia piuttosto nella varietà non contraddittoria delle interpretazioni disponibili.

---

<sup>17</sup> *Genealogia della morale*, Prefazione, § 8.

<sup>18</sup> *Umano, troppo umano*, I, § 270; *L'Anticristo*, §52.



E, vorrei aggiungere, a volte può accadere che l'aforisma generi incertezza e maggiore o minore disordine nei nostri modi abituali e bene ordinati di guardare noi stessi e il mondo, mentre inverso è ciò cui mira il fare teorie, anche in filosofia. Chi fa teoria mira a costituire comunità stabili di condivisione di credenze, fissando univocamente i limiti dell'interpretazione. L'aforisma è più ospitale e ama il nomadismo. Proprio per questo, potremmo aggiungere, l'aforisma può generare nuove domande e può darsi il caso che ciò metta in moto la sequenza dell'offerta di teorie filosofiche [Veca 2004, 129].

Pur restando dell'idea che l'offerta filosofica di Nietzsche e Colli non è puramente teorica, ma critica e al servizio di una pratica – della vita –, si sottoscrive quanto appena citato. Gli scritti di Nietzsche e di Colli sono pensati coerentemente e secondo un'unità di senso, al punto di poterle considerare come dei sistemi di cui l'aforisma è il tratto semantico ultimo, l'unità di senso fondamentale. A tal proposito, si può estendere a Colli quanto enunciato da Löwith su Nietzsche e affermare che *Filosofia dell'espressione e Dopo Nietzsche* racchiudono un sistema in aforismi. Come per il filosofo tedesco, anche in Colli il carattere sistematico dell'opera deriva dall'impostazione filosofica del contenuto che Löwith definisce sperimentale [Löwith 1996, 9-19]. L'esperimento colliano non è altro che l'esito di una vita trascorsa a leggere e interpretare gli scritti della tradizione filosofica – tradizione alla quale lo stesso Nietzsche si è aggiunto con la sua visione *tragica* del mondo. Colli appartiene quindi a quella «nuova stirpe di filosofi» che Nietzsche è tentato di chiamare «filosofi dell'avvenire».<sup>19</sup> E che Colli dal canto suo chiama filologi – ovvero coloro che amano l'espressione.

## Bibliografia

Anzalone, L., Minichiello, G. [1984], *Lo specchio di Dioniso: saggi su Giorgio Colli*, Bari, Edizioni Dedalo.

---

<sup>19</sup> *Al di là del bene e del male*, § 42 e 43.

- Attolini, R. [2018], L'enigma è la vita, in: Cavalli, Cavalli (a cura di), *Alle origini del logos*, 55-73.
- Attolini, R. [2021], La parola *vibrante*. Sul legame tra metafora ed espressione, in: Santoro, Torrente (a cura di), *L'espressione è la sostanza del mondo*, 126-146.
- Banfi, A. [2004], Giorgio Colli: il coraggio del pensiero (profilo biografico), in: F. De Martino (a cura di), *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, vol. 9, 221-271.
- Barbera, S., Campioni G. (a cura di) [1983], *Giorgio Colli. Incontro di studio*, Milano, FrancoAngeli.
- Boi, L. [2020], *Il mistero dionisiaco in Giorgio Colli. Linee per una interpretazione*, Roma, Stamen.
- Campioni G., Colli G. [2013], La sapienza greca, I, di Giorgio Colli, in: *Adelphiana 1963-2013*, Milano, Adelphi, 180-187.
- Cavalli, G. M. [2021], L'espressione come ipotesi metafisica, in: Santoro, Torrente (a cura di), *L'espressione è la sostanza del mondo*, 24-48.
- Cavalli G.M., Cavalli R. (a cura di) [2018], *Alle origini del logos. Studi su La nascita della filosofia di Giorgio Colli*, Torino, Accademia University Press.
- Colli, G. [1969], *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1974], *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1975], *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1977], *La sapienza greca, I*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1980], *La sapienza greca, III*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1982], *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1983], *Per un'enciclopedia di autori classici*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [1988], *La natura ama nascondersi*, Milano, Adelphi.
- Colli, G. [2010], *Apollineo e dionisiaco*, Milano, Adelphi.
- Cutri, M. [2018a], L'enigma di Eraclito e la sfida per la conoscenza, in: Cavalli, Cavalli (a cura di), *Alle origini del logos*, 74-91.
- Cutri, M. [2018b], Sistematicità intrecciata, non lineare. Le implicazioni filosofiche dello stile aforistico in Giorgio Colli, in: C. Tafuri,

- D. Beronio (a cura di), *Trame nascoste. Studi su Giorgio Colli*, Genova, Akropolis, 485-506.
- Fersen, A. [1983], La memoria in Giorgio Colli, in: Barbera, Campioni (a cura di), *Giorgio Colli*, 29-33.
- Löwith, K. [1996], *Nietzsche e l'eterno ritorno*, trad. e cura di S. Venuti, Bari, Laterza.
- Masini, F. [1983], Il filosofo e l'enigma, in: Barbera, Campioni (a cura di), *Giorgio Colli*, 63-70.
- Montevecchi, F. [2004], *Giorgio Colli: biografia intellettuale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Montinari, M. [1983], Ricordo di Giorgio Colli, in: Barbera, Campioni (a cura di), *Giorgio Colli*, 11-18.
- Pistoia, A. [1999], *Misura e dismisura. Per una rappresentazione di Giorgio Colli*, Genova, Erga edizioni.
- Rizzo A.N. [2017], Oltre la filosofia. Platone e Nietzsche nel pensiero di Giorgio Colli, in: A. Muni (a cura di), *Platone nel pensiero moderno e contemporaneo*, vol. X, 89-100.
- Santoro, A., Torrente, L. (a cura di) [2021], *L'espressione è la sostanza del mondo. Studi su Filosofia dell'espressione di Giorgio Colli*, Torino Accademia University Press.
- Santoro, A., Torrente, L. (a cura di) [2022], *Al vertice dell'astrazione. Studi su Filosofia dell'espressione di Giorgio Colli (parte seconda)*, Torino, Accademia University Press.
- Toffoletto, E. [2018], Espressione e scrittura. Dall'economia ristretta all'economia generale, in: G.M. Cavalli, R. Cavalli (a cura di), *Alle origini del logos*, 134-147.
- Torrente, L. [2018], La divinazione di Apollo: sapienza divina e umana, in: Cavalli, Cavalli (a cura di), *Alle origini del logos*, 37-54.
- Torrente, L. [2022], Lessico colliano, in: Santoro, Torrente (a cura di), *Al vertice dell'astrazione*, 156-173.
- Veca, S. [2004], Aforisma e filosofia, in: U. Eco, G. Ruoizzi, R. Tosi, G. Calboli, E. Pasquini, M.T. Biason, G. Cantarutti, K. Elam, S. Veca, M.A. Rigoni, C. Viviani, *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Mondadori, 124-130.

**From orality to aphorism.  
Criticism and practice of writing in the work of Giorgio Colli**

**Keywords**

enigma; Friedrich Nietzsche; Greek Wisdom; Heraclitus; pre-Socratic fragments; theoretical philosophy

**Abstract**

Giorgio Colli (1917-1979) tackles the theme of writing in a critical and heterodox way. In his approach to the history of philosophy, Colli has a critical conception of writing that leads him to analyze its role in the transition from the era of scholars to the era of philosophers. Later, he adopted aphorism as an expressive solution through which to condense his theoretical system.

For Colli, writing is inferior to orality: the oral word has an immediacy and a vitality that writing cannot match. This critique of writing is connected with the idea of Wisdom in which orality has a central role. However, Colli does not deny the importance of writing, recognizing its mnemonic function: writing allows to fix ideas, making them accessible to future generations; it is a tool for the transmission of knowledge and philosophy itself. In this sense, Plato contributed with his writings to establish the basis for philosophy.

These premises and the influence of Nietzsche are the basis of the expressive solution that Colli adopts in *Filosofia dell'espressione* (1969) and *Dopo Nietzsche* (1974). The aphorism allows him to concentrate his thought and to emphasize the fundamental intuitions, without diluting them in long dissertations. An alternative to traditional philosophical prose, the aphorism declines the pre-Socratic fragment differently and is perfectly combined with the idea of a philosophy as the heir to ancient Wisdom.

Giorgio Colli (1917-1979) affronta il tema della scrittura in modo critico ed eterodosso. Nel suo approccio alla storia della filosofia, Colli ha una visione critica della scrittura che lo conduce ad analizzarne il ruolo nella transizione dall'era dei sapienti all'epoca dei filosofi, quindi, più tardi, ad adottare l'aforisma come soluzione espressiva attraverso la quale condensare il suo sistema teoretico.

Per Colli, la scrittura è inferiore rispetto all'oralità: la parola orale dispone di un'immediatezza e di una vitalità che la scrittura non può eguagliare. Questa critica della scrittura è connessa all'idea di sapienza in cui l'oralità ha un ruolo centrale. Tuttavia, Colli non nega l'importanza della scrittura, riconoscendone la funzione mnemonica: la scrittura consente di fissare le idee, rendendole accessibili alle generazioni future; essa è strumento per la trasmissione della conoscenza e della

filosofia stessa. In tal senso, Platone ha contribuito con i suoi scritti a stabilire le basi per la filosofia.

Queste premesse e l'influenza di Nietzsche sono alla base della soluzione espressiva che Colli adotta in *Filosofia dell'espressione* (1969) e *Dopo Nietzsche* (1974). L'aforisma gli permette di concentrare il pensiero e di enfatizzare le intuizioni fondamentali, senza diluirle in lunghe dissertazioni. Alternativo alla prosa filosofica tradizionale, l'aforisma declina diversamente il frammento presocratico e si coniuga perfettamente con l'idea colliana di una filosofia erede dell'antica sapienza.

Alfio Nazareno Rizzo

Cercle d'Études Nietzscheennes

Pagina personale: <https://it.uzeta.eu/alfio-nazareno-rizzo/>

E-mail: [alfiorizzo\[at\]zohomail\[dot\]eu](mailto:alfiorizzo[at]zohomail[dot]eu)

ANDREA F. DE DONATO

## ESTETICA DEL CONCETTO STILE E STILOLOGIA A PARTIRE DA DELEUZE

SOMMARIO: 1. *Introduzione*; 2. *Il metodo dello stile*; 3. *Le logiche di uno stile*; 4. *L'estetica del concetto, o della stilologia*; 5. *Conclusioni*.

### 1. *Introduzione*

La scrittura, in filosofia, non fa che connotarsi come problema dell'espressione. Questione urgente: cosa *può* un testo filosofico? La domanda è problematica se si assume che la scrittura non è mai riducibile a una tecnica combinatoria, ma si configura come tentativo di aver presa su una parabola speculativa, un ragionamento, una serie di immagini o una narrazione storica. Si intenda questa eccedenza d'espressione – o eccedenza di scrittura – come problema dello stile. Si badi: l'espressione in questione non è limitabile all'esprimibilità di un genere letterario. Il problema dello stile, in verità, è innervato nelle pieghe di qualsiasi formazione e formalizzazione del pensiero, al di là dei regimi disciplinari che ne ordinano un canone investigativo progressivo. Tuttavia, la filosofia potrebbe rivendicare una propria anteriorità investigativa nel momento in cui una disciplina è portata a riflettere su se stessa, o a risalire alle proprie condizioni di possibilità. Si tratta di un problema epistemologico: a quali condizioni è possibile parlare di stile in una disciplina? Il passaggio è immediato dal *che ci sia un problema dello stile* (problema ontologico) alle *condizioni di possibilità e dicibilità dello stile* (problema metafisico), da *to oti* a *to dioti*. Pertanto, qualsiasi attenzione allo stile, in qualsiasi forma disciplinare, è un problema filosofico. Inoltre, sul piano dello stile, la scrittura diviene il luogo sul quale è possibile ricostruire un pensiero, un atto di pensiero singolare, senza ricadere nello psicologismo. La questione, di nuovo, è urgente: cosa *può* un pensiero? Questo studio si propone di argomentare tale domanda attraverso lo stile, a patto che esso sia inteso come categoria

modale, e che da esso sia possibile articolare delle logiche. Si vedrà in che modo una logica stilistica sia distinta da una stilologia.

Affinché il problema dello stile possa essere messo a tema epistemologicamente, è necessario preliminarmente comprendere in che modo esso sia inteso nel dibattito contemporaneo. Alcuni studi considerano lo stile come modulazione del linguaggio in un contesto di senso [Sarfracz 2022], e la stilistica diviene la norma propria del contesto di senso analizzato. Queste stilistiche studiano le opere d'arte [Al-Erjan 2022], ma anche i *pattern* entro cui un'opera d'arte può costituirsi oggi [Simanjuntak *et al.* 2023], o ancora il modo in cui un'opera d'arte può essere tradotta (l'ormai nota *traduttologia*) e mediata tra i vari contesti di senso, siano essi storici o geografici [Marupova 2023]. Ciò implica almeno tre linee di ricerca: la prima studia gli strumenti con i quali implementare la stilistica [Yan 2024], altri indagano gli effetti pubblici e sociali di uno stile discorsivo [Baranova *et al.* 2023], altri ancora si preoccupano di costruire dei metodi e dei modelli teorici (la *developmental stylistic*, la stilistica cognitiva, la stilistica pedagogica, il letteralismo stilistico) per sistematizzare le altre due linee di ricerca appena viste [Rimalova 2022]. Insomma, un primo ambito di studi sviluppa il concetto di stile come nucleo fondativo dell'interazione tra mente e testo, tra mente e opere o tecniche artistiche, a condizione che tale rapporto sia sempre empirico. Il problema è uno soltanto, il nesso inscindibile tra immaginario culturale e natura umana.

La filosofia considera il problema dello stile diversamente, ricostruendone le condizioni di una sua eccedenza di senso. Si pensi ad Antonia Soulez, la quale si propone di estrarre dalla forma concettuale una «prosa del concetto», ovvero una maniera singolare in cui un pensatore fa in modo che un concetto prenda forma [Cossutta *et al.* 2005]. Ancora, l'epistemologia storica ha modellato un concetto di stile proprio delle forme di ragionamento in cui le scienze si sviluppano [Crombie 2007; Fleck 2019; Hacking 2017]. La proposta degli *stili del ragionamento scientifico* si allinea ai tentativi di sistematizzazione storica di Kuhn (*paradigma*), di Lakatos (*programma*), di Foucault (*episteme*), ma se ne distacca quando rinuncia a focalizzare la progressione delle teorie scientifiche in favore di una più diffusa attenzione a ricorrenze comportamentali degli scienziati proprio nelle elaborazioni delle teorie

[Bueno 2012]. Infine, vi è il tentativo di Manfred Frank, per il quale lo stile è il nucleo inesauribile di un ente che emerge da un orizzonte ontologico grazie alla peculiarità stilistica, proprietà comportamentale non tematizzabile – dunque ermeneutica, per via del suo carattere non oggettivabile [Frank 1999]. Da qui partirebbe il dibattito sullo statuto filosofico di questa nozione *ontologica* di stile, poiché una categoria è filosofica solo se è analizzabile universalmente. Perciò, una simile indagine non può che connotarsi come studio dell'individuo *in statu nascendi*, attuando una particolare declinazione del principio d'individuazione che ne garantirebbe una fondatezza perlomeno logica: lo stile dovrà essere inteso come soglia pre-individuale, mentre l'individuo deve essere colto nei momenti in cui diviene evento, momenti in cui è possibile studiare degli effetti comportamentali che, stavolta sì, possono dirsi *filosofici*.<sup>1</sup>

Insomma, se lo stile dell'epistemologia storica resta ingabbiato nelle determinazioni di un modello del sapere e di coordinate politiche attuali (il merito di Hacking sta nell'aver messo la logica al servizio di una politica dei modelli del sapere), se lo stile della *prosa del concetto* resta ingabbiato nelle condizioni di possibilità di una proposizione, e se infine lo stile di Frank si dimostra come ermeneutica, inesauribile, di un'eccedenza dell'oggettività del *positum*, allora ciò che conviene indagare è l'effetto che uno stile possa avere su un pensiero. Ciò significa indagare due livelli dello stile: da un lato v'è uno stile attuale, posteriore alla formazione di una discorsività scientifica, di una disciplina, di una convenzione d'espressione; dall'altro c'è invece la pratica di uno stile virtuale, di uno stile che inneschi virtualità, dunque che sia anteriore all'enunciazione di una forma scientifica discorsiva – ma anche di un pensiero già costituito e non creativo.

In tal senso, i prossimi paragrafi studieranno il caso della filosofia di Gilles Deleuze, con particolare riferimento ad alcuni passaggi della sua lettura di Proust in cui emerge una progressione significativa dello stile, da una logica a una ontologia, per poi ritornare a un'articolazione logica di *uno* stile. Come già anticipato, la sfida del presente studio sta nel considerare lo stile *in quanto* categoria modale, un modo del pensiero,

---

<sup>1</sup> Bisogna almeno ricordare, inoltre, lo stile in teologia [Theobald 2009] e in sociologia teorica [Simmel 2020].



così da centrare il problema di cosa *possa* un pensiero. Si comincerà dal rapporto tra enti e segni, per poi raggiungere il nesso tra stile e non-stile, tra stilistica e stilologia.

In conclusione, verranno utilizzate delle categorie dell'epistemologia contemporanea (composizione, creazione, diagramma) per descrivere alcuni elementi di stilologia generale, gli elementi della pratica per uno stile intensivo e virtuale.

## 2. *Il metodo dello stile*

Deleuze estrae da Proust una logica dei segni. Come è possibile articolare logicamente un segno? Due sono i metodi possibili: innalzare la discussione del segno a discussione sul sistema entro cui un segno è dato; oppure, rovesciando il problema, articolare una logica per cui un segno possa innescare la rottura di un sistema dato, il che non significa solamente concepire un sistema aperto dei segni, ma pensare la costituzione stessa di un sistema come processo dinamico. Quando un sistema aperto è dinamico si assume che la logica di *un* suo segno sia esclusa dalla logica che articola il resto del sistema dei segni. Ciò implica due postulati essenziali: la logica di un segno discrepante non è isolabile dalla logica che articola il resto del sistema dei segni, essa è esclusa *relativamente* alla logica che soddisfa i segni nel resto del sistema; inoltre, una logica sussiste solo in quanto condizione di possibile articolazione di un sistema, dunque ci sarà almeno un secondo sistema di segni in cui varrà la logica del segno che risultava discrepante nel primo. È questa la struttura logica che è possibile ricostruire, assai brevemente, da *Proust et les signes* [1964]. «Chiediamo solo che si riconosca che il problema di Proust è quello dei segni in generale: segni che costituiscono mondi differenti, vacui segni mondani, segni mendaci dell'amore, segni sensibili materiali, e infine segni essenziali dell'arte, capaci di trasformare tutti gli altri» [Deleuze 2001, 15]. Già a partire da quest'ultima occorrenza dei segni – i *segni essenziali dell'arte* – diventa urgente operare una correzione fondamentale alla struttura logica costruita finora: quando un segno si scopre discrepante, presupponendo dunque che vi siano almeno due sistemi che possano supportare il segno discrepante e i segni non discrepanti (quindi, rispettivamente,

rispondente alla logica esclusa e rispondenti alla logica escludente), non è scontato che il passaggio da un sistema all'altro, da una logica all'altra, sia operata entro uno stesso sistema che si trasforma logicamente. In altre parole, non vi è la necessità che per ogni logica vi sia un sistema corrispondente che sia dato contemporaneamente all'altro sistema da cui il segno discrepante proviene. È questa la logica da riferire ai segni essenziali dell'arte, ma si potrebbe correggere la struttura logica fondamentale per ognuna delle occorrenze (*token*) dei segni discrepanti (*type*). Ciò avviene perché ogni forma logica non è esauribile nella propria dicibilità logica, e lo studio delle occorrenze dei segni non è altro che il passaggio da un piano logico a un piano ontologico, così che possa essere costituito singolarmente l'equilibrio di una logica possibile, una correzione singolare della logica fondamentale.<sup>2</sup> Da un lato, insomma, vi è una logica delle logiche possibili, vale a dire il metodo; dall'altro vi è l'equilibrio di una correzione logica, l'eccedenza di una forma ontologica,<sup>3</sup> vale a dire lo stile.

Bisogna indagare come funziona, in *Proust et les signes*, il metodo dello stile. Innanzitutto, sul piano ontologico, *type* e *token* (connotazioni logiche o geometriche dei segni) si dinamizzano e cedono il posto alla differenza e alla ripetizione (connotazioni ontologiche o dinamiche dei segni) [Deleuze 2001, 63], quindi il senso ontologico di un segno contiene «l'essenza che vi si incarna» [*ibid.*, 69]. Per cogliere questa forma ontologica dello stile è necessario articolare l'intelligenza e la sensibilità. «Interpretare mediante l'intelligenza significa scoprire l'essenza come legge della serie» [*ibid.*, 69], dunque l'intelligenza opera sui segni una funzione di riconoscimento, di raccoglimento seriale, tale per cui ogni serie di segni (la progressione delle correzioni logiche, «legge di progressione che differisce da tipo a tipo» [*ibid.*, 79]) manifesti una generalità. Tale generalità è la differenza: «l'essenza si incarna nei segni [...] ma necessariamente sotto forma seriale, e quindi generale. L'essenza è sempre differenza» [*ibid.*, 71]. Eppure, nelle dinamiche dei segni discrepanti, non vi è solo la norma della generalità, poiché l'intelligenza è sempre affiancata dalla sensibilità: «la differenza è passata nell'inconscio e diventa in certo modo generica o specifica,

<sup>2</sup> Su segni, enti e pensiero, Araújo 2013.

<sup>3</sup> Per approfondire, cfr. Marantes 2018.

determinando una ripetizione di cui non si distinguono più i termini, se non per differenze infinitesimali e contrasti sottili» [*ibid.*, 71]. L'infinitesimale della differenza non è da intendersi solamente come orizzonte di manifestatività dei «segni sensibili», ma soprattutto come un insieme di «condizioni estrinseche» e «contingenze soggettive» [*ibid.*, 71]. Si tratta di una procedura da operare tra intelligenza e sensibilità: «l'intelligenza ha bisogno di essere forzata, deve subire una costrizione che non le lasci scelta. Tale costrizione è quella della sensibilità» [*ibid.*, 68]. L'intelligenza generale traccia una legge della differenza, la sensibilità taglia questa legge e costringe l'intelligenza a legiferare altrimenti. Ecco il rovesciamento della dialettica classica, e ciò rende il Proust di Deleuze un'originale opposizione a Hegel – come l'intuizione bergsoniana si opponeva alla *concordia facultatum* di Kant [Deleuze *et al.* 2006, 103]. La dialettica presuppone che l'intelligenza venga prima, «ma è proprio dei segni fare appello all'intelligenza in quanto viene dopo, deve venire dopo» [Deleuze 2001, 91]. Ciò significa che dalla dialettica classica (dialettica dei concetti), per la quale l'intelligenza è presupposta alla sua realizzazione concettuale, si passa a una dialettica dei segni per la quale l'intelligenza è sempre spezzata, rotta, portata al suo punto di esclusione, così che si possa pensare la genesi di un pensiero, o la creazione di *un* concetto che valga come segno. «Pensare è sempre interpretare, e cioè spiegare, sviluppare, decifrare, tradurre un segno» [*ibid.*, 90], dunque è dare ragione di un segno discrepante, o esprimere la forma ontologica eccedente di un segno. «L'atto di pensare non deriva da una semplice possibilità naturale; è invece la sola creazione autentica. La creazione è la genesi dell'atto di pensare nello stesso pensiero». C'è differenza di natura tra il pensiero e l'atto di pensare, in quanto ogni pensiero è supporto ontologico (geometrico) dei suoi atti di pensare (dinamici), ed è questa differenza di natura che intercetta le genesi delle creazioni concettuali. Il concetto è ciò a cui punta un atto di pensare, ed esso si configura come possibilità naturale del pensiero; ma a differenza della dialettica classica per la quale il concetto era già presente nell'intelligenza per poi essere solo modulato e oggettivato dal processo dialettico, con Proust il pensiero *esige* che ci siano concetti per supportare, a oltranza, gli atti di pensare.

Si articolino tre linee: concetto, segno, intelligenza. Il concetto

attualizza il movimento *differente* dell'intelligenza su un segno, ma questo equilibrio è continuamente *ripetuto* e ricostituito per via del carattere sensibile del segno. Ciò significa che, nella formulazione ontologica dei segni, l'intelligenza è spesso «involontaria» e, «subendo la pressione dei segni, si anima solo per interpretarli», solo per pensare.<sup>4</sup> Sul piano ontologico, dunque sul piano in cui l'intelligenza volontaria e l'intelligenza involontaria interagiscono con i segni creando un pensiero con i suoi concetti, lo stile non si limita più a definirsi come equilibrio di una correzione, ma come equilibrio di *un* pensiero, l'equilibrio dei suoi *gesti*, la concrezione dei suoi concetti. Quindi il metodo dello stile, vale a dire la *logica della logica* nella strutturazione dell'equilibrio ontologico di un segno, può adesso essere definito in maniera più matura: con metodo dello stile si intenda l'indagine sulla modalità di una forma ontologica, non un supporto logico di una logica modale, ma un supporto ontologico di una ontologia modale. Ciò implica innanzitutto due cose: la prima è che lo stile diventi una categoria modale, vale a dire una categoria che possa fungere da supporto per uno studio sulle modalità di un ente, sulla sua irriducibilità essenziale, sulla sua potenza eterogenetica, ma anche sulle eccedenze di senso dell'esperienza; la seconda implicazione è che su un supporto ontologico diventi possibile articolare una logica per gli enti modali singolari. Questo doppio passaggio, dalla logica all'ontologia e dall'ontologia alla logica di *un* ente, è il proposito di una metafisica dello stile che proceda attraverso un metodo e una logica. Nel passaggio da logica a ontologia si inquadra ancora il problema dello statuto ontologico dello stile (da problema *dello* stile a problema di *uno* stile),<sup>5</sup> mentre nel ritorno da una ontologia alle logiche singolari si inquadra un doppio problema, tanto stilistico quanto stilologico. Si vedrà in che modo è opportuno distinguere questi due tipi di logiche; in generale, si intenda per *stilistica* una logica attuale

---

<sup>4</sup> Secondo Angelucci 2019 l'intelligenza involontaria è fondamentale per la creazione dei concetti. Secondo Lambert 2012, 41 l'involontario è simulato continuamente con la ripetizione di perifrastiche impersonali che segnalano la necessità dei concetti.

<sup>5</sup> Sul nesso tra letteratura e filosofia si è soffermato Lecercle 2010, 49-50, che ha di recente sviluppato una nozione di stile concepita come agrammaticalità del linguaggio, come linguistica non normativa, una sorta di *realismo noetico* [Lecercle 2023].

che descriva l'articolazione di enti composti e costituiti, mentre per *stilologia* si intenda una logica virtuale che inneschi composizioni di enti colti nella loro stessa costituzione. Su questo si ritornerà più avanti. Per il momento, è il caso di seguire il metodo proposto da Deleuze per argomentare il passaggio da logica a ontologia, da segni – che implicano semioticamente un significato e un orizzonte di senso – a stili.<sup>6</sup>

Secondo Deleuze, il metodo della metafisica dello stile non è riconducibile alla sola analisi stilistica di uno scrittore, di un poeta o in generale di una pratica testuale. Ecco la domanda del metodo: «che cosa costituisce l'unità di un'opera?» [Deleuze 2001, 151]. Il problema dello stile è il problema dell'unità. È necessario pensare un'unità non eminente rispetto a ciò che unisce, un'unità immanente. Non che la trascendenza dell'unità sia esclusa. L'immanenza è lo spazio logico entro cui un elemento del sistema, un segno, può concepirsi come trascendente riconoscendo la propria eccedenza di senso: trascendenza nella immanenza.<sup>7</sup> Si focalizzi ora lo statuto ontologico degli elementi interni al sistema, come fatto per lo statuto logico, così da descrivere una ontologia della loro unità. Solo successivamente sarà possibile delinearne nuovamente una logica, ovvero l'articolazione, nella struttura metodologica costruita, di un *logos* che restituisca la complessità di *un* segno, di *un* pensiero.

In una nota, Deleuze scrive che «da un punto di vista più generale, ci è parso che le essenze singolari di Proust fossero più vicine alle monadi leibniziane che non alle essenze platoniche» [*ibid.*, 152n], come fossero dei *punti di vista sul mondo*, degli stili entro cui un mondo può essere detto una sola volta. Tra Leibniz e Proust, tuttavia, c'è la differenza di un Dio che prestabilisce l'armonia possibile: «Leibniz ristabilisce in tal modo una unità e una totalità preliminari, nella forma di un Dio [...] Non può essere così per Proust, per il quale tanti mondi diversi rispondono ai punti di vista sul mondo, e per il quale unità, totalità, comunicazione non possono [...] costituire uno stock prestabilito» [Deleuze 2001, 151-152]. Il presupposto teologico di Leibniz, l'esigenza logica di far comunicare le monadi isolate a partire da una rifrazione

---

<sup>6</sup> Da qui partirebbe il progetto di una *semiotica trascendentale* [Turrini 2022] non rappresentazionale.

<sup>7</sup> Cfr. Rölli 2004, 51.

fittizia verso un Ente superiore che ordina armonicamente gli enti, diventa con Proust una esigenza ontologica. Ancor più a fondo, è proprio l'ontologia a fondare la logica, e non vi è esigenza logica che tenga al cospetto di una polifonia degli enti intesi come mondi, al cospetto di una cosmogonia continua.<sup>8</sup>

Le essenze di Proust sono immanenti, svincolate da un principio logico eminente e, dunque, pienante ontologiche. Resta intatto però il problema della comunicabilità tra gli enti: «deve esserci un'unità che sia l'unità *di* quel molteplice, *di* quella molteplicità, come un tutto *di* quei frammenti» [*ibid.*, 151]. Se in Leibniz Unità e Totalità erano esigenze logiche riferite a Dio, nel Proust di Deleuze Uno e Tutto sono condizioni puramente ontologiche della comunicazione tra gli enti. Pensare «un Uno e un Tutto che non siano principio, bensì “l'effetto” del molteplice e delle sue parti scucite. Uno e Tutto che funzionino come effetto» [*ibid.*, 151],<sup>9</sup> dunque come processo che dinamizza i frammenti, i segni, gli enti essenziali. Si tratta di abbandonare un *logos* totalizzante e unificante in virtù di una ontologia che singolarizzi il *logos*, che moltiplichi il *logos* infinitamente, così da costituire un processo in cui ogni ente è operatore infinitesimale.<sup>10</sup>

È chiaro, tuttavia, che questo *logos* singolare di *un* pensiero non sia l'unico modo in cui si articolano dei segni. V'è tutta un'altra logica che ordina gli enti – i segni – in virtù di un principio superiore agli enti stessi; oppure tale ordine è l'essenza irriducibile, nel senso platonico, di un ente superiore ai segni essenziali i quali non possono che rivelarsi suoi costituenti. In questi casi la logica è attuale, il *logismos* è generalizzazione, poiché per presupporre un ordine bisogna presupporre anche che ogni attualizzazione sia inerente a un solo tipo possibile di attuale, una sola natura. Da un corporeo attuale si risale a un incorporeo che possa includere almeno la corporeità *del* corpo attuale, da un segno

---

<sup>8</sup> «Il mondo implicato dall'essenza è sempre un principio del Mondo in generale, un inizio dell'universo, un cominciamento radicale assoluto» [Deleuze 2001, 43]. Secondo Jasper 2017, 41, questa tematizzazione dell'essenza introduce all'empirismo trascendentale.

<sup>9</sup> Sullo stile asignificante e creativo, Sauvagnargues 2014.

<sup>10</sup> Cfr. Colombo 2023. Bessière 2015, 324 fa notare che, con l'ontologia proustiana, Deleuze rilancia il bergsonismo.

attuale si risale a una semantica che possa includere almeno il senso *del* segno attuale. Tutt'altra cosa, invece, è incarnare l'incorporeo,<sup>11</sup> pensare una logica virtuale, laddove essa possa dire singolarità e non generalità: da un segno attuale si risale a uno stile virtuale che includa solamente la costituzione di un pensiero; ciò non significa, per via negativa, escludere tutti i pensieri che non siano *quel* pensiero, ma innescare atti di pensare non ancora indicabili, non ancora detti. Nel *detto*, sul piano dello stile, non vi è separazione alcuna tra forma e contenuto. Il contenuto è detto in una certa forma, in una certa maniera, dunque esso diviene *contenuto formale* [Granger 1988]. Ciò che è proprio dello stile è rilevare le irriducibilità degli enti nella costituzione di una pratica espressiva, siano esse rivelazioni di una fonte generale presupposta agli enti attuali (stilistica) o pratiche di innesco virtuali nelle genesi degli atti di pensiero (stilologia). Indagare in che modo lo stile si biforchi è un problema logico.

### 3. *Le logiche di uno stile*

Lo stile può erigere due logiche, la stilistica e la stilologia. Esse non si escludono a vicenda, ma si riferiscono a due vettori di una stessa metafisica dello stile. La stilistica studia uno stile attuale, indaga gli enti iscritti in un sistema d'espressione omogeneo, coglie l'unità presupposta al sistema, descrive come un sistema di enti possa estendersi costituendo uno stesso universo singolare, un equilibrio totalizzante, uno *stile organizzato*. La stilologia studia uno stile virtuale, uno *stile inorganizzato* [Deleuze 2001, 153], un livello genetico in cui ogni unità è rotta e ricomposta come effetto della rottura, ogni ente è in grado di innescare un'unità a venire, poiché ogni dinamica comunicativa tra essenze è l'eterogenesi degli enti e della loro ontologia. In questo secondo caso si rinuncia alla descrizione del comportamento di un sistema per poterne esplicitare gli effetti, innescarne le virtualità, emetterne le singolarità. Come articolare gli enti in questa duplice

---

<sup>11</sup> Di discendenza stoica il problema dello statuto estetico e ontologico delle forme è sviluppato in Buydens 2005. Su Deleuze e lo stoicismo, Bowden 2005.

possibilità organizzativa? Ecco l'urgenza delle logiche singolari,<sup>12</sup> che forniscono la ragione di una certa articolazione tra enti su un supporto ontologico postulato dal metodo.

Deleuze fornisce due definizioni dello stile. La prima: «Lo stile è la spiegazione dei segni, secondo velocità associative diverse, seguendo le catene di associazioni specifiche di ognuno di essi, raggiungendo per ognuno di essi il punto di rottura dell'essenza come punto di vista» [Deleuze 2001, 154]. Fin qui sembra la stessa struttura logica iniziale delineata a proposito dei segni discrepanti. Eppure, data la sostituzione del piano logico con quello ontologico, la rottura stavolta non è del sistema dei segni ma dell'essenza stessa. Ciò significa che un sistema ontologico è sostituibile solo a posteriori rispetto agli enti che racchiude, ed è il punto di vista stesso a rompersi, a rinnovarsi, a modificare continuamente le proprie condizioni di equilibrio nella sua singularizzazione. Problema antico: come si abbandona il principio di individuazione in virtù di un principio di singularizzazione? Come giustificare il passaggio da un'operazione che verifica un individuo a un processo di stabilizzazione dell'equilibrio di un ente? Si è debitori a Simondon nel pensare un principio di individuazione operativo, la destituzione di un *principium* in ragione di un processo [Simondon 2020].

Ora, questa prima definizione di stile possiede tre caratteristiche. Innanzitutto, si postula la continua cosmogonia di ognuna delle essenze; tali essenze, poi, costituiscono delle condizioni per cui articolare nuovamente il rapporto tra gli oggetti ricombinabili in virtù di uno stile. In terzo luogo, cosmogonia essenziale e oggettività combinatoria divengono «produzione allo stato puro» nel momento in cui lo stile perde la propria dicibilità per far posto a una dicibilità a venire, il *non-stile*. Non-stile «non è mai punto di vista, ma è costituito dalla coesistenza, in una stessa frase, di una serie infinita di punti di vista a partire dai quali l'oggetto si sposta, risuona, o si amplifica» [Deleuze 2001, 155]. Si tratta di tre modalità di innesco: lo spostamento *emette* oggettività, il risuonare identifica uno spazio di senso e di interesse entro cui uno stile *emerge*, l'amplificazione *estende* le condizioni d'esprimibilità degli

---

<sup>12</sup> Una logica singolare è una logica non riconoscibile, irripetibile, non omologata alle norme di generalità. Cfr. Estay 2022.



stili. In tal senso Deleuze può aiutare a connotare lo stile della stilologia, lo stile del virtuale.<sup>13</sup>

Una logica costruttiva, tuttavia, non è isolabile da una controparte decostruttiva. Ecco la seconda definizione dello stile: «c'è stile quando ci sono due oggetti *diversi*, distanti, anche se contigui: forse questi due oggetti sono simili oggettivamente, forse sono dello stesso genere; forse sono legati soggettivamente da una catena di associazioni» [*ibid.*, 154].<sup>14</sup> I problemi, qui, sono propriamente attuali: vi è una struttura ricorrente negli enti che pensano uno stile somigliante? Tale somiglianza strutturale potrebbe essere la ripetizione di una stessa catena di associazioni – di *incontri* – in uno stesso processo? Sono questioni che esorbitano da un costruttivismo eterogenetico ingenuo per far fronte a un nodo teorico cruciale: nell'innescio di virtualità stilistiche, nella stilologia, l'eterogenesi degli enti non è disgiunta dall'esigenza di frammentare un sistema stilistico in cui gli enti sono associati l'uno all'altro, sono omologati. Se l'articolazione associativa e descrittiva è tipica di una stilistica, allora stilistica e stilologia non possono pensarsi separatamente nell'espressione di un'essenza. «Si reintroduce un minimo di necessità della descrizione oggettiva e della suggestione associativa; ma è solo perché l'essenza detiene condizioni di incarnazione materiali che si sostituiscono allora alle libere condizioni spirituali» [*ibid.*, 154-155]. Ciò vuol dire che, affinché ci sia eterogenesi, è necessario che si parta continuamente dalla rottura di un'omogenesi d'espressione degli enti.<sup>15</sup> Lo stile produce «movimenti forzati» nel caso di un non-stile *in statu nascendi*, ma questa prospettiva cosmogonica è sempre relativa a un'omogeneità possibile. Stilistica e stilologia, allora, si articolano vicendevolmente come logiche interne alla medesima metafisica dello stile. Da un lato, la stilistica produce immagini di stile [*ibid.*, 154], dall'altro ogni immagine è ricomposta continuamente – è esplicita – in ragione dell'innescio di un non-stile. «L'immagine ha valore se spiega bene, sempre sorprendente, mai sacrificata alla pretesa bellezza dell'insieme» [*ibid.*, 154]. Si badi che l'immagine non è da intendersi nel suo senso fotogrammatico e simbolico, ma come corrispondenza tra l'espressione di un ente e la

<sup>13</sup> «Lo stile non è mai l'uomo, è sempre l'essenza (non-stile)» [Deleuze 2001, 155].

<sup>14</sup> Cfr. Fornazari 2010.

<sup>15</sup> «Co-genèse de l'être et de la pensée» [Bergen 2001, 549].

sua comprensione possibile.<sup>16</sup> Dunque non vi è affatto un'estetica del Tutto, un'estetica dell'armonia prestabilita che attribuisca un giudizio di valore all'immagine solo in quanto costituente dell'insieme degli enti. Al contrario, l'unico giudizio di valore attribuibile all'immagine è la sua efficacia nella strutturazione di uno stile a venire, nel tracciare l'attivazione di uno spazio di virtualità. Sono almeno tre gli strumenti attraverso cui è possibile designare stilologicamente l'attivazione di uno spazio intensivo: la *composizione* designa una pratica processuale che permetta agli enti di costituire una propria eterogenesi;<sup>17</sup> il *diagramma* allude al momento in cui un ente archivia e cataloga le forme del senso in cui è dicibile e visibile esprimersi [Cf. Deleuze 2018; Batt 2004; Bodini 2022]; la *creazione* designa l'ambizione filosofica di inaugurare uno spazio di fase concettuale per pensare in una *maniera* e sotto un modello singolare, a condizione che il modello sia trasversale rispetto alle singolarità che condiziona.<sup>18</sup> Lo stile, in effetti, non può che rivelarsi compositivo, il diagramma è invece il modo in cui si può aver presa sulla composizione, mentre la creazione è il momento inaspettato in cui la composizione si integra, si attualizza, ma sempre in riferimento a un punto di vista intensivo.

Insomma, lo stile presenta due logiche complementari.<sup>19</sup> la stilistica

---

<sup>16</sup> Nello specifico, l'immagine è da intendersi nel senso matematico, per cui ogni immagine è ciò che è possibile far corrispondere a un ente che si dinamizza per via di una funzione. In generale, data una funzione  $f: X \rightarrow Y$ , l'immagine di un elemento  $x$  è un elemento  $y$ . Per Deleuze, come anche per Wittgenstein, l'immagine è una funzione di riconoscimento. Per cui, quando si dirà che l'immagine è il prodotto dello stile, si intenderà che uno stile si articola stilisticamente quando a un ente già corrisponde (o già *non* corrisponde) un elemento di rimando alla sua espressione, mentre uno stile si articola stilologicamente quando non vi è ancora immagine che corrisponda all'espressione di un ente.

<sup>17</sup> «Une œuvre est avant tout ce qui se tient [...] C'est pourquoi tout œuvre est composée, fait appel à une composition» [Mengue 2011, 21]. Si intenda per opera qualsiasi dinamica ontologica; la composizione diviene eterogenetica se gli enti si incontrano su un piano intensivo dell'esperienza, e non su un'estensività distributiva dei loro attributi in uno spazio di possibilità. La composizione è l'arte degli incontri, creazione di nuovi spazi del reale, nuove virtualità di enti in continua tensione reciproca.

<sup>18</sup> Cfr. Ołowski 2021, 36.

<sup>19</sup> Anche G. Bottirollo rintraccia nella sua analisi degli «stili di pensiero» letterario

assicura agli enti l'associazione tra le essenze, così che esse possano essere comprese e descritte; la stilologia permette agli enti di esplicitare le essenze e assicura uno spazio per una loro *mal comprensione*, per un'infanzia del pensiero, per un alfabetismo d'espressione. Eppure, ciò che resta ancora da indagare è il modo in cui una logica virtuale dello stile, una logica intensiva, possa essere messa in pratica come atto di pensiero singolare, come estetica del concetto.

#### 4. *L'estetica del concetto, o della stilologia*

È necessario rivendicare il legame tra stile e concetto sul piano ontologico. Finora sono stati posti problemi ulteriori e fondativi, quello dello statuto ontologico di un *logos* singolare (metodo dello stile), e quello del modo in cui si articola una costituzione logica singolare (stilistica e stilologia). Ma cosa accade se si integra una simile articolazione logica nelle pratiche di pensiero? Invece di essere una cosmologia evidente e diffusa, quella della metafisica dello stile si rivela in quanto cosmologia singolare di una pratica concettuale, di

---

due logiche distinte, una disgiuntiva (lo stile separativo) e una congiuntiva (gli stili confusivi). L'analisi di Bottirolì si riferisce alla strutturazione logica di un'identità letteraria, eppure «le due dimensioni [quella logica della letteratura e quella modale della vita quotidiana] sono strettamente connesse [...] *noi siamo gettati* [...] sia negli stili di pensiero che nei modi d'essere» [Bottirolì 2015, 172]. Per quanto non vi sia opposizione tra vita e letteratura e la letteratura sia la cifra modale della vita, la presente analisi cerca di proporre lo stile *in quanto* categoria modale, il che non significa soltanto indagare le corrispondenze e gli effetti di una costruzione logica sul comportamento vitale di un'esistenza, ma fare in modo che qualsiasi costruzione logica possa essere rivelativa di uno spazio ontologico non ancora determinato. In tal senso la stilologia è una logica non-modale, non perché essa escluda la modalità, ma perché ne fa emergere gli spazi dove essa non è ancora possibile – dunque gli spazi dove essa è virtuale. In effetti la presente distinzione logica inverte il rapporto di anteriorità ontologica tra stile e modi d'essere: lo stile, modo d'essere, richiede una pratica modale per risalire a un piano originario in cui è possibile innescare virtualità. Non che la risalita al virtuale sia una decostruzione vuota; al contrario, la stilologia ha il compito di articolare logicamente le modalità (gli stili) degli enti affinché sia possibile emettere qualcosa di nuovo, attivare piani d'espressione intensivi. Affine a Bottirolì è Vallespir 2022.

una articolazione di concetti, a condizione che essi siano intesi come luoghi primitivi in cui un ente può assumere una postura ontologica singolare. Dal punto di vista epistemologico, discutere il rapporto tra stile e concetto vuol dire riferire la metafisica dello stile alla costituzione stessa di una praticabilità d'espressione, dunque alla costituzione di una pratica disciplinare (chimica, matematica, filosofica...).<sup>20</sup> Lo stile sarebbe quindi erigibile a problema fondamentale nella morfogenesi di un concetto, mentre la pratica disciplinare, quando non si limita ad alimentare una costituzione omogenetica delle discipline, realizza nello stile una eterogenesi dei concetti, ovvero una composizione di forme concettuali liberate dalle immagini dogmatiche del pensiero. In verità, l'eterogenesi del concetto può essere intesa come semplice articolazione singolare di un concetto in un pensiero, e lo stile darebbe ragione di una simile singolarità – essa è stilistica se la singolarità è riferita a un regime disciplinare, è stilologica se la singolarità è riferita a un pensiero *che* pensa. Ecco che le eterogenesi singolari dei concetti indicano un'estetica riscoprendo la necessità di una sensibilità primitiva e anteriore ai sensi stessi, evitando che essa si omogeneizzi in pre-comprensione. L'estetica del concetto è eterogenetica se si dinamizza la comprensibilità di un concetto stabilendone uno statuto epistemologico compositivo e morfogenetico. Sul piano della sussistenza, la morfogenesi diviene determinabilità ontologica del pensiero stesso;<sup>21</sup> al

---

<sup>20</sup> Pur esorbitando dal perimetro filosofico classico, una riflessione sulla costituzione delle discipline scientifiche non si esaurisce nelle discipline che descrive: tale riflessione sarebbe puramente filosofica. Si tratta dell'antico problema degli *Analitici Secondi* aristotelici, nel quale si stabilisce uno statuto epistemologico della scientificità. Eppure, il tentativo generalista di Aristotele, pronto a far discendere da principi generali una logica reale, viene completamente rovesciato in sede stilologica, postulando una anteriorità ontologica del singolare nella strutturazione costituente di una pratica epistemologica. Dunque, l'ampiezza di una problematica filosofica non può che mostrarsi apparentemente maggiore rispetto a quella delle altre scienze. Il problema, tuttavia, starebbe, nel pensare un piano anteriore dell'analisi che risponda a una domanda inesauribile: come si pensa?

<sup>21</sup> Cfr Piotrowski 2017, sull'emergenza dei segni come emergenza differenziale di un senso e di un segno al contempo, emergenza differenziale da non ridurre a modello invariante nell'esercizio di una pratica semiotica. Dare a un segno consistenza ontologica morfogenetica vuol dire connotarlo come ente processuale, come punto singolare in un flusso che esso stesso contribuisce a costituire. Riferimenti espliciti a

contempo, la modalità dinamica di tale sussistenza è data dall'eterogenesi delle sue pratiche espressive, il suo potenziale creativo. Composizione e creazione si configurano come metodo e logica di una pratica stilologica, di una virtualità d'espressione. Eppure, v'è la necessità in sede epistemologica di aver presa su una simile virtualità. *Che ci sia* una virtualità può essere un postulato della logica, che assiomatizza una sequenza di dati o verifica delle anomalie *fuzzy* in una serie di norme dalle referenze variabili [Ying 2002]. Tutt'altra cosa è predisporre una procedura logica che inneschi virtualità. È il diagramma che, nel tentativo di aver presa su una pratica virtuale d'espressione, emette immediatamente una resa a sua volta intensiva della virtualità recepita. Ciò accade sostituendo alla sequenza dei dati l'accadimento inaspettato di un gesto; tale gesto dinamico produce una geometria diagrammatica che non media rappresentazionalmente tra movimento e pensiero, ma muove il pensiero in zone non rappresentative. In epistemologia, questo processo è chiamato *gesto diagrammatico* [La Mantia *et al.* 2023]. In linea generale, esso è utilizzato per tre diverse linee di ricerca: *gesto* come movimento corporeo che rivela *diagrammaticamente* virtualità storiche di un corpo attuale; gesti come costituenti di una pratica attuale monitorata diagrammaticamente per notarne le variazioni dinamiche; gesto come virtualità imprevedibile non schematizzabile se non tramite diagrammi in via di composizione [La Mantia *et al.* 2021]. In tutti questi casi, il gesto diagrammatico è compositivo (operante una composizione) e creativo (emittente creazioni).

La stilologia può essere intesa, pur partendo da una sua complementarità stilistica, come rilevatore di gesti diagrammatici nella costituzione di un pensiero, il che significa elevare il *corpo* della prima linea di ricerca a corpo concettuale, dare ragione di variazioni continue negli atti di pensiero ascrivibili a una progressione disciplinare, pensare le articolazioni di concetti come operazioni non combinatorie ma virtuali. In altre parole, diviene possibile pensare un'*eterogenesi differenziale* nella pratica stilologica; ma lo stile, si badi, è il modo per rintracciare *solamente* un residuo virtuale nel processo creativo degli enti, evitando che si renda flusso creativo l'intera ontologia. Quest'ultima deriva

---

Deleuze sono sviluppati in A. Sarti *et al.* 2022.

comporterebbe diversi problemi metafisici, tra tutti: l'impossibilità di individuare delle forze creative singolari o l'abbandono di una dialettica reale tra negativo e positivo.<sup>22</sup> In più, l'eccedenza di senso dell'espressione diventa eccedenza di percolato laddove una stilologia non può che muovere da una primitività in cui il senso non è ancora emerso, non è ancora dato.

### 5. *Conclusione*

Questo studio ha posto tre problemi in progressione. Il primo, di carattere epistemologico, ha indagato il modo in cui intendere lo stile *in quanto* categoria modale. Ciò ha comportato l'attraversamento dell'opera di Gilles Deleuze, laddove il passaggio da logica generale a ontologia singolare ha potuto illuminare un metodo che supporti l'articolazione di una categoria modale in una logica. A questo punto è sorto un secondo problema, appunto, di carattere logico: a quanti tipi di *logos* è possibile far corrispondere la categoria di stile? Sono state indagate, in tal senso, due logiche complementari, la stilistica (logica attuale) e la stilologia (logica virtuale). Ecco che da un'analisi trascendentale dello stile si è passati a una pratica, sollevando quindi un terzo problema, di carattere metafisico: cosa è possibile fare in virtù di una stilologia? Si è cercato di rispondere attraverso alcuni strumenti dell'epistemologia contemporanea, quali il *diagramma*, il *gesto*, la *composizione* e la *creazione*. Occorre tuttavia segnalare, affinché si possa aprire una possibile linea di ricerca, che bisognerebbe ancora indagare il rapporto tra una stilologia e una semiogenesi, ovvero tra logiche virtuali ed emergenze differenziali del senso.

---

<sup>22</sup> È questa la polemica, non sempre condivisibile, sollevata da Culp 2020 a certe interpretazioni deleuziane.

**Riferimenti bibliografici**

- Al-Erjan, R.S. [2022], A stylistic analysis of John Keat's poem "Ode to Psyche", in: *Theory and Practice in Language Studies* 12, 1378-1385.
- Angelucci, D. [2019], Dalla letteratura alla filosofia. Il Proust di Deleuze, in: *Rivista di Estetica* 70, 19-30.
- Araújo, L. [2013], Deleuze e Proust: tempo, signo e pensamento, in: *Humanidade em diálogo* 5, 215-230.
- Baranova, S., Kobayakova, I., Brovkina, O. [2023], Lexical and Stylistic Derivation in Mass edit Discourse, in: *Studies in Media and Communication* 11, 58-66.
- Batt, N. [2004], L'Expérience Diagrammatique: un nouveau régime de pensée, in: *Theorie, Littérature, Enseignement* 22, 5-28.
- Bessière, J. [2015], Politique de la fabulation et paradoxes de la littérature. Entre Bergson et Deleuze, in: A. Jdey (ed.), *Gilles Deleuze. Politique de la philosophie*, Metis Presses, Genève 2015, 313-336.
- Bergen, V. [2001], *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, L'Harmattan.
- Bodini, J. [2022], Il diagramma, o la catastrofe dell'immagine del pensiero, in: *Aut-Aut* 396, 136-154.
- Bottiroli, G. [2015], Lost in styles. Perché nel cognitivismo non c'è abbastanza intelligenza per capire l'intelligenza figurale, in: *Lo Sguardo. Rivista di Filosofia* 17, 153-193.
- Bowden, S. [2005], Deleuze et les Stoïciens: une logique de l'événement, in: *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française* 15, 72-97.
- Bueno, O. [2012], Styles of reasoning: a pluralist view, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 43, 657-665.
- Buydens, M. [2005], *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin.
- Canguilhem, G., Deleuze G. [2006], *Il significato della vita. Letture del III capitolo dell'Evoluzione creatrice di Bergson*, ed. G. Bianco, Milano, Mimesis.

- Colombo, A. [2023], La filosofia del processo come metafisica del calcolo infinitesimale. Scienza moderna e compito della filosofia in Whitehead, Hegel e Deleuze, in: *Giornale di Metafisica* 1, 135-148.
- Cossutta, F., Loraux, P., Noudelmann, F., Soulez, A. [2005], Le langage des philosophes, in: *Rue Descartes* 50, 120-126.
- Crombie, A. [2007], *Stili del pensiero scientifico agli inizi dell'Europa moderna*, transl. R. Moscheo, Napoli, Bibliopolis.
- Culp, A. [2020], *Dark Deleuze*, ed. F. Di Maio, Milano, Mimesis.
- Deleuze, G. [2001], *Marcel Proust e i segni*, transl. C. Lusignoli, D. De Agostini, Torino, Einaudi.
- Deleuze, G., Canguilhem G. [2006], *Il significato della vita. Letture del III capitolo dell'Evolutione Creatrice di Bergson*, ed. G. Bianco, Milano, Mimesis.
- Deleuze, G. [2018], *Foucault*, ed. F. Domenicali, Napoli, Orthotes.
- Estay, T.F. [2022], Hacia una lógica aberrante del aberrante: pensar la locar desse la literatura, in: *Revista Culturais Científicas* 2, 67-76.
- Fleck, L. [2019], *Stili di pensiero. La conoscenza scientifica come creazione sociale*, ed. F. Coniglione, Milano, Mimesis.
- Fornazari, S.K. [2010], A constituição do sujeito no tempo empírico e a memória transcendental: Deleuze leitor de Hume e Proust, in: *Campinas* 12, 46-63.
- Frank, M. [1999], Style in philosophy: part I, in: *Metaphilosophy* 30, 145-167.
- Granger, G.G. [1988], *Essai d'une philosophie de style*, Paris, Odile Jacob.
- Hacking, I. [2017], *La ragione scientifica*, ed. G. Ienna, M. Vagelli, Roma, Castelvecchi.
- Jasper, M. [2017], *Deleuze on Art: The problem of aesthetic constructions*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- La Mantia, F., Dondero, M.G. [2021], Diagrammatic Gestures. Cognition, Mathematics, and Semiotics. An Introduction, in: *Metodo* 9, 7-12.
- La Mantia, F., Alunni, C., Zalamea, F. (eds.) [2023], *Diagrams and*



- Gestures. Mathematics, Philosophy, and Linguistics*, Berlin, Springer.
- Lambert, G. [2012], *In search of a new image of thought. Gilles Deleuze and Philosophical expressionism*, London, University of Minnesota Press.
- Lecerle, J.-J. [2010], *Badiou and Deleuze read literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Lecerle, J.-J. [2023], *Système et style. Une linguistique alternative*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Marantes, B.O. [2018], Proust e Deleuze: mutualismos e criações, in: *Limiar* 5, 43-80.
- Marupova, A.A. [2023], Stylistic means of artistic speech, in: *International Journal of Literature and Languages* 3, 79-82.
- Mengue, P. [2011], Logique du style. Deleuze, “l’oiseau de feu” et l’effet du réel, in: A. Jdey (ed.), *Les style de Deleuze. Esthétique et philosophie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Olowski, D.E. [2021], *Deleuze, Bergson, Merleau-Ponty. The logic and pragmatics of creation, affective life, and perception*, Bloomington, Indiana University Press.
- Piotrowski, D. [2017], *Morphogenesis of the sign*, Berlin, Springer.
- Rimalova, L. S. [2022], Developmental Stylistics, in: *Journal of Linguistics* 73, 65-77.
- Rölli, M. [2004], Immanence and transcendence, in: *Bulletin de la Société Americane de Philosophie de Langue Français* 14, 50-74.
- Sarfraz, M. [2022], Stylistic Analysis of Coelho’s novel *The Alchemist*, in: *International Journal of Linguistic Literature and Translation* 5, 58-66.
- Sarti, A., Citti, G., Piotrowski, D. [2022], *Differential Heterogenesis. Mutant Forms, Sensitive Bodies*, Berlin, Springer.
- Sauvagnargues, A. [2014], Cartographies of style. Asignifying, Intensive, Impersonal, in: *Qui Parle* 23, 213-238.
- Simanjuntak, W.O., Saragih S., Manurung R. A., Sihotang T. [2023], A cognitive stylistic analysis of Lewis Capaldi’s song “Someone You Loved”, in: *Klausu* 7, 58-68.

- Simmel, G. [2020], *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, ed. A. Pinotti and B. Carnevali transl. F. Peri, Torino, Einaudi.
- Simondon, G. [2020], *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, ed. J. Garelli, Milano, Mimesis.
- Theobald, C. [2009], *Il Cristianesimo come stile. Un modo di fare teologia nella postmodernità*, ed. M. Rossi, Bologna, EDB.
- Turrini, N. [2022], Il cristallo e la lettera. Deleuze, il cinema e il progetto di una semiotica trascendentale, in: *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* 16, 25-37.
- Vallespir, M. [2022], *La pensée a-t-elle un style? Deleuze, Derrida, Lyotard*, Paris, Presses Universitaire de Vincennes.
- Yan, R. [2024], Differential Analysis of Stylistic Features in English Translation Teaching Based on Semantic Contrastive Analysis, in: *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences* 9, 1-16.
- Ying, M. [2002], Implication operators in fuzzy logic, in: *IEEE Transactions on Fuzzy Systems* 10, 88-91.

## **Aesthetics of concept Style and stylology beyond Deleuze**

### **Keywords**

style; stylistic; stylology; Deleuze; logic

### **Abstract**

Philosophy says style in many ways. Style of writing, if the formal structure of a philosophical expression, or *prose of a concept*, is analysed (Antonia Soulez); style of reasoning, if epistemic practices are traversed in a model of knowledge (Ian Hacking); ontological style, if recurring structures of reality are identified, and from them is articulated a heterogeneous set of theories or a horizon of manifestation of entities (Manfred Frank). But what does it mean to investigate the way in which style constitutes a heterogenetic *logos*? Studying the case of Deleuzian philosophy, the distinction between stylistic and stylology will be argued. Starting from the relationship between *entities* and *signs* and between *style* and *non-style* that Deleuze

articulates in *Marcel Proust et les signes*, the problem of a heterogenesis of expressive practices will be discussed. It will be shown how to move from a general logic to a singular logic in the constitution of a style. At this point, a stylological practice will be proposed: with Deleuzian notions of *creation*, *composition* and *diagram*, it will be argued that writing is not limited in a technical combination, but it triggers virtuality.

Lo stile si dice in molti modi. Stile di scrittura, se si analizza la struttura formale di un'espressione filosofica o la *prosa di un concetto* (Antonia Soulez); stile di ragionamento, se si attraversano le pratiche epistemiche in un modello del sapere (Ian Hacking); oppure stile ontologico, se si individuano delle strutture ricorrenti di realtà, articolando un insieme eterogeneo di teorie o un orizzonte di manifestatività degli enti (Manfred Frank). Ma cosa significa indagare il modo in cui lo stile costituisce un *logos* eterogenetico? Studiando il caso della filosofia deleuziana, si argomenterà la distinzione tra stilistica e stilologia. A partire dal rapporto tra *enti* e *segni* e tra *stile* e *non-stile* che Deleuze articola in *Marcel Proust et les signes*, verrà trattato il problema di una eterogenesi delle pratiche espressive. Si mostrerà come passare da una logica generale a una logica singolare nella costituzione di uno stile. Infine, da una struttura trascendentale dell'analisi si proporrà una pratica *stilologica*: con le nozioni di *creazione*, *composizione* e *diagramma*, si mostrerà che la scrittura non si esaurisce nella combinazione tecnica, ma innesca virtualità.

Andrea F. de Donato  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
E-mail: anndreadedo@gmail.com

ESSAYS / SAGGI LIBERI

## AIMEN REMIDA

PLATO'S DIALECTICAL COSMOLOGY  
IN THE *TIMAEUS*

TABLE OF CONTENTS: 1. *Introduction*; 2. *Cosmology and Dialectic*; 3. *The Dialectical Structure of the Cosmos*; 3.1. *The Dynamics of Cosmic Rationality*; 3.2. *The Puzzle of the Third Kind*; 4. *On the Actuality of the Platonic Account*.

1. *Introduction*

Plato's natural philosophy in general and his cosmology in particular are expounded in his late dialogue *Timaeus*. In this dialogue, he gives a detailed account of the structure of the universe and the formation processes of its components, as well as further detailed analyses of various physical and biological phenomena. For ancient scholars and philosophers, the *Timaeus* was a major cosmological reference. However, it was also a great source of inspiration for modern thinkers, such as Bacon, Newton, and Whitehead.<sup>1</sup> While numerous historical references could easily confirm this exceptional placement of the *Timaeus* in the history of philosophical cosmology, the question of assessing Plato's cosmological account seems to call for two parallel research tasks. On the one hand, it is necessary to determine the main characteristics of the Platonic cosmological account. On the other hand, there is the task of elucidating its relations to the general system of Plato's philosophical

---

<sup>1</sup> For the impact of the *Timaeus-Critias* on Bacon's *New Atlantis* see, for example, Welliver 1977, 61-63. In various works, Newton was influenced by the *Timaeus*. For instance, in his essay *Of Violent Motion*, he deals with the doctrine of *antiperistasis* as discussed in *Timaeus* 79e-80a, cf. McGuire & Tamny 1983, 195. Famously, Whitehead admits that his greatest influencers in developing his conceptions in *Process and Reality. An Essay in Cosmology* were Plato's *Timaeus* and Newton's *Scholium*, which for him «are the two statements of cosmological theory which have had the chief influence on Western thought», cf. Whitehead 1978, 93.

thought. To do so, I suggest that an interpretation of the *Timaeus* in light of Plato's dialectic<sup>2</sup> would be an appropriate approach to combine both research paths. This method draws a comprehensive and coherent picture of Plato's cosmology, which could be integrated into the totality of his philosophical system.

Although recent contributions on Plato's *Timaeus* have attempted to cope with these challenges, I believe that the success of their suggestions should be evaluated according to the established connections between the Platonic conceptions of cosmology and dialectic. For instance, I think that the accounts of Sedley 2019 and Ionescu 2010 fail to fulfil the two tasks mentioned above, insofar as the first neglected Plato's dialectic and the second reduced it to its epistemological dimension. As to my suggested conception regarding the opportunity to relate Plato's dialectic to its cosmology, two aspects need to be considered: (i) The interdisciplinary character of the *Timaeus* and (ii) the ontological dimension of Platonic dialectic. With respect to (i), the long history of the commentaries on the *Timaeus*, entailing Greek, Latin, Armenian and Arabic traditions, contributes to its vast reception. This is evinced by the fact that scientists from different disciplines (e.g., astronomy, physiology, medicine, mathematics, and geography) and researchers in various fields of philosophy and theology have intensively discussed the contents of the *bible des platoniciens* [cf. Jonkers 2017, 383].

The interdisciplinary appeal of the *Timaeus* could be considered as the culmination of a substantial feature of Platonism itself, since Plato's dialogues famously cover countless areas of knowledge. But the specificity of the plurality of the disciplines tackled in the *Timaeus* lies primarily in its close relation to the very notions of cosmology and cosmogony, which involve *per definitionem* not only scientific explanations but also mythical and religious elements [cf. Blackburn 1994, 85].<sup>3</sup> This holds true from an etymological perspective: in

---

<sup>2</sup> There is a wide range of meanings, conceptions and interpretations of Plato's dialectic (see e.g., Dixsaut 2001). The conception I am using in this work assumes an ontological reading of dialectic as will be explained below.

<sup>3</sup> Cosmology is «[t]he study of the origin and structure of the universe» and cosmogony is «[a] theory of the origin of the universe, whether religious, mythical or scientific». Angeles 1981, 49-50, notices that cosmogony is sometimes used synonymously with

Greek, the meaning of the word *kosmos* includes the notion of «a crafted, composed, beauty-enhancing order», as well as the notions of «ornament» and «adornment». Furthermore, when it comes to the verb, *kosmeo*, namely, «to set in order, to marshal, to arrange», it expands its moral and aesthetic connotations to «military, civic, domestic and architectural applications of *kosmos*» [cf. Vlastos 1975, 3-4]. In order to cope with the various meanings that corresponds to the complex contents of the *Timaeus*, the interdisciplinary capabilities of Plato's dialectic are needed. In fact, there is an «architectonic character» of dialectic, which seems to be the «consequence of its synoptic attitude to the other sciences». For, dialectic explores the community and relatedness of things (*Republic* 531d) and examines the related and unrelated in all sciences (*Sophist* 227b) [cf. Robinson 1953, 74-75].

Therefore, if this basic part of Platonic philosophy is omitted, the analysis of his cosmology remains fragmentary. As a result, a unified and systemic account is hardly attainable, which is reflected in Sedley's 2019 account. In order to underpin the plausible claim that the *Timaeus*' function is to vehicle Platonic doctrine, Sedley gives the examples of «four familiar Platonic theses on which Timaeian cosmogony is founded» [*ibid.*, 53], which are also called the «four key metaphysical principles» [*ibid.*, 56].<sup>4</sup> Furthermore, he provides eight additional points, which constitute «a series of further theses, all of them bearing on the soul» [*ibid.*]. As far as Plato's dialectic is concerned, Sedley admits that «numerous theses defended dialectically» in the other dialogues are to be found in the physics of the *Timaeus* as parts of Plato's «global system». However, he seems to strictly distinguish between the «physicist and the dialectician» – as in Aristotle's *De Anima* – in order to

---

cosmology. Whereas cosmology – in the particular sense of the «study of the most general and pervasive concepts that can be applied to the universe (such as space, time, matter, change, motion, extension, force, causality, eternity) » is sometimes used synonymously with metaphysics.

<sup>4</sup> These are: (1) «The principle that god is the cause only of good things, never of bad», (2) «The role of Forms as eternal paradigms», (3) The necessity of assuming «Forms of physical entities» for the Demiurge's model, and (4) The so-called Two-World-Thesis, according to which there are «two radically separate realms – those of being and becoming, or of Forms and sensibles – accessed by distinct cognitive powers» (cf. *ibid.*, 53-56).

be able, when it comes to the entire Platonic system, to consider them as «constructively complementary». The strict distinction between physics and dialectics enables him to associate the first with the *Timaeus* and the second with «Plato's more typical works of ethical, psychological, and epistemological inquiry» [cf. *ibid.*, 50]. Yet, by excluding dialectic from physics and natural sciences, he excludes it from cosmological and ontological inquiry.

In reference to the second element, (ii) the ontological dimension of Platonic dialectic, I wish to single out Ionescu's 2010 account. Although Ionescu used Plato's dialectical method to cope with the interdisciplinarity of the cosmological account of the *Timaeus* she seems to reduce dialectic to the method of division and collection, which Plato famously sketched in various dialogues. As a result, her analysis of the Platonic ontological system, or his «structure of reality», is limited to determining the logical relations between concepts in the sense of species and genera, rather than explaining the dialectical connections between the components of Plato's cosmological system. In contrast, by taking the ontological status of Plato's dialectic into consideration, I wish to illustrate the dialectical foundations of Plato's cosmology, which consist in the ontological functions of dialectic in general and the dialectic of Being and Becoming in particular. While setting the focus on this last form, the ontological-cosmological dimension of Platonic dialectic will be introduced briefly within a historical perspective in the following section. This is crucial to explaining the characteristics of Plato's dialectical structure of reality, which will be undertaken in section 3. In fact, the interactions between the two Platonic principles of Deity and Matter are not manifestations of a dualistic system. Instead, they represent the dynamic kernel of Plato's dialectical cosmology, which describes one single world, unique in its kind – as *Timaeus* argues in 31b and 92c – even if it may be «variously called τὸ πᾶν, the All, or τὸ ὅλον, the Whole, or again ὁ οὐρανός, the Heaven, or ὁ κόσμος, the Order of Things» [cf. Hartley 1918, 2].



## 2. *Cosmology and Dialectic*

The conception of Plato's dialectical cosmology is supported historically by the influence of the Presocratic dialectical thought on Plato's philosophy in general and his views in the *Timaeus* in particular. This influence refers to several philosophers and implies various forms of dialectic, such as the dialectic of the One and the Many and the dialectic of Being and Becoming.<sup>5</sup> One could mention the case of Heraclitus, who in his fragment 124 «supports the idea of a disorderly state in some phase of the development of the universe» [cf. Christidis 2009, 51; 59-61]. One could also mention Empedocles' cosmic cycles and dialectic of unity and multiplicity [cf. Tsimbidaros 2010, 44-45], as well as his antagonist principles of hate and love, or enmity and friendship. Above all, Empedocles' four elements present, together with the mathematical insights of the Pythagoreans, the kernel of Plato's corpuscular theory in the *Timaeus*. The contribution of the Presocratic thinkers in shaping the Platonic conceptions of dialectic on the ontological level includes numerous cosmological reflections. Regarding the global status of the universe, in *De Caelo* (279b12-17), Aristotle emphasizes the role of Heraclitus and Empedocles in conceiving the idea of an evolving world order that consists of a coming into being and decaying of the cosmos. Furthermore, Parmenides and the entire Eleatic tradition had a deep influence on Plato's philosophy in general and his cosmology in particular. In fact, compared to previous works, the *Timaeus* exhibits more similarities with the second part of Parmenides' philosophical poem than with the *Theogony* of Hesiod [cf. Kalfas 2005, 93]. Against the widespread conception of a strict antagonism between Parmenides and Heraclitus, which associates the first with the unchanged being and the second with unceasing change and eternal becoming, it is more accurate – and crucial for understanding Plato's dialectical account – to maintain the much more complex position, according to which «both of

---

<sup>5</sup> In the *Sophist* we find multiple references to these forms of dialectic within Presocratic contexts, as in 242d-e, where «some Ionian and later some Sicilian Muses reflected that it was safest to combine the two tales and to say that being is many and one» (transl. Fowler), or in 246a, where the *γίγαντομαχία* between the friends of the ideas and the dogmatic sensualists is introduced.

them dealt with *Being* as well as with *Becoming*» [cf. Christidis 2012, 40]. Considering the well-known influence of the Parmenidean and Heraclitean ontologies on Plato's philosophy, I propose examining the cosmological questions raised in the *Timaeus* primarily in the light of the basic dialectic of Being and Becoming. Thus – without omitting the other forms of dialectic which are closely interconnected – I will begin by questioning the status of the cosmos itself.

According to ancient interpretations of the *Timaeus*, from Aristotle's *De Caelo* and the discussions in the Academy to Plutarch, Porphyry and the notorious commentary of Proclus, the metaphysical problem of the coming into existence of the world (*Weltentstehung*), i.e., whether the cosmos is γενητός or not, was considered its central theme [cf. Baltes 1976, 1-2]. This problem was formulated in *Timaeus* 28b.<sup>6</sup> It rests on a series of fundamental determinations started in 27d. This passage includes the explicit distinction between two modes of existence, namely, «that which is always Existent and has no Becoming» and «that which is always Becoming and is never Existent». The former is associated with apprehension «by thought with the aid of reasoning», and the latter is «an object of opinion with the aid unreasoning sensation». Along with the basic connection of epistemological modes of knowledge to ontological classifications, the fundamental statements preparing the question of the status or genus (εἶδος) of the cosmos include other elements that draw the attention of the interpreters. Proclus saw in them the usage of all kinds of the dialectical method (276.10: Πάσαις ταῖς διαλεκτικαῖς μεθόδοις ἐν ταῖς ὑποθέσεσι)<sup>7</sup> [see also Baltes 1978, 7].

---

<sup>6</sup> «Now the whole Heaven, or Cosmos, or if there is any other name which it specially prefers, by that let us call it, – so, be its name what it may, we must first investigate concerning it that primary question which has to be investigated at the outset in every case, – namely, whether it has existed always, having no beginning of generation, or whether it has come into existence, having begun from some beginning» (*Timaeus* 28b); all *Timaeus* translations are by Bury.

<sup>7</sup> In the introduction to the second volume of his translation of Proclus's *Commentaire sur le Timée*, Festugière summarizes the interpretation of Proclus as consisting in five hypotheses extracted from 27d5-28b5, namely, the formal and the material causes represented by the always Existent and the always Becoming (1&2), the efficient cause of the Demiurge (3), the exemplary cause of the model (4), and the fifth hypothesis is the search for a name influenced by the method of the geometers

The dialectical characterization of the entire passage does not lie in the formalism of a diairetic analysis of concepts and the distinction between two opposite terms, which can be associated with different forms of an alleged Platonic dualism or chorism. Instead, it lies precisely in the possibility of overcoming that kind of dualistic thinking to reach a systemic, unified and harmonious conception.

Moreover, the point of the dialectical solution for the problem of the disjunction Being (οὐσία) vs. Coming-to-be (γένεσις) requires the ontological distinction between different kinds of motion: the vital motion (self-motion) of the soul (both World Soul and human soul) is different from phenomenal motion (κίνησις), and both of them differ from phenomenal becoming (γένεσις).<sup>8</sup> On the ontological level, the dialectic of Being and Becoming must be connected to the dialectic of Motion and Rest, seeing as the first step toward determining the five biggest classes (*megista gene*) in the *Sophist* begins with the «most important» three, namely, «being itself and rest and motion» (cf. 254d). On the cosmological level, this first dialectical constellation must be related to rationality and life, since the two remaining big classes, namely, sameness and otherness, which are added in the *Sophist* at 254e, come into play in the *Timaeus* in the complex composition of the World Soul. The result is a unitary and dynamic context, in which the ontological classes are dialectically interrelated, so that the totality of all conceivable phenomena, from the formation of the cosmos to the human cognition and the entire realm of anthropology, is considered in one harmonious and coherent account.

Consequently, the plurality of application fields does not contradict the unity of the dialectical principle that underlies them. In fact, it becomes clear how Plato is able to use the terms γένεσις and οὐσία in the *Philebus* (53c-55a) in a dynamic context, in which they mean «process» and «finished product» in a general sense [cf. Shiner 1974, 67]. In order to cover the diversity of the forms, the subcontexts and

---

and Pythagoreans (5). In addition, there are three «auxiliary theorems», namely, (i) the world γέγονεν (28b5-v2), (ii) the world γενητός needed a creator, and (iii) this creator works according to an eternal model (cf. Proclus 1967, 8-9; 121).

<sup>8</sup> See Cherniss 1965, 352. Plato criticizes the friends of the ideas in *Sophist* (248a-249d) precisely because they overlooked these distinctions.

the implementations of the various dialectical structures in Plato's cosmology in the *Timaeus*, countless detailed studies are necessary, which would deal with different themes. Take for example, the role of teleology and values [see Johansen 2004], or the functions of the political and historical dimensions, which are expounded both at the beginning of the dialogue concerning ancient Athena and Egypt (21e-25d) and in the Atlantis-story in the *Critias*. For the purpose of this paper, I will limit my analysis to focusing on the general thesis of dialectic as the ontological foundation of the Platonic cosmological account, and I will move now from the abstract analysis of its structural forms (Being and Becoming, the One and the Many, etc.) to search for validation in the concrete context of the *Timaeus*, namely in the components of the structure of the cosmos.

### 3. *The Dialectical Structure of the Cosmos*

Ionescu 2010 maintains that Plato's *Timaeus* presents a fourfold model of reality, composed of «the Demiurge, the forms, the particulars, and the Receptacle».<sup>9</sup> She claims that this composition is analogous to the structure of reality discussed in the *Philebus*,<sup>10</sup> «with the intelligible forms corresponding to Limit in the *Philebus*, the Receptacle to the Unlimited, particular things to the Mixtures of Limit and the Unlimited, and the Demiurge to the Cause of mixture (*Nous*)». Remembering the afore mentioned «four key metaphysical principles», as put forward by Sedley 2019, it seems that the focus of many scholars on particular cosmological problems in the *Timaeus* led them to distinguish between exactly *four* domains of reality as the main pillars of Plato's cosmology.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ionescu 2010, 299-300.

<sup>10</sup> For a detailed analysis of the use of the dialectical method in the *Philebus*, see Ionescu 2007. For the similarities between the *Timaeus* and the *Philebus*, see Rivaud's remarks in the introduction to his French translation of the *Timaeus* (Platon, 1970, 21-22). See also Migliori's arguments for the plausibility of reading these two dialogues «in close connection, as they complement each other» in Migliori 2010.

<sup>11</sup> Erler 2007, 268, lists also *four* issues as the focus of the modern literature: (1) the figure of the Demiurge, (2) the problem of the Chora, (3) the construction of the regular bodies, and (4) the formation of the world soul.

Ionescu's interpretation of the *Timaeus* starts from this assumption to focus primarily on the «employment [of the dialectical method] in the investigations of elements and animals». For her, the dialectic in the *Timaeus* is, «just like in the *Sophist*», an exercise the pursuit of which «becomes the main way for our soul to advance from opinion to knowledge» [cf. *ibid.* 300; 309]. In contrast, I suggest an alternative reading that focuses on the dialectical structure of the cosmos and follows the principal contradiction between mind and matter, under which the main components of the cosmos can be classified. In determining these components, I will take my lead from an ontological theory – inspired from the interpretation of the *Timaeus* – by the Arab philosopher Al-Razi (Rhases). According to Al-Razi's theory of «the five co-eternal principles», the basic elements of reality are «matter, space, time, the Soul and the Creator (*Bāri*': Demiurgus)» [Fakhri 1968, 19]. I will first discuss both the World Soul and the Demiurge under the principle of cosmic rationality, and subsequently proceed to the material principle involving matter, space and time, within the complex theme of the third kind.

### 3.1. *The Dynamics of Cosmic Rationality*

A central theme in Plato's cosmology is the question whether or not there is a cosmic rationality governing everything that exists. Several interpretations tend to focus on the figure of the Demiurge as the creator – even if not *ex nihilo* – of the world and hence binding the cosmological account with various theological connotations. However, the theme of the World Soul can offer valuable insights when it comes to grasping the nature of an all-encompassing rationality on the cosmological level. The theme of «the role of mind in ordering the universe» can be detected in several middle and late dialogues (*Cratylus* 400a9, *Phaedo* 97c3, *Philebus* 30d8, *Laws* 966e4), «but never as the subject of dialectical examination».<sup>12</sup> In the *Timaeus*, however, the composition of the World Soul, its functions and characteristics, can attest to the dialectical core of Plato's concept of cosmological rationality. This not only explains

---

<sup>12</sup> Cf. Sayre 1983, 241.

the relation between the macro and micro levels of rationality, but it also integrates key concepts, such as motion and life, into the systemic totality of the cosmological account.

Before turning to the World Soul, I will point out a few brief remarks about the Demiurge. The Demiurge is frequently considered as the Platonic figure of a personal God, who is equivalent to the God of monotheistic creationism. As the Neoplatonic interpretations became more and more influential, this view on the Demiurge became the predominant one. In contrast, there are two reasons why the Demiurge can be considered as uniquely distinct from the God of monotheism. On the one hand, the Demiurge is not the source of motion; and on the other hand, he is not the cause of order.<sup>13</sup> Considering the action of a divine craftsman as the origin of cosmic order is a widespread view, which some religions share with certain philosophical interpretations of the Demiurge.<sup>14</sup> Van Riel criticizes these kinds of readings because they over-emphasize the role of the Demiurge in Plato's cosmological system. The elevation of the Demiurge leads to further complications, when the literal readings of some passages are anachronistically associated with creationist interpretations. This can be avoided by taking seriously Plato's «claim that what he is telling is a likely myth» [cf. Van Riel 2017, 117-118]. Hence, to avoid the misleading consequences of reading the statements about the cosmos-maker literally entails developing a philosophical interpretation of cosmic rationality. Such an account could

---

<sup>13</sup> Cf. Mohr 1985, 22. Mohr associates these two aspects with two theological traditions. According to Mohr: «The strongest traditions of theistic speculation in the West have treated the divine either as primarily a source of motion or as primarily a source of order. The one tradition can be traced back to Empedocles, whose Love and Strife set the world's components in motion. This tradition blossoms in the cosmological or first cause arguments for the existence of God. The other tradition can be traced back to Anaxagoras, whose divine Mind set the world's components in order. This tradition blossoms in the teleological arguments for the existence of God».

<sup>14</sup> See Johansen 2004, 91. Johansen claims, «if God acts *qua* craftsman, we would expect him to be on standby and restore chaos to cosmos whenever the world slips into disorder. [...]. The *Timaeus* would, then, be a story not just about what a divine craftsman did once upon time, but also a story about what divine craftsmen do at all times».

address certain developmental aspects of Plato's thought throughout the dialogues. For instance, Findlay maintains that we can assume that the «eternal, timeless Mind as such, dimly adumbrated in the *Republic*, but given clearer standing in the *Parmenides*, *Sophist* and *Philebus*, now [in the *Timaeus*] takes its place as an active, creative Demiurge» [Findlay 1974, 304]. Diogenes Laertius' observation can be read in this non-anthropomorphic sense when he says that Plato «maintained that the universe has two basic principles: god and matter; the former he also calls mind and cause».

If the “divine” principle is not theologically interpreted, i.e., not reduced to the Demiurge as cause of the World Soul, and if it is instead considered as a unified cosmic rationality, then the dialectic of Being and Becoming that governs Plato's ontological thought can be situated in the more general framework of the dialectic of Mind and Matter. In this perspective, the World Soul is the determinant element in developing a dialectical conception of rationality on the cosmological level. In fact, it shows that the coming into existence of the World Soul involves material factors and its rationality (*Vernünftigkeit*) cannot be realized unless it unites with the world body (*Weltleib*) [cf. Fleischer 2001, 97-98]. Thus, the World Soul is capable of binding the astronomical level of cosmic rationality with its human manifestations in a harmonious unity. Plato's analysis of the World Soul described at 37a2-c5 can be interpreted as his «account of an *ideal cognitive agent*, thus offering a general account of intellectual cognition that is based on the very same principles as those that govern human intellectual activity» [see Corcilius 2018, 52]. The composition process of the World Soul involves being, sameness and difference (37a-b). These are the very concepts that constitute the essence of the *logos*. It rests on the concept of mixture (μῖξις), which Plato considers as a basic model for his ontological thought and uses in other dialogues such as the *Philebus* and the *Statesman*, [cf. Gadamer 1985a, 143]. This can be interpreted as a confirmation of the primacy of the category of motion, which is central in Plato's conception of the soul.

The soul is the ἀρχή of κίνησις and it is therefore described in the *Laws* (892c) as the authentic essence of the *physis*.<sup>15</sup> This is the

---

<sup>15</sup> For an analysis of the Platonic use of the term *physis* in *Timaeus* 35a1-37c5, see Mannsperger 1969, 272-283.



case because it shows the basic feature of *nature* in general and every organism in particular, namely, self-motion and self-regeneration. It allows us to finally understand that this account of the *psyche* indicates a certain unity of all existents within one single cycle of being [cf. *ibid.*]. Considered together, all these aspects build the dialectical *nature* of the World Soul, which «straddles the two disparate realms» of Plato's ontology, namely, the realm of eternal Being and the realm of sensible, ever-becoming things. As Vlastos puts it, it «has a leg in each of these» because Plato «pictures the creation of soul as a blending of Being and Becoming» [cf. Vlastos 1975, 31].<sup>16</sup>

### 3.2. *The Puzzle of the Third Kind*

In the *Timaeus*, Plato introduces the notion of *Third Kind* (τρίτον γένος) which he describes as *Receptacle* (ὑποδοχή in 49a; δεχόμενον in 50d).<sup>17</sup> It means that-what-receives or the «receiver of all» (πανδεχές in 51a7), and as *chora* (χώρα in 52a8, d3), which denotes place or space or location.<sup>18</sup> This threefold terminology is the source of confusion and misunderstanding in the secondary literature. It remains a controversial question whether Plato intended to consider one or more subject matters. In her detailed analysis of the third kind, Dana Miller 2003 claims that the two kinds distinguished in 27d5-28a4 already account for all things. Therefore, the third kind is a differentiation within the second kind. She makes this clear when she says, «Plato argues for two distinct entities which both belong to the third kind» [cf. Miller 2003, 16].

Against these views, I maintain that Plato felt the need for the third

<sup>16</sup> Here, Vlastos asserts that he «take[s] this to be the main point of the complicated psychogony at 35A ff.»

<sup>17</sup> The translation of ὑποδοχή as “Receptacle” can be traced back to Calcidius, who translated it as *receptaculum*. For a detailed analysis of the appropriateness of different meanings (e.g., recipient, place of welcoming, refuge, containing vessel etc.), see Reynolds 2008.

<sup>18</sup> It is a controversial issue determining whether or not *chora* should be translated as “space”. For “place” is a translation of *topos*, and “seat” is a translation of *hedra*. It also remains a question whether Plato conceived this notion as absolute or relative to bodies (cf. Johansen 2004, 127-129).



kind precisely because he realized that, on the level of cosmology, there are things that neither belong to the first nor to the second kind. For the purpose of simplification, I will use the three terms *chora*, third kind and receptacle as synonyms. Plato conceives the *chora* as a third ontological kind along with the first kind of unchanged being and the second kind of becoming (or coming-to-be). Plato's attempts to explain the nature of the *chora* leads to several controversial assessments and interpretations that could be classified into four groups: (i) *chora* as matter, (ii) *chora* as place, (iii) *chora* as both, and (iv) *chora* as neither [cf. Miller 2003, 20]. In its negative formulation, the fourth option accords with Plato's explicitly assumed undetermined nature of the third kind. However, this should not necessarily lead one to adopt an agnostic attitude. Instead, I believe it gives grounds for searching for an appropriate speculative solution.

Therefore, I suggest developing the fourth interpretation of the *chora*, namely, by openly assuming its dialectical nature and considering it as constituting the core of the Platonic cosmological system. In fact, this interpretation has far-reaching ontological impacts. Since the formulation of "neither matter nor space" merely constitutes a general framework, a specific reading of this neither-nor in light of the above-mentioned ontological interpretation of the Platonic notion of dialectic is needed. For the Platonic concept of *chora* seems to dialectically overcome the dogmatic opposition between form and matter. It represents the dimension that ensures the independence and otherness of the *eikon* vis-à-vis the *paradeigma*, and at the same time, enables the similarity between both of them [cf. Moncada 1995, 70]. This dialectic of sameness and otherness, or identity and difference, goes hand-in-hand with the coexistence of two opposite determinations of the *chora* as it relates to the intelligible and the sensible realms. The *chora* is «Mother and Receptacle of this generated world, which is perceptible by sight and all the senses». At the same time, it is «invisible and unshaped, all-receptive, and in some most perplexing and most baffling way partaking of the intelligible» (cf. 51a-b).

This exceptional metaphysical status led to various specific versions of the fourth interpretation that sees the *chora* as neither matter nor space. For instance, Jacques Derrida claims that the description of the *khôra* – as he writes it – goes beyond the dichotomy *logos/mythos* and hence

appeals to a third kind of discourse (*un troisième genre de discours*) [cf. Derrida 1993]. This version of the fourth alternative describes the *chora* with terms such as «quasi-entity», «non-something» and «beyond being» [cf. Miller 2003, 32]. It ensures that there is still a need for a genuine explication of the nature of the *chora* and its status in Plato's cosmological system. Derrida's linguistic perspective offers helpful insights. For example, he recognizes an analogy between the *chora* and the idea of the good (*idea tou agathou*), which is also determined as beyond being [cf. Gasché 1994, 165-166.]. However, the puzzle of the third kind should be solved within an ontological framework, which constitutes a reliable foundation for the entire cosmology.

This solution consists in considering the *chora* as the dialectical *milieu*<sup>19</sup> of the encounter of opposites, as exemplified by the fundamental unity of the antagonistic terms of Being and Becoming. This interpretation needs to be developed regarding a series of further aspects surrounding the puzzle of the third kind. These include the crucial theme of the status of *time*, without which the material principle remains incomplete, and the entire cosmological account remains inconsistent. In fact, as Gadamer notices, if we identify the *chora* with space, it cannot be considered as principle of individuation precisely because such a principle necessitates the notion of time. In contrast, Gadamer maintains Plato's motivation underlying his conception of the *chora* was determining how necessity is already present within the «mindless mind» (*vernunftlose Vernunft*) [cf. Gadamer 1985b, 259]. This formulation refers not only to the dialectical character of the *chora*, but also to the dialectical structure of Plato's entire cosmology as a system entailing countless pairs of opposites (mind-matter, being-becoming, forms-particulars, truth-opinion etc.), which interact continuously within one dynamic totality.

---

<sup>19</sup> I agree with the two reasons Luc Brisson gives for choosing the word *milieu* to describe the *chora*, namely the neutrality and the emphasis on the distinct character of the third kind (cf. Brisson 1998, 218). However, I disagree with his overall interpretation, since he calls the *chora* a «milieu spatial», that has both spatial and constitutive aspects (cf. *ibid.*, 177), and – even if he assumes an “ontological nature” of that «milieu spatial» (cf. *ibid.*, 208) – he cannot link it to dialectic, because dialectic for him is merely a “heuristic method without ontological extension” (cf. *ibid.*, 120).

#### 4. On the Actuality of the Platonic Account

The dialectical cosmological account developed in the *Timaeus* can offer insights for several areas of research within modern philosophical cosmology. For instance, the thesis of considering the *chora* as dialectical entity can serve as a paradigm for new conceptions of matter and materiality. In fact, Plato's corpuscular theory or his theory of the elementary bodies could have possible applications within modern physics and astrophysics (e.g., wave-particle duality). Since the basic geometrical determinations acquire an ontological status, the Platonic Theory can establish a new conception of materiality, which is radically different from the classical notion of material substance [cf. Schulz 1966, 93]. Further, the Platonic conceptions of cosmic motion could inspire a systemic explanation of this new kind of materiality. In 57d7-58c4 Plato develops a general cosmological theory of motion. It is called «a mechanical-causal theory of the motion in the cosmos», as it explains motion by means of two entities and one «field» or relation, to which he then adds «the circulation of the whole» (περίοδος τοῦ παντός). The first entity is the passive entity to be moved (τὸ κινησόμενον), the second is the active entity causing the motion (τὸ κινῆσον), and the field is a heterogeneity composed of the elementary triangles in their (physical) mixture (cf. Scheffel 1976, 83-84). This theory ensures the connection between the two main components of the structure of reality mentioned above. Namely, the circulation of the whole is the result of the formation of the World Soul, the cycles (κύκλοι) or circular movements of which are described in 36c-d. This global cosmic circulation exerts a kind of pressure that, together with the formation of the elementary bodies, causes the motion of the *chora* [cf. *ibid.*, 87-90].

On the basis of these and other examples, the striking actuality of Plato's dialectical cosmology can be confirmed. Several prominent thinkers have already underlined this connection. In fact, the physicist, Werner Heisenberg, maintained that the two major ideas of Greek natural science are to be found in Plato's physics. Namely, the conviction of the atomists that matter is composed of small entities and the Pythagorean doctrine of the meaningful power of mathematical structures. The historian of science, Abel Rey, saw in Platonic dialectic the foundational step for all natural sciences [cf. Friedländer 1964, 261]. Additionally,

Paul Natorp's assessment, as advanced in his *Platos Ideenlehre*, serves as an example of the acknowledgment of the dialectical character of the *Timaeus*. According to Natorp, the main source of difficulty of the «dialectical content» lies in the problem of distinguishing between the truly scientific and the merely probabilistic character of Plato's statements.<sup>20</sup>

This difficulty is often related to the opposition between *logos* and *mythos*, which refers to the assertions *Timaeus* makes in several passages that suggest that his discourse is a likely story. Since he uses the expressions of *eikos muthos* (29d, 59c, 68d) and *eikos logos* (30b, 34c, 48d, 49b, 53d, 55d, 56a, 57d, 90e),<sup>21</sup> different translations include likely story, likely myth and likely account [cf. Johansen 2004, 48]. The word «likely» (εἰκώς), going back to Parmenides, Xenophanes and even to Hesiod, means «probable» or «plausible».<sup>22</sup> It makes the cosmology of the *Timaeus* appear as a kind of mythology or – as Cornford suggests – «poetry» that can only attempt to come near to the truth. As Cornford tells us: «But the truth to which it can approximate is not an exact and literal statement of 'physical law', such as modern science dreams of», but a truth involving «the working of a divine intelligence» [cf. Cornford 1971, 30].

Regardless of the fact that some interpreters claim that *eikos muthos* and *eikos logos* are used synonymously in the *Timaeus*, the actuality of the dialectic of *mythos* and *logos* consists precisely in its usefulness in questioning the epistemological capabilities of modern natural philosophy, natural sciences and philosophical cosmology. Citing Aristotle's *Metaphysics* A, 6, Cornford claims that «there can be no exact, or even self-consistent, science of Nature», and «[i]n Plato's view there can be no exact science or knowledge of natural things

---

<sup>20</sup> Cf. Natorp 2004, 355f. He says: «Die Schwierigkeit dieses Werks in seinem dialektischen Inhalt betrifft hauptsächlich die genaue Abgrenzung dessen, was als wissenschaftliche Lehre, und was als freies Spiel des Gedankens (s. bes. 59 C D) oder Ausführung bloßer Wahrscheinlichkeiten verschiedensten Grades angesehen sein will».

<sup>21</sup> For a detailed interpretation of the usage of these two expressions in the *Timaeus* see Brisson 2012.

<sup>22</sup> Kalfas remarks that «[e]ach time 'eikos' refers to something 'logical', 'coherent', 'fitting', even 'necessary' [...]. It is all these shades of meaning, which are contained in the scholarly rendering 'plausible'» (Kalfas 2005, 87).

because they are always changing» [*ibid.*, 28-29]. However, we should bear three things in mind. (i) The dialectic of Being and Becoming; (ii) We should not reduce cosmology to natural science; and (iii) We should not consider natural science as a dogmatically exact science in the sense that it excludes knowledge of the Forms. This should lead us to the conclusion that there must be true knowledge about the cosmos, namely, a dialectical knowledge, which explores the totality of the *physis* in the light of its dialectical structures.

The *eikos logos* of Timaeus is comparable to the method of the mathematicians in the *Republic*, since they both use the visible structure of the cosmos to grasp the invisible truths, which are accessible only through *dianoia* (cf. *Republic* 510d, 529d). However, Timaios also imitates the dialectician, as he starts his speech with the idea of goodness (cf. *Republic* 511b, 533c) and orients it toward that starting point. It is here where the philosophical kernel of the *eikos logos* as mode of presentation lies (cf. Moncada 1995, 40-41). And it is here where we can identify a message from Plato to modern scientists: analogously to his point in the *Statesman* (285c), the reason behind some particular inquiries is often nothing but becoming better dialecticians.

## References

### Primary sources

- Plato, *Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, transl. R.G. Bury, London, William Heinemann LTD, 1929.
- Plato, *Theaetetus, Sophist*, transl. H.N. Fowler, London, William Heinemann LTD, 1921.
- Platon, *Timée – Critias*, texte établi et traduit par A. Rivaud, Œuvres complètes, Tome X, Paris, Les belles lettres, 1970.
- Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, ed. and transl. S. White, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- Proclus, *Commentaire sur le Timée*, Livre II, traduction et notes par A.J. Fustugière, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1967.

## Secondary sources

- Angeles, P.A. [1981], *A Dictionary of Philosophy*, Harper & Row, London.
- Baltes, M. [1976], *Die Weltentstehung des Platonischen Timaios nach den antiken Interpreten. Teil I*, Leiden, Brill.
- Baltes, M. [1978], *Die Weltentstehung des Platonischen Timaios nach den antiken Interpreten. Teil II PROKLOS*, Leiden, Brill.
- Blackburn, S. [1994], *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford, Oxford University Press.
- Brisson, L. [1998], *Le Même et l'Autre dans la Structure Ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systémique du Timée de Platon*, 3. édition revue et corrigée, Sankt Augustin, Akademie Verlag.
- Brisson, L. [2012], Why Is the *Timaeus* Called an *Eikôs Muthos* and an *Eikôs Logos*?, in: C. Collobert, P. Destrée, F.J. Gonzalez (eds.), *Plato and Myth. Studies on the Use and Status of Platonic Myths*, Leiden, Brill, 369-391.
- Cherniss, H.F. [1965], The Relation of the *Timaeus* to Plato's Later Dialogues, in: R.E. Allen (ed.), *Studies in Plato's Metaphysics*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Christidis, T. [2009], Cosmology and Cosmogony in Heraclitus, in: *Revue de philosophie ancienne* XXVII (2), 33-61.
- Christidis, T. [2012], Heraclitus and Parmenides, Philosophers of Becoming and Being, in: *Philosophical Inquiry* 36 (1-2), 18-41.
- Corcilius, K. [2018], Ideal Intellectual Cognition in *Timaeus* 37A2-C5, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* LIV, 51-105.
- Cornford, F. M. [1971], *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato translated with a running commentary*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Derrida, J. [1993], *Khôra*, Paris, Éditions Galilée.
- Dixsaut, M. [2001], *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- Erler, M. [2007], Platon, in: H. Flashar (ed.), *Grundriss der Geschichte*

- der Philosophie, Ueberweg: Die Philosophie der Antike, Band 2/2*, Basel, Schwabe Verlag.
- Evans, J.D.G. [1977], *Aristotle's Concept of Dialectic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fakhri, M. [1968], A Tenth Century Arabic Interpretation of Plato's Cosmology, in: *Journal of the History of Philosophy* 6 (1), 15-22.
- Findlay, J. N. [1974], *Plato: The Written and Unwritten Doctrines*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Fleischer, M. [2001], *Anfänge europäischen Philosophierens. Heraklit – Parmenides – Platons Timaios*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Friedländer, P. [1964], *Platon. Band I: Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*. Dritte durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin, Walter de Gruyter.
- Gadamer, H.-G. [1985a], Platos ungeschriebene Dialektik (1968), in: *Gesammelte Werke, Band 6, Griechische Philosophie II*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 129-153.
- Gadamer, H.-G. [1985b], Idee und Wirklichkeit in Platos «Timaios» (1974), in: *Gesammelte Werke, Band 6, Griechische Philosophie II*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 242-270.
- Gasché, R. [1994], *Inventions of Difference. On Jacques Derrida*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Hartley, B.A. [1918], Plato's Conception of the Cosmos, in: *The Monist* 28 (1), 1-24.
- Ionescu, C. [2007], The Unity of the *Philebus*: Metaphysical Assumptions of the Good Human Life, in: *Ancient Philosophy* XXVII (1), 55-75.
- Ionescu, C. [2010], Dialectical Method and the Structure of Reality in the *Timaeus*, in: *Ancient Philosophy* XXX (2), 299-318.
- Johansen, T. K. [2004], *Plato's Natural Philosophy. A Study of the Timaeus-Critias*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jonkers, G. [2017], *The Textual Tradition of Plato's Timaeus and Critias*, Leiden, Brill.



- Kalfas, V. [2005], The «*Eikos*» Myth in Plato's Cosmology, in: *Philosophical Inquiry XXVII* (1-2), 83-93.
- Mannsperger, D. [1969], *Physis bei Platon*, Berlin, Walter de Gruyter.
- McGuire, J.E., Tamny, M. [1983], *Certain Philosophical Questions: Newton's Trinity Notebook*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Migliori, M. [2010], *Philebus and Timaeus: Plato «Suggests» Reading These Two Dialogues Together*, in: A. Bosch-Veciana, J. Monserrat-Molas (eds.), *Philosophy and Dialogue. Studies on Plato's Dialogues II*, Barcelona, Barcelonesa d'Edicions, 115-139.
- Miller, R.D. [2003], *The Third Kind in Plato's Timaeus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mohr, R.D. [1985], *The Platonic Cosmology*, Leiden, Brill.
- Moncada, J.E. [1995], *Chora und Chronos. Logos und Ananke in der Elemententheorie von Platons «Timaios»*, Wuppertal, Verlag Holger Deimling.
- Natorp, P. [2004], *Platos Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.
- Reynolds, J.J. [2008], How Is the Third Kind in Plato's *Timaeus* a Receptacle?, in: *Ancient Philosophy XXVIII* (1), 87-104.
- Robinson, R. [1953], *Plato's Earlier Dialectic*, Oxford, Clarendon Press.
- Sayre, K.M. [1983], *Plato's Late Ontology. A Riddle Resolved*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Scheffel, W. [1976], *Aspekte der Platonischen Kosmologie*, Leiden, Brill.
- Schulz, D.J. [1966], *Das Problem der Materie in Platons «Timaios»*, Bonn, H. Bouvier u. Co.
- Shiner, R.A. [1974], *Knowledge and Reality in Plato's Philebus*, Assen, Van Gorcum & Comp. B. V.
- Sedley, D. [2019], The *Timaeus* as Vehicle for Platonic Doctrine, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy LVI*, 45-71.
- Tsimbidaros, I. [2010], Cosmogonie et poésie divinatoire chez Empédocle, in: *Revue de philosophie ancienne XXVIII* (2), 33-47.



- Van Riel, G. [2017], *Perspectivism in Plato's Views of the Gods*, in: P. Destrée, R.G. Edmond III (eds.), *Plato and the Power of Images*, Leiden, Brill, 107-120.
- Vlastos, G. [1975], *Plato's Universe*, Seattle, University of Washington Press.
- Welliver, W. [1977], *Character, Plot and Thought in Plato's Timaeus-Critias*, Leiden, Brill.
- Whitehead, A.N. [1978], *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York, The Free Press.

### **Keywords**

dialectic; cosmology; ontology; being; becoming

### **Abstract**

In this paper, I present Plato's cosmology in the *Timaeus* as the attempt to establish a dialectical account of the universe, which rests upon various forms of Platonic dialectic, especially the dialectic of Being and Becoming. First, I provide a historical contextualization of the ontological usage of this aspect of Plato's dialectic on the cosmological level (section 2). Second, I discuss the main components of the dialectical structure of the cosmos in light of the dialectic of Mind and Matter. That is, the Demiurge and the World Soul stand for the principle of cosmic rationality, while the puzzle of the third kind refers to the material principle (section 3). This leads me to the conclusion that the resulting picture of the universe corresponds to a systemic dialectical cosmological account, which emphasizes the actuality of Plato's natural philosophy and its potential role in developing modern philosophical cosmology (section 4).

In questo articolo, presento la cosmologia di Platone nel *Timeo* come il tentativo di stabilire una concezione dialettica dell'universo, che si basa su varie forme di dialettica platonica, in particolare la dialettica fra Essere e Divenire. In primo luogo, fornisco una contestualizzazione storica dell'uso ontologico di questo aspetto della dialettica di Platone a livello cosmologico (sezione 2). In secondo luogo, discuto i componenti principali della struttura dialettica del cosmo alla luce della dialettica di Mente e Materia. Cioè, il Demiurgo e l'Anima del Mondo rappresentano il principio della razionalità cosmica, mentre l'enigma del terzo tipo si riferisce al principio materiale (sezione 3). Questo mi porta alla conclusione che l'immagine dell'universo

che ne risulta corrisponde a una concezione cosmologica, dialettica e sistemica, che sottolinea l'attualità della filosofia naturale di Platone e il suo ruolo potenziale nello sviluppo della cosmologia filosofica moderna (sezione 4).

Aimen Remida  
Philipps-Universität Marburg, Germany  
E-mail: [Remida@students.uni-marburg.de](mailto:Remida@students.uni-marburg.de)





**ISSN 2284-2918**