

navigando nei miei senili ricordi

Mario Manno

L'autore ripercorre il cammino di apprendimento della scrittura attraverso un viaggio nella memoria, fin dall'infanzia, elegendo ricordi, attese, incontri che hanno segnato i tratti più significativi della sua crescita formativa. Il sapere alfabetico non è presentato mediante una scrittura asettica, bensì mediante la forma narrativa che costituisce l'unica modalità in grado di tradurre le esperienze di vita nella pagina. La trama si dipana mirabilmente con nodi apicali, ma anche con accenti velati da una malinconia che è propria di ogni *nostos* che però mai si coniuga con l'*algia*. Il testo si riassoda nel distacco.

Parole chiave: musica-scrittura, lettura-scrittura, oggettivazione-reificazione.

The author traces the journey of learning to write through a trip down memory lane, since childhood electing memories, expectations, meetings that have marked the most significant features of his educational growth. The alphabetic knowledge is not preserved through an aspetic writing, but through the narrative form which is the only way that can translate lifetime experiences into pages. The plot admirably unfolds through apical points, but also through veiled hints to melancholy that belongs to every *nostos* but that does not combine with *algia*. The text is held together through detachment.

Key words: music-writing, reading-writing, objectification-reification.

Mi affretto a rispondere al tuo gentile invito, e ad entrare nelle pagine di “Viaggi nella scrittura”, un settore che considero fondamentale perché *biografico* (in un certo senso *storiografico*) della tua Rivista, se tu chiedi a Colleghi e studiosi di raccontare, in questa rubrica, non tanto la loro teoria sulla scrittura quanto la loro “storia di vita”, come siano

Articolo ricevuto nel marzo 2015; versione finale del maggio 2015.

diventati scriventi-scrittori, come abbiano recepito e gestito il dono di Theuth.

Devo confessarti, carissimo Mino, che alla mia età non è facile ricordare. O, per meglio dire, conservo immagini finanche della mia prima infanzia, ma ne ho soltanto poche, sia pure vivissime. La memoria, specialmente negli anziani, diventa sempre più poetica, e quindi poco affidabile per stabilire come in realtà siano accaduti quegli eventi e quale significato allora, in quei tempi lontani, abbiano espresso. Potremmo dire, niccianamente, che le interpretazioni prevalgono sui fatti.

È un fatto, comunque, che la nostra prima casa, a Roma, era in via Corridoni, angolo piazza Bainsizza, e che, dopo aver percorso un breve tratto del viale Carso (da dove iniziava via Asiago, sede dell'Eiar, luogo di lavoro dei miei genitori), io imboccavo la via Achille Papa (che ricordo anche perché, sulla sinistra, a metà strada, c'era la villetta dei fratelli Palombi editori), e poco dopo arrivavo in viale Mazzini, dove c'era la "Pistelli", asilo e scuola elementare.

Ed è un fatto che non ricordo una vita prima del saper scrivere: non ricordo una mia vita senza scrittura.

Su questo ho immagini precise.

A 5-6 anni (prima d'esser scolarizzato, dunque) sapevo leggere e scrivere. È a partire da questa mia età che ritrovo i ricordi, dunque dal 1933, anno del trasferimento della mia famiglia da Palermo a Roma. Assistito e coccolato da una governante a tutto servizio (si chiamava Elvira, era di S. Lucido, Cosenza, ed era una calabrese acculturata), i miei tutto il giorno a far prove e concerti, mi rivedo seduto al tavolo della camera da pranzo, *costretto* a pronunciare le lettere dell'alfabeto (press'a poco: il momento della "soggettività") e immediatamente, con la matita, a tradurle in rappresentazioni figurative (il momento della "oggettivazione", sempre secondo la fenomenologia hegeliana...). Si pronuncia "emme", e si disegna una specie di vermetto a tre zampe "m". Ogni volta che si vedrà questo segno si pronuncerà "emme"; ma poi aggiungendo qualche vocale (ad esempio, la "a"), la pronuncia sarà un'altra, e prenderanno il via fonemi come "Mario", "mamma", "mano", "Manno", "male", etc.

Usando un linguaggio tecnico e parole da semiologo raffinato, potrei dire che nella pronuncia originaria vi sia come l'origine di un pensiero, come un "soffio vitale" che deve reificarsi in una rappresentazione *materiale* non più aleatoria come il "soffio" sebbene perenne come la "grafite" d'una matita (sì, perenne, malgrado le dovute e innumerevoli cancellature fatte con la gomma, eccezionale occasione di divertimento,

che mi si rivelò, poi, pericoloso strumento di contraffazione della scrittura *e quindi* di “abuso linguistico”).

Ma questa simbiosi lettura-scrittura, la sperimentavo anche con la scrittura musicale (qui Elvira cedeva il posto a mia madre). Avevo appena 5 anni, e cominciai a leggere le note dal “Solfeggio” di Bona (quello del Ciriacò, molto complesso, lo studiai anni più tardi). Cominciai a poco a poco, lentamente (senza sforzo, quasi *naturalmente*) a capire e gestire una scrittura in un certo senso *simbolica*. Infatti, si dice “be-mol-le” ma si scrive con un piccola “b” sopra la nota; si dice “di-e-sis” ma si tratteggia un piccolissimo rettangolo *graticciato*, simile a quello che oggi abbiamo nel computer (“#”). Si pronuncia “se-mi-bre-ve” ma si disegna, nel pentagramma, un cerchietto con un taglio al centro. Sempre a 5-6 anni, cominciai anche a *toccare* i tasti del pianoforte. Questo, nello studio di mio padre, dove c’era, appunto, il pianoforte, e dove potevo entrare soltanto accompagnato dai genitori. Di solito, questa stanza-studio serviva a mio padre, e a mia madre, per suonare, per comporre, qualche volta per le prove del quartetto o del quintetto (colleghi ed amici di mio padre – che fu violinista, pianista, compositore e direttore d’orchestra, mentre mia madre era soltanto violinista – erano Ornella Puliti Santoliquido, Barbara Giuranna, Massimo Anphiteatrof, Dante Alderighi *et al.*; questi sono alcuni nomi, ed alcuni volti, che ricordo). Insomma, con il solfeggio bisognava anzitutto scrivere e poi recitare; suonando il pianoforte bisognava invece leggere, recepire nella mente e nel cuore il significato di quei segni, e poi ridare alla vita il significato (un nuovo, sempre nuovo, significato) di quelle note scritte lì, nel pentagramma, statiche, perenni, come mute cose di pietra. Il tutto, protetto e strutturato (o “ritmato”) dalla inflessibile procedura logica del linguaggio matematico.

Ma un’altra scrittura, anche questa in un certo senso simbolica (forse ogni scrittura è simbolica, dato che unisce, sempre, elementi fra loro distanti ed eterogenei, l’*ànemos* da un lato – onde l’*anima* dei latini, che oggi traduciamo con “soffio vitale”, l’*incipit* del “pensare” – e dall’altro lato l’*inerte materia*), un’altra scrittura, dunque, mi veniva insegnata – ma ora già frequentavo la III elementare – dal fratello di mia madre, il pittore Giuseppe Rondini, che veniva spesso a trovarci (anche per distrarsi dal dolore per la scomparsa, nel 1932, della sua adorata moglie, il famoso soprano Ulrica Persichini), fino a che decise, nel 1938, di ritirarsi, come oblato, nella abbazia greca di Grottaferrata (dove poi, anche da adulto, sarei andato periodicamente a trovarlo, ed assistere alle sue pitture, ed ascoltare i suoi commenti sull’arte contemporanea, etc.: decine e decine sono i quadri che dipinse per i monaci di S. Nilo,

fino alla morte, nel '55) ed anche questo è il ricordo di un’“altra scrittura”, perché questi monaci, specialmente l’archimandrita Isidoro Croce, mi accoglievano festosamente e si divertivano ad insegnarmi il greco – questi monaci basiliani, di confessione cattolica-romana, seguono il rito ortodosso – dotandomi, e nel 1938 avevo soltanto 10 anni, di un *altro ulteriore modo* di scrivere e leggere-capire e pensare.

Questo mio zio (a cui ho voluto bene forse più che a mio padre, e che è noto, nella storia dell’arte, per essere stato uno dei più illustri pittori della prima metà del ’900, pittore ed incisore, allievo ed amico di Cambellotti e quindi – per la riproduzione di litografie e xilografie – amico di quei fratelli Palombi editori di via Achille Papa), questo mio zio mi insegnò a disegnare, per esser più precisi mi insegnò a capire la pittura. Anzitutto, avviandomi alla prima esperienza del disegno, la copiatura dell’originale: un “copiato” che non è mai una *azione passiva* o semplicemente *ricettiva* se in sé consiste sempre in una “riduzione” e in una “trasformazione”. Infatti, disegnare-copiare, ad esempio, l’albero di mimose del giardino di casa implicava (ed implica) una riduzione delle reali misure dell’albero nelle nuove misure consentite dal foglio da disegno, e poi implicava delle necessarie perché ovvie alterazioni (dovute alla pressione della mano, alla selezione-esclusione di questo o di quel particolare dovuta allo stato d’animo del disegnatore, etc.), sicché la “copia fedele” in tanto risultava *artisticamente fedele* in quanto interpretava soggettivamente il dato oggettivamente reale. Questo mi fu molto utile, poi, a scuola, per non farmi mai annoiare, e mai rimbambire o alienare, nei noiosi compiti del cosiddetto “copiato” (che a quei tempi si usava nelle prime classi delle elementari), e mi avviò ad una vera e propria passione per i cosiddetti “riassunti” (altra istituzione didattica di quei tempi), dove inconsciamente capivo e gestivo una sintesi fra *mimesi* e *metessi*, riempiendo ogni imitazione del testo con una soggettiva partecipazione e controllando sempre ogni soggettiva interpretazione (soggettiva perché selettiva e partecipativa) in base ad una non-discutibile ricezione del dato-di-fatto.

Insomma, per farla breve, per tutti questi motivi già in V elementare ero pienamente padrone della scrittura e delle sue tecniche e delle sue funzioni. Scrivevo sempre, dovunque, comunque (di qualsiasi argomento, o accadimento, o notazione, o comunicazione, etc.). Con la matita, con la penna, con i gessetti e i pennarelli, e di poi con le Olivetti portatili, e così via, fino ad oggi che scrivo con il computer (che uso e apprezzo prevalentemente come macchina da scrivere). E scrivo immediatamente, subito, non appena mi viene in mente un argomento, un motivo, una congettura, un ricordo, un progetto.

Scrivo, estraggo il cartaceo, e mi leggo a fondo, con calma, con diffidenza (quasi con antipatia...), per capire cosa ho veramente scritto nelle pagine che ho scritto, cosa in realtà volevo esprimere nelle diverse espressioni del mio scrivere. *Usw.*

Ma fu nel passaggio dall'infanzia alla giovinezza, dal ginnasio al liceo, e poi dal liceo all'Università, che, a poco a poco, presi coscienza del significato e delle funzioni dello scrivere, a cui interamente mi dedicavo, sempre, ogni giorno, per tutto il tempo della giornata, tanto da giudicare e vivere lo scrivere non come uno dei tanti strumenti che si possa o no usare a seconda delle circostanze e dei bisogni, ma come l'unico strumento del pensiero (l'unica *pròthesis*, unica, quindi strutturale). Cominciai a capire le funzioni e le modalità e le valenze della scrittura, quindi ad usarle consapevolmente.

La funzione fondamentale, o strutturale, consiste nella "oggettivazione-reificazione". Poi abbiamo le tre fondamentali modalità: la "ortonomica", la "contraffazione" e il "nascondimento"; quindi le due valenze telenomiche, cioè la finalità positiva e la finalità negativa: la prima tende a negare l'umano, la seconda tende a garantirlo e potenziarlo; ad esempio, gli scritti di Hitler hanno una modalità ortonomica con valenza negativa, mentre per Marx la modalità ortonomica si esprime sempre con valenze positive; agli scrittori dei Vangeli attribuisco la modalità della contraffazione ma con forte valenza positiva; etc. (ma di questo accennerò più oltre).

Grazie alla funzione che ho detto fondamentale, il pensare si toglie dalle incertezze e dalle instabilità dell'*àer* e si fissa nella perennità dell'*aes*. Come se da "aria" si traducesse in "bronzo", diventando così una cosa materialmente duratura e quindi inconfutabile. Una raschiatura nelle pareti della caverna, una scultura nelle steli confinarie, una pittura nei sacri papiri, una codificazione nelle pergamene dell'amministrazione imperiale, una lunga serie di caratteri stampati nei volumi cartacei, e così via, tutto questo attesta una necessità del *léghein*: restare oggettivamente accaduto, far vivere la irreversibile esperienza passata nella geometrica e reversibile materialità dello spazio, darsi come punto *fermo* o *trascendente* di partenza, come valore di garanzia, per una certezza nelle procedure della prassi. Con il vantaggio che, una volta reificato, quel pensiero può essere conservato entro gli archivi della memoria e delle biblioteche, e quindi può esser rivissuto nei sempre nuovi tempi della contemporaneità, svolgendo funzioni aggiunte di "economicità" (per arricchire e rinforzare l'efficacia di nuovi linguaggi) e di "previsionalità" (per le sperimentazioni di accadimenti possibili o futuri). E con l'altro

meraviglioso vantaggio della riattivazione dialettica che mette in gioco la soggettività e le evita di morire nella più tragica alienazione (un esempio, certamente banale: senza il testo scritto di *Napoli milionaria* non potrebbero vivere le diverse riattivazioni-interpretazioni, quella di Peppino, di Luca, di Toni Servillo, e di tanti altri; un altro esempio, molto meno banale: senza il testo scritto dell'antico e del nuovo Testamento non avrebbe vita il ritorno dialettico – di una dialettica senza soluzione finale – di quell'ermeneutica teologica che determina la nostra cultura, anche e soprattutto quella *laica*, e che qualifica la nostra spiritualità, anche e soprattutto quella *atea*; e così via).

È un dato di fatto: la eccedenza (che si fa trascendenza) dell’“essere” *materiale* rispetto all’immanenza del “divenire” del pensiero esercita un fascino coercitivo che può indurre il soggetto ad una totale alienazione (si tratta, ovviamente, di un soggetto che sa soltanto “vedere” e non “leggere”, che può soltanto “recepire” passivamente e non già o non ancora attivamente “interpretare”). Ad esempio, altro è dire, a voce, in salotto o anche su un palco, “tutti gli ebrei sono nemici dell’umanità e pertanto vanno abbattuti, sterminati, massacrati, sterilizzati, etc.”; altro è codificare questo messaggio in tabulati oggettivi, oggettivarlo in un codice legislativo. In salotto, ma anche su un palco, si può sempre tentare di controbattere, si può fissare a lungo negli occhi il deficiente che esprime quelle sconcezze, e tentare – dico, almeno tentare – di farlo arrossire dalla vergogna, per metterci infine una pietra sopra e far finta che non abbia mai parlato. Con migliaia di volantini, e con la scrittura assolutamente univoca di una legge di Stato, milioni di deficienti recepiscono quel messaggio come una verità trascendente e quindi non-più-opinabile, e, con pignoleria burocratica, ubbidiscono ed eseguono, sereni e contenti. In questa funzione di oggettivazione-reificazione non c’è – si badi – contraffazione: il messaggio è perfettamente ortonomico, cioè quanto vien detto e di poi scritto esprime quello che il deficiente-criminale di turno – si chiami Hitler o Le Pen o Salvini, *et al.* – ha pensato (che abbia ragione Thamus sugli esiti riduttivi o addirittura negativi della scrittura?).

Il problema semantico quindi va anche, e sempre, spostato *in avanti* e *in dietro* rispetto alla collocazione presente d’uno scritto: in avanti, perché quanto scritto deve esser sempre criticamente letto; e in dietro perché ogni scrittura ha origine nella realtà del soggetto, nella sua produzione culturale-concettuale.

Educare alla scrittura, da questo punto di vista, si traduce e si risolve nell’educare la persona a saper pensare e a saper leggere. Ed è proprio la lettura a svelarci la modalità fondamentale della contraffazione. Infatti,

nella reversibile successione degli scritti, nella materialità dello spazio, avviene il primo spostamento, il primo abuso. Non soltanto posso sopprimere un documento, un “già-scritto”, o posso materialmente correggerlo, alterandone il significato e quindi cambiandone il “messaggio”; ma in generale, e sempre, oggettivando necessariamente il mio pensare posso benissimo reificarlo *all'incontrario*, nel senso che, proprio nel – e grazie al – processo di oggettivazione, posso reificare in modo nuovo e *diverso* il significato originario-originante, e voler scrivere un documento del tutto estraneo o *svincolato* rispetto ai dati non-confutabili della realtà. È la creazione di una realtà assolutamente *libera* dagli eventi storicamente e *materialmente* determinati, la realtà degli artisti, dei romanzieri, dei poeti, dei facitori di sacre scritture e dei profeti, una *nuova* o *seconda* realtà – dunque una realtà *meta-fisica* – euristicalemente determinata, entro cui possono entrare anche gli scienziati e ogni tecnico sperimentale: tutti inventori di un’*isola che non c’è* eppure è materialmente esistente – presente, oggettiva, indiscutibile – soltanto nel suo esser stata “scritta”. Oltre la verità del fatto realmente accaduto nella irreversibilità temporale, c’è il fatto d’una nuova verità stabilita nei tempi reversibili o cancellabili della scrittura. In breve: posso inventarmi di tutto, posso affermare tutto e il contrario di tutto, posso rendere eterni o quasi-eterni e comunque permanenti (ed insomma a primo acchito o a prima lettura incontrovertibili per il loro fascino materialmente oggettivo) tutti gli *abusi logici* o *concettuali-linguistici* che mi vengano in mente (come accadde a Gorgia, che volle, consapevolmente volle, dimostrare come Elena non fosse stata affatto quel poco di buono di cui si diceva in giro, anche se – a mio modo di vedere – l’encomio gorgiano, deresponsabilizzando Elena con i ricorsi alla volontà degli dèi o alla forza suasiva dei discorsi o delle passioni, etc., non rende ad Elena un buon servizio, anzi ne fa una inutile pupazza).

Resta comunque il fatto che la logica dei *dissòi lògoi* si rivela una modalità fondamentale della scrittura, che, in questa modalità, può realizzarsi come scrittura dissogonica (partorisce in due modi diversi e fra loro opposti) e dissopoietica (produce doppi sensi e dunque è fonte di incertezze e di dubbi per chi debba leggerla attentamente o criticamente). Ecco, dunque, come la lettura risulti complementare e indispensabile alla scrittura, una lettura che diventa poi estremamente difficile quando “contraffazione” e “nascondimento” si uniscono proceduralmente. È il caso dello scrivente-scrittore che non soltanto vuole operare una contraffazione ma, esperto in tecniche retoriche e grammaticali e sintattiche, vuole sempre più ammantare di “ipocrisia” il testo originario già

di per sé ambiguo, fino a renderlo un trionfo di complessa “tecnologia”, un testo complesso, forse oscuro, ma sempre culturalmente *condizionante* perché materialmente reificato in un “monumento grafico”.

È questo aspetto della libera contraffazione e del deliberato nascondimento operati su una necessaria oggettivazione, che mi ha sempre affascinato, fin dalla giovanissima età, e che nello stesso tempo e per lo stesso motivo mi ha indotto a leggere con estrema diffidenza e attenzione, con una lentezza quasi nevrotica, ogni scrittura, preferendo ovviamente – per queste operazioni di “restauro” – gli scritti più *kryptòi* e complessi che potevano trovarsi sul mercato.

Le prime esperienze, in giovanissima età, sono legate alle “parole crociate” (la *Settimana enigmistica* era comprata e decifrata con assiduità, anche per far piacere al mio compagno di classe Maurizio Calvesi, che cominciò a guadagnare proprio collaborando, da esterno, con il famoso settimanale di enigmistica che ancora oggi vedo qui per casa, delizia dei miei piccoli nipoti).

Dal significato facilmente nascosto dell’enigmistica, il mio interesse si avviò così verso la scrittura della contraffazione, e fu il mio primo incontro con Achille Campanile (che ancora oggi rileggo con commossa simpatia, e che preferisco a Ionesco, il cui teatro dell’assurdo non soltanto è scritto venti anni dopo Campanile ma da Campanile spesso deriva, come è facilmente dimostrabile). Poiché la contraffazione bisogna prenderla con un sorriso di indulgenza e di complicità, così dall’abuso linguistico alla Campanile la mia passione si matuò riversandosi sull’umorismo di Jerome K. Jerome, fino alla scoperta, anni più tardi, dell’“umorismo tragico” (il vero e – secondo me – “assoluto umorismo”, poiché credo, oggi, che l’umorismo consista nel *far finta* d’esser capaci di evitare la tragedia umana, e nell’incappare subito nella “figura del fesso”). È l’approdo a Kafka. In questo “umorista” abbiamo tanto la contraffazione quanto il nascondimento.

A proposito dei nascondimenti, a poco a poco e in modo sempre più esclusivo fui interamente conquistato (fino a decidere della mia professione) dall’oscurità-complessità, a volte dall’ipocrisia, del linguaggio filosofico. *Ypò-krisis*, per i greci, era ogni recitazione che finisse, cioè costruisse ad arte, una risposta, una simulazione o scenica o politica o semplicemente concettuale: *ypo-krités* per antonomasia era l’attore teatrale; ma, se la vita è il nostro teatro entro cui recitiamo una parte assegnataci dal destino o un giuoco – come vorrebbe Platone, *Leggi*, 803 b-c – diretto dagli dèi, allora ogni uomo è *ipocrita*, e massimamente ipocrita il filosofo, che parla *come se* avesse raggiunto la

verità, *fingendo* di conoscere il significato ultimo e il valore unico delle cose del mondo (infatti, se *krīnein* vuol dire scegliere e decidere, allora il prefisso *ypò* indica aver scelto su di me, decidendo una mutazione, una mia mutazione).

Così, mi dedicai interamente alla lettura-scrittura di racconti filosofici, attratto, ovviamente, da quelli più complicati e difficili. Alcuni di questi, li osservo da anni, con spietata attenzione, e più vado a fondo più resto allibito – e nello stesso tempo gratificato – nello scoprirne l'*ipocrisia*. Ad esempio, Hegel, uno dei più grandi geni dell’umanità: un genio, certamente, se, molti decenni prima dell’esistenza dei treni e dei loro orari, dei binari e delle stazioni ferroviarie, in fondo voleva soltanto questo: che i treni arrivassero in orario (come più tardi prenderà il capostazione *honoris causa* Benito Mussolini). E Heidegger (non quello di *Sein und Zeit*, che io amo, ma l’altro, quello della filologia mistica)?

Gradatamente e metodicamente, con gli anni, leggendolo e studiandolo con caparbietà, forse ho capito cosa vuole, cosa vuole dire nel fondo del suo dire: forse vuole tornare alle origini ctonie e tribali, forse ritornare ad epoche addirittura precedenti le regole del clan (ritornare alla caverna?). Perché mai? Per far che cosa? La psicanalisi potrebbe addirittura ipotizzare il desiderio di un incesto primordiale (è metafora, oppure è reale disturbo sessuale?). Per evitare la figuraccia di passare per un qualsiasi criminale-deficiente fascista o nazista, Heidegger deve complicare maledettamente le cose ammantandole di apparati tecnologici, con procedure burocratico-filologiche ad alto livello (anche qui c’è qualcosa di estremamente comico: il filosofo che più di ogni altro ha combattuto la tecnica è più di ogni altro inventore e padrone e consumatore di formidabili tecnologie del discorso). Eppure, quanto – poi, e malgrado – ho appreso, tutti abbiamo appreso, da queste *costruzioni* o “recite” filosofiche!

Questa è ambiguità ad alto livello. Qui si esalta e si immortalata la potenza contraffattrice della scrittura.

Nel mio piccolo, anch’io – in giovanissima età – ho prodotto contraffazioni e nascondimenti, di cui oggi ovviamente molto, anzi moltissimo, mi vergogno, e mi pento. Ricordo quando scrissi una decina di lettere d’amore per Ornella (siamo a Roma, 1947, era una studentessa della Facoltà di Lettere, molto colta e molto snob). Ispirandomi alla poesia erotica più a portata di mano (dai lirici greci fino a D’Annunzio), inondai Ornella di intense ed appassionate immagini, la ricoprii delle più accorate richieste d’amore, la collocai in cima ad ogni mio desiderio,

la feci oggetto d'ogni mia preghiera. Ornella ne fu molto toccata e lusingata, e ne fu sedotta. Tutto falso. A me non importava niente di Ornella. Avevo un'altra donna, vivevo altri amori. Quelle lettere, le scrivevo per esercizio retorico, per inventare tecniche di persuasione, per allenarmi nella poesia letteraria. Evidentemente, ero inebriato per aver scoperto la modalità della contraffazione nella scrittura, inebriato e sconvolto, tanto da esserne *disturbato* (ricordo ancora la soddisfazione che provavo a non essere quello che dicevo di essere). Questo, per spiegare la mia passione per i testi oscuri o complicati o ambigui, comunque difficili. Tant'è che agli esami con Paratore portai, come autore a scelta, non già Catullo o Orazio (troppo facili...), sebbene Persio, poeta difficilissimo, complicato, "barocco". Paratore apprezzò al mia fatica e mi promosse a pieni voti.

Io, per me, non farò più queste inutili cose. Ho continuato dedicandomi soltanto alla filosofia, che è una scrittura difficile, ambigua, spesso oscura, perché è vero che il filosofo – come ogni essere umano consapevole – cerca il significato delle cose del mondo, un significato duraturo, possibilmente non-manipolabile-dal-soggetto ancorché soggettivamente conosciuto, ma è anche vero che poi al filosofo le cose si complicano, quando – a differenza degli altri esseri umani – deve chiedersi che significa "significare". Questo è uno scoglio duro (ritorniamo all'*àinigma*), dal quale dipendono le impostazioni e le possibili soluzioni di tutti i problemi della filosofia (*id est* di tutti i problemi dell'uomo). E il filosofo è tale (è filosofo e non un'altra cosa) perché non si arresta a queste difficoltà, col risultato di scoprire sempre la stessa cosa: che nulla sa di certo, che nulla gli è consentito di sapere in assoluto. Qui, la scrittura filosofica abbandona ogni contraffazione ed ogni nascondimento, rifiuta ogni valenza negativa ed ogni giuoco linguistico-concettuale, e tira dritto verso l'uso politico (la valenza positiva della modalità ortonomica) dell'unica affermazione possibile (sapere di non conoscere assolutamente ciò che vogliamo e desideriamo e speriamo).

Tutto questo, dobbiamo scriverlo.



studi
e ricerche

