

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.¹ 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

¹ *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».² 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.³

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.

² Cfr. Sini 1994, 52.

³ 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 farraginosa 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, ultrabarroca, 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».⁴

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?

⁴ 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.⁵ 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

⁵ 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»?⁶

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.⁷

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*

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

⁷ 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-kekulé-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.