



ANDREA TAGLIAPIETRA

QUESTIONI DI STILE SAGGIO AD USO DI PREFAZIONE

L'epoca contemporanea, con la fine delle "grandi narrazioni" culturali e ideologiche che consentivano la composizione della pratica della filosofia con una determinata e costante funzione sociale della teoria, obbliga il filosofo a (ri-)fare i conti con la maschera del suo personaggio concettuale. All'inizio della contemporaneità ecco sorgere, allora, la figura di Nietzsche, un professore di filologia classica precocemente messo a riposo dall'insegnamento e intenzionato a trasformare l'opera del pensiero in una raffica di libri necessari, "per tutti e per nessuno", come ironizzerà il sottotitolo dello *Zarathustra*. Con Nietzsche la scrittura del filosofo trasforma la funzione della teoria, la vincola strettamente da un lato all'*attualità* stessa dell'epoca, al ritmo impaziente delle sue trasformazioni, svincolandola tuttavia da una qualche comunità scientifica di appartenenza (anche da quella dei filosofi, come mostra la sua stessa *Wirkungsgeschichte*), dall'altro al crogiolo dello *stile*, in cui la filosofia si lega ancor di più alle caratteristiche del personaggio concettuale che ne fa da portavoce.

Il personaggio concettuale di una filosofia non coincide con l'identità biografica del suo autore, ma con la voce che ci parla dall'interno dell'opera e che emerge dal tessuto testuale della scrittura e, quindi, dallo stile che la attraversa e che le dà forma. Questa voce cambia e cambia i suoi lettori, perché si accompagna alla dinamica della storia, la riflette e insieme ne è parte. Di qui l'impressione di stasi alimentata dai periodi scolastici della filosofia, quando la scrittura filosofica si uniforma a un modello stereotipato al punto da far sembrare irrilevante la questione dello stile e unico e monotono il personaggio concettuale



che ne abita le pagine, tanto quanto irrilevante diviene, nell'ideologia scolastica, lo sfondo dei mutamenti storici che nel frattempo avvengono.

Invece, indiscutibilmente l'opera di Nietzsche ci restituisce in modo enfatico la questione dello stile e, come mostra il saggio di Erminio Maglione di cui occupiamo brevemente la soglia, comporta, nella comunità dei lettori – e nelle comunità di lettori che si formano nelle differenti tradizioni culturali e nel corso del tempo, come è il caso di quella francese –, la comparsa di una galleria di personaggi concettuali. Di questo rende conto il libro che presentiamo. Ma qualche pagina dobbiamo qui riservare alla questione dello stile.

“Lo stile è l'uomo” recita una vecchia sentenza che si fa risalire almeno a quel conte di Buffon la cui statua, incrostata di muschio e di licheni, ancora campeggia al centro del Jardin des Plantes di Parigi¹. Ma l'uomo di cui si parla, in coerenza con quanto abbiamo scritto, non va inteso come l'individuo, il soggetto che si appropria biograficamente della scrittura o di qualunque altra espressione simbolica dell'essere umano, ma il personaggio concettuale che essa esprime e trova riflesso, semmai, nella singolarità inintenzionata che, corpo su corpo, accade nell'opera.

Nella parola “stile”, ci informa Derrida commentando Nietzsche², risuona lo *stylus*, l'asticella appuntita che i romani impiegavano per scrivere sulle tavolette di cera, ovvero la penna d'oca – detta in seguito anche “stilografica” –, che, in tempi moderni, accompagnava l'inchiostro della scrittura sulla carta e che oggi rivive nei pennini per prendere appunti sul foglio elettronico del tablet. In alcune pagine de *Le dieci parole latine che raccontano il nostro mondo* Nicola Gardini³ ci ricorda che lo *stilus* da principio era un palo, un bastone, un'asta, da una radice *stig-* che si trova anche

1. G.-L.L. de Buffon, *Discours sur le style* (1752), in Id., *Discorso sullo stile e altri scritti*, a cura di D. Galateria, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1994, p. 13.
2. Cfr. J. Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris 1978; trad. it. a cura di S. Agosti, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991.
3. Cfr. N. Gardini, *Le dieci parole latine che raccontano il nostro mondo*, Garzanti, Milano 2018.

nel greco *stigma*, il marchio o la ferita: si pensi alle francescane *stigmatate* che replicano sulle mani e sui piedi del santo d'Assisi le piaghe causate dai chiodi della crocefissione sul corpo di Gesù. Si tratta di lesioni lasciate da una punta o da un oggetto aguzzo, per cui ritroviamo la radice *stig-* nell'inglese *to sting*, "pungere". Ma in "stile" sentiamo anche l'eco moderna di "stiletto", il pugnale più sottile e, tuttavia, non per questo meno affilato, in analogia del bisturi del chirurgo che incide con accuratezza e precisione le carni e i tessuti. È proprio dello stile emergere, come la prua della nave che fende le acque. È proprio dello stile essere incisivo, come la lama del coltello che taglia e seziona.

Eppure nello stile, accanto all'elemento di rottura, alla soluzione di continuità, all'emergenza che fa risaltare il ruolo dell'eccezione, dello strappo alla regola, si dispone immediatamente l'esigenza dell'ordine, l'urgenza restauratrice, se non della "forma", senza dubbio di "una" forma. È quella che Montaigne, nei suoi *Saggi*, chiamava *forme maistresse*, che esprime la traccia di quella relativa permanenza che rende riconoscibile la singolarità di ciascuno⁴. Già il romantico Schleiermacher stabilizzava la nozione di stile riprendendo ciò che la tradizione retorica, da Quintiliano in poi, aveva sostenuto, ovvero che esso consiste nel modo con cui l'oratore o lo scrittore comunicano il loro pensiero, disponendo, scegliendo e combinando le parole di un testo o di un discorso. Ma ovviamente ciò vale anche per le immagini, per i suoni e le altre molteplici espressioni dell'attività simbolica degli esseri umani, ossia del loro stesso essere al mondo.

Lo stile appare, allora, dopo l'emergenza che lo palesa, più come una sorta di equilibrio che come una specie di trasgressione. Secondo l'*Estetica* di Adorno "le convenzioni, nello stato del loro equilibrio – per quanto già instabile – col soggetto, si chiamano stile"⁵. Si parla di stile, infatti, sia a proposito della cifra distintiva di un artista, del tratto di libertà

4. Sulla nozione di *forme maistresse* cfr. S. Mancini, *Oh, un amico! In dialogo con Montaigne e i suoi interpreti*, Franco Angeli, Milano 1996.

5. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973; trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 275 (Sul concetto di stile cfr. pp. 275-278).

che, nell'opera, incarna l'originalità e l'unicità inimitabile e irripetibile. Questo, anche nei casi in cui materialmente manca la "firma". "Sono le mani", scriveva Henri Focillon, "ad imporre una forma, un contorno e, nella scrittura, uno stile"⁶. In passato, degli artisti si riconosceva la "mano", sebbene essi fossero ancora oscuri e giovani apprendisti, come Leonardo nella bottega del Verrocchio. Del resto, come ci insegnano i grafologi, al di là dell'unicità della firma che non a caso si appone in chiusura di un documento scritto a macchina o digitalizzato per *autenticarlo*, la scrittura manuale e, in particolare, il corsivo conservano il tratto della singolarità individuale che vi si trascrive, finanche le variazioni inconsapevoli del suo inconscio. La scrittura manuale è la *traccia* del proprio *esserci*, è un *qui ci sono stato* che spiega l'emozione particolare che si prova davanti ai manoscritti dei grandi scrittori conservati negli archivi, come, a Weimar, quello che custodisce le carte vergate dalla miope grafia di Nietzsche accanto ai fondi dedicati a Schiller e Goethe.

Ma si parla di stile egualmente in riferimento al canone estetico di un'epoca, a ciò che, a sua volta, raduna una pluralità di opere, di oggetti e di fenomeni culturali sotto un unico denominatore comune – per esempio il gotico o il barocco, l'impressionismo o il cubismo –, o di un elemento architettonico ricorrente e ormai fissato in maniera tipica, come gli "stili classici", ovvero il dorico, lo ionico e il corinzio, che ritroviamo persino sugli ornamenti dei primi grattacieli di Chicago e di New York. Qui l'unicità della traccia sembra rovesciarsi nella molteplicità inflattiva dello stereotipo e lo stile sembra nominare piuttosto la sua mancanza.

Lo stile mostra, soprattutto in questo secondo senso, la sua stretta parentela con la moda che, stando alla geniale definizione coniata da Georg Simmel, è "figlia del pensiero e dell'assenza di pensiero"⁷. Ciò significa che sia la moda che lo stile, nonostante la lussureggiante retorica

6. H. Focillon, *Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943; trad. it. a cura di S. Bettini ed E. De Angeli, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, p. 105.
7. G. Simmel, *Die mode* (1910), in Id., *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, a cura di M. Monaldi, Longanesi, Milano 1985, p. 13.

della creatività che li circonda, appartengono, dal punto di vista della considerazione estetica, alla grande famiglia concettuale dell'imitazione. Il loro paradosso sta nel garantire, mediante quel particolare comportamento mimetico che consiste nel conformarsi ad un modello, la massima apparenza d'originalità possibile. Tuttavia, la moda è la fedeltà intenzionale nei confronti dell'esteriorità di un modello, che quindi è facilmente distinguibile e riconoscibile rispetto alle sue repliche, mentre lo stile nel suo aspetto individualizzante è la fedeltà del modello verso se stesso. In questo senso, dunque, lo stile precede la moda e, di volta in volta, la genera, in quanto essa è, a tutti gli effetti, nient'altro che la pratica imitativa generalizzata di uno stile o, meglio, di un complesso di stili.

Inoltre, l'assenza di pensiero che simmelianamente la moda porta con sé come conformismo e rinuncia alla distinzione critica soggettiva, assume, nello stile, una declinazione introflessa. Lo stile, a partire da quello di un autore o di un artista per giungere agli individui e alla loro vita quotidiana, pur essendo il risultato, *anche*, di un lungo apprendistato, di esperienze acquisite, di saperi specialistici e di elevate competenze tecniche, dev'essere inintenzionale. Il tratto di spontaneità e di "naturalità" dello stile è problematico, ma in qualche modo irrinunciabile e si fonda su quella caratteristica dell'attività simbolica e del linguaggio per cui, come scriveva Robert Musil nell'ultima parte de *L'uomo senza qualità*, dal titolo, ricco di suggestioni, *Verso il Regno Millenario*, "nessuna parola si può dire due volte senza cambiarne il significato". Così la radice originaria dello stile che sbiadisce negli usi categoriali e topici a cui abbiamo appena accennato, va in direzione opposta ad ogni sintassi, semantica, pragmatica o tipologia del linguaggio e delle forme simboliche. Insomma, lo stile è l'ombra che la singolarità proietta sul mondo.

"Lo stile è l'uomo", si diceva all'inizio. Benché il suo potenziale di seduzione derivi da una disciplina che ha poco a che fare con l'apparente assenza di presupposti di una consapevole invenzione *ex novo* e con un'immagine anarchica della vita come libertà assoluta, dobbiamo

ritenere lo stile come un'assunzione interna e in buona parte inconscia, una sorta di "seconda natura" che di volta in volta accorda e rende armonico il singolare/plurale dell'esistenza. Durs Grünbein, interrogandosi sullo stile nelle prose di *Gedicht und Geheimnis*, lo paragona alla funzione interdittiva e apofatica di un demone socratico,

che mette in guardia sempre, non consola mai e del cui influsso nulla testimonia eccetto la composizione cui una voce anelava ansimando. Non giustificabile fino in fondo, ogni atto di scrittura può essere ricondotto solo alla reattività di un singolo individuo che ha smarrito la direzione, ai suoi sintomi che, per quanto cerchino anche di collegarsi a filosofemi, a vedute politiche, a *standard* tecnici, [soprattutto] urgono per manifestarsi.⁸

Nello stile ciò che trionfa è la coerenza interna, l'equilibrio della stabilità, che si dà con un'oggettività che si impone su ogni intenzione soggettiva e apparato ideologico, ma che solo in questo modo lascia affiorare il sottosuolo della singolarità su cui poggia. Lo stile ha il fascino e la ripetitività minerale dei cristalli, ma anche l'unicità distintiva e singolare della loro brillantezza.

Nello stile non è in gioco l'immediatezza della vita, se qualcosa di assolutamente immediato si può dare per quegli animali simbolici che comunque siamo, ma il sedimentarsi della sua esperienza in una forma inconsapevole o solo parzialmente consapevole. Lo stile è, dunque, l'affiorare della singolarità che si manifesta nei tratti peculiari dell'opera artistica e letteraria, ma è percettibile anche nel molto comune della quotidianità, là dove emerge nelle sfumature peculiari dell'agire e quindi del fare di ciascuno, nei gesti e nella voce che rendono inconfondibili.

Ciò che affascina nello stile, infatti, non è l'illusione ricorrente che lo si possa ridurre alla forza sistematica dell'artificio, spingendo l'imprevedibilità dell'esistenza

8. D. Grünbein, *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Surkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2007; trad. it. a cura di G. Cantarutti e S. Ruzzenenti, *I bar di Atlantide e altri saggi*, Einaudi, Torino 2018, p. 10 (*Il mio cervello babilonico*, pp. 10-20).

in direzione di una diligente e misurata, se non artata, costanza. Anzi, lo stile, nel momento in cui si riconosce l'impossibilità che nella vita, come nell'arte, il soggetto possa riuscire ad essere, infine, completamente padrone di se stesso, rivela una via insospettabile all'oggettività, che invece di passare per le forche caudine dell'universale e dei suoi casi particolari – al limite, delle eccezioni alla regola che restano ancora da spiegare –, affiora dal piano comune e differenziale delle singolarità concrete, del darsi asimmetrico di ciascuno dei viventi al di là della terribile simmetria prevista nel sottosuolo della scansione concettuale tra le persone e le cose che innerva la nostra cultura.

Parlare di stile in filosofia appare insidioso per quel che conduce verso l'idea di un'arbitrarietà ingovernabile, che allontana dal paradigma normativo della scienza adottato da molti filosofi contemporanei, per cui appare assolutamente secondaria la questione dello stile del discorso, se non del linguaggio stesso che viene impiegato per produrre e trasmettere il sapere e dar forma alla conoscenza. Come notava già parecchi anni fa George Steiner in uno dei suoi libri più belli, *Linguaggio e silenzio*, la scienza contemporanea tende alla "fuga dalla parola", ad uscire dall'esperienza del linguaggio e, quindi, per certi versi, dall'esperienza stessa. "È arrogante, se non addirittura irresponsabile", scriveva Steiner,

richiamarsi a nozioni fondamentali del nostro modello attuale dell'universo come i quanti, il principio di indeterminazione, la costante di relatività, la mancanza di parità nelle cosiddette interazioni deboli delle particelle atomiche, se non lo si sa fare nel linguaggio ad esse adeguato – vale a dire in termini matematici. Senza di essi, tali parole non sono che fantasmi che servono ad abbellire la pretenziosità di filosofi e giornalisti. Poiché la fisica ha dovuto desumerle dalla lingua volgare, alcune di queste parole sembrano conservare un significato generalizzato; danno l'impressione di una metafora. Ma si tratta di un'illusione.⁹

9. G. Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Atheneum, New York 1967; trad. it. a cura di R. Bianchi, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Garzanti, Milano 2001,

Steiner scrive queste righe, più volte ripubblicate, nel 1958. Viene da sorridere pensando ad alcuni uomini di scienza nostrani che, sfruttando la stessa equivocità della parola, che ne è la ricchezza, ma anche il pericolo, discettano sul tempo, sul male e su quant'altro può servire a tenerli lontani da quel "cantuccio" che, per Giorgio Colli, si nasconde dietro all'altisonante ricerca della verità scientifica: "lo scienziato spesso pretende di vivere per la conoscenza. La realtà è più modesta, si tratta della ricerca di un cantuccio in cui sentirsi sicuri, di un atteggiamento difensivo in un individuo di scarsa aggressività"¹⁰. Ma nella società dello spettacolo e della mobilitazione totale anche gli individui più tranquilli devono pur darsi da fare per apparire, o semplicemente per sconfiggere la noia, una volta usciti dal laboratorio.

È persino banale ricordare che la storia della filosofia è la storia di un canone di testi molto diversi fra loro, ma che sono accomunati tutti dal ricorso alla scrittura che si dà in forme espressive molto varie: poemi, dialoghi, trattati, lettere, discorsi, saggi, aforismi e persino romanzi e racconti. Non credo sia discutibile, poi, che le opere dei filosofi più significativi del canone hanno una loro proprietà stilistica che le fa distinguere e che, in qualche modo, fa un tutt'uno con l'originalità e l'eccellenza del loro contenuto concettuale e della loro portata teorica. Tuttavia, è evidente che, dopo più di un quarto di secolo da quando Manfred Frank si avventurò verso gli ardui sentieri di una filosofia dello stile in tre lezioni tenute a Princeton nel quadro del *Christian Gauss Seminar in Criticism*, il sentimento di minaccia che la filosofia accademica avverte nei confronti della questione dello stile non sembra essersi attenuato.

Non si tratta soltanto del sogno neopositivista-logico di un linguaggio ideale e purificato dalle ambiguità del linguaggio naturale, né della riproposta, in questa prospettiva, di una sorta di "ideografia", immemore dell'i-

pp. 31-32.

10. G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, p. 55.

nestirpabile visualità che l'ha generata, alla Frege. Né, d'altra parte, la risposta inclusiva e non esclusiva rispetto alla questione dello stile può implicare automaticamente l'assottigliarsi della differenza fra la filosofia e la letteratura, benché senza dubbio consenta di muoversi con maggior libertà negli spazi che si aprono al confine fra le due. Anzi, considerare la filosofia come un genere letterario può avere i suoi vantaggi e non soltanto nella prospettiva della libera conversazione democratica prospettata dalla "postfilosofia" di Richard Rorty. In ogni caso, la posizione del filosofo americano e lo slittamento della filosofia dalle varie forme di fondazionismo all'ironia potrebbe essere non solo un'occasione per il discorso filosofico contemporaneo di ritrovare il temperamento critico dell'inizio, bensì un salutare bagno d'umiltà. Se il metafisico e il filosofo senza stile o che si prefigge di esserlo, seguendo l'impostazione tradizionale della filosofia, credono di poter giungere alla definizione di un'essenza umana universale basata, in realtà, come suggeriva Rorty, sul nostro "desiderio di essere buoni"¹¹, l'ironico, ossia chi possiede uno stile e non se ne vergogna, al contrario, ritiene che l'unica cosa in grado di unire ognuno di noi agli altri sia la facoltà di provare dolore e, in particolare, quello specifico tipo di dolore che è l'umiliazione dell'altro a cui assistiamo in quanto *prossimi*.

I dogmatici e i filosofi senza stile – se dopo ciò che scriviamo possiamo ancora definirli tali – pensano che sia l'universale ricavato dai loro "ideali ascetici" a fondare la convivenza umana, ma uno sguardo disincantato alla storia e al nostro stesso presente dovrebbe metterli in guardia dal perseverare per quella via. È forse dal basso, dalla messa in comune dell'esposizione di ciascuna singolarità e dal paziente incontro della conversazione della cultura, che la visione del mondo atta a risparmiare il più possibile le sofferenze e le umiliazioni degli altri esseri prende forza e si sviluppa. La filosofia, per diminuire le crudeltà del

11. R. Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; trad. it. a cura di G. Boringhieri, *La filosofia dopo la filosofia: contingenza, ironia e solidarietà*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 111.

vivere comune, non può più ricorrere allo stile essenzialista dell'oggettività proprio di una razionalità metastorica ed immutabile e che spesso ha aggiunto a quella crudeltà l'arroganza dei suoi presupposti. Piuttosto, essa assume un atteggiamento pragmatico, che mira a costituire la solidarietà intersoggettiva un po' alla volta, pezzo per pezzo, senza illudersi che la soluzione di ogni problema le sia dovuta come qualcosa di necessario. Rorty proponeva che il pensiero prendesse congedo dal gergo filosofico dell'astrazione, affrontando i problemi della quotidianità nei termini stessi in cui essi si pongono.

Se dovessimo sintetizzare il rapporto della filosofia con lo stile, nozione che, lo si sarà capito, possiede comunque un inestinguibile grado di indeterminatezza, si potrebbe dire che all'inizio della sua storia la filosofia è stata, come insegnava Pierre Hadot, uno *stile di vita*, una forma di *bios* che approdava ad una tecnica del sé, mentre oggi, innanzi alle correnti del pensiero analitico che dominano l'attuale scena del pensiero accademico globalizzato e in perfetta coerenza con l'orizzonte mobilitante e produttivistico del capitalismo, si potrebbe sostenere, forse, che essa è diventata uno *stile di lavoro*. In mezzo a questi due estremi extratestuali sta l'intera storia della filosofia con le sue opere, là dove lo stile si è tradotto nelle varie forme di scrittura filosofica e di *stili di pensiero* ospitati dal canone e che la burocratizzazione professionale della filosofia contemporanea come "mestiere di pensare" spinge verso quella che Roland Barthes chiamava *écriture sans style* o, per dirla in termini diversi, come "scrittura non creativa", dando per scontato che lo sforzo per dire chiaramente qualcosa e per comunicare informazioni, concetti o idee complesse non sia un'attività che comporta una dose considerevole, anzi essenziale, di "creatività" e che quest'ultima invece sia una parola di cui diffidare "a priori".

Nella testualità e nella stilistica della filosofia si sedimenta il tratto enigmatico della singolarità, irriducibile alle formule universali della teoria o al caso particolare di una regola o vuoi anche all'applicazione dei criteri di un preciso genere letterario. Per ogni grande testo del cano-

ne filosofico avviene infatti ciò che Isaac Bashevis Singer diceva dell'*Etica* spinoziana, nel breve racconto *Lo Spinoza di via del mercato*. Il dottor Fischelson, ci narra Singer, studiava l'*Etica* di Spinoza da più di trent'anni,

ne conosceva ogni asserzione, ogni dimostrazione, ogni corollario, ogni nota, aveva imparato tutto a memoria. Quando voleva trovare un determinato brano, di solito apriva il volume proprio al punto desiderato, senza doverlo cercare. Ma ciò nonostante, continuava a studiare l'*Etica* per ore e ore ogni giorno, con una lente d'ingrandimento nella mano ossuta, mormorando e facendo cenni d'assenso con la testa. Il fatto è [prosegue il racconto del premio Nobel per la letteratura nel 1978] che quanto più il dottor Fischelson studiava, tanto più trovava frasi che lo lasciavano interdetto, brani non chiari e osservazioni enigmatiche. Ogni frase conteneva allusioni che nessuno studioso di Spinoza aveva approfondito.¹²

La filosofia, come le grandi opere poetiche e letterarie, ma si può dire lo stesso della pittura, della scultura o della musica, non prevede l'esercizio semplice della lettura – quello che al giorno d'oggi è quasi esclusivamente l'esercizio fugace della lettura di un giornale, di un documento, di un *thriller* svedese, di una scritta che passa sullo schermo, come i valori azionari di borsa o le *breaking news* della CNN –, ma della *rilettura*. Senza la rilettura e il movimento di ritornare al testo con pazienza e costanza, una nozione come quella di stile risulta assolutamente incomprensibile. Non si tratta soltanto della scoperta del circolo della comprensione che ha fatto la fortuna della moderna tradizione ermeneutica, da Schleiermacher a Gadamer e oltre, né dell'antica passione per la *littera* e per le strutture del testo della filologia. La rilettura è una forma di attenzione che non si fissa più soltanto su ciò che il testo ha da dirci e sulle intenzioni dell'autore, ovvero su quello stesso incremento di sapere che produce la prima e unica lettura, quella che si espande di testo in testo. Il

12. I. B. Singer, *The Spinoza of the Market Street* (1958); trad. it. a cura di B. Oddera, *Lo Spinoza di via del mercato*, in id., *I due bugiardi*, Guanda Editore, Parma 2003, pp. 23-37, p. 23.

rileggere insiste sulle incomprensioni e sulle oscurità non solo per chiarirle e insieme chiarire i pregiudizi con cui ci accostiamo all'opera, come vorrebbe la pratica consueta dell'ermeneutica filosofica, ma per soffermarvisi pensosa e, come accadeva allo Spinoza di via del mercato, per riuscire a sopportarne la natura enigmatica e includerla nella propria vita.

A chi valuta il procedere della filosofia alla stregua delle scienze e del loro modello di sapere cumulativo, tutto ciò può apparire inconcludente e vano. Ma non è così. La filosofia è un'euristica della domanda piuttosto che della risposta e il riproporsi delle domande può essere considerato quale sintomo di inefficienza conoscitiva solo se si ritiene che il modello dell'interrogare sia quello della richiesta che si assorbe e si esaurisce del tutto nell'ansia della risposta, come quando si chiede, a qualcuno che abbia un orologio, "che ore sono?". L'ansia della risposta, la sua impazienza, ci viene, ovviamente, se dobbiamo prendere un treno o un aereo ed è perfettamente legittima nell'emergenza di quella prospettiva. Ma quando si tratta della questione del senso, che è l'ambito in cui si muove la filosofia e che costituisce, malgrado le differenze epocali e culturali del suo esercizio, la ragione profonda della sua universalità e della sua continuità storica, l'insistenza della domanda è la figura stessa della pazienza ontologica che caratterizza quegli esseri fatti di tempo che in fondo noi siamo. Perché la durata della domanda, la sua *rioccupazione*, come la chiamava Hans Blumenberg, con altre domande, il suo complicarsi e arricchirsi, il condensarsi in risposte che in un secondo momento appaiono insufficienti e superate o, appunto, foriere di nuove declinazioni della domanda, coincide con quel continuo variare dell'orizzonte che accomuna e intreccia, per i viventi, l'esistenza con l'enigma del senso, da cui muove l'impresa della filosofia e in cui trova radicamento anche la questione dello stile.

Il sospetto è che lo stile, lungi dall'essere quel mero ornamento della comunicazione che al limite e occasionalmente la abbellisce o la rende più efficace, sia l'emergenza della totalità di ciò che non si può dire e che tuttavia

costituisce lo sfondo presupposto di ogni dire, ovvero il senso. Quel senso in cui la singolarità si specchia e che, come quest'ultima è irriducibile al caso particolare di una regola, altrettanto è eccedente rispetto a qualsiasi somma esaustiva dei significati disponibili. Questo spiegherebbe sia perché le questioni di stile, in letteratura, nell'arte come anche in filosofia, risultino tanto fondamentali ma al contempo connotate da un'insopprimibile vaghezza. Lo stile in un'opera non è infatti solo la disposizione delle parole, l'architettura della frase o la forma complessiva assunta dal testo (e ciò lo si potrebbe dire anche di materiali simbolici diversi dalla parola, come nelle altre arti, i colori, lo spazio, le immagini o i suoni), ma l'originale capacità di governarne la mancanza, i vuoti e le lacune. Lo stilo dello stile, come ci insegna l'esperienza estetica di qualsivoglia opera d'arte degna di questo nome, serve a tagliare, a scavare e a togliere, piuttosto che ad aggiungere. L'eccellenza dell'opera non è mai data dall'eccesso del "più", bensì dalla carica simbolica del "meno", sicché sono sempre state possibili estetiche del frammento, mentre sul fronte dell'eccedenza si possono trovare, forse, solo le estetiche dell'incompiuto, in cui si ottiene il "più" da un'altra modalità del "meno".

Se l'omissione testuale (o dell'opera) sporge sulla pienezza del mondo, lo stile, scavando nel linguaggio e nelle forme simboliche dell'espressione e della composizione, riflette il piano della singolarità che produce l'opera, proiettandosi verso le singolarità che la fruiscono. La letteratura non è, quindi, ludico intrattenimento ai margini della serietà della vita, ma missione conoscitiva, cura e inchiesta del senso. È evidente che questo discorso può essere esteso a tutte le attività artistiche e simboliche dell'essere umano. Ma perché quello che vale per esse non dovrebbe valere, a maggior ragione, per quel particolare tipo di scrittura, molto sofisticata e stilisticamente variabile, sistemata in un canone senza dubbio più rigido di quello letterario e costitutivamente rivolta alla questione del senso, che è, da ultimo, ciò che chiamiamo "filosofia"?

Ecco l'opera di Nietzsche diventare una *provocazione di stile* che, riconfigurando il personaggio – anzi, leggendo il libro di Maglione, i personaggi concettuali che metamorficamente vi si succedono – richiama i lettori al simmetrico *esercizio di stile* che, nell'interpretazione dei testi, fornisce al contempo una chiave per leggere l'attualità dell'epoca, per dare corpo alle ombre dei personaggi concettuali, riconoscendoli nelle figure in carne ed ossa che attraversano, nel corso del Novecento, il crudele palcoscenico della storia.