
**STUDI
FRANCESI**

Studi Francesi

Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone

**161 (LIV | II) | 2010
Varia**

I “Quaderni di studio” di Arnaldo Pizzorusso

Lionello Sozzi

**Edizione digitale**URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6505>

DOI: 10.4000/studifrancesi.6505

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 settembre 2010

Paginazione: 244-257

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Lionello Sozzi, « I “Quaderni di studio” di Arnaldo Pizzorusso », *Studi Francesi* [Online], 161 (LIV | II) | 2010, online dal 30 novembre 2015, consultato il 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6505> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.6505



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

I “Quaderni di studio” di Arnaldo Pizzorusso

Le buone domande sono quelle
a cui non c'è risposta (I, 109).

Gli studi e i saggi di Arnaldo Pizzorusso si sono venuti svolgendo, negli anni, secondo modalità differenti: alle monografie della sua prima stagione (su Senancour, Fontenelle, Fénelon, o sulle teorie letterarie dell'età classica) sono succedute le raccolte di saggi volti a scandagliare aspetti particolari di singoli autori (da Montaigne a Baudelaire) o a trattare particolari generi (il romanzo, l'autobiografia) o determinati aspetti della scrittura letteraria (ad es. nei saggi *Figure del soggetto*, *Quel piccolo cerchio di parole*, *Principi e occasioni della scrittura*). Quei libri già si rivelavano esemplari perché al loro contenuto specifico si accompagnava sempre (o si indovinava come interna sollecitazione) una riflessione metodologica o su determinati concetti e principi. Ora, nei *Quaderni di studio* a cui lo studioso è venuto lavorando, per altro, da più di trent'anni, quella riflessione viene in luce in piena evidenza¹. Sono impostati, i *Quaderni*, su un modello di scrittura del tutto insolito, vi si susseguono riflessioni della più varia natura: vi si scopre uno scandaglio culturale che è iniziato, verosimilmente, come riflessione parallela alle specifiche ricerche letterarie, da esse sollecitata e quindi risolta in riprese, ritorni, amplificazioni, addizioni. Potrebbe, quel modello, far pensare alla scrittura dei moralisti, ma non si adegua, in realtà, a un genere in cui gli argomenti trattati si raccolgono secondo un ordine previsto à l'avance, né d'altronde, Pizzorusso propone verità categoricamente affermate, il suo intento è piuttosto quello di seminare dei dubbi e prospettare dei problemi. Potrebbe far pensare, il suo “genere”, alla letteratura diaristica (e del “diario”, infatti, di frequente si parla nei *Quaderni*) ma non è, come il diario, orientato sull'io, che è anzi non del tutto assente o presente quasi esclusivamente come mente che rigorosamente riflette, obietta, distingue, né ha, del diario, l'organico sviluppo temporale, né è munito di datazioni precise, anche se i vari volumi sinora usciti occupano ciascuno un determinato arco di tempo (più o meno un quinquennio per volume: ma il primo va dal 1975 al 1990). Può far pensare, la scrittura dei *Quaderni*, ai “frammenti” lasciati da un autore come Nietzsche, anche se, in questo caso specifico, i frammenti solo di rado partono da citazioni o suggestioni libresche e si raccolgono, spesso, attorno a problematiche preordinate (ad esempio la “volontà di potenza”). Sono invece da leggere, i *Quaderni*, come sussidio, come strumento di lavoro, ma anche come richiamo a impegni mentali di solito negletti e a questioni spesso affrontate sommariamente o con generiche semplificazioni; sono utili a chi scrive e a chi, ad un tempo, non può non riflettere su quel che scrive e quel che pensa. Sono libri, infatti, che suscitano l'attenzione del lettore e lo coinvolgono perché pongono problemi e sollecitano interrogativi (la pagina di Piz-

(1) ARNALDO PIZZORUSSO, *Quaderni di studio, 1975-1990*, Pisa, Pacini, 2000 (ce n'è stata una seconda edizione nel 2005 con postfazione di Valerio MAGRELLI); 1991-1996, *ibid.*, 2003; 1997-2001, *ibid.*, 2006; 2002-2006, *ibid.*, 2007. Cfr. inoltre i più

recenti contributi finora apparsi, *Quaderni di studio* 2007, in «Rivista di letterature moderne e comparate», LXI/4, 2008, pp. 493-499 e *Quaderni di studio* 2008, *ibid.*, 62/2, 2009, pp. 207-218.

zorusso è cosparso, è già stato notato, di punti d'interrogazione) e invitano, potremmo dire, alla pratica del dubbio sistematico; abitano, nella loro icastica asciuttezza, all'indagine severa, guardinga, metodica non per proporre l'approdo a sicure verità ma, al contrario, per dar voce alla varietà delle soluzioni possibili. Di solito si parte da un'asserzione iniziale che rare volte è dell'autore, quasi sempre è una citazione o letterale o riassunta. L'avverbio *tuttavia* o, più spesso, l'avversativa *ma* danno inizio alla parziale contestazione, a sua volta risolta non di rado in una successione di alternative paratattiche introdotte da una serie di *o* disgiuntive. Frequenti sono anche l'ammissione di un "non sapere" (*non so, non saprei, forse, è possibile, non credo che sia così, è veramente così?*), o l'accento a semplici supposizioni (*suppongo, a quanto credo, se non m'inganno...*). Assai meno frequente, invece, è l'affermazione categorica (*non è così*). Più raramente la citazione non è oggetto di particolari osservazioni, sia che l'autore evidentemente ne condivida il contenuto, sia che la sua absurdità gli appaia così evidente da non meritare commenti. In altri rari casi si tratta di una successione di impressioni, di una serrata paratassi che piace al lettore proprio per la sua densità, eloquente di per sé e non bisognosa di chiarimenti, ad esempio nel brano che riguarda il duomo di Cefalù (I, 89) o nella straordinaria, avvincente evocazione di un sogno («È notte, ma una luminosità diffusa permette di vedere...», IV, 49).

I volumi sono suddivisi, come già si diceva, per anno e, all'interno di ogni singolo anno, in sezioni di varia misura e vario numero, separate da un asterisco di cui non ci pare sia precisata la motivazione ma che alludono, probabilmente, alla successione dei vari quaderni. Quanto alle allusioni culturali ed artistiche, si è colpiti innanzi tutto dal vasto numero di autori e di artisti menzionati o citati, specie legati alla cultura anche filosofica del Novecento: si va da Husserl a Wittgenstein (forse il più citato e il più apprezzato), da Bataille a Popper, senza contare i linguisti o gli antropologi, da Métraux a Jakobson. Ma non mancano i testi e i pensatori di altre stagioni, dai classici del pensiero greco e dell'oratoria latina alla Bibbia, ad Agostino, a Tommaso, a Montaigne, a Bruno, a Vico e agli esponenti del pensiero europeo del Sei-Settecento. Numerosissime sono le allusioni alle arti figurative ed anche in questo campo il ventaglio degli artisti evocati è larghissimo e la competenza di cui l'autore dà prova è davvero ammirevole. Né può certo dirsi che, al confronto, sia scarsa l'allusione a letterati, prosatori e poeti: numerosi, ovviamente, data la competenza specifica dello studioso, sono gli autori francesi (Stendhal, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Ponge), ma non mancano gli italiani (Dante, Petrarca, Leopardi, Manzoni, Calvino, Pasolini) né gli esponenti di altre letterature, europee o americane (ad esempio Brecht, Musil, Pessoa). Tra i critici, Lukács, Spitzer, Benjamin, Barthes, Segre. Alla genesi del primo *Quaderno*, del resto, lo stesso autore fa intendere, nella sua nota introduttiva, che ha soprattutto contribuito la sua attività di critico letterario («La critica letteraria... trae sostanza da una pluralità di elementi...»).

Quanto al codice espressivo di cui l'autore fa uso, si è colpiti dal ritorno di certe immagini (ad es. la lanterna magica, la camera oscura, il labirinto, l'ombra, la nebulosa, la maschera) o dal ricorso alla spiegazione etimologica (ad es. a proposito di nomi come errore, illusione, abiezione, precisione, nostalgia, tipo, o di aggettivi come estremo o verticale). Colpisce anche il ricorso frequente del termine "rappresentazione" e del verbo corrispondente. Tutto ciò, però, richiederebbe un'indagine linguistica sistematica e minuta che non può trovar spazio in questa sede: ci preme, infatti, giungere all'essenziale, e poiché altri, da Valerio Magrelli a Giovanna Angeli, hanno già detto brillantemente quale sia l'interesse di questo vasto mosaico dal punto di vista della sua gestazione e della sua disposizione formale, a noi piace tentare un'esposizione della vastissima materia tematica che a Pizzorusso capita di esplorare con strenua volontà investigativa: "capita", nel senso che alla miriade delle sue osservazioni lo studioso è indotto non per un progetto complessivo, ma occasionalmente,

per effetto di letture, di ricerche specifiche, di opere d'arte osservate, ed anche di circostanze di vita. Cercheremo di rintracciare, all'interno di un materiale così vario, delle costanti sostanziali, anche se forse è arbitrario voler ricondurre a determinate "unità" una scrittura che intende sottrarsi (si legge in un'altra delle note introduttive) a «particolari finalità compositive» e proporsi, consapevolmente, come frammentaria (e sulla "poetica del frammento" lo studioso espone, in un'altra sua nota, idee e ipotesi di estremo interesse).

Oltre alla volontà, come si è detto, di porre quesiti, di interrogarsi con assidua volontà sia critica sia introspettiva, s'incontra costantemente nel testo l'intento di demolire i truismi, i *poncifs*, le idee facili e correnti, di porre in rilievo il frequente ricorrere del "senso comune", del "luogo comune", dell'opinione banale e tautologica, dei pregiudizi, che di solito «si tende a sostituire con altri pregiudizi» (II, 18). Anche su questo terreno, per altro, l'autore con prudenza sfuma, attenua, distingue. Discutendo una frase di Groddeck relativa al buon senso («una stupidità acquisita attraverso rimozioni»), dice che si tratta di una definizione alla quale non si può non aderire, «ma non senza qualche riserva». Il buon senso, dice, ha la funzione di un «apparato protettivo»: suo fondamento è l'imitazione, suo risvolto comportamentale «la pratica dell'umiltà», e questo è un suo aspetto positivo: l'umiltà, infatti, «non può (o almeno non sempre) essere assimilata alla stupidità» (III, 44), anche se, si legge altrove (IV, 18), può essere uno scudo che nasconde il proprio disprezzo verso gli altri (Petrarca lo fa dire ad Agostino nel *Secretum*). Analogamente, per quel che riguarda il "luogo comune", spesso chi è convinto di poter affermare la propria sincerità, mostra «una generale fiducia nelle facoltà espressive», ma in realtà è dubbio che davvero riesca ad esprimere ciò che prova o pensa: «la sua sincerità si risolve allora nel proferire dei luoghi comuni...» (III, 89-90). Un'altra interessante e quasi divertente allusione al "senso comune" si riscontra a proposito di una sorta di paradosso ossimorico di Pessoa: «Solo gli esseri superficiali hanno convinzioni profonde»: secondo il senso comune, nota l'A., «una convinzione profonda è tale perché appare immutabile e forse perché lo è»: il nesso profondo/immutabile, quindi, finisce con l'essere sinonimo di immutabile/superficiale: sono «profonde e immutabili», ad esempio, le convinzioni che resistono ad ogni dimostrazione di un errore, alla confutazione di una teoria o di un'ideologia (III, 110-111). Un caso specifico di "luogo comune" è quello di Pococurante in *Candide*, secondo cui gli Italiani scrivono ciò che non pensano, allusione allo schema tradizionale (su cui Sismondi insisterà) relativo all'insincerità della cultura italiana, servile e pronta alla piaggeria. Era, forse, un modo di essere che si rivelava utile nella pratica, ma di fatto, commenta lo studioso, il luogo comune è facilmente smontabile: vuol dire che gli Italiani «disponevano, in potenza, della facoltà di comprendere e di valutare il rapporto (che non è sempre un rapporto di netto o di semplice contrasto) fra ciò che si esprime e ciò che non si esprime» (IV, 38). Altrove lo studioso si chiede se il desiderio della vita sia un «desiderio naturale», ma poi dichiara che si tratta, ancora una volta, di un luogo comune, «formulato in modo inesatto» e aggiunge, con un accento dall'insolita, cruda amarezza: «Ma nemmeno so se sia naturale, o più naturale, il conservare o il distruggere. Non so se la vita sia conservazione o distruzione» (II, 9). In un altro brano l'A. inizia con l'accennare ai concetti di «mondo interiore», di «interiorità di un soggetto» e commenta: «Questi termini sono probabilmente d'incerto significato», e in ogni caso, conclude, i segreti dell'interiorità «sono forse solo dei luoghi comuni» (III, 62). Legata al "senso comune" è anche l'idea («ultima eco del pensiero illuministico») secondo cui la saggezza è frutto della coscienza dei propri errori. Per l'autore non è così: «Lo sconforto genera sconforto. Il soggetto si osserva, ma con amarezza, forse con indifferenza» (I, 121). Il sé, d'altronde, non rappresenta un centro, un punto unitario, appare «informe e frammentato» (IV, 46). Il luogo comune relativo alla "coscienza di sé" maschera, in

realtà, la difficoltà di fissare la natura di un essere, direbbe Montaigne, *ondoyant et divers*.

Quanto detto può considerarsi una premessa al frequente discorso di Pizzorusso sulle convinzioni di natura ideologica. Esse riguardano innanzi tutto il campo letterario. In merito, ad esempio, al cosiddetto "eroe positivo" Pizzorusso rinvia a Goethe e a Lukács e poi aggiunge (è un raro caso di affermazione categorica): «Che può essere un eroe positivo? Un fantoccio di cartapesta», frase cui segue la consueta argomentazione avversativa («Ma l'idea di eroe positivo non è una favola innocua») in cui si coglie, ci sembra, la larvata allusione ai sottintesi politico-ideologici della formula di Lukács e del suo celebrato "realismo". Sempre in campo letterario, l'A. contesta l'idea di Calvino, secondo cui «scrivere vuol dire partecipare a un lavoro collettivo...». Secondo l'A., «lo scrivere e l'atto stesso della scrittura...sono tutt'altro» (III, 66): probabilmente anche la tesi di Calvino gli sembra inficiata dalla retorica ideologica, non meno, del resto, della tesi di Brecht secondo cui il romanziere realistico «mette in mano del lettore la realtà». L'A. commenta: «Ovviamente, non vi è scrittore che faccia o possa fare questo»: a suo giudizio, il rapporto di uno scrittore con la realtà «non è soggetto ad alcun genere di regola» (IV, 86). Analogamente, egli non crede che Grass sia nel giusto quando dice che «uno scrittore è qualcuno che scrive contro la corrente del suo tempo»: ma lo scrittore, si chiede Pizzorusso, sa davvero in che direzione scorra il tempo? E il tempo, scorre in una sola direzione? «Lo scrittore di Grass, nel supporlo, probabilmente s'inganna» e forse, in futuro, anche quel suo "scrivere contro" sembrerà «un fenomeno tipico del suo tempo» (III, 89). La correzione è più che mai convincente: il tempo non scorre affatto in senso univoco, comporta correnti diverse, parallele o meno, in superficie o in profondo: scrive "contro" solo chi sa astrarsi, proporre modelli in qualche modo atemporali, disposti, in ogni caso, su orizzonti diversi. Pizzorusso discute, inoltre, l'idea di Adorno secondo cui i capolavori del passato degenerano non appena la coscienza li trasforma in componenti di un'ideologia che si nutre del passato affinché nel presente tutto resti immutato: «Ma questa – commenta lo studioso – è appunto una tesi ideologica!» (I, 73). Non crede, Pizzorusso, che i capolavori "degenerino" perché vengono utilizzati come puntelli utili alla conservazione del passato, ma al contrario, degenerano per effetto dei mutamenti delle società moderne. Si sono mutate, col tempo, le condizioni della diffusione e della destinazione delle opere, e questo spiega la loro degradazione e alterazione (forse l'A. pensa, ad esempio, al trasferimento di tanti capolavori del passato sullo schermo cinematografico o su quello televisivo). L'ideologia, in questo caso, rischia di far fraintendere la complessità di un fenomeno.

Ma il rifiuto dei luoghi comuni di natura ideologica riguarda anche campi non letterari, ad esempio politici. Lo studioso non esita, in questo caso, a contestare varie cose, ad esempio il principio rousseauiano della volontà generale: volontà generale equivale a volontà dispotica, «la volontà generale teorizza l'annientamento dell'individuo» (I, 44). Inficiato da ideologismo sembra a Pizzorusso anche il primitivismo di Rousseau, secondo il quale nello stato di natura ogni uomo considera se stesso come il solo spettatore che lo osservi: questa ipotesi, dice lo studioso, «a quanto credo non si accorda con il modello teorico costruito da Rousseau», l'essere spettatore di sé implica l'«identificazione di un sé in quanto oggetto», quindi un atto di quella coscienza che Jean-Jacques sembra voler negare al suo primitivo (IV, 34). Lo studioso ritorna, più avanti, sul primitivismo di Rousseau e sull'idea di una situazione preistorica che comporti una natura ignara di ogni forma di cultura, per far notare che, di fatto, ogni utopia (e rinvia in particolare a quella «aberrante» di Dom Deschamps) prefigura immagini non di passato ma di futuro, di uno stato di natura che succederà al mondo dell'oggi (IV, 94). Rousseau diceva che lo stato di natura non è né prima né dopo di noi, ma dentro di noi: di fatto, però, l'utopia proietta sempre quello stato in un

indefinito domani. Analogamente lo studioso discute della presenza dell'utopia nella società moderna: una mentalità è utopica, secondo Mannheim, quando è in contraddizione con la realtà presente. Oggi invece, obietta Pizzorusso, il pensiero utopico influisce sulla realtà, «ma nel realizzarsi l'utopia non più futura si manifesta come distopia» (I, 68): l'utopia ha in sé stessa le sue contraddizioni e la sua negazione, è sogno, insieme, di un mondo anarchico e di un mondo geometrico, libero e tuttavia assoggettato a rigide norme. Ciò può anche dedursi da quanto dice l'A. in merito alle idee del barone d'Holbach: il *Système de la nature* rappresenta forse, dice, «l'estremo del determinismo», le anime sono sottoposte alle stesse leggi fisiche dei corpi materiali, il cuore è un labirinto, «l'affermazione del principio di necessità è assoluta», ed anche se il filosofo deve ammettere che in determinate circostanze l'uomo può scegliere e “deliberare”, non si avrà di fatto libertà «neppure nella deliberazione e nel giudizio che la conclude» (IV, 96). Sul concetto di libertà l'A. ritorna anche in altre occasioni, per proporre, si direbbe, certo non facili negazioni ma limiti, sospensioni, perplessità. Secondo la scienza del comportamento, ad esempio, egli nota che una vera autonomia sarebbe portentosa, renderebbe l'uomo “divino”. L'autonomia, in realtà, può riferirsi solo a «situazioni di isolamento», cioè a quelle condizioni in cui l'uomo «nel segreto della sua psiche immagina di possedere una specie di libertà o sovranità» (I, 97): in quell'immagine è racchiuso, pensiamo, il giudizio dell'A., volto a dar rilievo ad una contraddizione, poiché la libertà non può, di fatto, configurarsi se non nel rapporto del singolo con i suoi simili. Un altro caso in cui l'autore non si pronunzia (ma il suo silenzio sembra un consenso) si ha quando cita Spinoza, il quale «nega l'idea di libertà» e dà una «sardonica descrizione» dell'impotenza degli uomini, consci delle loro azioni ma ignari delle loro cause, incapaci perfino di dominare «i contenuti della memoria» (I, 135-136). Altrove Pizzorusso si chiede: «Libertà o non libertà. Esiste una libertà mentale?», e conclude: «Se esiste, essa è il punto culminante di una morale in atto. Ma forse solo un punto, un momento, uno stato fragile ed effimero» (II 94): due aggettivi che lo studioso sembra prediligere e che racchiudono una componente centrale del suo pensiero. Riflettendo su una pagina di Hume, lo studioso nota che per il filosofo inglese l'agire o il non agire è l'esito di «una sorta di meccanismo», oppure l'azione è imposta da un impulso irrazionale o da un movente immaginario: «Tutte ipotesi, credo, ben poco favorevoli all'idea di libertà» (IV, 23). Dubbi in merito all'idea di libertà sono anche sollevati da un pensiero di Schopenhauer, secondo il quale la libertà si può cercare non nella realtà fisica e naturale, in cui è impossibile identificarla, ma solo fuori della natura, nella «libera azione» del singolo individuo. Il brano, dice Pizzorusso, «rimane di difficile comprensione: che cosa è nella natura e che cosa è fuori della natura?». E ancora: «Se la libertà è impossibile nel mondo fisico, in quale altro mondo è possibile? Il concetto di 'libera azione' è da considerarsi un concetto metafisico?» (IV, 32). Per i Greci, si nota altrove, il lavoro era considerato una schiavitù: suo opposto è da considerarsi la nozione di libertà? È un'idea che secondo il nostro A. ha il suo fascino, «ma come negare che illusioni di varia natura possano descriversi come illusioni della libertà?». Ad esempio l'osservanza di determinati principi, o la dedizione a una causa, o «una qualsiasi passione che nella mente si configuri come un assoluto. E quindi, in qualche senso, come una negazione di sé» (IV, 85). Le “illusioni della libertà”: questa l'idea che sembra produttivamente sollecitare la riflessione dello studioso. Se ne ha un esempio in quel che dice della tolleranza. Si legge in proposito: «Nelle società attuali la tolleranza non è un principio ma una costrizione. Come non tollerare ciò che è o che sembra intollerabile? In nessun modo. Se non forse dissimulando? Mostrando di credere, ad esempio, che niente accada di ciò che accade?» (IV, 21). Alto e nobile, certo, è l'ideale della tolleranza, così legato al pensiero dei Lumi, eppure l'A. vede bene come di fatto possa risolversi in costrizione, in dissimulazione, quindi in drastica riduzione degli spazi di libertà

Accanto alla presa di distanza da ogni assolutismo ideologico si noterà, in forme che escludono ogni accento polemico, quella che riguarda determinati aspetti di una sorta di radicalismo religioso. Si pensi al brano che commenta la frase di Cristo a Pilato «Chiunque è del partito della verità ascolta la mia voce» (*Ioan.* 18, 37). Sono parole che corrispondono, dice lo studioso, al linguaggio non solo della fede ma del fanatismo (I, 93), idea che, pensiamo, non può non condividersi: una cosa, infatti, è che Gesù si definisca testimone di verità, cioè figlio di Dio (*Pater... testimonium perhibuit de me..., sermo tuus veritas est..., veni, ut testimonium perhibeam veritati..., ibid., 5, 37, 17, 17 e v. cit.*), identità che per un credente è oggetto di fede, altra cosa è che si accenni a quanti militano (se così può dirsi) nel "partito della verità", cioè non nutrono dubbi circa la natura incontestabile delle loro convinzioni e quindi circa l'errore di chi pensa diversamente (secondo Zingarelli, "fanatismo" vuol dire, oltre al resto, «intolleranza dell'opinione altrui»). Si è sorpresi, se mai, della scelta di una discutibile traduzione del versetto evangelico: secondo il testo della vulgata, infatti, non si parla di "partito della verità" (la voce "partito" non ci pare rientri nel lessico di Gesù) ma si dice semplicemente (citiamo dall'edizione a cura della CEI), «chiunque è dalla verità», poco brillante traduzione italiana del latino *ex veritate* (greco: *ek tēs aletheias*). Forse sarebbe più corretto dire: «dalla parte della verità». Al confronto, in ogni caso, non aveva torto Nietzsche quando, ci ricorda l'A., ammirava «il nobile sarcasmo della replica di Pilato»: il *Quid est veritas?* di Pilato è l'interrogativo che mai si pone soltanto chi in nessun caso è sfiorato dall'ombra di un'incertezza o di un dubbio. L'A. discute anche la frase di Agostino, secondo cui la verità appartiene a tutti gli uomini e la menzogna solo a chi la pronuncia. Ci si chiede: «Se la verità è comune a tutti, tutti dovrebbero possederla? Tutti, o quali o quanti rappresentanti del genere umano?». Qui l'opinione dello studioso non consiste in un drastico rifiuto, ma per lo meno nell'ammissione di una difficoltà: «Difficile immaginare argomenti che sostengano, e persino che confutino, una tale concezione e rappresentazione» (I, 144). Sempre a proposito di Agostino, per altro, l'A. non discute ma definisce «incomparabile» lo stato psichico da lui descritto, «una luce che rifugge in *interiore homine*», un fulgore divino che non può essere espresso, una luce in uno spazio illimitato, «un suono che non è spento dal tempo, un profumo che non è disperso dal vento...» (III, 104). Né si esclude la possibilità di un'ascesi (ovviamente in termini laici), in un breve brano che colpisce per la sua amara risonanza oltre che per il suo accento asseverativo: «Nella linea dell'esistenza... vi è un punto oltre il quale il solo obiettivo è dissimulare la mancanza di ogni obiettivo. Questo atteggiamento è da intendersi come un'ascesi» (II, 36). Un autore citato senza sottintesi negativi è Pascal: Pizzorusso, alla luce di un testo pascaliano, ricorda che la religione cristiana «considera meritori l'umiliazione e il disprezzo di sé», poi commenta: «Simili sentimenti sono e possono essere forti emozioni», ma aggiunge che forse derivano, per contrasto, «dall'immagine che ogni individuo ha di sé» (II, 62). Sempre in merito al concetto di umiliazione, che già abbiamo incontrato, si legge che essa «soddisfa... l'amore di sé in chi concepisca e intenda porre in atto, nel suo comportamento, un singolare modello di perfezione» (III, 24). Del resto, anche l'umiltà è un'idea intorno alla quale «si è formata una serie di luoghi comuni»: l'umiltà, di fatto, raramente è praticata nella sua purezza, nasce da motivazioni molto diverse, ad esempio dal timore (fisico e metafisico), o dall'idea del proprio nulla se confrontato con un "dover essere", idea che Pizzorusso definisce «confusa» (III, 96). Più avanti egli si chiede che cosa significhi interessarsi al proprio essere più intimo: ricercare qualcosa che determini l'identità dell'individuo? «Ma l'identità in sé non è profonda» (III, 77). Analogamente, più avanti: c'è un segreto, un «abisso dell'interiorità?» Nella meditazione e nella fantasia Petrarca dice di ritrovare se stesso, «ma al contrario nell'ambito del consorzio umano l'idea di segreto evoca qualche cosa di oscuro, talora di minaccioso, che occorre tacere o dissimulare».

Chi detiene un segreto pensa di ritenere qualcosa di raro e di profondo, «ma forse ne ignora il senso? Forse s'inganna? *Ambigua secreta*» (III, 81-2). Sempre su questo punto, nella sua ultima nota introduttiva Pizzorusso parla dei «meandri» dello spazio interiore e degli «inganni» dell'introspezione: un punto cui già si è accennato e che ci sembra centrale nella meditazione dello studioso.

Già abbiamo visto come frequenti siano le allusioni a testi letterari. La pratica della scrittura è, infatti, e ovviamente, al centro degli interessi del nostro autore. Egli osserva, ad esempio, che secondo Rousseau, la scrittura sostituisce l'esattezza all'espressione verbale, solo a questa è affidata l'esternazione dei sentimenti: Pizzorusso non ritiene che l'opposizione sia veritiera: le idee messe per scritto non sono necessariamente più esatte e meno espressive dei sentimenti affidati al linguaggio orale, e d'altro canto vi sono sentimenti «che non è dato esprimere con parole» (I, 134). L'espressione verbale, del resto, a volte non ha una carica semantica diretta, è spesso di natura simbolica: «Vi sono espressioni che non possono essere interpretate ove si escluda ogni loro lettura simbolica» (II, 107); oppure, a volte, ciò che è scritto è addirittura illeggibile, come se fosse ricoperto da «una polvere, o una rete, o un tessuto sottile» (III, 80). E ancora: un libro appena stampato è per l'autore che l'osserva «un oggetto inquietante» e pura «materia» (I, 35), e più avanti: «Il letterato, e nessun altro che il letterato, ha orrore di ciò che ha scritto. Il suo occhio, o la sua lente, si rivolge alla forma dell'espressione e la disintegra. O la forma sembra disintegrarsi per sua natura» (I, 25), idea che ritorna più avanti: «Quale scritto non si decompone, non si disgrega dinanzi all'occhio di chi l'ha scritto!» (II, 19). Altrove si parla del senso di un testo, che lo studioso definisce «una nebulosa» (I, 29) oppure della difficoltà di vedere l'«unità» di un romanzo, laddove in realtà non ci sono che «lati asimmetrici, linee interrotte, scatole chiuse, vasi non comunicanti» (I, 30). Il lettore, d'altronde, difficilmente distingue «i vuoti e i pieni» del disegno di un'opera. La sua ricezione, pertanto, «risulta in più punti imperfetta. Vi sono nel testo che considera elementi che non percepisce, o non ricorda» (IV, 87). Ci sono poi modi espressivi significativi: quando, ad esempio, uno scrittore ricorre a una locuzione indeterminata come «qualche cosa», la formula è opaca, ma può d'un tratto illuminarsi, non perché riveli un senso preciso ma perché, al contrario, fa intendere che lo scrittore non è riuscito a determinare, a far intendere un senso incerto o assente «che forse è essenzialmente tale o destinato a rimanere tale» (III, 93).

Un genere su cui l'A. ama riflettere è quello dell'autobiografia, di cui già si è occupato in varie sue opere critiche. Riprendendo l'idea di Cesare Segre, secondo cui nell'autobiografia all'identità dell'autore, del narratore e del personaggio va aggiunta l'identità «dell'autore in quanto destinatario», Pizzorusso si chiede in base a quale modello l'io destinatario agisca sull'io autore «inducendolo a ritocchi o a nuove stesure»: in base a un'immagine ideale di sé, come nel caso dell'Alfieri? «Ma altri autobiografi hanno avuto di sé un'idea confusa o indecisa» (I, 9). L'idea di Segre sarebbe quindi da approfondire: l'io destinatario agisce sull'io autore ma non sempre in base a un preciso modello, più spesso in base a confuse motivazioni. Interessante è, infine, quel che si legge in merito al tradurre: nelle traduzioni, dice Canetti, «è interessante ciò che va perduto», ma Pizzorusso aggiunge: «Nelle traduzioni vi è ciò che va perduto e ciò che viene aggiunto», e precisa che variazioni simili s'incontrano anche in altre pratiche interpretative, «compresa la lettura» (II, 108).

Per quel che riguarda la critica letteraria, l'A. osserva che in filosofia occorre ispirarsi a criteri di distinzione e di chiarezza, mentre nella critica letteraria «ciò che è torbido e indistinto dev'essere rappresentato come tale» (I, 65). L'autore di cui oggi si occupa la critica non è (diversamente da come voleva Spitzer) un sistema, un'unità, ma «un'ombra, un riflesso, un'immagine dai lineamenti incerti» (I, 50), e la critica in ogni testo rileva vuoti, assenze, silenzi (ad esempio l'«importanza del non detto»),

solo l'ideologia, invece, è «compatta, completa, conoscibile in toto» (I, 56). Altrove l'A. espone i suoi dubbi su una critica stilistica che «opera necessariamente in zone marginali» (I, 33), un'idea che forse anche Spitzer avrebbe condiviso. In ogni caso, l'A. affida alla critica, come campo d'indagine, non le centrali certezze ma proprio l'incerto, il marginale, l'indistinto.

In merito all'insegnamento della letteratura lo studioso vede in esso qualcosa di paradossale, fa notare che quell'insegnamento si concepisce, di solito, come descrittivo e normativo, in senso sia morale, sia retorico, «ma la letteratura moderna – osserva – non può proporsi né essere proposta come norma. Ciò che s'insegna è l'interpretazione dell'anomalia». La norma ingloba in sé la sua negazione? «Ma questa operazione, nel suo attuarsi, non può non comportare una falsificazione dell'oggetto» (I, 140). Lo studioso dà rilievo, pertanto ad una nuova contraddizione: norma e negazione della norma, il vero oggetto dell'insegnamento letterario corre il rischio di sottrarsi alle possibilità di una didattica. Nel terzo volume l'A. ritorna sull'argomento e si chiede «se sia possibile concepire il modello di un'opera letteraria che sia descrizione e illustrazione di ciò che, in astratto, si chiama 'normalità'». Aggiunge quindi: «Nello stato attuale delle cose, penso che ciò non sia possibile. A meno che in quell'ipotetico testo l'anomalia si trasponga, si trasferisca dalla lettera all'accento del testo medesimo. Ossia a un accento ironico – a un'ironia che sia (ma che talora non sia) percepita dai lettori o, forse, solo da rari lettori» (III, 43). L'autore non dà esempi e del resto dice che quel testo è ipotetico, ma chi legge, forse sbagliando, è indotto a pensare al Manzoni e ai suoi venticinque lettori. In genere, d'altronde, Pizzorusso affida al lettore il compito di colmare i vuoti e, magari, di esemplificare, ad esempio quando scrive: «I modelli didattici della storia letteraria, se esaminati con rigore, si risolvono in paradossi» (II, 54). A quali testi fanno pensare questi modelli paradossali? Il lettore è come maliziosamente stuzzicato, stimolato, invitato a collaborare.

Già abbiamo incontrato un'allusione al linguaggio ironico: è un argomento sul quale l'A. ama soffermarsi. L'ironia, dice acutamente Giovanna Angeli nella sua *Post-fazione*, rappresenta «un vero e proprio filo conduttore», almeno nel caso degli ultimi *Quaderni*. Dell'ironia Pizzorusso conosce il largo ventaglio dei sensi possibili. Si dice spesso, osserva ad esempio, *fine* ironia, «ma l'ironia può essere brutale, ambigua, appena sfumata etc.» Può essere impercettibile: «Forse non c'è frase da cui non possa essere estratta una qualche essenza ironica» (I, 21). Molto più avanti torna sull'argomento a proposito della frase di Hegel, secondo la quale l'ironia rappresenta «la vanità di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa che abbia un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé». Il soggetto ironico è, sempre per Hegel, «un soggetto vuoto e vano», del tutto opposto ai caratteri e ai valori di «un'anima veramente bella». Certo, osserva l'A., l'ironia implica una negazione ma può anche, talora, affermare negando; poi ritorna all'idea della gradazione, della scala: «Le figure dell'ironia possono essere evidenti, espressive, in apparenza inespresse, ambigue, non percepite o addirittura non percepibili...». Qualcuno ha situato, all'estremo della scala, un'ironia assoluta come una «folia lucida» (IV, 97, ma cfr. anche IV, 101: «Le forme dell'ironia... sembrano disporsi in una scala che va dall'evidenza all'invisibilità»). L'opinione di Hegel è quindi messa in forse da questa varietà di forme e di esiti. Altrove, lo studioso definisce «descrittiva» l'analisi testuale, ma poi sembra auspicare un'analisi che si ispiri, appunto, a intenti ironici: «Ma si può immaginare un'analisi ironica? Un'analisi in negativo, che corroda dall'interno, che cancelli il suo oggetto? Intendo dire: che faccia questo senza accenti polemici, ma solo per mezzo della descrizione» (I, 49). Parlando, poi, dell'uso della prima persona nel discorso critico, l'autore non esita a dare (ma è un caso del tutto raro) precise prescrizioni: è bene, dice, «cancellare per quanto possibile le apparizioni del soggetto... ridurre al minimo i preliminari e le proposizioni dichiarative. Far uso della forma

impersonale, dell'alternanza delle prospettive e soprattutto dell'ironia» (I, 58). C'è poi un'ironia, rara, che l'A. definisce «invisibile» nel senso che «il suo effetto si manifesta, forse, solo in una particolare prospettiva della lettura, che non contraddice, secondo l'indicazione di Quintiliano, ciò che il testo dice o sembra dire, «ma insinua incertezza o esitazioni quanto al senso» (III, 83). Ritorna sull'argomento più avanti per dichiarare che ridurre l'ironia al contrasto fra un senso apparente e un altro più o meno percettibile rischia di non tener conto di certe forme e modalità del linguaggio ironico, modalità di cui dà alcuni esempi (un'allusione, un colore, un "tono") per concludere che, «in questa specie di "diffrazione", non sempre è possibile discernere l'intento di chi parla o scrive» (IV, 28). Da Swift, inoltre, l'A. trae un esempio di ironia fondata «sull'inversione di una formula in apparenza conforme al senso comune» (IV, 59). In un altro brano, l'A. ritiene che «l'ironia, di per sé, non sia pura negazione. Il suo senso può essere puntuale, mordente, vago, incerto», in certi casi può anche essere inquietante e rappresentare «una sorta di minaccia», e allora chi crede di esserne l'oggetto può anche opporre «una controironia», per proteggersi e rendersi in qualche modo invulnerabile (IV, 65-66). È un terreno, quello dell'ironia, che l'A., come si vede, esplora ed illumina, non per fornire definizioni univoche ma, al contrario, per mettere in risalto, come in tanti altri casi, la varietà sia dei modi, sia degli esiti.

Legata al fatto creativo è la facoltà immaginativa. A volte l'allusione di Pizzorusso all'immaginazione può anche essere ironica, come nella frase: «Quale non è, nella concezione di Ignazio di Loyola, la forza dell'immaginazione!». Poi il senso della frase appare chiaro: con l'immaginazione, secondo Ignazio, si vede lo spazio infernale in tutte le sue dimensioni, si provano le stesse sensazioni che provano i dannati, e il soggetto (ma l'A. aggiunge con un sorriso: «stavo per dire il paziente») non solo rinuncia ad ogni piacere e ad ogni rapporto con gli uomini, «ma vive solo nella sua stanza... per far che? Per "immaginare"? per provare dolore per i propri peccati e forse di nuovo peccare?» (IV, 65). L'immaginazione, in questa prospettiva, è la facoltà che consente un compiaciuto autolesionismo. Altrove, tuttavia, la forza dell'immaginazione è tutt'altro che oggetto di ironia. Nei romanzi di Sade, ad esempio, l'A. afferma che non c'è sensualità e non c'è erotismo «perché non c'è spazio per la fantasia, per l'allusione, per la sostituzione delle figure» (I, 7). In campo pittorico l'invenzione fantastica si rivela essenziale, risolta per altro non nella realtà degli oggetti rappresentati ma nell'alone che li circonda, nei modi in cui sono proposti: nei quadri di Morandi, ad esempio, «la fantasia sta nella disposizione. I colori, tenui se non opachi, hanno uno strano splendore» (I, 7). Ma l'immaginazione è vista anche sul piano della vita interiore: strano, ad esempio, secondo Wittgenstein, il meccanismo del desiderare, se è possibile desiderare qualcosa che non avverrà mai, ma Pizzorusso si chiede: «Il meccanismo del desiderio può agire a vuoto? La fantasia costruirà appunto qualcosa, animerà l'immagine di quell'evento impossibile?» (I, 81). Per altro, «il concetto di immaginazione non si presta alle misurazioni e ai tests della psicologia sperimentale»: come distinguere le immagini puramente rappresentative da quelle del tutto prive di elementi rappresentativi? (I, 106). «Una fotografia scattata occasionalmente può, a distanza di tempo, prendere un senso che non era nell'occasione, nell'istante che riproduce... Può sollecitare l'immaginazione. Può rivelare indizi di un qualche cosa d'insolito o d'incognito...» (II, 95). Altrove l'A. si chiede: si può desiderare un oggetto che non esiste? La risposta è: «No, se mi riferisco all'esistenza o all'inesistenza di qualche cosa di reale», poi aggiunge: «Ma accade che il suo errore (o il suo "inganno") si sottragga a questo genere di valutazione. Che persista nelle rappresentazioni della fantasia» (II, 100). L'immaginazione, in altri termini, non tiene conto dell'effettiva realtà. Altrove l'A. commenta un brano di Fénelon, secondo cui l'immaginazione è come un repertorio, un libro che si sfoglia, alla ricerca di immagini anche remote: «Pertanto – commenta l'A. – l'immaginazione offre strumenti atti a

rappresentare le cose con maggiore forza e chiarezza». Maggiore, pensiamo, rispetto alla pura indagine razionale, anche se la sua funzione è «essenzialmente retorica» (IV, 30). In un ultimo contributo, non ancora riunito in volume, il tema si collega con quello del valore del presente e dell'attimo, su cui torneremo: «Accade che il soggetto, se spesso ha perduto la facoltà di notare e di osservare il presente, non ha però perduto (o non del tutto) la facoltà d'immaginare e di ricordare ciò che ha immaginato. E quindi di rappresentarsi, seppure in modo incostante, una correlazione tra questa irrealità e la luce, la percezione di un attimo...» (RLMC, 2007, p. 495). Immaginazione e immersione nel presente sembrano, qui, porsi in termini correlati: più avanti, nello stesso saggio (p. 498), a proposito della frase «è stato un momento» l'A. si chiede se esista una memoria del momento, se sia possibile che «nella massa intricata e lacunosa della memoria, s'illumini d'improvviso un punto, isolato da una prima e da un poi». Insomma, dell'immaginazione lo studioso conosce risorse e ambiguità, ricchezza e contraddizioni. È commovente leggere, nella dedica alla moglie scomparsa, i versi di Leopardi in cui si parla, a proposito di Nerina, di «quel confidente immaginar...» che le splendeva negli occhi.

Venendo, adesso, alle *filières* tematiche, noteremo innanzi tutto la frequenza di argomenti su cui l'A. si china con acume, asciuttezza analitica e, insieme, umana e viva partecipazione: l'assenza e la privazione, la rassegnazione e la rinunzia, l'indifferenza e l'allegria, il silenzio, la memoria ed il sogno, lo *spleen* e il senso del nulla, l'odio, l'orrore, la morte. Su tutti questi temi ci piacerebbe soffermarci, tutti meriterebbero un'analisi che qui ci è impossibile condurre. Ci limitiamo quindi ad alludere ad alcuni temi che ci stanno a cuore e che ci sembrano, oggi, di particolare attualità. Pensiamo, ad esempio, al tema della *dignitas hominis*. «Questa espressione – si chiede l'A. – ha un senso nelle società moderne? Forse in particolari circostanze?». Poi, però, chiarisce meglio il suo pensiero: la parola, dice «comporta di frequente un'accentuazione ironica» nel senso, evidentemente, che se ne conosce la vanità: «La dignità sembra essere la qualità di chi s'immagina e si rappresenta come dotato di una tale qualità. Quindi di una sorta di valore, di cui però ha lui stesso una nozione vaga» (II, 68). La celebrazione secolare della *dignitas* trova in queste parole non una sua demolizione, ma la conferma della sua inattualità e, insieme, del suo carattere indefinito: del resto, gli studiosi hanno di recente indagato, a proposito dell'umana dignità, sul terreno dell'irrisione (già umanistica e cinquecentesca, si pensi in Italia a Guicciardini e in Francia a un autore studiato e amato da Pizzorusso come Montaigne) di un'ambizione che è specchio di vanità: piace allo studioso citare l'opinione di Monsignor Della Casa: «Si debbono pesare gli uomini piuttosto con la stadera del mugnaio che con la bilancia dell'orafo» (IV, 93). Nel nostro tempo, si legge altrove, «l'idea di sublime... sembra insussistente», ma poi si apre uno spiraglio in senso opposto: «Vi è forse un sublime dell'abiezione?» (III, 59). Qualcosa di simile si legge nel brano in cui si riferisce l'opinione di Saint-Martin in merito alla saggezza di chi ha saputo rendersi inaccessibile a tutto ciò che tormenta gli altri uomini. Splendore divino della saggezza: «L'uomo moderno – commenta Pizzorusso – non possiede (temo) niente di simile a questo dono. Chi può dirsi diverso dagli altri ed esente da vizi e debolezze?» Certo, c'è chi si isola e cerca nell'inerzia e nella negazione di sé «una sorta di protezione» (e qui si torna a quella nozione di "isolamento" a cui l'A. si richiama in varie occasioni). Ma questa scelta, è davvero una forma di saggezza, un oscuro residuo di virtù? «O non piuttosto il modello di una tenue perversione?» (III, 91). Un «diletto perverso» forse c'è anche nella facile lacrima con cui a volte l'individuo cerca, inconsapevolmente, di nobilitarsi: non solo la lacrima che intende commuovere gli altri, ma anche quella versata in solitudine, frutto di una sorta di sdoppiamento («X soffre perché nel suo stesso essere psico-fisico un altro X gli impone di soffrire», o forse

avverte nel suo stato «il preludio di una nuova libertà negativa» (IV, 28), il compiacimento, se capiamo bene, di sentirsi in alto, al vertice di ogni dolore possibile. L'immagine dell'alto è, infatti, ricorrente nella trattatistica, specie stoica, che riguarda il nostro tema. Altrove, ad esempio (IV, 29-30), l'A. parla della *magnitudo* stoica, consistente secondo Seneca nella capacità di non essere agitati o feriti da nulla di ciò che accade nel mondo esterno. L'anima del saggio è paragonata da Seneca alla parte più alta del cielo, vicina alle stelle, in cui non c'è nessun sommovimento, mentre *inferiora fulminantur*. Il commento di Pizzorusso («ma non solo quelle aree inferiori sono e furono colpite dalla folgore») contiene verosimilmente il rinvio ad altri testi classici (ad esempio Orazio) secondo cui proprio le vette più alte, o gli alberi più maestosi, sono, come gli animi più elevati, colpiti dal fulmine. Altrove l'A. rinvia ad Epitteto ed al suo invito a guardare con indifferenza alle cose che non sono in nostro potere. La prescrizione, dice Pizzorusso, è incoraggiante, tuttavia rimane incerto il confine «fra le cose che sono in nostro potere e quello che non lo sono». Tendiamo a credere che il nostro potere sia maggiore o minore del vero, e forse nessuno sa «quale e quanto... sia ciò che chiamiamo un 'potere'» (II, 71). In altri casi, lo studioso si mostra scettico, in merito al pensiero stoico, ma da un diverso punto di vista: ammette, con Seneca, che non pensare al futuro è al di sopra della natura umana, ma la solita congiunzione avversativa chiude il suo pensiero su una linea diversa: «Ma accade che un essere umano vada o tenti di andare oltre i limiti... della sua natura» (II, 79). Qui, insolitamente, Pizzorusso non ci invita a sorridere degli slanci sovrumani degli uomini, ma a prender atto del loro sia pur erroneo atteggiamento. Noteremo, in secondo luogo, un altro tema su cui oggi molto si discute e si scrive: quello del presente e dell'attimo, della dimensione temporale in cui l'uomo vive, pensa, sente ed agisce. Si parte da una posizione in cui è implicita una diffidenza: si parla ad esempio della fotografia, «rappresentazione del contingente e del momentaneo» che è, di fatto, un'«immagine mutila, che trasforma la referenza in suggestione di referenza» (I, 26). In un altro brano, l'A. non contesta ma dice di non comprendere la frase di Wittgenstein, secondo cui, se per eternità s'intende intemporalità, «si può dire che viva eterno chi vive nel presente». Ma in che senso può riferirsi a un essere umano, obietta Pizzorusso, l'idea di intemporalità? Rinvia, in proposito, anche a Rousseau che dice, nella quinta *promenade*, di aver vissuto un'esperienza del genere, ma poi si chiede: che cos'è questo presente intemporale? È un istante, un punto, una minima frazione di tempo? Forse, aggiunge, vivere nel presente significa eliminare ogni rapporto col passato e col futuro, «rimuovere ogni progettualità e perfino ogni intenzionalità». Poi l'autore conclude: «Mi chiedo se ciò sia possibile» (I, 121). Più avanti rinvia, in merito al presente, al pensiero di Eliade per poi interrogarsi: «È dato immaginare o concepire un non tempo? Un presente eterno?» Secondo Eliade c'è una tecnica che consentirebbe di trascendere la condizione umana: è uno dei casi in cui l'A. non si pronunzia in termini espliciti, anche se il suo pensiero e la sua diffidenza possono desumersi dai brani citati prima. Ciò vale anche per quanto è detto in un brano successivo, a proposito di Marco Aurelio il quale raccomanda, anch'egli, di «vivere solo il tempo che stai vivendo», cioè il presente. «È possibile – si chiede Pizzorusso – attuare questo precetto, o anche soltanto immaginare di attuarlo?» E aggiunge: «Il tempo che sto vivendo, a quanto credo, non è un puro presente. Vi sono le impronte del passato. Vi è quanto aspetto, o mi aspetto, ombre minacciose e (perfino!) speranze». L'affermazione sembra il rifiuto di un progetto inattuabile, ma l'ultima battuta apre uno spiraglio in direzione del possibile: vivere nel presente forse può corrispondere a «cancellare ogni intimo segno del tempo» (II, 27). In altri casi si aprono altri spiragli: è vero ad esempio che, nella rappresentazione dell'individuo, l'individuo concreto non è che l'individuo empirico e che ciò che rende l'individuo concreto non è l'idea di renderne la durata ma «la rappresentazione del momento e del momentaneo, l'individuo fissato e

rappresentato nel momento» (I, 43). Qui il "momento" è l'unica dimensione temporale in cui sia possibile si verifichi una "rappresentazione". In un'altra pagina si parte da una citazione di Stravinskij («La musica è il solo dominio nel quale l'uomo realizza il presente») e dalla sua idea, secondo cui una composizione musicale «è una costruzione che stabilisce un ordine delle cose», costruzione, però, all'interno della quale non vi sarebbe né passato né futuro: le forme architettoniche sono del resto, per Goethe, «musica pietrificata» (II, 85). La frase di Stravinskij sembra a Pizzorusso «di difficile comprensione», ma poi, tutto sommato, egli sembra accettare la proposta del musicista e l'immagine goethiana e quindi l'idea che, in determinate circostanze, un'immersione totale nel presente sia possibile. Ciò vale anche per quella fase della vita (dice P. in un denso brano dall'asciutta e appena avvertibile malinconia) in cui si «tende a fare di ogni giornata qualche cosa di a sé stante». È una «estensione artificiale del presente – o di un tempo fatto di brevi istanti», che «interrompe la continuità di un'esistenza insostenibile proprio perché continua. Ogni giornata viene così a costituire una sezione, una frazione isolata del vissuto». Non sfuggirà al lettore la bellezza e l'intensità di questo brano: quante volte la ripetitiva monotonia del vissuto è, per tutti, sorgente di indefinibile prostrazione, proprio perché se ne intuisce il lungo, vano e monotono ripetersi. Meglio, quindi, concentrarsi nell'esiguo spazio dei singoli momenti, o giorni, anche se i segni con cui vengono registrati «diverranno ben presto indecifrabili» (II, 108), un aggettivo che ricorre di frequente in pagine che non intendono certo illudere in merito alla chiarezza delle esperienze di vita. In un altro brano è di nuovo il pensiero di Wittgenstein in merito al presente che viene citato, questa volta senza commenti e, si direbbe, con un implicito consenso: «Per la vita nel presente non c'è morte. Così Wittgenstein, che parla di un'eternità, di una intemporalità della vita nel presente». E Pizzorusso aggiunge: «Quindi il presente non appartiene al tempo o, più precisamente, può sottrarsi alla continuità del tempo? Non è come un punto della linea, del filo d'inchiostro che la penna traccia su una pagina?». Gli interrogativi sembrano tradurre un dubbio, ma poi l'A. aggiunge: «L'idea di 'vita nel presente' sembra comportare, in assoluto, la rimozione di ogni memoria del passato e, parimenti, di ogni prospettiva futura. In questo senso, una vita può apparire senza fine...» (III, 60). Qui si attenua o forse scompare l'accento del dubbio, si ammette il possibile («una vita può apparire...»). Analogamente, si cita con evidente consenso la massima di Leonardo: «Armonia non s'ingenera se non in istanti...». La pittura – dice ancora Leonardo – mostra la bellezza di un corpo non in frammentaria successione come farebbe la descrizione poetica, ma «tutta in un tempo» (IV, 39). Torna, invece, del tutto negativo il pensiero dell'A. quando si tratta di «scrivere il presente», cioè scrivere «dell'attimo stesso in cui si scrive»: si tratta di un «penetrare il presente» che è come immergersi «nella dura superficie di uno specchio». Lo studioso commenta: «Inconsistenza di un tale progetto. Il pensiero è per sua natura errante» (III, 10). Problematica è anche la pagina in cui si parte da Nietzsche, secondo il quale il presente è un nulla prima e dopo l'istante della sua presenza, e tuttavia ritorna «come spettro, turbando la pace di un istante posteriore»: invidiabile invece è l'animale che «subito dimentica» e quindi «vive in modo non storico». Ma l'A. è incerto sulla distinzione tra memoria dell'istante e memoria storica: la prima, forse, è inafferrabile, mentre la seconda comporta la convinzione che la rappresentazione del passato significhi, forse, «il riconoscimento di un senso» (IV, 47). Swedenborg suggerisce all'A. l'idea che l'eternità non dev'essere intesa come una durata ma come uno stato, «quindi non come un tempo ma come un'infinità senza tempo». Ma a un tale stato, commenta Pizzorusso, «si dà il nome di morte» (IV, 52). In ogni caso, essenziale ci sembra, nel suo pensiero, l'idea che il presente, di fatto, non può isolarsi, o è difficile farlo, perché è intriso di passato e di futuro.

Legata alla riflessione sul presente è quella sull'attesa, che «modifica la percezio-

ne del tempo». L'A. ricorda Mann, secondo il quale l'attesa somiglia all'ingordigia di chi divora grandi quantità di cibo senza assimilarlo. E' uno dei rari casi in cui l'autore termina formulando un possibile insegnamento: «Se ne potrebbe dedurre la regola: Non attendere, non attenderti nulla (o quasi nulla)» (II, 13). Nell'attesa, si legge altrove, si attende sempre qualcosa di incerto ma di possibile: «Vi è però chi rinuncia a ogni genere di attesa. Chi non si attende nulla né da se stesso, né degli altri, né dalle cose; e che tuttavia occupa e continua ad occupare lo spazio che gli è concesso dalle vaghe determinazioni della sorte» (III, 64). Attesa del nulla: quale amara verità, in questa sconcertante prospettiva!

Possono inserirsi qui la frequente riflessione sulla memoria e quella sul rimpianto. In merito alla memoria il discorso è limitativo: si legge ad esempio, nei *Quaderni*, che «i veri ricordi» non si distinguono nettamente dai falsi. Ciò che si ricorda con assoluta esattezza sono solo alcuni dettagli» (I, 126), oppure si osserva che «alle figure che... si animano nello specchio della memoria» possono aggiungersi un tratto, un colore e che il soggetto può intervenire ritoccando, omettendo, simulando, senza però «determinare interamente... la sostanza della sua rappresentazione. E forse neppure descrivere compiutamente quella che, nel soggettivo, è la conoscenza del suo proprio passato» (IV, 86). Quanto al rimpianto, si torna ad affermare che un essere ragionevole ne riconosce la vanità, eppure si tratta di un sentimento che si può reprimere ma forse non abolire: la vanità delle riflessioni che accompagnano il rimpianto «non le vanifica nella coscienza» (IV, 67). È ancora un caso di disparità tra lucida ragione e inclinazioni affettive e irrazionali.

In un contesto così vario e complesso non poteva mancare una riflessione sull'illusione. L'A. parte dalla definizione di Scheler, secondo cui l'illusione riguarda «qualcosa che di per sé non c'è». Si ha dunque, nell'illusione, una visione alterata e distorta del reale? Forse il soggetto s'inganna, forse è ingannevole l'apparenza delle cose? Come di consueto, l'A. ritiene indispensabile, per chiarire il concetto, definire il suo contrario: «Ma come definire il contrario dell'illusione?». Corrisponde all'intuizione e rappresentazione di qualcosa di esistente «esattamente tale quale esiste», come se si operasse con uno strumento perfetto o perfettibile? «Una siffatta ipotesi si configura come una riduzione all'assurdo» (III, 112): la componente illusoria può sembrare, nel nostro vivere, insopprimibile. In un altro brano si contesta un'idea di Hofmannsthal, secondo cui «senza l'amore di se stessi la vita non è possibile, neppure la più lieve decisione, soltanto immobilità e disperazione»: in realtà, osserva Pizzorusso, vivere è sempre possibile, qualche decisione si prende sempre, la disperazione non è mai una condizione «costante e immutabile». Su questa base, si contesta, per altro, anche l'idea che «l'amore di sé comporti illusioni ed inganni più gravi del suo contrario»: anche ad affermazioni del genere possono opporsi «com'è ovvio, ragionevoli obiezioni» (IV, 61). Tuttavia l'illusione può anche esser vista come artificio, simulazione, insidia e lo studioso precisa: «In queste illusioni ha luogo un senso o una sfumatura di senso ironico. Talvolta una sorta d'ironia oggettiva». Ed aggiunge: «Notare che nell'accezione classica (Quintiliano, VIII, 6) la *illusio* era un'allegoria ironica» (IV, 65). Illusioni, chimere: un tema che si presta a inclinazioni idealizzanti è anch'esso visto nelle sue oggettive contraddizioni e nella sua soggiacente ironia.

Spesso, abbiamo già visto, la riflessione si modula, specie in frasi conclusive, su accenti di disincanto, ad esempio su un'idea di opacità: nei sogni, gli oggetti, isolati e sottratti alle situazioni consuete, diventano «dei simboli opachi» (I, 72). E ancora: certi problemi sono definiti «insolubili» (I, 54), la realtà è spesso un «enigma» (I, 55), un'immagine fotografica «può risultare indecifrabile» (I, 112), degli stereotipi ignoriamo come si formino, chi modella i modelli (I, 56), l'idea «è un'ombra, una traccia...», un qualche cosa che non collima con la forma della sua espressione» (I, 88), il linguaggio è tutt'altro che denso e compatto, «appare fragile come vetro. Un

vetro oscurato, che non riflette e non traspare» (I, 91). La metafora, dice un critico, è il risultato della ricerca di un aggettivo preciso, ma il nostro autore obietta: «Vi è incertezza sul concetto di precisione» (I, 111). Il diario, a cui spesso si volge l'attenzione del critico, è tutt'altro che «un disegno sublime», è «un discontinuo... che in parte, e forse in gran parte, sfugge alla rappresentazione» (I, 57). Certe distinzioni sono «tutt'altro che nette» (I, 58). Lo specchio, nel mito di Narciso inteso come simbolo di modernità, «non riflette più nessuna immagine... ma un qualche cosa d'informe, un *ensemble flou*» (I, 66). Ogni illustrazione rivela «aspetti di ambiguità» (I, 78), in ogni volto, dice l'autore richiamandosi a Bataille, tendiamo a leggere dei segni a cui «non corrisponde per lo più niente di reale» (I, 79). Nei sogni (altro tema mille volte presente nei *Quaderni*) non vediamo che «ombre o riflessi di ombre» che è, ovviamente, impossibile descrivere, anche se vorremmo poterlo fare «con precisione assoluta» (I, 80). Più avanti leggiamo che nel sogno «il deposito della memoria rimane in ombra» e che tale memoria va distinta dalla memoria involontaria: quest'ultima «è precisa, ripetitiva, a volte ossessiva», l'altra «labile e ambigua» (I, 96). Anche i «riconoscimenti» di persone nel sogno «sono spesso incerti o discontinui» (*ivi*). L'A. tende, come si vede, a un discorso insieme lucido ed amaro, a un disincanto che per altro è privo di ogni patetico dolorismo.

Tuttavia non bisogna pensare che l'intento dell'A. sia quello di demolire ad ogni costo facili opinioni e banali credenze. Il suo spirito critico è penetrante ed acuto ma non sconfinava mai nell'irrisione, tanto meno nel sarcasmo. Il suo costante interrogarsi non esclude che poi alberghino nel suo animo, anche se espressi in forme larvate e appena accennate, principi, convinzioni, valori. Incontriamo ad esempio, accanto, già si è detto, al ricorrente tema dell'odio, un accenno all'attrazione: essa corrisponde spesso, dice Pizzorusso, come vuole qualcuno, «a livelli moderati di rivelazione... Ma non si può escludere che derivi dal rifiuto di ogni rivelazione o, viceversa, da una volontà di rivelazione esasperata, spinta all'estremo» (I, 42). Né manca l'ammirazione («Uno splendido disegno di Leonardo...», IV, 92), e neppure è assente un'allusione all'ideale, definito impossibile in base alla *doxa*, e tale tuttavia da modificare la prospettiva del soggetto: «La realtà contiene (o sembra contenere) qualche elemento, qualche tessera del mosaico ideale» (I, 94). Noteremo, infine, che l'adesione emotiva è rara, ma non è assente: a proposito delle ultime parole di Wittgenstein («Dite loro che ho avuto una vita meravigliosa»), lo studioso commenta: «Sono parole che non si possono leggere senza emozione» (I, 46). Vero è che più avanti l'A. mette in evidenza le contraddizioni in cui s'impiglia lo stesso Wittgenstein, il quale da un lato dice che la sua più alta esperienza è meravigliarsi per l'esistenza del mondo («Quanto è straordinario che ogni cosa esista»), dall'altro che «tutto ciò che diciamo sul miracoloso assoluto rimane privo di senso». Rimangono allora prive di senso, commenta Pizzorusso «le rappresentazioni e le interpretazioni di quella meraviglia» (III, 81). Pensiamo che egli sia più sensibile alla prima formulazione.

Ci auguriamo di esser riusciti a fornire almeno una pallida idea della ricchezza straordinaria di un'opera che forse avvia un nuovo genere di scrittura. Sollecitato da una vigilanza così strenua, così lucida, anche così impietosa, pensiamo, per concludere, che il lettore trarrà da questi densi *Quaderni*, del tutto insoliti e di assoluta originalità nel nostro panorama letterario, l'invito – e questa è, a nostro parere, l'autentica, profonda lezione di un vero Maestro – a interrogarsi di continuo, a riflettere, a ripensare, a ripercorrere strade abbandonate, a intraprenderne di nuove (lo stesso autore ci dice, nell'ultima *Introduzione*, che ogni brano di una scrittura frammentaria «rappresenta un inizio»), senza mai asserire nulla di definitivo e lasciando sempre aperto uno spiraglio in direzione del diverso e del possibile.