

Università degli Studi di Genova  
Scuola di Scienze Umanistiche

Dottorato di ricerca in Letterature e Culture classiche e  
moderne  
Ciclo XXIX

**«Al vaglio della lingua comune».  
La saggistica di Giuseppe Pontiggia.**

Candidato: dottor Daniele Ferrari

Tutor: professor Enrico Testa

A mia madre,  
Gabriella Haeffely

«Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente».

C. Pavese

«Scrivere, nel senso più forte, più vero, non è trascrivere quello che si è pensato, ma è scoprire sulla pagina quello che non si sapeva di pensare. È una scoperta, un'invenzione nel senso etimologico del ritrovamento. Direi che parlare, nel suo senso più forte e nel suo senso più autentico, è lo stesso fenomeno trasposto nell'ambito dell'oralità. Parlare è scoprire, attraverso il dialogo, qualcosa che non si sapeva di conoscere».

G. Pontiggia

## Indice

1. Introduzione. ....	7
2. Al vaglio della lingua comune: la lingua della saggistica letteraria nel <i>Giardino delle Esperidi</i> . ....	29
2.1 Analisi preliminare: il libro di saggi. ....	29
2.1.1 Note. ....	30
2.1.2 Titoli. ....	32
2.1.3 Ordine dei saggi, titolo ed esergo. ....	35
2.2 Struttura testuale. ....	39
2.2.1 Uso dell'“a capo” e dello spazio bianco. ....	39
2.2.2 <i>Incipit, explicit</i> , digressioni. ....	49
- <i>Incipit/explicit</i> . ....	49
- <i>Digressioni</i> . ....	57
2.3 Sintassi. ....	66
2.3.1 Ordine marcato delle parole. ....	67
2.3.2 Formule attenuative. ....	70
2.3.3 Uso della quarta persona. ....	72
2.3.4 Appelli al lettore. ....	74
2.3.5 Prima persona e soggettività. ....	74
2.4. Lessico. ....	76
2.4.1 Glosse, definizioni, traduzioni di termini stranieri. ....	77
2.4.2 Chiarificazione etimologica. ....	79
2.4.3 Lessico speciale della critica e teoria letteraria. ....	81
2.5. <i>Ornatus</i> . ....	84
2.5.1 Uso espressivo della coppia nome aggettivo. ....	84
2.5.2 Isocoli. ....	87
- Strutture binarie. ....	88
- Strutture ternarie. ....	89
- Enumerazioni. ....	92
2.5.3 Tropi. ....	93
- Metafore. ....	93
- Ossimori, sinestesi, ipallagi. ....	102
2.5.4 Figure sintattiche. ....	104
- Similitudini. ....	104
- Antitesi. ....	108

- Correctio. ....	114
2.5.5 Altri effetti di straniamento. ....	119
- Paradosso. ....	119
- Uso straniante delle citazioni. ....	120
- Ironia.....	122
- Perifrasi.....	122
- Giochi di parole: ripetizioni, figure etimologiche, polittoti.....	123
3. Istanze e generi narrativi nella prosa letteraria dell' <i>Isola volante</i> .....	126
3.1 Analisi preliminare: il libro di saggi e l'orizzonte narrativo.....	126
3.2 Procedimenti narrativi in <i>La lotta di Manzoni e l'Anonimo</i> . ....	133
3.2.1 La revisione del saggio originario per la pubblicazione nell' <i>Isola volante</i> . .....	137
3.2.2 Istanze narrative e stilemi del genere investigativo. ....	140
3.2.3 La funzione dell'ironia e la riflessione sul linguaggio.....	147
3.3.3 Procedimenti narrativi in <i>Carducci visionario</i> . ....	148
4. L'ermeneutica metaforica ne <i>I contemporanei del futuro</i> .....	153
4.1 Analisi preliminare: il libro di saggi e il problema ermeneutico. ....	153
4.2 Il problema ermeneutico: abitare la metafora. ....	155
4.2.1 L'ermeneutica di <i>Vere presenze</i> .....	158
4.2.2 La metafora militare. ....	161
4.2.3 L'etimologia e la comprensione metaforica: per una nuova ermeneutica.....	165
4.2.4 Il "cuore" dell'esercito dei classici. ....	168
4.3 Alcune metafore nel viaggio attraverso i classici.....	170
5. Le radici del comico e la realtà evocata in <i>Le sabbie immobili</i> . ....	175
5.1 Il libro di saggi. ....	175
5.1.1 Ordine e struttura dei saggi: <i>dispositio</i> .....	178
5.2 <i>Le Sabbie immobili</i> e «il significato del comico».....	180
5.3 Sintassi e testualità. ....	183
5.3.1 Sintassi nominale, frasi scisse e pseudoscisse. ....	184
5.3.2 Coesione testuale: a-capo e spazio bianco. ....	185
5.4 Il Lessico all'indice e l'altro lessico delle <i>Sabbie immobili</i> .....	188
5.4.1 Lessico "all'indice". ....	189

5.4.2 L'altro lessico. ....	196
5.5 Aspetti pragmatici della comunicazione verbale. ....	198
5.5.1 La «promozione grammaticale». ....	200
5.5.2 Procedimenti metonimici. ....	201
5.5.3 Fallimenti comunicativi. ....	202
5.6 Isotopie e comicità. ....	204
5.7 Figure di accumulazione: la realtà evocata. ....	207
6. La retorica autorevole di <i>Prima persona</i> . ....	213
6.1 Il libro di saggi. ....	213
6.1.1 La struttura dell'opera: la dimensione del viaggio «in compagnia di se stesso». ....	220
6.1.2 Proemio, viaggio, epilogo. ....	222
6.2 La retorica antiautoritaria. ....	233
6.2.1 La riflessione sul linguaggio autoritario. ....	236
6.3 La retorica autorevole di <i>Prima persona</i> . ....	248
6.3.1 La questione dell'accordo preliminare. ....	250
6.3.2 Elementi dell'accordo preliminare: oratore e uditorio. ....	253
6.3.3 Valori: <i>ratio atque oratio</i> . ....	263
6.3.4 I luoghi del preferibile. ....	264
6.3.5 Lessico e valori: la lingua comune. ....	270
6.3.6 Figure che rafforzano l'accordo preliminare: definizioni e domande retoriche. ....	276
6.3 Argomentazione: gli esempi e la retorica dell' <i>evidentia</i> . ....	278
6.3.1 Rielaborazione di fatti. ....	279
6.3.2 Narrazioni paradossali. ....	279
6.3.3 Aneddoti. ....	281
6.3.4 Le vignette. ....	283
6.3.5 Le scene dialogate. ....	289
6.3.6 L'uso marcato del "tra" e le "micro-vignette". ....	292
6.4 Entimemi. ....	294
6.4.1 Oltre l'aforisma: la «logica caleidoscopica» di <i>Prima persona</i> . ....	295
7. Conclusione. ....	307
8. Bibliografia. ....	321

## 1. Introduzione.

*Una partita a scacchi tra il linguaggio e la verità.*

Il Novecento è stato da molti definito il secolo della saggistica<sup>1</sup>. Addirittura, per Berardinelli, «a conti fatti, la saggistica sembra il genere più robusto e vitale» del Novecento<sup>2</sup>. Affermazioni che appaiono tanto più vere se calate nel contesto della critica italiana del secondo Novecento quando la saggistica vive la sua stagione d'oro e la sua crisi<sup>3</sup>: se nel dopoguerra, sotto il richiamo del “ritorno all'uomo”, si impongono le forme della saggistica militante e impegnata<sup>4</sup>, a partire dalla metà degli anni Sessanta la critica strutturalistica sembra trovare, nella costruzione di una

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Segre, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 2008, P. XVIII. Addirittura Auerbach, rintracciando l'origine della saggistica moderna nei *Saggi* di Montaigne, fa coincidere la nascita del genere con l'inizio «dell'autocoscienza laica» moderna. E. Auerbach, *Montaigne scrittore*, in Id. *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci, Roma 2007, p. 13. Imprescindibile riferimento per una retrospettiva sul saggio nel Novecento è A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002; e Id., *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in Aa.Vv. *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Il Mulino, 2007; per una recente bibliografia sul tema si veda M. Pecora, *Appunti per una bibliografia critica sul saggio letterario*, in Aa.Vv., *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. Sacco Messineo, duepunti, Palermo, 2007, pp. 109-133.

<sup>2</sup> A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 37.

<sup>3</sup> E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma, 2010, p. 12 e passim.

<sup>4</sup> La “scoperta” da parte di Togliatti di Gramsci costituisce il punto di riferimento ideologico e stilistico della grande stagione della critica militante, che, già a partire dagli anni quaranta, ma soprattutto negli anni cinquanta-settanta, si imporrà nel panorama culturale italiano, contribuendo a mettere in crisi la critica di stampo crociano: «A partire dal secondo dopoguerra, e sempre più negli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, la critica idealistico-storicistica entrò in crisi e venne soppiantata da una ideologica di matrice marxista, che poté però presentarsi sotto angolature diverse, a seconda del tipo di rapporto con le direttive ufficiali del Partito comunista italiano e di quello sovietico» (A. Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2015, p. 38). Se c'è un testo che rappresenta al massimo grado questa alleanza tra discorso etico-politico e critica letteraria, è *Verifica dei poteri* di Franco Fortini. La raccolta di saggi, scritti a partire dal 1955, ebbe un ruolo centrale nella formazione culturale di molti protagonisti delle vicende del '68, e permette di avere un quadro sintetico dei termini, dei problemi, degli scopi, delle aspirazioni che caratterizzavano la critica militante negli anni Sessanta-Settanta. (F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, nuova edizione accresciuta, il Saggiatore, Milano 1969).

vera e propria scienza della letteratura, una via alternativa tanto all'ideologia<sup>5</sup> quanto all'estetica dominante di matrice crociana<sup>6</sup>. Ma già a metà degli anni Ottanta le vicende storiche, economiche e culturali che l'occidente stava elaborando fin dagli anni Cinquanta e che sarebbero poi sfociate nel Postmoderno<sup>7</sup>,

---

<sup>5</sup> L'analisi scientifica della letteratura fu lanciata in Francia negli anni Sessanta «anche grazie all'appoggio di una rivista brillante e molto seguita come "Tel Quel", al prestigio di Roland Barthes, alla solida preparazione di Algirdas J. Greimas, e all'opera brillante di Claude Bremond, Tzvetan Todorov, e tanti altri» (C. Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, con una nuova introduzione, Einaudi, Torino 2008, pp. XII-XIII). Proprio Todorov, nel suo famoso saggio *La letteratura in pericolo*, ricorda l'origine del suo interesse per lo studio delle forme del linguaggio letterario: «La Bulgaria a quei tempi faceva parte del blocco comunista e gli studi umanistici erano sotto il controllo dell'ideologia ufficiale. I corsi di letteratura erano per metà di erudizione e per metà di propaganda: le opere del passato o contemporanee erano valutate in ragione della loro conformità al dogma marxista-leninista. Si trattava di dimostrare in che cosa questi scritti illustrassero l'ideologia giusta – o in che modo non riuscissero a farlo. Non condividendo la fede comunista, e senza peraltro essere animato da uno spirito di rivolta, mi rifugiavo in un atteggiamento adottato da molti miei compatrioti: in pubblico, consenso silenzioso o appena accennato agli slogan ufficiali; in privato, una vita ricca di incontri e di letture, orientate principalmente verso autori che non si poteva sospettare fossero portavoce di una dottrina comunista. [...] Per completare gli studi universitari bisognava comunque discutere, alla fine del quinto anno, una tesi di laurea. Come parlare di letteratura senza doversi piegare alle esigenze dell'ideologia dominante? Scelsi una delle poche vie che permettevano di sfuggire al reclutamento ufficiale. Si trattava di occuparsi di argomenti che non avessero nulla a che vedere con l'ideologia; perciò, di tutto quello che nelle opere letterarie riguardasse il testo in quanto tale e le sue forme linguistiche». (T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008, pp. 10-11).

<sup>6</sup> «Si può dire che il pensiero crociano è presupposto e cornice della saggistica italiana per quasi tutta la prima metà del Novecento. Non c'è saggista che non presupponga Croce e non si sforzi di trovare la propria fisionomia e la propria strada allontanandosi da lui, cautamente o violentemente». (A. Berardinelli, *La forma saggio*, cit., p. 101). Le ragioni di questa centralità sono da ricercare, per Gramsci nell'alleanza tra il pensiero e lo stile: «Una questione molto interessante mi pare quella che si riferisce alle ragioni della grande fortuna che ha avuto l'opera di Croce, ciò che non avviene di solito ai filosofi durante la loro vita e specialmente non si verifica troppo spesso fuori della cerchia accademica. Una delle ragioni mi pare da ricercare nello stile». (A. Gramsci, *Lettera a Tatiana Schucht del 19 marzo 1927*, in *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio ed E. Fubini, Torino, 1965, pp. 612-613). Ritorna su questo tema Cesare Segre: «Molto semplicemente, si può dire che dopo le ubriacature di estetica crociana, diventata quasi dottrina ufficiale, in cui si parlava degli autori, ma non era tanto importante analizzare minutamente i testi, si era sentito il bisogno di tornare ai testi nella loro concretezza, che è primariamente linguistica» (C. Segre, *I segni e la critica*, cit., p. X).

<sup>7</sup> Oltre all'imprescindibile J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2010 [1979], si vedano, per quanto riguarda l'Italia, almeno R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997; G. Ferroni, *Dopo la fine. Una lettura possibile*, Donzelli, Roma, 2010; tra gli altri, così A. Berardinelli: «a partire dagli anni Settanta molti intellettuali stavano elaborando la percezione precisa di trovarsi in un'epoca nuova. [...] La fine del Sessantotto, il crollo dell'idea di rivoluzione, la crisi della Ragione, i disagi di fronte all'idea di Storia e di Progresso, la perdita di senso del futuro e del passato, la mescolanza inarrestabile (nei media di massa, nelle arti, nella vita universitaria) di alta cultura e cultura di massa, le trasformazioni sociali e produttive, le tecnologie della comunicazione, e infine la pioggia di termini come post-industriale, post-surrealismo, post-neoavanguardia, post-storia, post-fordismo: ecco era nata con ogni evidenza l'Epoca del Dopo» A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 16.

fanno sentire le loro conseguenze anche sulla critica letteraria, che sembra attraversare un periodo di forte crisi<sup>8</sup>. Il destino della saggistica, soprattutto quella letteraria, è sembrato allora quello, duplice, di una fuga nell'accademia, dove la perdita di mordente sulla società poteva essere sopperita con la sua bulimica sovrapproduzione autoreferenziale<sup>9</sup>, o della sua trasformazione in *talk show*, intrattenimento, più al servizio di interessi editoriali che delle ragioni dell'arte<sup>10</sup>. Al di là della crisi, c'è anche chi ha visto in questa situazione un'occasione per il recupero degli aspetti più autentici della saggistica, così legata, nella sua definizione di genere, al contesto sociale e culturale di cui è un privilegiato specchio<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Impossibile qui tracciare un quadro della bibliografia sterminata su questo argomento, anche perché, a detta di molti, la critica accademica a cavallo del ventunesimo secolo appare cristallizzata nelle analisi della propria agonia. Si vedano almeno C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino, 1993 e Id., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino, 2001, G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla concezione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

<sup>9</sup> Lapidario il giudizio di Luperini: «Oggi chi scrive sulla letteratura e sulla condizione intellettuale si rivolge tutt'al più a una cerchia ristretta di specialisti o, peggio, di lettori coatti (colleghi e studenti): una circolazione a circuito chiuso [...] Per *chi* si scrive e per *cosa* si scrive sembra diventata questione superflua: pare ovvio infatti scrivere per la carriera accademica, o giornalistica, o per un successo comunque destinato a bruciarsi in pochi giorni» R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata, 2013, p. 7. Sul tema anche Leonelli - La Porta, *Dizionario di critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2007, p. 38 e passim. Leonelli riferisce come l'accademia sia stata considerata come un rifugio di libertà per grandi critici militanti come, ad esempio, Fortini: «In un'intervista del 1991 Fortini riconosce nell'isolamento operoso del lavoro universitario, cui lui stesso s'era consacrato da circa tre lustri, l'unica salvezza» (Ivi, p. 38).

<sup>10</sup> Alessandro Baricco si è occupato a più riprese del tema, a cominciare da *Barnum: cronache dal grande show*, Feltrinelli, Milano, 1995 e poi con *Barnum 2: altre cronache dal grande show*, Feltrinelli, Milano 1998, fino al più recente *Il nuovo Barnum*, Feltrinelli, Milano, 2016. Per una sintesi del rapporto tra critica e mondo editoriale, si vedano E. Zinato, *Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione: i modelli di Pasolini, Fortini e di Calvino*, in Id, *Le idee e la forma*, cit., p. 125 e passim. Sul tema del cambiamento della figura dell'intellettuale nel postmoderno si suggeriscono Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 e, per l'Italia, R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, cit. Interessante il punto di vista di Carla Benedetti che ribalta i fattori in gioco nel suo *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

<sup>11</sup> Si fa qui riferimento alla formula utilizzata da Berardinelli, quando dice che il saggio «dichiara la situazione in cui riflessione e comunicazione avvengono: sottolinea cioè il proprio rapporto comunicativo, persuasivo, polemico con un *pubblico*, esprime stilisticamente delle *scelte di valore*, tematizza in vario modo il *riferimento a teorie* e l'applicazione di *metodi di conoscenza* e di analisi». A. Berardinelli, *La forma saggio*, cit. p. 29; sull'argomento, oltre ai testi già citati, si vedano anche Aa.Vv. *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Il Mulino, 2007; M. Sacco Messineo, *La forma del saggio critico: modalità e parabola nel Novecento*, in Aa.Vv., *Sicilorum Gymnasium. Rassegna della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Studi di Italianistica per Paolo Mario Sipala*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, 2002, pp. 471-481; Aa.Vv. *Il saggio critico, Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. Sacco Messineo, :duepunti, Palermo, 2007.

È nel contesto di quella che in molti hanno chiamato una vera e propria «mutazione»<sup>12</sup> che spicca, per autonomia, originalità di apporto e legame con la tradizione, l'opera letteraria e saggistica di Giuseppe Pontiggia (Como 1934 – Milano 2003). Scrittore poliedrico, oratore magnetico, autocertificato bibliomane, raggiunge agli inizi degli anni 2000 l'apice della sua fama presso il grande pubblico con il romanzo *Nati due volte*<sup>13</sup>: coronamento di una produzione di grande valore, in cui spicca *La grande sera*<sup>14</sup>, premio Strega '89, *Il raggio d'ombra*<sup>15</sup> (nella cinquina dello stesso premio nel 1983), *Il giocatore invisibile*<sup>16</sup> (1978) e *Vite di uomini non illustri*<sup>17</sup> (1993), opere, queste ultime, capaci di ispirare il cinema<sup>18</sup>. L'esordio di Pontiggia come romanziere è legato all'allora nascente rivista del «Verri» di Anceschi: la sua prima prova, il racconto lungo *La morte in banca*<sup>19</sup>, viene pubblicata sui «Quaderni del Verri», e lo stile del successivo *L'arte della fuga*<sup>20</sup> è legato ai fermenti sperimentali della Neoavanguardia, che Pontiggia frequenta fin dalle origini, e che però abbandona quasi subito, non persuaso fino in fondo della loro

---

<sup>12</sup> Sull'uso di questo termine si veda E. Zinato, *Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione: i modelli di Pasolini, Fortini e di Calvino*, in Id., *Le idee e la forma*, cit., p. 125 e passim. Interessante la ripresa operata da A. Baricco, *I barbari: saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano, 2008.

<sup>13</sup> G. Pontiggia, *Nati due volte*, Mondadori, Milano, 2000; Oscar Mondadori, Milano, 2002; quindi in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di D. Marcheschi, Mondadori, Milano, 2004, pp. 1533-1702.

<sup>14</sup> G. Pontiggia, *La grande sera*, Mondadori, Milano, 1989; II ed. riveduta, Oscar Mondadori, Milano, 1995 (postfazione di D. Marcheschi); quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 781-1009.

<sup>15</sup> G. Pontiggia, *Il raggio d'ombra*, Mondadori, Milano, 1983; II ed. riveduta e ampliata, Oscar Mondadori, Milano, 1988 (introduzione di L. Lattarulo), quindi in Id., *Opere*, cit., 395-531.

<sup>16</sup> G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, Mondadori, Milano 1978; Oscar Mondadori, Milano, 1989 (introduzione di D. Marcheschi); quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 189-393.

<sup>17</sup> G. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori, Milano, 1993; Leonardo, Milano, 1996; Oscar Mondadori, Milano, 1999; quindi in Id., *Opere*, cit., 1099-1288.

<sup>18</sup> Dal *Giocatore invisibile* nel 1985 viene tratto il film omonimo, per la regia di Sergio Genni, trasmesso in tre puntate sulla televisione svizzera. Pontiggia collaborò alla sceneggiatura. Esiste un sito internet dedicato al film: <https://www.ilgiocatoreinvisibile.it>. Il regista Mario Monicelli si ispirò, per il suo *Facciamo Paradiso* (1995), ad una delle *Vite di uomini non illustri*, *Una goccia dell'oceano divino*. Nel 2004, ispirato a *Nati due volte*, per la regia di Gianni Amelio esce il film *Le chiavi di casa*, vincitore del premio Nastro d'Argento 2005.

<sup>19</sup> G. Pontiggia, *La morte in banca. Cinque racconti e un romanzo breve*, «Quaderni del Verri», Rusconi e Paolazzi Milano, 1959; *La morte in banca. Un romanzo breve e undici racconti*, II ed. ampliata, Mondadori, Milano, 1979; *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*, III ed. riveduta e ampliata, Oscar Mondadori, Milano, 1991 (introduzione di M. Barenghi); quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 3-56.

<sup>20</sup> G. Pontiggia, *L'arte della fuga*, Adelphi, Milano, 1968; II ed. riveduta e ampliata, Adelphi, Milano 1990; quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 57-188.

concezione del linguaggio<sup>21</sup>. Già nei primissimi anni Sessanta, Pontiggia ha chiara la necessità di percorrere una via diversa<sup>22</sup> rispetto al dibattito che iniziava in quegli anni e conquistarsi così uno spazio di ricerca letteraria e intellettuale autonomo<sup>23</sup>, ma non per questo avulso dalle sfide lanciate dalla cultura dell'impegno prima e del postmoderno poi. Proprio grazie all'amicizia con il fervido ambiente letterario milanese (personaggi del calibro di Vittorini e Anceschi sono determinanti nella scelta di dedicarsi alla scrittura<sup>24</sup>) Pontiggia sarà introdotto nel mondo editoriale di Milano, iniziando a collaborare con case editrici come Adelphi e Mondadori<sup>25</sup>, per

---

<sup>21</sup> Cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, in *Opere*, cit., p. LXXXI. Delle molte interviste rilasciate sul tema, si vedano quelle in apertura di R. Dedola, *Giuseppe Pontiggia, La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, Avagliano, Roma, 2013, in particolare le pp.20-21, 45-48. Sul non allineamento di Pontiggia alle posizioni della neoavanguardia, si veda quanto scrisse lo stesso autore in G. Pontiggia, *I classici stanno bene, sono vivi*, in V. Della Valle (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, Mimum Fax, Roma, 1997, pp. 50-60; inoltre può essere significativo vedere l'opinione, dall'interno del gruppo, di A. Giuliani, *Gli strani anni Sessanta del narratore perplesso*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna 2006, pp. 19-21 e R. Barilli nel suo *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, il Mulino, Bologna, 1995, pp.169-171. Sul rapporto della neoavanguardia con la lingua comune cfr. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 357-366.

<sup>22</sup> Giovanni Maccari parla di una «terza via del mestiere», G. Maccari, *Giuseppe Pontiggia*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 13. Citazione ripresa da M. Bellardi, il quale individua questa terza via come quella che permette a Pontiggia di smarcarsi dalla «contrapposizione tra "apocalittici" e "integrati" che anima il dibattito culturale degli anni Sessanta» e delinea «un modo di porsi nel contesto italiano che si sottrae ai gruppi, alle correnti e alle mode, e trova nella coerenza delle scelte adottate fin dall'esordio il filo conduttore di un preciso percorso letterario in direzione classicista». M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Cesati, Firenze, 2014.

<sup>23</sup> Sergio Pautasso individua il «suo effettivo atto di nascita alla letteratura», non nella narrativa, ma «in biblioteca, ossia tra le sue forsennate letture e riletture di lettore non specializzato, molto curioso sia del passato e dei suoi classici antichi e moderni, sia del mondo, da cui deriva il taglio non provinciale della sua presenza intellettuale». S. Pautasso, *Della discrezione letteraria. Creazione e pensiero, in assoluta libertà*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, p. 11.

<sup>24</sup> Nel 1961, su suggerimento di Vittorini, lascia il lavoro in banca per dedicarsi all'insegnamento nelle scuole serali del Comune di Milano, «per avere la giornata libera» e avere «tanta disponibilità di tempo per leggere». «È in una Milano culturalmente viva, piena di artisti, scrittori e poeti, che Pontiggia inizia, come dirà poi, a "scrivere sul serio"». Cfr. *Cronologia*, in *Opere*, cit., pp. LXXXII-LXXXIII. Su questo importante episodio della vita di Pontiggia si veda la bella ricostruzione fatta da R. Dedola, *Giuseppe Pontiggia*, cit., pp. 65 e segg.

<sup>25</sup> Il mondo editoriale in cui fa il suo ingresso Pontiggia, è un mondo in profonda trasformazione. Zinato sottolinea come le case editrici più prestigiose si trasformano in «periferiche filiali di grandi gruppi mediatici dominati dalla corsa all'audience, ossia al successo economico a brevissimo termine». L'ingresso di grandi capitali nel mondo dell'editoria sbilancia la concezione di libro soltanto su una delle sue due dimensioni, quella di oggetto economico (merce) svalutando quella di oggetto culturale. Rivolta prevalentemente al marketing e alla «creazione di rappresentazioni» l'attività editoriale può dunque fare a meno della mediazione intellettuale: «con i grandi editori-protagonisti italiani (Mondadori, Rizzoli, Bompiani, Feltrinelli, Einaudi) scompaiono anche i loro prestigiosi consulenti-critici e scrittori (come Vittorini, Sereni o Calvino)». Il consulente-letterato è

le quali si occuperà della linea editoriale, curando personalmente molti importanti volumi e lanciando alcuni autori<sup>26</sup>; numerose anche le collaborazioni con quotidiani e riviste, come «Almanacco dello Specchio», «Europeo», «Corriere della Sera», «Panorama», «Famiglia cristiana», «Il Sole 24 ore», e molte riviste letterarie<sup>27</sup>. Le cinque raccolte di saggi che saranno oggetto di questo lavoro, sono frutto della rielaborazione di questo vario materiale che Pontiggia, di volta in volta, raccoglie, corregge e spesso riscrive in vista della pubblicazione in volume. A partire dalla metà degli anni Ottanta pubblicherà nell'ordine *Il giardino delle Esperidi* (1984)<sup>28</sup>, *Le sabbie immobili* (1992)<sup>29</sup>, *L'isola volante* (1996)<sup>30</sup>, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici* (1998)<sup>31</sup>, *Prima persona* (2002)<sup>32</sup>. Ma i "tavoli" su cui lavora non sono solo quelli della narrativa e della saggistica: Pontiggia dà prove eccellenti anche come traduttore, specialmente dal latino<sup>33</sup>, come conferenziere e docente di

---

stato, fino agli anni Sessanta, quella figura che «partecipa alla politica editoriale, mantiene i rapporti con gli autori e può proporre una propria idea di letteratura»; successivamente il suo ruolo critico si riduce, trasformandosi in un esperto di strategie di mercato, «a completo vantaggio della mercificazione» (tutte le citazioni da E. Zinato, *Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione*, cit., p. 126).

<sup>26</sup> Tra gli altri, Guido Morselli. Cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. LXXXIV.

<sup>27</sup> Cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. LXVII-CXXI.

<sup>28</sup> G. Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano, 1984; quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 533-780.

<sup>29</sup> G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, il Mulino, Bologna, 1991, quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 1011-1097.

<sup>30</sup> G. Pontiggia, *L'isola volante*, Mondadori, Milano, 1996; e Oscar Mondadori, Milano, 2002; quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 1289-1496.

<sup>31</sup> G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Mondadori, Milano, 1998; Oscar Mondadori, Milano, 2001 e 2002. Di questo volume solo la prima parte, *I classici, una metafora sociale e militare*, è riportata in Id., *Opere*, cit., pp. 1497-1532.

<sup>32</sup> G. Pontiggia, *Prima persona*, Mondadori, Milano, 2002; Oscar Mondadori, Milano, 2003; quindi in Id., *Opere*, cit., pp. 1703-1093.

<sup>33</sup> La collaborazione con la casa editrice Adelphi inizia proprio come revisore delle traduzioni dal latino di Lucano e Seneca, curate da Raffaele Ciaffi. Pontiggia stesso realizza alcune importanti traduzioni, in particolare dal latino, tra cui spiccano certamente *Le meraviglie di Milano* di Bonvesin de la Riva (Bonvesin de la Riva, *Le meraviglie di Milano*, Bompiani, Milano, 1974, ed. riveduta 1983, 1998 e 2015), con prefazione di Maria Corti, e *La Mosella* di Ausonio (Decimo Magno Ausonio, *La Mosella*, Verba, Milano, 1984) illustrata da Leo Lionni. Le qualità di quest'ultima traduzione sono valutate nel saggio di A. Balbo, *Scrittori tradotti da scrittori (e disegnatori): Giuseppe Pontiggia e Leo Lionni alle prese con la Mosella di Ausonio*, in E. Wolff (a cura di), *La réception d'Ausone dans les littératures européennes*, Bordeaux, Ausonius, Scripta Receptoria 15, 2019, pp. 343-361. Balbo ha in programma la pubblicazione di un saggio sulla traduzione del *Commentario al "Somnium Scipionis"* di Macrobio, realizzata per Adelphi ma rimasta inedita e conservata presso il Fondo Giuseppe Pontiggia, Fondazione BEIC - Biblioteca Europea di Informazione e Cultura. Pontiggia traduce epigrammi di Giuliano l'Apostata e il mimo di Decimo Laberio (Giuliano l'Apostata, in Aa.Vv., *Lirici greci*, a cura di V. Guarracino, Bompiani, Milano, 1991 e *Decimo Laberio*, in Aa.Vv., *Poeti latini*, a cura di V. Guarracino, Bompiani, Milano, 1993). Si cimenta anche in una traduzione dall'inglese di

scrittura, muovendosi da pioniera, a partire dagli anni Ottanta, nel contesto dei primi corsi di *creative writing*<sup>34</sup> e collaborando ad alcune importanti conversazioni radiofoniche<sup>35</sup>.

L'interesse della critica per l'opera di Giuseppe Pontiggia ha avuto un significativo incremento negli ultimi anni, ed in particolare dopo la scomparsa dello scrittore, avvenuta nel 2003. La pubblicazione nel 2004 delle *Opere*<sup>36</sup> per i Meridiani, a cura

---

un saggio di Penn Warren (R. Penn Warren *La poesia in un'epoca di sfacelo*, «Almanacco dello Specchio», 1-1972. Sull'esperienza di traduttore, si segnala il testo nato dall'incontro dello scrittore con il suo traduttore francese, François Bouchard. A partire dagli anni Ottanta, infatti, Pontiggia inizia ad essere tradotto in Francia, e con la traduzione di *La Grande sera* nel 1991 (*La comptabilité celeste*) entra nella collana «Le Grandes Traductions» di Albin Michel. L'incontro con il suo traduttore francese gli permette di «confrontare la propria esperienza di traduttore-filologo [...] con quella di autore tradotto e di approfondire così le problematiche della traduzione intesa come operazione di riscrittura creativa del testo», C. De Santis, *Giuseppe Pontiggia: un autore che ritraduce il suo traduttore*, «Intralinea» (rivista on line), 2000. Il risultato di questo incontro è l'intervento *Tradurre ed essere tradotti. Esperienze di scrittura*, in Aa.Vv. *Les écrivains italiens e leurs traducteurs français*. Actes du Colloque de Caen (11-13 mai 1995), publiés sous la direction de M. Colin, M.-J. Tramuta et V. Agostini-Ouafi, Presses Universitaires de Caen, Caen, 1996. In questo intervento Pontiggia riprende alcuni temi presenti ne *La traduzione bella sì, ma anche fedele*, «Corriere della Sera», 3 marzo 1987, rivisto con il titolo *Bella ma infedele* per la pubblicazione in *L'isola volante*. In questo intervento è ancora a tema la lingua comune: «il compito del traduttore consisterà dunque nella ricerca delle forme espressive più naturali nella lingua d'arrivo» come testimoniato dalla scelta di non tradurre letteralmente il titolo del romanzo (*La grande sera*) che si sarebbe prestato, se tradotto letteralmente, a una interpretazione politica Cfr. C. De Santis, *Giuseppe Pontiggia: un autore che ritraduce il suo traduttore*, cit.

<sup>34</sup> Il più noto e significativo è il corso di scrittura creativa presso il Teatro Verdi di Milano, che Pontiggia tiene dal 1984 al 1996, per cui cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., pp. XCV, XCVI e L. Bosio, *Il primo corso di scrittura al Teatro Verdi*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 23-26; sull'esperienza delle scuole di scrittura creativa in Italia, si veda il volume curato da L. Lepri, che nasce proprio, come sottolinea nell'introduzione la curatrice, dall'aver raccolto il testimone del corso al Teatro Verdi, che Pontiggia le passa nel 1996 (Aa.Vv., *Scrittura creativa. La scrittura creativa dagli scrittori che la insegnano*, a cura di L. Lepri, Bompiani, Milano, 1997; una intervista della curatrice a Pontiggia, dal titolo *Una lezione di stile*, è presente alle pp. 179-193).

<sup>35</sup> La collaborazione più significativa è certamente quella con il programma di Aldo Grasso, *Dentro la sera*, per cui tiene dieci lezioni sulla scrittura. Le trascrizioni di queste lezioni, con una minima revisione, sono state pubblicate in parte su «Leggere» nel 1995 e poi interamente, corredate da un Cd audio, nel volume postumo G. Pontiggia, *Dentro la sera*, Belleville, Milano, 2016. Per le altre collaborazioni si veda la *Cronologia* del Meridiano.

<sup>36</sup> Il volume presenta una selezione delle più significative opere fino ad allora pubblicate in volume da Pontiggia: le esclusioni più notevoli dovute a ragioni di spazio riguardano le novantanove recensioni che costituiscono la seconda parte de *I contemporanei del futuro* (di cui è presente in volume solo l'originale parte introduttiva, il saggio intitolato *I classici, una metafora sociale e militare*) e i racconti giovanili presenti nelle diverse edizioni di *La morte in banca* (cfr. p. CXXIII). Le numerose altre pubblicazioni considerate minori e non inserite nelle *Opere* sono indicate nella sezione Bibliografia. Il saggio introduttivo al Meridiano, *La letteratura in "prima persona" di Giuseppe Pontiggia*, di Daniela Marcheschi è un punto di riferimento per una visione sintetica della

di Daniela Marcheschi, ha costituito un primo, solido gradino per l'approfondirsi dello studio della sua vasta e poliedrica opera, che sempre più si distingue per qualità e autenticità nel panorama letterario del secondo Novecento. Le monografie fino ad ora pubblicate hanno avuto il pregio di voler cercare di restituire una immagine a tutto tondo dello scrittore e dell'intellettuale<sup>37</sup>: molte di esse, come la più recente curata da Rossana Dedola, prendono avvio dalla pubblicazione di interviste rilasciate dallo scrittore agli autori e hanno il valore di fornire uno sguardo complessivo sulla sua opera. Altre pubblicazioni, rimarcando l'intento memoriale nei confronti di un intellettuale molto amato da chi l'aveva conosciuto personalmente<sup>38</sup>, esplicitano «l'urgente bisogno» da cui nasce il desiderio di raccogliere saggi o scritti che possano «offrire sia notizie utili (magari inedite) a una più articolata conoscenza della biografia umana e intellettuale dell'Autore sia l'occasione di altre letture puntuali o di più ampia visione critico-teorica delle opere»<sup>39</sup>.

---

vita e delle opere dello scrittore (D. Marcheschi, *La letteratura in "prima persona" di Giuseppe Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. IX-LXXXIII). In questa sezione, è presente l'imprescindibile bibliografia della critica, che presenta lo stato degli studi fino al 2003. Le citazioni delle opere qui contenute saranno fatte da questa edizione, a meno di diversa indicazione, attraverso il riferimento alla sola pagina.

<sup>37</sup> G. Maccari, *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Fiesole, 2003; R. Dedola, *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, Avagliano, Roma, 2013; la più recente, S. Sereni-G. Sereni, *Un mondo migliore. Ritratti*, Bompiani, Milano, 2019.

<sup>38</sup> Una buona parte dei lavori di carattere accademico sulla sua opera è stata condotta da studiosi che, per diverse ragioni, hanno avuto modo di conoscere personalmente l'uomo, *Peppo*, e quasi tutti lasciano trasparire – ma il più delle volte esplicitano – il forte fascino che, in modi *sornioni* e discreti, la sua persona esercitava su chi lo ascoltava parlare. Chi scrive prova una certa, sana, invidia per i racconti di tutte le persone che, nei diversi lavori di commento della sua opera, hanno potuto arricchire o documentare le loro affermazioni con aneddoti personali. In particolare, il volume realizzato in occasione del decimo anniversario della morte raccoglie numerose testimonianze, tra cui anche quelle del figlio Andrea e della moglie Lucia (cfr. Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, cit., pp. 110-111).

<sup>39</sup> D. Marcheschi, *Introduzione*, in *Le vie dorate con Giuseppe Pontiggia*, Mup, Parma, 2009, prefazione di Guido Conti, p. XIII. Si vuole qui fare riferimento agli importanti convegni commemorativi, e alcuni volumi che raccolgono diversi interventi sull'autore. Essenziali sono: Aa. Vv., *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Bologna 23-25 settembre 2004), Bologna, Gedit, 2006; Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009; Aa.Vv., *Secondo tempo. Libro Quarantasettesimo*, Numero monografico dedicato a Giuseppe Pontiggia, 2013; Aa.Vv., *Investigare il mondo*, a cura di A. Cadioli, G. Langella, D. Marcheschi, G. Ruozi, Interlinea, Novara, 2016.

In questo contesto di fervido interesse per l'opera di Pontiggia spicca, per unità metodologica e di oggetto, un recente studio di Marco Bellardi che si occupa degli aspetti sperimentali della narrativa dello scrittore<sup>40</sup>: una attenta analisi stilistica dei suoi sette romanzi, in un proficuo confronto con il loro contesto storico-culturale, permette al giovane studioso di suddividere in tre fasi<sup>41</sup> l'opera narrativa di Pontiggia, fino a ricondurla alla «linea non espressionistica che lentamente è maturata in Italia a partire da Manzoni»<sup>42</sup>. Questo primo studio sistematico e analitico della sua produzione narrativa, fa risaltare, per contrasto, l'assenza di uno studio completo sulla saggistica dello scrittore, di cui il lavoro qui svolto vuole essere un primo tentativo. Non pare secondaria, nelle valutazioni preliminari a questo tipo di ricerca, la considerazione che, a partire dalla scomparsa dello scrittore, è cresciuta l'attenzione nei confronti non solo del materiale inedito<sup>43</sup>, ma anche dell'importate produzione "orale": trascrizioni di interventi in pubblico (lezioni e convegni) e alla radio, come il recente *Dentro la sera. Conversazioni sullo*

---

<sup>40</sup> M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Franco Ceserati Editore, Firenze 2014.

<sup>41</sup> Bellardi raggruppa i romanzi di Pontiggia in tre fasi: nella prima, quella degli esordi con *La morte in banca* e *L'arte della fuga*, cerca di «sottrarsi ai modi rappresentativi del neorealismo prima e della neoavanguardia poi»; la seconda fase, costituita dalla trilogia de *Il giocatore invisibile*, *Il raggio d'ombra* e *La grande sera*, vede l'autore attraversare «con una propria singolare sperimentazione e con coerenza adamantina» la fase del postmoderno; l'ultima raggiunge, con *Vite di uomini non illustri* e *Nati due volte*, la maturità artistica, inserendosi «in un contesto nazionale che da lì a poco vivrà una stagione connotata dal progressivo ritorno all'io e da un nuovo realismo». M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, cit., pp. 179-185.

<sup>42</sup> M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, cit., p. 184.

<sup>43</sup> Il Fondo Giuseppe Pontiggia conserva i documenti prodotti e acquisiti da Pontiggia nel corso del proprio lavoro, ordinati negli anni dalla moglie Lucia Magnocavallo e poi acquisiti, insieme alla biblioteca personale dello scrittore, circa 35.000 volumi), dalla Fondazione Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (BEIC). Sul sito di BEIC (<https://www.beic.it/it/articoli/fondo-giuseppe-pontiggia>) sono consultabili l'*Inventario Archivio Pontiggia*, il catalogo della biblioteca di Pontiggia, e il sito-mostra del Fondo Giuseppe Pontiggia, realizzato da Nicola Capelli. Tutti i documenti conservati, compresi i numerosi inediti, possono essere consultati, previa prenotazione, presso la sede della Fondazione Beic in via Silvio Pellico 1, Milano. Nota Daniela Marcheschi che «solo nel 1994 erano ottanta circa gli articoli e i dattiloscritti di conferenze e lezioni sulla lettura e lo scrivere, secondo il censimento per la mostra del Verdi *Giuseppe Pontiggia docente: leggere, imparare, scrivere* (2015). Le sue appaiono così performances, incarnazione di una parola, una lingua sentita come vera e, perciò, "propria": perché lo è diventata senza altre mediazioni che il desiderio della letteratura. Sono le espressioni schiette di un corpo che parla e ama le parole-corpo, le parole-materia, del movimento del pensiero che guida la voce, di affetti che ne incalzano il sentimento». D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia, l'oratore*, «Sole 24 ore», 8 gennaio 2017.

scrivere<sup>44</sup>. Proprio intorno ad elementi prossemici sembrano concentrarsi alcuni interessanti recenti studi: il volume curato da Daniela Marcheschi, *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, dedica due sezioni alla parola scritta (*La scrittura e Le letture*) e le restanti due rispettivamente alla voce e alla sua presenza fisica (*La voce e La presenza*). Così nell'introduzione Marcheschi:

«La varietà strutturale di questo libro, articolato in quattro sezioni, è frutto di una precisa intenzione. Si mirava, in ogni modo, a documentare l'ampiezza degli interessi e delle attività di Giuseppe Pontiggia, una pluralità di direzioni del suo lavoro nelle multiformi aperture culturali, nell'illuminazione delle relazioni analogiche fra discipline o campi di applicazione: l'insegnamento e il ripensamento sullo scrivere, la collaborazione alla radio e alla televisione, lo studio e le letture personali, il magistero e la condivisione con i giovani scrittori, gli scambi con artisti, l'attività critica e il lavoro editoriale»<sup>45</sup>.

L'attenzione posta sull'intensa attività di docenza svolta da Pontiggia, prima come professore nelle scuole serali del comune di Milano<sup>46</sup>, poi nei corsi di scrittura creativa, ha permesso di mettere a fuoco l'originalità del suo profilo di intellettuale:

«Per quanto ci consta, nel secondo Novecento Pontiggia è stato l'unico scrittore italiano ad aver lavorato con cura, e su più "tavoli", per forgiarsi uno stile sia orale sia scritto: due linee differenti, ma sviluppatesi da una visione unitaria del problema della parola e dell'espressione umana, coincidente con la valorizzazione della voce del soggetto e della sua possibilità di emanciparsi entro il complesso sociale»<sup>47</sup>.

Tale unitarietà di impostazione permette di evidenziare non solo i temi e gli spunti critici che caratterizzano il suo magistero, ma anche la natura prettamente linguistica del suo metodo. L'attenzione alla dimensione parlata della comunicazione non solo mette in risalto le spiccate doti oratorie di Pontiggia, ma

---

<sup>44</sup> Si segnalano le più significative: G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, Mondadori, Milano, 2004; G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, a cura e con un saggio di Ivano Dionigi, Mondadori, Milano, 2006; G. Pontiggia, *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della letteratura*, a cura di D. Marcheschi, Marietti 1820, Bologna, 2018; G. Pontiggia, *Dentro la sera. Conversazioni sullo scrivere*, Belleville, Milano, 2016.

<sup>45</sup> Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di Guido Conti, Mup, Parma, 2009, pp. XIV-XV.

<sup>46</sup> R. Meroni Cravero, *Il professor Pontiggia*, in Aa. Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 88-91.

<sup>47</sup> D. Marcheschi, *La fabbrica del testo*, in G. Pontiggia, *Le parole necessarie*, Cit., p. 14.

avvalora soprattutto la personalissima prospettiva con cui egli guarda il fatto linguistico. Ne è ben consapevole Daniela Marcheschi quando, accostando alla rigorosa volontà di lavoro mostrata nell'«esercizio quotidiano di scrittura e studio ad ampio raggio disciplinare» un vitale «amore sconfinato e un piacere profondo della parola e della sua storia»<sup>48</sup>, ricorda che, una volta accettato l'incarico di tenere i corsi di scrittura presso il Teatro Verdi, nel 1985, «la prima e fondamentale questione che gli si era posta era stata quella di illuminare il rapporto tra oralità e scrittura» e in particolare come «il gesto orale [...] fosse presupposto e co-implicato nei caratteri del linguaggio scritto»<sup>49</sup>. Pontiggia ha più volte dichiarato di essere un filologo mancato<sup>50</sup> e se la sua filologia concerne la dimensione storica delle parole, l'orizzonte primo del suo interesse è quello comunicativo e pragmatico. La parola che Pontiggia studia e ama è sempre una parola inserita in un dialogo, in una comunicazione reale:

«La parola intesa alla maniera di Marcel Jousse, dunque non tanto come una emissione di suoni, un concetto o una unità di misura chiusa in se stessa e capace di bastare a se stessa, ma piuttosto come “manducazione”: modulazione-gesto laringo-boccale, melodia ed energia del corpo intero che intona la parola, tendendosi sia dentro di sé per cercare i significati sia fuori di sé per esprimerli. Jousse – che Pontiggia stava meditando proprio negli anni Ottanta su consiglio del poeta Nanni Cagnone – parlava di “gesto proposizionale”: suggerimento e ritmo della mente, del corpo che se ne riempie, conosce la parola e la riconosce, se ne appropria nel profondo. Ciò che conta è allora “comunicare” la propria verità: metterla appunto in comune con gli altri; perciò porsi in ascolto di sé e degli altri»<sup>51</sup>.

L'attenzione alla dimensione comunicativa della parola si origina dalla consapevolezza del ruolo sociale e pubblico della parola. Pontiggia intende offrire una visione del linguaggio in cui gli aspetti verbali, retorici, estetici, psicologici, sociali e politici non possono essere considerati indipendenti l'uno dall'altro, a meno di rinunciare alla propria responsabilità di fronte alle parole. L'intento di molti

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 8.

<sup>49</sup> Ivi, p. 9.

<sup>50</sup> Nella *Letteratura italiana* Einaudi, Pontiggia è definito narratore e «filologo classico». Cfr. F. Portinari, *Milano*, in *La letteratura italiana. II. Storia e geografia, II: L'età contemporanea*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1998, p. 286.

<sup>51</sup> Ibidem.

interventi dedicati al tema dello scrivere era quello di «contribuire alla formazione di una coscienza del linguaggio che sia insieme etica e retorica-espressiva»<sup>52</sup>.

Interrogato, dopo il successo di *Nati due volte*, su quale fosse l'obiettivo del suo modo di usare il linguaggio, Pontiggia risponde:

«Arrivare all'essenziale. Quello che mi propongo è una radicalità di linguaggio che non significa povertà, ma significa piena responsabilità di tutto ciò che si dice, anche tentando percorsi inventivi, associazioni sconcertanti, metafore nuove, percorsi possibilmente sorprendenti anche per me. Non lo intendo cioè come una povertà del mezzo linguistico, ma al contrario come un impiego tanto più efficace, quanto più aderente e preciso delle potenzialità linguistiche»<sup>53</sup>.

È la stessa consapevolezza che Pontiggia esprime nel famoso saggio di apertura del *Giardino delle Esperidi*, in cui fa sue le convinzioni metafisiche di Renè Daumal che poggiano sulla «fede nella potenzialità enigmatica di un linguaggio chiaro»<sup>54</sup>. Il teorema è chiaro ed esposto in modo rigoroso:

«Il discorso oscuro finisce per sottrarre all'esistenza proprio la sua oscurità, come il segno meno, moltiplicato per un altro meno, dà il più di una conferma. Solo il discorso chiaro può essere di una complessità inesauribile» (537).

Senza chiarezza non c'è verità, c'è solo confusione<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Sono citazioni riportate da Marcheschi dal programma steso per il corso *La parola scritta*, nell'ambito del master in Comunicazione d'impresa tenutosi a Milano nel novembre 1991. Tale documento è conservato presso BEIC – Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, Milano, *Archivio Giuseppe Pontiggia*, 168, Fascicolo 12, 4; Collocazione: Busta 81. Cfr. D. Marcheschi, *La fabbrica del testo*, cit. pp. 10-11.

<sup>53</sup> *Disabili... dal punto di vista antropologico*, «Italiablibri» (rivista on line), dicembre, 2000. È il testo di una intervista del dicembre 2000, in seguito all'uscita di *Nati due volte*, reperibile al seguente indirizzo: <https://www.italiablibri.net/arretratis/novita1200.html>.

<sup>54</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 537.

<sup>55</sup> Così ne *I classici in prima persona*: «Purtroppo, in Italia, l'eredità retorica [...] ha anche questa connotazione immorale: questo è l'aspetto linguistico della nostra corruzione. [...] il problema politico è un problema essenzialmente verbale: come giustificare le inadempienze», G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, cit., p. 12. I medesimi contenuti sono rielaborati in *Prima persona*: «La politica in Italia è un problema linguistico. Fare i conti con le parole è meglio che fare i conti. [...] È questo l'alibi linguistico della nostra corruzione», G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1833. Che la confusione linguistica abbia dei risvolti morali è confermato da Pontiggia, tra l'altro, quando commenta l'accostamento in *Nati due volte* delle parole *Babilonia* e *Babele*. Così nell'intervista prima citata: «D. A proposito di linguaggio c'è una frase a p. 193: "L'Hotel monumentale e babilonico. Ma chi è mai stato a Babele?" Babilonia in senso biblico è il luogo della perdizione, mentre Babele è solitamente associata ad una confusione di carattere linguistico. È abbastanza particolare questa associazione. / Pontiggia: In effetti, non so se la lascerò in un'edizione ulteriore del romanzo, perché

In più occasioni Pontiggia ha dichiarato di aver trovato questa lingua della chiarezza nella lettura dei classici<sup>56</sup>. In una conferenza del 1992, pubblicata dopo la sua morte con il titolo *I classici in prima persona*<sup>57</sup>, Pontiggia si esprime così:

«Io penso che la letteratura sia critica del linguaggio; è tante cose, ma direi che è sempre critica del linguaggio, perché essa recupera il senso delle parole, recupera la potenza del linguaggio, restituisce una vitalità che la parola dei classici aveva e che noi riscopriamo tutte le volte che li leggiamo. La parola – che è l’oggetto più mercificato, oggi – diventa invece irradiazione di energia e verità, se noi leggiamo i classici. Per me è stata un’ancora di salvezza quando, nel periodo dell’Avanguardia, sembrava disperata la partita con il linguaggio: come si può credere alla verità? Come si può credere a una parola che rivela la verità?»<sup>58</sup>.

Queste affermazioni individuano senza ambiguità il *focus* della scrittura di Pontiggia; che si declini nelle vicende dei personaggi dei suoi romanzi e nei loro dialoghi, che si dispieghi nella satira dell’Italia postmoderna, o che cerchi il suo fondamento nella lettura autorevole dei classici come dei contemporanei, la partita a scacchi che il linguaggio gioca con la verità è certamente l’angolo prospettico da cui proseguire gli studi sulla sua opera<sup>59</sup>.

Pautasso ha ben chiaro che il riferimento ai classici di Pontiggia è tutt’altro che una forma di classicismo, ma uno dei perni su cui fondare una concezione nuova di

---

per me significava un’intersezione di prospettiva arcaica, biblica, di monumentalità architettonica e di confusione linguistica. Però qualche lettore, in realtà pochissimi, attenti a queste distinzioni, l’ha percepita come una distrazione. Io non l’ho pensata. Pensavo che da Babilonia si passasse a Babele più agevolmente. Comunque l’intenzione era quella. /D. Di associare la confusione linguistica alla perdizione. / Pontiggia: Sì. / D. C’è riuscito. / Pontiggia: Non so quanti...», *Disabili... dal punto di vista antropologico*, cit.

<sup>56</sup> Sui classici nell’opera di Pontiggia cfr. I. Dionigi, *Gli auctores di un filologo mancato. La riserva del futuro. Riflessioni attraenti e complesse*, «l’Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004.

<sup>57</sup> G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, a cura e con un saggio di I. Dionigi, Mondadori, Milano, 2006.

<sup>58</sup> Ivi, p. 16.

<sup>59</sup> Sulla «centralità che assume il linguaggio nelle pagine saggistiche e nelle pagine romanzesche» insiste anche F. Gatta, *La responsabilità delle parole. Note sulla scrittura saggistica di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv. *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 29-37. Elementi di continuità tra narrativa e saggistica sono evidenziati, tra gli altri, da G. Raboni, *I saggi uguali ai racconti*, «Corriere della Sera», 1 agosto 1996 e C. De Santis, *In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, in *Lingua d’autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Gatta e R. Tesi, Carocci, Roma, 2000, pp. 99-119; anche M. Bellardi, nel suo volume sulla narrativa, offre numerosi spunti di riflessione sulla continuità tematica e stilistica tra opera narrativa e saggistica.

critico letterario, che lo mette in relazione almeno con uno dei grandi interpreti di questa fase di cambiamento, Italo Calvino<sup>60</sup>: «Per Pontiggia il riferimento ai classici non è strumentale, come per esempio non lo fu in una certa misura per un Calvino o un Manganelli negli anni Ottanta [...] Ha introdotto nell'universo metodologico un'ottica nuova, da scrittore più che da critico o filologo»; e Pautasso sta parlando qui della paradossale volontà di trattare i classici come «nostri contemporanei»<sup>61</sup>. L'incontro con i classici non è, quindi, una fuga dalle sollecitazioni del suo tempo, al contrario. Infatti, accanto alla sfida della chiarezza, si delinea, fin da subito, un'altra sfida, non meno impegnativa: quella con il "linguaggio autoritario". Come ha mostrato Cristiana De Santis, il tema dell'autorità in ambito letterario, era al centro del dibattito culturale in Italia almeno dall'inizio degli anni Settanta<sup>62</sup> e la posizione assunta in questo ambito dalla Neoavanguardia era stata, come è noto, uno dei motivi dell'allontanamento dal gruppo e l'inizio di una ricerca durata più di vent'anni<sup>63</sup>. Sappiamo che Pontiggia raccolse molto materiale in vista della composizione di un lungo saggio sull'argomento<sup>64</sup>: progetto incompiuto di cui riuscì a pubblicare solo un saggio nel 1985 con il titolo *Il linguaggio autoritario nell'uso quotidiano della parola*, e un faldone, intitolato LA [linguaggio autoritario],

---

<sup>60</sup> Sulla particolare posizione assunta da Calvino nel contesto dei cambiamenti dagli anni Settanta si veda l'interessante disamina di C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una lettura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. Anche se un confronto tra la saggistica di Pontiggia e quella di Calvino è tutto da fare, certamente è suggestiva l'ipotesi che *Il giardino delle esperidi* (1984) e le *Lezioni americane* (1985) possano essere considerate l'apertura di quella terza via -tra accademia e ideologia- caratterizzata da un rinnovato rapporto con i classici e da una concezione alta di scrittura, pur fuori dalla tentazione dello specialismo.

<sup>61</sup> S. Pautasso, *Della discrezione letteraria. Creazione e pensiero, in assoluta libertà*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, p. 18.

<sup>62</sup> Si veda la breve ma densa ricostruzione degli studi della parola *autorità* al di fuori della prospettiva politica, in C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia, investigare il mondo*, a cura di A. Cadioli, G. Langella, D. Marcheschi, G. Ruozi, Interlinea, Novara, 2015, pp. 34-39. Sul tema dell'autorità e della sua crisi nel Novecento si veda Aa.Vv. *Autorità. Una questione aperta*, a cura di S. Biancu e G. Tognon, Diabasis, Milano, 2010.

<sup>63</sup> «L'allontanamento dalla Neoavanguardia è giustificato da Pontiggia [...] anche in termini di disinteresse verso "i programmi collettivi o individuali, le profezie, le posizioni intimidatorie o autoritarie ('questo non si può fare', 'questo autore non esiste' ecc.)". Pontiggia sembra dunque rivolgersi al tema del LA mosso dal bisogno – maturato attraverso il confronto critico con la Neoavanguardia – di un linguaggio non autoritario; dal rifiuto degli ideologismi in anni imperniati di ideologia», C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 41.

<sup>64</sup> Una intera sezione della sua personale biblioteca era dedicata all'argomento. Cfr. C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 50-58.

conservato presso il Fondo Giuseppe Pontiggia, il quale contiene molto materiale e le bozze dell'inizio di un saggio progettato e mai concluso. Nel 2004 nel volume *// residence delle ombre cinesi*, viene pubblicato, sotto la curatela di Antonio Franchini, il primo capitolo di quel volume, *Il linguaggio autoritario*, mentre il già citato saggio di Cristiana De Santis permette di ricostruire, attraverso la lettura delle carte del faldone, le fasi di gestazione di un libro che «non ha mai visto la luce» ma che è contenuto interamente nella biblioteca dello scrittore<sup>65</sup>. Queste ricerche confermano la centralità di tale interesse nel dare forma allo stile della prosa di Pontiggia:

«Si può notare come la riflessione sul LA e le sue forme sia stato il filo invisibile e tenace che ha accompagnato il costituirsi del percorso letterario di Pontiggia dopo l'esperienza della Neoavanguardia, arrivando a modellarne anche lo stile: una sorta di fiume carsico, cresciuto nel tempo grazie a letture molteplici e variegate, che ha nutrito la sua creatività di scrittore»<sup>66</sup>

La breve panoramica fin qui offerta sugli studi dedicati alla ricerca linguistica di Pontiggia ha avuto lo scopo di illuminare i due poli di interesse da cui prende le mosse il presente lavoro: la duplice e apparentemente contraddittoria ambizione di costruire un linguaggio critico che trovi la sua autorevolezza non nella forza di una retorica al servizio dell'ideologia ma in quella di una retorica al servizio della verità e dell'esperienza, da un lato; dall'altro, la tensione a fondare questo linguaggio sul paradigma della chiarezza, come unico mezzo per giungere alla complessità. Il metodo critico sotteso è quello di sottoporre ogni altro linguaggio (critico letterario, gergale, economico, politico ecc.) al vaglio della «lingua comune». Per Pontiggia quella comune non è una lingua che lo scrittore possiede e domina, ma una lingua con cui fare i conti in quanto costituisce una “resistenza” positiva all'autoreferenzialità del discorso, un antidoto a ogni specialismo o gergalismo:

«Sottoporre, invece, le proprie acquisizioni, le proprie esperienze, al collaudo della lingua comune, significa anche correre dei rischi. Non mi stupisce che questa strada venga elusa: significa impegnarsi molto di più; significa rimettere in discussione

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 50-58.

<sup>66</sup> Ivi, p. 33.

ogni volta le proprie acquisizioni perché la lingua comune costituisce un ostacolo potente, un ostacolo forte»<sup>67</sup>.

La lingua comune è quindi innanzitutto un “dato” da cui partire, la cui forza e la cui autorevolezza sono così sintetizzate:

«La lingua comune ha sottoposto le parole a un vaglio millenario, e nelle parole si deposita, appunto, questo sapere millenario»<sup>68</sup>.

Ma oltre che una premessa, è anche una meta della “fabbrica del testo” di Pontiggia<sup>69</sup>: la lingua comune è sia il presupposto che la misura ideale con cui fare i conti nel modellare la propria scrittura. La sua stessa lingua aspira ad essere «lingua comune», a rendere cioè tradizione (ossia futuro) quella lingua, resistente all’opacità del tempo, del nuovo, dell’immediato.

Il modello cui aspira è quello, più volte dichiarato, di una scrittura *orale*<sup>70</sup>: una lingua scritta capace di far proprie le virtù dell’oralità. Tali virtù, lontane da ogni «forma di “spontaneità espressiva”»<sup>71</sup>, sono quelle che possono essere raggiunte solo tramite una meditata «operazione letteraria», e permettono di mantenere vivo il contatto con l’ascoltatore<sup>72</sup> e di non eludere il rapporto con l’esperienza.

L’assunzione dell’italiano medio e parlato come lingua letteraria è dato consolidato nella narrativa del secondo Novecento<sup>73</sup>, e ha degli interessanti riflessi anche nella

---

<sup>67</sup> G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 97. Sul nesso chiarezza/profondità si veda anche questo passo: «Direi che quelli che cercano la chiarezza non sono quelli che cercano di divulgare, ossia semplificare, di diluire, e spesse volte, di banalizzare quello che intendono dire. Il bisogno di chiarezza, della semplicità è anche un’aspirazione intellettuale: chi parla in modo chiaro è più ambizioso di chi si accontenta dei modesti trionfi di un linguaggio incomprensibile. Chi parla in modo chiaro risponde a una sfida molto ardua: mettere a confronto il suo sapere tecnico con il collaudo della lingua comune. Quindi non per un desiderio di banalizzare; è semmai un’aspirazione direi importante, orgogliosa, a collaudare, a verificare un sapere tecnico al vaglio della lingua comune». Ivi, p. 61.

<sup>68</sup> G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 102

<sup>69</sup> Cfr. D. Marcheschi, *La fabbrica del testo*, in G. Pontiggia, *Le parole necessarie*, cit., pp. 5-22.

<sup>70</sup> Cfr. G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 587.

<sup>71</sup> D. Marcheschi, *La fabbrica del testo*, cit., p. 10.

<sup>72</sup> Cfr. G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 587.

<sup>73</sup> Nello specifico si intende fare qui riferimento a quel tipo di stile “semplice”, attribuito da Testa a una certa narrativa di fine Novecento, che si propone «l’instaurazione di un contesto linguistico che è presentato come comune e condiviso da scrittore e lettore. In questo tipo di medietà espressiva il parlato-scritto finisce quindi per essere assunto globalmente come enunciazione e non come registro socialmente o geograficamente marcato». E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997, p. 333.

lingua poetica<sup>74</sup>. Il fattore dominante in questo avvicinamento della «scritturalità verso l'oralità»<sup>75</sup> è descritto da Testa come un «orientamento centripeto della scrittura che organizza le varie tessere verbali in un disegno compatto e unitario disponendole sull'orizzonte linguistico di una comunicatività nazionale facilmente trasmissibile e, per certi aspetti, fondante, all'incrocio tra dinamiche della lingua e ragioni dello stile, una norma nuova, non prescrittiva ma moderna e basata sulla condivisione sociale di tratti comuni»<sup>76</sup>. Non pare un caso se Testa, nella conclusione del suo saggio, riprenda proprio le parole di Pontiggia per trovare una formulazione sintetica del processo da lui così attentamente osservato e documentato: la «ricerca di uno “stile semplice” ad un tempo vicino al discorso comune e lontano dai luoghi comuni e in grado di esprimere, grazie all'approfondimento delle risorse linguistiche, contenuti di alta complessità»<sup>77</sup>.

I risultati sulla narrativa incoraggiano, in questo caso, le ricerche nel campo della prosa saggistica, soprattutto quando si tratti della cosiddetta saggistica degli scrittori, ed in particolare quella di Pontiggia, già di per sé narratore dallo “stile semplice”<sup>78</sup>. Il punto di partenza non può che essere il cambiamento, rilevato con precisione per quanto riguarda la narrativa<sup>79</sup>, avvenuto a partire dagli anni Settanta e anticipato da alcune opere di Calvino in cui si evidenzia «una testualità in cui il ridursi del principio imitativo dei tradizionali modelli di scrittura è sostenuto non da un diretto avvicinamento al parlato, ma da un atteggiamento, dissimulato ma operoso, di tipo colto»<sup>80</sup>. Resta quindi da vedere come la «movimentazione colta dello stile», già rilevata ad esempio nel *Giocatore invisibile*, possa riversarsi nella

---

<sup>74</sup> Per una prima ricognizione della questione si vedano almeno: E. Montale, *Poesia inclusiva*, in *Il secondo mestiere. Prose*, Mondadori, Milano 1996, tomo II, pp. 2631-2633, E. Testa, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, a cura di M.A. Grignani, «Moderna» III, 2 (2001); R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in Aa.Vv., *Parola plurale*, a cura di A. Cortellessa, C. Bello, G. Alfano, R. Scarpa, P. Zublena, A. Baldacci, M. Manganelli, Luca Sossella Editore, Roma, 2005; U. Fiori, *Gli sciacalli di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*, in *La poesia è un fischio*, Marcos y Marcos, 2007, pp. 71-86.

<sup>75</sup> M. Dardano, citato in Testa, *Lo stile semplice*, p. 348.

<sup>76</sup> Testa, *Lo stile semplice*, cit., pp. 320.

<sup>77</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 350.

<sup>78</sup> Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., in particolare pp. 335-337.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 326 segg.

<sup>80</sup> Ivi, p. 333.

prosa saggistica di tipo letterario, procedendo all'inverso: attenuando, grazie alle risorse stilistiche, narrative, metaforiche proprie del narratore, una scrittura altrimenti iperspecialistica e autoreferenziale come quella accademica, o dall'alto tasso di ideologia come la saggistica militante degli anni d'oro della critica. Pontiggia esce dalla possibile *impasse* di questa bipartizione<sup>81</sup> grazie non solo alla sua fiducia nei classici, ma anche alla altrettanto fondamentale fiducia nella lingua comune: l'attenzione ad alcune forme del discorso orale sembra rispondere così più che alle ragioni della *mimesis*, a delle istanze di tipo letterario di una scrittura «che mira, muovendo dal valore della comunicatività, alla rappresentazione di contenuti complessi e ambigui, di forte densità antropologica e dal deciso rilievo analitico»<sup>82</sup>.

È proprio a partire da questa duplice ambizione della scrittura di Pontiggia (tensione a una chiarezza che non rinunci alla complessità e a una autorevolezza che metta in crisi ogni uso ideologico della lingua) che muove questa ricerca: l'analisi della lingua della scrittura saggistica dello scrittore si pone come obiettivo la verifica non tanto delle intenzioni dichiarate, quanto dell'effettiva consistenza della sua lingua e della sua retorica<sup>83</sup>.

Molti interventi sulla lingua della saggistica di Pontiggia hanno documentato soprattutto gli aspetti della scrittura su cui più spesso si è soffermato lo stesso scrittore: la predilezione per la forma "frammento", la "concentrazione" semantica dell'aforisma<sup>84</sup> e dell'ossimoro. L'analisi della lingua della saggistica – tanto

---

<sup>81</sup> Per una visione meno schematica della distinzione tra critico accademico e critico militante, è utile riferirsi alla posizione di Mengaldo, il quale, nel suo *Profili critici del Novecento*, sostiene che «gli studi letterari di questo secolo si dividono in Italia in due *tranches*, a.C(ontini) e p. C.(ontini). Ciò vale intanto per il venir meno – o l'attenuarsi sempre più sensibile – dell'opposizione tra critica e filologia, ma vale anche, e non poco, nel terreno stesso della militanza». Per lo storico della lingua, in Italia, a differenza di quanto accade ad esempio in Francia, dopo Contini «è venuta sostanzialmente meno la distinzione tra critica "accademica" e critica "militante"». P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 89, 91. Sulla distinzione tra *studio* e *saggio* nel contesto della saggistica italiana del secondo Novecento cfr. E. Zinato, *Le idee e le forme*, cit.

<sup>82</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 276.

<sup>83</sup> Per quanto riguarda la narrativa, una importante analisi lessicale è stata svolta da F. Marri sul romanzo *Nati due volte* (F. Marri, *Disgrazie del lessico e lessico della disgrazia: saggi linguistici su Nati due volte*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 67-98).

<sup>84</sup> La passione per la scrittura aforistica, dichiarata in molteplici occasioni dallo stesso Pontiggia, valse l'invito di G. Ruozi a scrivere la prefazione al Meridiano sugli scrittori italiani di aforismi. G.

letteraria quanto satirica – che qui si presenta ha invece l’obiettivo di indagare tutti i livelli linguistici e le soluzioni testuali adottate dallo scrittore<sup>85</sup>.

Pontiggia ha dichiarato in una intervista di non aver scelto la carriera accademica per non dover essere costretto a limitare la sua libertà di interessi<sup>86</sup>, e ha in più occasioni criticato un certo linguaggio specialistico applicato alla letteratura, che, invece di facilitare l’accesso al testo, lo impedisce. Interrogare gli elementi formali della sua scrittura saggistica significa quindi anche contribuire a metterne a fuoco il profilo critico: gli elementi qui raccolti saranno forse utili per valutare il peso della sua saggistica, e, in prospettiva più ampia, la sua incidenza nell’ambito della saggistica degli scrittori<sup>87</sup>, soprattutto nel momento in cui a dominare è la crisi della critica.

---

Pontiggia, *L’aforisma come medicina dell’uomo*, prefazione a Aa.V.v., *Scrittori italiani di aforismi. I classici*, vol. 1, a cura di G. Ruozi, Mondadori, Milano, 1994, pp. XIII-XXII. Nel volume secondo della raccolta sono riprodotti, numerati progressivamente dal curatore, gli aforismi tratti dalla sezione *Microcomico* di *Le sabbie immobili*. Nelle pagine introduttive alla sezione a lui dedicata, Ruozi descrive brevemente la presenza dell’aforisma nella sua opera (pp. 1473-1475). Molti studi sono stati dedicati alla scrittura aforistica di Pontiggia, soprattutto nella sua narrativa. Cfr. G. Ruozi, *Giano bifronte. Teoria e forme dell’aforisma italiano contemporaneo*, in Aa.Vv., *Teoria e storia dell’aforisma*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 131-144; C. De Santis, *In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, in *Lingua d’autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Gatta e R. Tesi, Carocci, Roma, 2000, pp. 99-119.

<sup>85</sup> Che le risorse della scrittura saggistica di Pontiggia vadano oltre la scrittura concentrata dell’aforisma è colto da D. Marcheschi, che parla di «dinamismo interno» della testualità saggistica che avvicina le potenzialità semantiche a quella romanzesca (D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1932). Un’osservazione ripresa poi da F. Gatta, a proposito della revisione scritta dei testi orali: «Se la revisione stilistica è indirizzata verso la densità dell’aforisma, altrettanta cura è posta nel montaggio dei blocchi dei capitoli», F. Gatta, *La responsabilità delle parole. Note sulla scrittura saggistica di Giuseppe Pontiggia*, cit., p. 37.

<sup>86</sup> Alla domanda se non abbia mai pensato alla carriera universitaria, risponde: «No, per le stesse ragioni per cui non ho scelto un partito. Mi avevano offerto dopo la laurea di rimanere all’università, ma non ho accettato: l’idea di condizionare il mio campo di ricerca, la percepivo come un pericolo per la mia libertà di movimento». Antonietta De Luca, *La critica letteraria di Giuseppe Pontiggia*, Lulù, 2010, p. 28.

<sup>87</sup> Sul rapporto tra scrittori e critica nel Novecento vale la pena ricordare quanto evidenzia Attilio Motta: «Il XX secolo ci ha consegnato una diminuita distanza fra la scrittura saggistica e quella tradizionalmente intesa come letteraria, in un duplice senso: da un lato forme discorsive e argomentazioni proprie della riflessione e dell’indugio intellettuale sono entrate massicciamente nelle più grandi opere narrative del secolo fino a diventarne gli elementi costitutivi e distintivi (Proust, Mann, Musil); dall’altra parte la diffusione della saggistica ha appunto arrecato un aumento di soggettività nella scrittura critica. Questo non significa che non vi siano differenze tra le due scritture: anzi, l’accentuato specialismo delle discipline e l’accresciuto tecnicismo dell’analisi letteraria comportano per loro natura una particolare (ed entro certi limiti salutare) distanza fra la prosa critica e quella creativa (che poi significa, in tal caso, narrativa), distanza che si è evidentemente accentuata dagli anni ’60, con l’avvento dello strutturalismo e delle altre scienze letterarie. Ma vorrà pur dire qualcosa che i nostri maggiori scrittori del Novecento siano stati sempre

Il modello di saggistica letteraria di Pontiggia, tanto nelle sue forme più rigorose (alcune prefazioni a importanti volumi o saggi particolarmente elaborati) quanto in quelle più occasionali, si presenta come un interessante terreno di ricerca. Si cercherà quindi di dar conto degli elementi attraverso cui la scrittura saggistica si allontana dagli stilemi della critica accademica e guadagna vivacità, freschezza, creatività pur senza perdere precisione e autorevolezza. Inoltre, si cercherà di registrare i procedimenti retorici implicati nella testualità persuasiva della scrittura saggistica di Pontiggia, in modo da verificare se essa partecipi o meno del rischio, tanto denunciato, dell'autoritarismo. Per procedere in questo lavoro è stato necessario fare alcune scelte metodologiche. Innanzitutto, si è volutamente ristretto il campo di studio alle sole raccolte di saggi pubblicate in vita da Pontiggia. E questo perché Pontiggia non ha mai considerato le proprie raccolte delle semplici antologie di saggi, ma dei veri e propri libri<sup>88</sup>. Ciascun volume infatti è il frutto di un preciso lavoro di selezione, revisione, e strutturazione dei materiali, fino ad ottenere dei veri e propri prodotti autonomi ed unitari, rispetto all'eterogeneità del materiale di partenza<sup>89</sup>. Questa scelta ci è sembrata ancor più adeguata soprattutto quando si voglia tener conto della più volte ribadita alterità tra scrittura e oralità<sup>90</sup>,

---

almeno *anche* dei grandi critici e saggisti, da Montale a Fortini, da Pasolini a Calvino (e discorso analogo si potrebbe fare per gli stranieri, da Valéry a Eliot, da Benn a Auden, da Pound a Brèton e Brecht). [...] Oggi nessuno nega che fra i massimi prosatori del Novecento siano da annoverare figure di filosofi (Croce), filologi (Contini), e critici d'arte (Longhi), il che dimostra se non altro che la scrittura saggistica ha raggiunto dei livelli tali di complessità ed elaborazione [...] da garantire a se stessa una piena autonomia, e ai suoi vertici un posto nell'Olimpo degli scrittori contemporanei». A. Motta, *Alba e tramonto di un mondo nuovo. Da Asor rosa alle memorie dei saggisti*, «Studi novecenteschi», Vol. 29, No. 63/64, giugno - dicembre 2002, pp. 427-428.

<sup>88</sup> Un approccio simile è quello utilizzato da Simson nell'analisi della scrittura saggistica di Borges (I. Simson, *Jorge Luis Borges e il rinnovamento della scrittura saggistica*, in Aa.Vv. *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, cit., pp. 315-332).

<sup>89</sup> Cfr. D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. 1905-1932. Sulla revisione dei saggi si segnalano le osservazioni su *Prima persona* riportate in S. S. Nigro, *Risvegliarsi con Pontiggia. Placido e radicale, dritto e veloce*, in «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, pp. 31-35.

<sup>90</sup> Così in *Dentro la sera*: «un oratore non si riconosce generalmente mai anche nella trascrizione, apparentemente letterale, di quello che ha detto; ma la trascrizione non è mai letterale, perché è una trascrizione verbale in un linguaggio infinitamente più limitato di quello orale» G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 48. Va notato che, nonostante questa convinzione, Pontiggia non sottopose mai a radicali revisioni le trascrizioni dei suoi interventi orali: «Dopo anni e anni di lavoro con umiltà, fatica, si era costruito una cifra formale unica, riconoscibile. Eppure conservava nella trascrizione molti *ecco, bene, poi, magari* o i *polisindeti*. Perché? Perché alla radio Pontiggia sperimentava modalità dell'espressione orale». D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia, l'oratore*, «Sole 24 ore», 8 gennaio 2017.

di cui si sostanzia la maggior parte dei saggi non contenuti nelle cinque raccolte qui considerate. I diversi elementi della scrittura saggistica di Pontiggia devono essere valutati all'interno della cornice in cui l'autore li ha inseriti, considerando che l'intenzionalità presupposta dalla creazione di un libro di saggi ha una certa forza magnetica non solo nelle scelte di revisione del materiale di partenza, ma anche nella sua risemantizzazione. Si è poi proceduto con l'analisi delle tre raccolte a dominante letteraria (*Il giardino delle Esperidi*, *L'isola volante*, *I contemporanei del futuro*), avendo come nord della bussola la ricerca del particolare profilo critico di Pontiggia, capace di coniugare precisione, chiarezza e inventiva, in un continuo dialogo con il lettore. Nella seconda parte, sono esaminati gli strumenti (soprattutto lessicali, sintattici e retorici) con cui Pontiggia costruisce la lingua della satira sociale, culturale, politica dell'Italia del secondo Novecento: davvero la sua lingua è in grado di essere persuasiva non attraverso l'autoritarismo, ma l'autorevolezza? Poiché ciascuna raccolta sembrava suggerire un punto di osservazione privilegiato, si sono adottate prospettive metodologiche diverse: la varietà di oggetti indagati ha imposto diversi metodi di conoscenza. Così ci si è serviti di una prospettiva linguistica in senso ampio per le *Esperidi*, narratologica per *L'isola volante*, metaforica nei *Contemporanei del futuro*; e infine di una semantica e retorica per le *Sabbie immobili* e *Prima persona*.

Attraverso questa analisi si cercherà quindi di offrire elementi atti a valutare l'efficacia della categoria di «scrittore come critico», proposta da Pautasso, e inserire così Pontiggia nel panorama di quella saggistica degli scrittori dell'ultima parte del Novecento<sup>91</sup>. «Avanzare per Pontiggia l'ipotesi di scrittore come critico,

---

<sup>91</sup> Per una ricognizione sulla saggistica degli scrittori nel Novecento, si segnalano l'imprescindibile lavoro di Luigi Tassoni, *La critica degli scrittori*, che, senza soffermarsi sull'apporto dato dalle riviste, ricostruisce i singoli apporti degli scrittori alla critica, tracciando un percorso che va, di fatto, da Ungaretti a Calvino e poco oltre (L. Tassoni, *La critica degli scrittori*, in Aa.Vv., *Storia della letteratura italiana. La Critica Letteraria dal Due al Novecento. Volume XI*, diretta da E. Malato, Salerno, Napoli, 2000, pp. 1227- 1270); tra le raccolte di contributi sui diversi scrittori critici del Novecento, si rimanda a Aa.Vv., *Il saggio nel Novecento italiano*, «Nuova corrente», a cura di Stefano Verdino, anno XLI, n. 114, 1994; A. Cortellessa, *Libri Segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le lettere, Firenze, 2008; Aa.Vv., *La saggistica degli scrittori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni Editore, 2012. Per una definizione della categoria dello scrittore-saggista, fondamentali le ricerche di Luciano Anceschi sul

significa dunque rovesciare i termini di una definizione che venne coniata negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso: quella del critico scrittore». Pontiggia rappresenterebbe così una nuova figura intellettuale, «uno studioso» capace di «amalgamare nelle esigenze della scrittura l'eleganza alla proprietà del linguaggio, dare un taglio stilistico originale al rigore scientifico e all'applicazione metodologica di cui si avvaleva senza tradirne la loro natura funzionale»<sup>92</sup>.

#### *Avvertenza*

Per la frequenza delle citazioni dei testi dell'autore dal volume G. Pontiggia, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di D. Marcheschi, Mondadori, Milano, 2004, nel corpo del testo verrà solo indicato il numero della pagina.

---

rapporto tra critica, poesia (letteratura) e scrittura. Anceschi raccoglie i suoi risultati in Id., *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia critica*, Einaudi, Torino, 1989, in particolare le pp. 136-140, in cui descrive la tipologia del «critico-saggista», che più sembra adeguata per inquadrare la figura di Giuseppe Pontiggia.

<sup>92</sup> Questa e le successive citazioni sono tratte da S. Pautasso, *Della discrezione letteraria. Creazione e pensiero, in assoluta libertà*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, p. 11, 15-16.

## 2. Al vaglio della lingua comune: la lingua della saggistica letteraria nel *Giardino delle Esperidi*.

### 2.1 Analisi preliminare: il libro di saggi.

I saggi che compongono il *Giardino delle Esperidi* coprono il periodo 1967 – 1984<sup>93</sup> e sono per lo più articoli comparsi su giornali e riviste, cui si aggiungono alcune prefazioni a volumi e testi pubblicati come atti di convegno. Le prefazioni sono a Lucano, *La farsaglia*, Sallustio, *Opere complete*, Magalotti, *Relazione dalla China*, Stout, *Nero Wolfe contro l’FBI*, Fine, *La psicologia del giocatore di scacchi*, Collodi, *I racconti delle fate*, D’Arrigo, *Horcynus Orca*, Gadda, *Lettere a una gentile signora*. L’unico saggio destinato esclusivamente a un convegno è *L’ultimo Sinisgalli*; mentre *L’altro Morselli* è un’ibridazione di un testo pubblicato originariamente su «Tuttolibri-La Stampa» (poi negli atti di un convegno su Morselli) e di un articolo, *La Roma senza papa*, comparso sul «Corriere della Sera». I saggi comparsi su rivista sono *La «chiarezza» in Daumal* («Il Verri»), *«Via delle cento stelle» di Palazzeschi* («Il Verri»), *Grammatica dell’anarchia* («Prospettive Settanta»), *La riscoperta dell’antico* («Nuovi Argomenti»), *Appunti su Solmi* («Incognita»), *Sulla stupidità* («alfabeta»), *Viaggio della poesia moderna nel mondo antico* («Incognita»), *Borges contro Borges* («Nuovi Argomenti»), *Il letterato e l’inesistenza* («linea d’ombra»). Tutti gli altri saggi sono stati pubblicati su quotidiani, la maggior parte su il «Corriere della Sera» e solo due su «La stampa»<sup>94</sup>.

Per quello che riguarda il lavoro di rielaborazione cui i testi sono stati sottoposti per essere pubblicati in volume, riportiamo quanto segnalato dalla curatrice delle *Opere*: «I saggi recuperati dalla produzione anni Settanta sono profondamente rielaborati quando non completamente riscritti; mentre quelli più recenti sono

---

<sup>93</sup> Cfr. D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1917.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 1917-1920

inclusi nel volume con semplici correzioni stilistiche e lessicali, secondo le consolidate abitudini di Pontiggia»<sup>95</sup>.

Di tale opera di revisione, in questo contesto, interessano soprattutto quelle scelte che hanno guidato la trasformazione del materiale eterogeneo in un libro-di-saggi: tali operazioni riguardano, soprattutto da un punto di vista editoriale, gli aspetti paratestuali come gli apparati (note), i titoli (compreso il titolo dato alla raccolta) e l'ordine dei saggi.

### **2.1.1 Note.**

Ove i saggi originari fossero corredati di note a piè pagina, nella versione delle *Esperidi* tali note sono state oggetto di attenta rielaborazione: le indicazioni dei luoghi testuali da cui sono stati desunte le citazioni dei testi classici commentati sono stati trasferite tra parentesi; eliminate invece le indicazioni bibliografiche che rimandavano a saggi contemporanei in modo generico<sup>96</sup>; sono invece state inglobate nel corpo del testo alcune note dal valore esplicativo che potevano arricchire il contenuto argomentativo del testo.

Basti, a titolo puramente esemplificativo, il confronto di alcuni passi del saggio *La Cina negli specchi dell'Occidente*, con la prima stesura, originariamente concepita come postfazione al libro di Lorenzo Magalotti, *Relazione della China*, con il titolo *Immagini della Cina*. Nel saggio originario una informazione desunta da Plinio sui confini della popolazione dei Seri ha come rimando, nella "nota 1", in calce alla pagina, una indicazione bibliografica sintetica, «*Storia naturale*, VI, 88»<sup>97</sup>; una successiva citazione da quel testo viene corredata, "alla nota 3" dell'indicazione «Op.cit. VI, 54»<sup>98</sup>. Nella versione delle *Esperidi* troviamo le stesse indicazioni, ma inserite tra parentesi tonde, nel corpo del testo:

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 1920

<sup>96</sup> Quelle, per intenderci, introdotta da "cfr.".

<sup>97</sup> G. Pontiggia, *Immagini dalla Cina*, in L. Magalotti, *Relazione della China*, Adelphi, Milano 1974, p. 109

<sup>98</sup> Ibidem.

«Essi si dilatavano o si restringevano secondo gli autori: avanzavano all'interno dell'Asia fino al Turkestan, come in Plinio (*Storia naturale*, VI, 88) [...] dice Plinio, "tendono agguati a uomini feroci come loro (VI, 54)». (560)

La soluzione adottata è esemplificativa della linea impostata per tutta la raccolta, che risulta priva di ogni nota in calce al testo, ed è evidentemente motivata da una istanza di maggior leggibilità<sup>99</sup>.

Ogni indicazione bibliografica che non riguardi la provenienza delle citazioni offerte viene invece eliminata nella versione delle *Esperidi*. Ad esempio nella versione originaria del saggio venivano elencati in una nota la serie di testi da cui Pontiggia aveva attinto alcune informazioni circa i presunti avvistamenti del Paradiso terrestre da parte di naviganti: «Fondamentali: Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1892-93; Charles V. Langlois, *La connaissance del la nature et du monde d'après del ècrits francais à l'usage del laics*, Paris, 1927; Leonardo Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Firenze 1937»<sup>100</sup>. Nessuna indicazione appare, invece, nelle *Esperidi*.

Se invece la nota offre una espansione del contenuto informativo del saggio, oltre alle indicazioni bibliografiche, tale materiale viene inserito nel corpo del testo. Nella prima versione del saggio, ad esempio, Pontiggia allude a diverse «immagini di selve lanose» ricorrenti «nei racconti degli antichi». Nella nota 11, a piè di pagina, leggiamo: «Cfr., tra gli altri, Virgilio, *Georgiche*, II, 121, dove accenna ai "tenui boccoli che dal fogliame pettinano i Seri", e Ammiano Marcellino, *Le storie*, XXIII, 6: "[I Seri] bagnano spesso con acqua, ammorbidendoli come se fossero tessuti, i frutti degli alberi, poi cardano questa sottile e tenerissima lanuggine mista d'acqua, la filano e ne fanno stoffa sferica»<sup>101</sup>. Nelle *Esperidi* la nota diventa un paragrafo, inserito e coordinato con il resto del testo.

*Testo originario:*

---

<sup>99</sup> Anche se la precisione del riferimento bibliografico lascia un po' a desiderare, in entrambe le soluzioni: mancando ogni indicazione circa l'edizione del testo, l'indicazione della pagina risulta inutile.

<sup>100</sup> G. Pontiggia, *Immagini dalla Cina*, cit., p. 110

<sup>101</sup> Ivi, p. 111.

«... i Seri la filerebbero dagli alberi, pettinandone amorosamente la canizie e immergendola nell'acqua<sup>11</sup>. E immagini di selve lanose, debolmente rischiarate, in cui gli uomini tengono alte le braccia per ripetere, con gesti lievi, una tradizione millenaria, ricorrono nei racconti degli antichi»<sup>102</sup>.

Testo Esperidi:

«... i Seri la filerebbero dagli alberi, pettinandone amorosamente la canizie e immergendola nell'acqua. Virgilio, nelle *Georgiche* (II, 21), accenna ai "tenui boccoli che dal fogliame pettinano i Seri", e Ammiano Marcellino, nelle *Le storie* (XXIII, 6), narra che i Seri "bagnano spesso con acqua, ammorbidendoli come se fossero tessuti, i frutti degli alberi, poi cardano questa sottile e tenerissima lanuggine mista d'acqua, la filano e ne fanno stoffa sferica». E ci lascia l'immagine di selve lanose, debolmente rischiarate, in cui gli uomini tengono alte le braccia per ripetere, con gesti lievi, una tradizione millenaria». (561)

Interventi di questo tipo ricorrono in altri saggi, e testimoniano che l'opera di revisione, per quanto vada nella direzione della maggior leggibilità (eliminazione di apparati utili a chi legge i testi con un interesse specifico di studio o ricerca ma che possono appesantire o disorientare il lettore non specialista), non rinunci ad offrire una serie di riferimenti bibliografici funzionali a un'essenziale argomentazione critica.

### 2.1.2 Titoli.

Quasi tutti i titoli sono stati modificati rispetto alle pubblicazioni originarie. Alcune modifiche non stravolgono il contenuto semantico del titolo, ma si limitano a semplificare l'enunciazione per sottrazione o per sostituzione:

- *per sottrazione:*

*Baudelaire e il sole interiore* diventa *Il sole interiore*, e allo stesso modo *La grande sera di Léon-Paul Fargue* diventa *La grande sera*;

- *per sostituzione di un termine:*

---

<sup>102</sup> Ibidem.

*La Grecia in vestaglia* diventa *L'Ellade in vestaglia*, con evidente scelta di un tono più alto;

- *per sostituzione di una perifrasi con un termine o concetto più sintetico*

*Sarte nell'ora delle tenebre* diventa *Sartre cieco*; *La parola è in crisi per il troppo parlare* diventa *La sfiducia nella parola*; *Il mondo si regge su un "come se"* diventa *La vita "come se"*; *Quella triste domenica di Sartre* diventa *L'ultima domenica di Sartre* (in cui la sostituzione aumenta il grado di metaforicità per la scelta dell'aggettivo "ultima" che risulta più simbolico).

Altri interventi invece sono volti a riformulare il contenuto semantico del titolo, secondo la forza attrattiva di alcuni moduli di enunciazione prediletti: schemi modellati sulla dittologia e sulla coppia sintagma nominale + sintagma preposizionale.

- *dittologie:*

*La parola magica "rivoluzione"* diventa *Rivoluzione e ritorno*, in cui la parola "ritorno" delinea il secondo polo semantico su cui si sviluppa tutto il saggio. *Il rapporto con il gioco* diventa *Scacchi e paranoia*, e anche in questo caso, nonostante la formulazione sia più sintetica, essa accresce, specificandolo, il contenuto semantico del precedente titolo. *Don Giovanni, il segreto della maschera* diventa *Seduzione e travestimento*; *Intorno al tema dell'allucinazione* diventa *Droga ed eternità*; *Più che attuali, sono eterni* diventa *Classici e anniversari*; *La bellezza degli antichi giochi* diventa *Gara ed enigma*; *Quanti scrittori in uno solo* diventa *Pessoa e i suoi io*, in cui la polarità degli elementi era già implicita nel titolo originario, ma la riformulazione la evidenzia tramite l'identificazione netta e la coordinazione sintattica di due elementi, non più fusi, ma, prima separati in due lemmi distinti e poi ri-connessi dalla sintassi<sup>103</sup>. La preferenza accordata alla dittologia si nota anche

---

<sup>103</sup> La riformulazione, come si può notare in alcuni di questi casi, avviene per *adiectio* (aggiunta) di un elemento semantico non contenuto nella precedente formulazione, che crea una polarità sintetizzata in una coppia coordinata di termini. La coordinazione non sempre però rispetta la continuità o contiguità semantica dei termini scelti: proprio tale coordinazione di elementi a volte

in un caso in cui il titolo riformulato già presentava una struttura binaria: così *La storia di un poeta e di una ballerina* diventa *La Fanfarlo e il congedo dalla giovinezza*;

- *sintagma nominale + sintagma preposizionale (con forte prevalenza della funzione attributiva/limitativa del complemento di specificazione)*

*Per ascoltare il cuore del tempo* diventa *Il cuore dell'esistenza*; *Guai ai vinti, eterno slogan* diventa *L'ebbrezza della sopravvivenza*; *Verne al microscopio* diventa *Verne speleologo della psiche*.

Questa soluzione ricorre anche quando nella prima formulazione era stata adottata una struttura binaria, che viene così condensata: *Scrittore e chimico della crudeltà* diventa *I colombari della letteratura*; *Plutarco o l'amore della grandezza* diventa *Il sogno di Plutarco*; *Jorge Luis Borges e il fantastico* diventa *Il dio ignoto della letteratura fantastica*; *Eros parla, ma è nevrotico* diventa *L'equivoco dell'amore romantico*.

Altre trasformazioni introducono elementi metaforici nelle formulazioni piane del titolo iniziale:

*Immagini della Cina* diventa *La Cina negli specchi dell'Occidente*; *Maupassant e l'amore* diventa *Una passione retrospettiva*.

Infine altre riformulazioni stravolgono interamente l'enunciazione, puntando decisamente su espressioni più chiare e comunicative: *Primo: evitare le vittorie* diventa *Arrendersi alla verità*; *Ci aiuterà a entrare nell'Olimpo* diventa *Dove va la letteratura?*; *Lorca oltre i miti* diventa *Viaggio a Fuente Vaqueros*.

Nel complesso sembra di poter affermare che la revisione dei titoli vada nella direzione della semplificazione.

---

antitetici, a volte solo appartenenti a domini semantici non facilmente accostabili, crea al tempo stesso un effetto di esattezza e di allusività.

### 2.1.3 Ordine dei saggi, titolo ed esergo.

L'ordine con cui sono riproposti i saggi non risponde a scelte tematiche o formali, ma rispecchia la cronologia di pubblicazione, anno per anno<sup>104</sup>. Solo due casi sfuggono a questo criterio: *Sulla stupidità* (1983) inserito nel gruppo del 1982; e *La "chiarezza" in Daumal* (1972), posto in apertura del volume, prima di due saggi della fine degli anni Sessanta. Nessuna delle variazioni dell'ordine cronologico sembra quindi ispirata alla volontà di creare una struttura interna che colleghi i diversi saggi secondo percorsi tematici o contenutistici.

Anche se minima, l'unica variazione che sembra sottolineare una specifica intenzionalità strutturale è proprio quella del saggio di apertura, *La "chiarezza" in Daumal*, il quale si offre come manifesto del metodo critico di Pontiggia. Sono proprio le categorie enunciate in questo saggio, in assenza di una introduzione alla raccolta, a suggerire al lettore i nessi tra il titolo dato alla raccolta (*Il giardino delle Esperidi*) e il resto dei saggi presenti nel volume.

Il mito cui fa riferimento il titolo è riportato nell'esergo:

«La Notte generò il Fato odioso e la nera Kere e la Morte; generò il Sonno, generò la stirpe dei Sogni: e li generò da sola, senza unirsi a nessuno, la Notte tenebrosa. E poi generò l'Oltraggio e la Sventura che dà dolore, e le Esperidi, che al di là dell'Oceano famoso hanno cura delle belle mele d'oro e degli alberi che portano questo frutto». Esiodo, *Teogonia*, vv. 211-16. (533)

È significativo che non si rintraccino, nei saggi che compongono le *Esperidi*, altri riferimenti a tale mito, né Pontiggia si soffermi in alcun luogo della raccolta a esplicitare la ragione della scelta del titolo. Questo poiché, evidentemente, riteneva che il lettore fosse in grado di cogliere, attraverso procedimenti inferenziali, i nessi tra titolo, esergo, raccolta di saggi. Il confronto tra l'esergo e il saggio di apertura (che, come abbiamo notato, è oggetto della più significativa azione di

---

<sup>104</sup> All'interno di ogni annata i testi sono invece distribuiti senza rispettare l'ordine cronologico di pubblicazione, seguendo invece un criterio che sembra ispirato al principio della *variatio* tematica.

riposizionamento<sup>105</sup>) permette di evidenziare tali nessi. I più significativi sono i seguenti:

- la *chiarezza*:

Nell'esergo, la genealogia della Notte viene esposta in modo apparentemente piano, attraverso procedimenti paratattici basati sull'accumulo, ma già solo la scelta delle locuzioni attributive (aggettivi e subordinate relative) evidenzia in modo chiaro una antitesi metaforica tra le Esperidi e le altre divinità, fondata sui domini semantici dell'oscurità e del male (*odioso, nera, tenebrosa, che dà dolore*) da una parte e della luce e del bene dall'altra (*cura, belle, d'oro*). Così l'aggettivo sostantivato al centro del titolo, e del contenuto, del saggio su Daumal, «chiarezza», si lega allusivamente al secondo polo dell'antitesi di Esiodo. La chiarezza diventa così, in opposizione alla sua possibile oscurità, «la sfida di un linguaggio»<sup>106</sup> che Pontiggia vuole porre al centro della sua ricerca letteraria e umana<sup>107</sup>. Nel saggio posto in apertura, Pontiggia struttura l'antitesi metaforica chiarezza/buio attraverso l'accostamento paradossale tra elementi apparentemente antitetici, raggiungendo così uno dei suoi effetti prediletti: lo straniamento.

«Daumal muove da un presupposto: la fede nella potenzialità enigmatica di un linguaggio chiaro.

Il discorso oscuro finisce per sottrarre all'esistenza proprio la sua oscurità, come il segno meno, moltiplicato per un altro meno, dà il più di una conferma. Solo il discorso chiaro può essere di una complessità inesauribile». (537)

Su tale concezione della scrittura Pontiggia struttura una categorica critica attraverso cui egli giudica, in particolare, l'esperienza dell'Avanguardia, che avrebbe rappresentato un tradimento di tale valore:

---

<sup>105</sup> La posizione strategica del saggio è notata anche da D. Marcheschi, *Letteratura in «prima persona» di Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. XIII-XIV.

<sup>106</sup> Ivi, p. XII.

<sup>107</sup> Leggibilità, precisione ricchezza semantica della scrittura narrativa di Pontiggia sono l'oggetto del saggio di C. Faloci – G. Lopez, *Pontiggia e gli imprevisi della temporalità*, Aa.Vv, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle Minimum Fax, Roma, 1997, pp. 40-49.

«Per Daumal la chiarezza non è il valore, ma il valore non si esprime che attraverso di essa.

Questo potrebbe far pensare a un nuovo classicismo, con metamorfosi il Monte Analogo nel monte Parnaso. Anche qui però c'è una differenza essenziale e forse può chiarirla un esempio geometrico.

Immaginiamo un triangolo la cui base e il fondo oscuro dell'essere e il cui vertice il punto chiaro della forma. Questo è il Monte Parnaso. Poi rovesciamo il triangolo e consideriamo il vertice, rivolto verso il basso, come il punto oscuro dell'essere e la base, in alto, come la forma oscura. Questo è l'Anti-Parnaso ovvero l'avanguardia cristallizzata: non l'avanguardia nella vitalità della sua insorgenza storica, ma nella sterilità della sua sopravvivenza ripetitiva (perché questo è il punto: c'è ancora posto per il dubbio e per la negazione in chi ha fatto del dubbio e della negazione il proprio universo?).

C'è però un terzo triangolo che, salendo dalla base chiara della forma, arriva al vertice chiaro dell'essere. Questo non è ancora il Monte Analogo, ma forse, a distanza, la sua immagine». (537)

Nella geometria di Pontiggia, l'inversione più significativa è sicuramente il passaggio dal «fondo oscuro dell'essere» al «vertice chiaro dell'essere» che può essere raggiunto solo partendo dalla «base chiara della forma». La sfida all'oscurità si configura così come terza via tra una versione cristallizzata dell'Avanguardia e un tardo classicismo:

«La chiarezza di Daumal si allontana ugualmente da ogni modello classico che veda nell'ordine una fuga dal disordine dell'esistenza, o al contrario, nella simmetria dell'opera un riflesso della simmetria dell'universo. È una chiarezza metaforica, allusiva, autoironica, discreta [...] che conosce il bersaglio, ma sa che per colpirlo non deve mirarlo». (538)

- la *cura* come compito:

Le Esperidi sono individuate e differenziate nella genealogia in cui sono inserite, anche per essere le uniche divinità di cui è specificata non una caratteristica o una attività («Notte tenebrosa», «Sventura che dà dolore»), ma un compito: prendersi «cura delle belle mele d'oro e degli alberi che portano questo frutto». Anche nel saggio Pontiggia reclama un compito preciso alla prosa narrativa contemporanea:

«Questo impiego di un linguaggio corrente per esprimere verità remote dai luoghi comuni supera, sul piano della scrittura, sia la fuga conservatrice nel passato sia la proiezione volontaristica nel futuro.

Esso è, a mio parere, il compito più importante che spetta alla narrativa contemporanea». (539)

Questo è il compito, o la «responsabilità», cui tende tutta la sua attività non solo di narratore, ma anche (e forse) soprattutto di saggista e di docente. La qualità etica della scrittura si misura, per Pontiggia, nella forza con cui è percepito il rapporto tra la parola e la verità: «Il processo conoscitivo implica l'etica con i suoi radicali quesiti sul giusto e sull'ingiusto, il male e il bene [...] e nella volontà di porre la parola in tensione con la verità, eliminando dalla letteratura le tentazioni manieristiche e ogni formalismo»<sup>108</sup>.

- le *belle mele d'oro* e gli *alberi* e i significati delle parole:

Il rischio cui andrebbero incontro gli alberi e i loro frutti se le Esperidi non si prendessero cura del giardino è il medesimo cui andrebbe incontro il dinamico rapporto tra esperienza e linguaggio se il narratore non desse «qualcosa di più di quanto si sia disposti a concedergli»: tale rischio si può esprimere come secchezza del luogo comune, impoverimento della potenza di significazione del linguaggio. Così, l'impegno del narratore e del critico «comporta una concentrazione ininterrotta sui significati delle parole e delle frasi ("un senso ad ogni frase", scriveva Daumal nella stessa lettera). Comporta una coscienza anche etimologica delle parole, un recupero della loro originaria potenza e ricchezza di significazione. Se la prosa dell'ottocento, come auspicava Pound, doveva insegnare alla poesia del Novecento, oggi la narrativa non può ignorare quel recupero della "significazione intenzionalmente complessa" che la parola poetica del Novecento ha già attuato». (539-540)

---

<sup>108</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. XII.

## 2.2 Struttura testuale.

Per quello che riguarda la struttura testuale dei saggi del *Giardino delle Esperidi*, molta attenzione è stata data alla scrittura per frammenti tipica della narrativa sperimentale di Pontiggia (in particolare dell'*Arte della fuga* del 1968): «Saggi per aforismi sono quelli raccolti nel *Giardino delle Esperidi* (1984), disposti per blocchi di pensiero separati da spazi bianchi che tengono insieme il testo, facendolo a un tempo respirare»<sup>109</sup>. Se l'espressione «scrittura per aforismi» non sembra adeguata che per alcuni passaggi dei saggi più allusivi e metaforici della raccolta, è pur vero che gli usi marcati dello spazio bianco e dell'"a capo" sono così frequenti nella prosa di Pontiggia da costituire uno dei tratti caratteristici del suo stile saggistico. Infatti, tutti i saggi inseriti nelle *Esperidi*, compresi quelli dal taglio meno soggettivo come quelli adattati dalle prefazioni, sono ristrutturati secondo questo tratto compositivo.

### 2.2.1 Uso dell'"a capo" e dello spazio bianco<sup>110</sup>.

Le forme più estreme di tale tendenza alla suddivisione del testo in sequenze brevi sono quelle che sembrano volte a sopprimere o ridurre al minimo gli elementi di coesione testuale, fino a dare l'impressione di voler costruire il testo per blocchi indipendenti e, addirittura, interscambiabili. Nelle *Esperidi* questi estremi sono raggiunti solo nel saggio conclusivo, *Il letterato e l'insistenza*, dove Pontiggia arriva ad isolare nella pagina elementi minimi, ad esempio le «forme tradizionali dell'aforisma quali la definizione [...] o il precetto»<sup>111</sup>:

---

<sup>109</sup> C. De Santis, *In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di Francesca Gatta e Riccardo Tesi, Carocci, Roma, 2000, p. 99.

<sup>110</sup> Tale analisi fa riferimento agli imprescindibili lavori di E. Tonani, che offre una disamina dell'usi e delle funzioni degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dell'Ottocento e del Novecento. E. Tonani, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dell'Ottocento a oggi*, Cesati, Firenze 2010. E. Tonani, *Punteggiatura d'autore: interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Cesati, Firenze 2012.

<sup>111</sup> C. De Santis, *In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, cit., p.99.

«Esistere per i posteri.  
Ma poi li si confonde sempre con i contemporanei

Presenzialismo: paura di non essere altrimenti» (779).

Nel medesimo saggio, anche l'uso dell'"a capo" raggiunge effetti espressivi molto forti, spezzando la sintassi e trasformando parallelismi in anafore anche grazie all'uso non convenzionale della punteggiatura:

«Allora differirà la nascita a una pubblicazione ulteriore:  
A una rivista.  
Alla presentazione di un critico.  
Alla plaquette». (774)

Tale micro-sequenza, individuata dallo spazio bianco che la delimita, non rimane però isolata sulla pagina, ma si inserisce in una macro-sequenza più ampia, suggerita, oltre che dalla coerenza logica e temporale («allora»), anche da rimandi interni (ripresa per antitesi del pronome indefinito):

«Vedendo il suo nome stampato per la prima volta, si accorgerà, dopo attimi di immortalità, che neanche questo basta.  
**Molti** tra i suoi colleghi non l'hanno letto.  
**Molti** lo ignorano con indifferenza.

Allora differirà la nascita a una pubblicazione ulteriore:  
A una rivista.  
Alla presentazione di un critico.  
Alla plaquette.

Ma il senso della inesistenza non si attenua con il passare degli anni, anzi si accentua.  
Cambiano solo le circostanze in cui si manifesta, stringendo improvviso il cuore del letterato.  
**Pochi** vi si sottraggono». (774-775)

Così la creazione di diversi blocchi di testo separati dallo spazio bianco, permette a Pontiggia di conferire autonomia e *memorabilità* a certi guizzi del pensiero, ma anche di puntare a una coesione testuale più ricca, che combina gli elementi propri della sintassi del testo (connettori, riprese tema-rema, rimandi anaforici) con forme più allusive e analogiche: la chiarezza della scrittura saggistica – che come abbiamo

visto è uno degli obiettivi dichiarati di Pontiggia - è così raggiunta, oltre che attraverso il ricorso ad argomentazioni tipiche dell'analisi letteraria, anche grazie alla sollecitazione continua dell'attività inferenziale del lettore, il quale è chiamato spesso a ricomporre le micro-sequenze di cui è composto il testo in blocchi più ampi.

Nelle *Esperidi*, comunque, anche gli esiti più estremi di tale tecnica (periodi isolati sulla pagina dallo spazio bianco con l'autonomia dell'aforisma) sono tutti saldamente inseriti nel tessuto logico-argomentativo del discorso, di cui costituiscono snodi essenziali<sup>112</sup>. In *Seduzione e travestimento*, ad esempio, lo spazio bianco isola una sequenza che disambigua, tramite amplificazione, il titolo:

« ... la convergenza confusa che ognuno sente tra seduzione e travestimento.

Sedurre significa incarnare, agli occhi di un altro, la sua attesa. E questo, nella seduzione intenzionale, implica fatalmente un *travestimento*.

In Tirso esso arriva a un vertice insuperabile ...» (603)

Oppure, in *L'ultima domenica di Sartre*, Pontiggia sintetizza in una coppia di frasi una dichiarazione di poetica, che è poi oggetto di argomentazione:

«... assoggettare la mobilità del romanziere, imponendogli itinerari narrativi.

Il romanzo è un viaggio nell'ignoto. E l'aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa, ma di scoprire quello che non sapeva e che pure è riuscito a raccontare.

Certo ogni autore muove da una attesa orientata, ma il fascino del lavoro letterario è proprio di ampliare e di modificare l'orizzonte della poetica, non di confermarlo punto per punto come fosse un teorema». (659)

Molti sono in casi in cui l'uso sapiente di spazio bianco e "a capo" ha la funzione di enfatizzare i nessi di coesione testuale. Nel caso seguente, ad esempio, abbiamo

---

<sup>112</sup> Altri casi di frasi brevi e isolate sono quelli presenti nel saggio su Morselli, in cui però non hanno sapore aforistico, ma costituiscono una sorta di rubrica che scandisce l'andamento ragionativo: «[...] è dunque preferibile circoscrivere l'antitradizione di Morselli. // **Anzitutto il suo atteggiamento di fronte al problema. / Il romanzo viene concepito come rischio calcolato.** // Nel calcolo direi che rientrano ... [seguono due sequenze argomentative separate da spazio]. // **Tutto questo rientra, secondo me, nel calcolo. Rischio è tutto il resto.** //» (744).

una serie di brani introdotte da connettori logici, isolati sia dall' "a capo" sia dallo spazio bianco:

«A chiedersi le ragioni di un fascino così catturante e rischioso [...].

Ma è certo che gli scacchi [...] L'incidenza di quest'ultima [la casualità], in una competizione è generalmente **minima** [...]

**Smisurato** è invece, alle spalle, [...].

Non stupisce perciò che [...].

Né sorprendono le sensazioni illusorie [...]» (582-83)

Anche in *Verne speleologo della psiche*, come accade in molti altri casi<sup>113</sup>, lo spazio bianco evidenzia, in una serie logica, lo scarto positivo del pensiero critico di Pontiggia:

«Questa critica, che afferma una cosa e il suo contrario, che moltiplica i viaggi iniziatici e i cerchi nei cerchi, genera alla fine sazietà.

È vero che essa nasce da mutamenti [...].

Ma il pericolo è la facilità, la ripetizione [...].

Eppure, nonostante queste riserve, il libro di Serre è una chiave per riappropriarci di un mondo». (629)

Oppure, in *Seduzione e travestimento*, due sequenze sono introdotte dall'anafora dell'«ecco» che, congiuntamente alla separazione tramite spazio bianco, rafforza una metafora precedente. Per introdurre la serie di opere dedicate al personaggio di Don Giovanni<sup>114</sup>, Pontiggia utilizza la metafora della lettura del libro come di un viaggio in cui il lettore è protagonista e gli autori commentati sono personaggi in scena: «Seguendo le variazioni artistiche del personaggio [Don Giovanni] avanziamo in un universo di suggestioni magiche [...] ci aggiriamo in prospettive deformanti [...]» (602).

I due «Ecco» contribuiscono a "teatralizzare" gli elenchi:

«Ecco apparire, tra i primi, il Don Giovanni di Molière [...]

---

<sup>113</sup> Incipit di *Arrendersi alla verità* (631).

<sup>114</sup> Pontiggia in questo saggio sta commentando il libro di G. Macchia, *Vite avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari, 1966.

Ecco Goldoni, a disagio con un personaggio così eccessivo [...]» (602)

In altri casi la connessione tra sequenze avviene per ripresa di elementi in modo antitetico, come nel caso che segue:

«Uno dei tratti memorabili di Nero Wolfe, come detective è che **non si muove**. Erede geniale e maniaco della tradizione inglese, che coltiva l'analisi sedentaria e la ruminazione ipocondriaca, non esce quasi mai dalla sua casa di arenaria [...].

**Si muove invece** continuamente, dinamico e frivolo, il suo assistente Goodwin, che della coppia rappresenta l'anima americana, ovvero il poliziesco d'azione». (576)

Nel caso che segue, la scansione anaforica ottenuta con l'"a capo" serve a enfatizzare alcune argomentazioni comuni, per poi procedere a una confutazione nel paragrafo separato da spazio bianco:

«Si direbbe invece che i moderni tendano all'indulgenza.

Si cerca di diminuire la credibilità dei detrattori e di minimizzare la tesaurizzazione africana, che consentì a Sallustio lo splendore degli orti e il palazzo sul Quirinale.

Si cita, per scagionarlo, la frequenza di reati simili, che sarebbe una curiosa applicazione della statistica alla morale.

E si arriva addirittura a sottrargli le sue proprietà, inconciliabili con l'austerità dei proemi.

Quest'ultima è una argomentazione particolarmente debole. Ma non perché ...». (550)

Oppure lo spazio bianco può evidenziare una relazione di ambivalenza («però») tra due sequenze strutturate in parallelo su una divisione ternaria:

«L'aspetto più sconcertante di questa droga linguistica non è lo spazio che vi occupa la pubblicità o l'interesse, ma la buona fede.

Si vivono esperienze banali "come se" fossero straordinarie.

E allo stesso modo che, in un disegno di Novello, [...] ci illudiamo di emozionarci "come se" ci emozionassimo.

Vivere "come se" sembra però, per certi aspetti, una necessità biologica.

Pare che non potremmo sopportare l'idea della morte, se non intervenissero poderosi e automatici meccanismi di rimozione. Siamo tutti *condannati*, ma consideriamo tali, con orrore, solo una sfortunata categoria di persone.

Viviamo "come se" non dovessimo che vivere: che è il modo moderno di prepararsi alla morte». (666).

Nel caso che segue, una sequenza impostata su una coppia di frasi dal valore di definizione, è seguita da una sequenza tripartita che ha valore di esemplificazione della tesi esposta. Lo spazio bianco ha quindi la funzione di sostituire un connettore esplicativo:

«L'estetica della degradazione nasce dalla nostalgia di una fede.  
Il classicismo, come fede nelle costellazioni, è negato *radicalmente* alla poesia moderna.

L'isola greca in cui Foscolo vorrebbe approdare è quella che gli è preclusa per sempre: "Né più mai toccherò le sacre sponde".  
L'esilio come unico modo di vivere nella patria ideale.  
La poesia come dialogo con i morti, secondo quella accezione europea che, intuita da Schiller, ha trovato la sua forma visionaria nei *Sepolcri* e la sua enunciazione critica in Eliot». (733)

Lo spazio bianco può isolare un pensiero evidenziando la sua posizione di subordinazione rispetto al discorso principale: si tratta spesso di espansioni dal valore dichiarativo di affermazioni precedenti. Si veda questo esempio tratto dal saggio su Lorca, *Viaggio a Fuente Vaqueros*:

«Soprattutto chi lo ha molto amato deve guardarsi da quel terribile effetto che produce l'entusiasmo quando passa, ossia l'avversione.

La colpa non è naturalmente del testo – che perdura, al di là di ogni fraintendimento, nella sua sempre violata e sempre rinnovata solitudine – ma di modi, spesso parziali ed emotivi, in cui lo si è letto.

Nel caso di Lorca, è facile che si resti dapprima suggestionati ...». (643)

L'uso di spazi bianchi può anche accrescere il ritmo di una digressione, inserita nel mezzo di un riassunto:

«Poi Sartre esce da solo e senza meta: e questo è forse il tratto più romanzesco. Che un intellettuale, assillato dagli impegni, esca solo e senza meta per le strade della propria città può essere un discreto esempio di allegoria visionaria, ma dubito della sua verosimiglianza.

In generale penso che "uscire soli e senza meta" in città si stia trasformando per quasi tutti in una esperienza onirica.

Certo non c'è da rallegrarsene. Sarebbe anzi uno dei modi supremi di vivere il presente, ma diventa, appunto per questo, sempre più raro, dominati come siamo da un'unica dimensione, quella aleatoria del futuro.

Sartre poi finisce, neanche a scommettere in Saint-Germain-des-Prés ...». (660)

Anche i pochi casi di uso non convenzionale dell'“a capo” non vanno nella direzione della frammentazione, ma dell'espressività e della coesione testuale. Così l'elenco verticale di tre toponimi orientali funziona come elemento ritmico di transizione tra la descrizione di un testimone inattendibile ma creduto, e uno attendibile non creduto:

«E quanto all'attendibilità del testimone, il pubblico ignorò per secoli un particolare: che Mandeville era un nome fittizio, dietro cui compiva viaggi immaginari un geografo sedentario.

Serica.

Catai.

Cina.

Fu il padre gesuita Matteo Ricci che alla fine del Cinquecento, propose per la prima volta la loro identità. Ma non fu creduto». (569)

- “A capo”

Un approfondimento ulteriore sembra meritare l'uso dell'“a capo” all'interno delle singole sequenze. Se, infatti, consideriamo le singole sequenze isolate dallo spazio bianco, possiamo notare come l'uso del solo “a capo” offra a Pontiggia molteplici soluzioni espressive.

Come per la divisione ottenuta con lo spazio bianco, anche l'“a capo” permette di evidenziare alcuni procedimenti argomentativi, ponendo in posizione rilevata i connettori:

«È certo che Lorca sentiva ed esprimeva nella sua poesia [...]

Se quindi non è giusto farne un eroe [...]

Perciò la morte di Lorca...» (645);

L'“a capo” può marcare il parallelismo degli elementi di una antitesi:

«Nell'epos antico Ulisse, "bello di fama e di sventura", ritrovava a Itaca un mondo di valori intatto, incarnato da Penelope [...]

**Nell'epos moderno di *Horcynus Orca*** il protagonista non è più un condottiero vittorioso, ma un marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina, che, sullo sfondo della disfatta, varca lo stretto di Scilla e Cariddi per ritrovare un mondo sfigurato da una corruzione mostruosa, di cui l'Orca è l'emblema». (697)

Particolare rilievo assumono le scansioni ternarie delle sequenze. Tale suddivisione spesso enfatizza la progressione di un ragionamento, quasi a mimare l'andamento ternario del sillogismo:

«Potrebbe apparire singolare che proprio Borges, viaggiatore nei paesi del fantastico, faccia della enciclopedia, cioè del mausoleo della ragione illuministica, il principio e la fine del suo percorso.

Ma la cosa appare meno paradossale se si riflette che la sua enciclopedia è sì l'edificazione del sapere, ma insieme la sua dissoluzione.

Questa percezione sia del valore della cultura sia della sua impotenza [...] non alimenta solo lo sfacelo immaginoso di Borges, ma la crisi della civiltà contemporanea: e non stupisce che questa si riconosca in lui». (753)

Oppure conferisce circolarità e chiusura a una serie di osservazioni:

«Dopo la grazia giovanile di alcune gemme callimachee, Pound ci dà nei *Cantos* le scaglie balenanti di una Grecia visionaria.

È l'unico, dopo Hölderlin, che osi tanto.

Nella convergenza dei tempi la sua Grecia è un mito dove il presente diventa il passato». (737)

L'uso di sequenze strutturate ritmicamente su tre moduli, rivela la sua efficacia soprattutto in posizione marcata, come ad inizio o fine dei saggi. Per questo si rimanda al paragrafo dedicato agli incipit ed explicit.

In alcuni casi poi l'uso dell'"a capo" serve a enfatizzare il tono colloquiale, ammiccante di alcuni passaggi, come in questi due esempi, dalla collaudata struttura ternaria:

«Trasposto in letteratura, questo non significa, almeno mi auguro, eludere le ideologie, le poetiche, i progetti di interpretazione, ma mantenere una distanza critica dal retroterra dei testi.

Anche un po' di ironia non sarebbe male.

Sul futuro lontano è difficile pronunciarsi, perché il fanatismo è tentazione troppo gratificante per non riapparire sotto nuove forme [...]. (639)

«Secondo il critico Marañon, il rossore in un uomo, se frequente, è indice di omosessualità.

Può essere. Sono talmente numerosi i sintomi della omosessualità, che uno più o uno meno non cambia nulla.

In ogni caso Gadda ricorre al rossore (scritto) con una impudenza tale, che è l'unica di cui potrebbe ragionevolmente arrossire». (764)

Ma anche dove la scansione non sia ternaria, l'uso marcato dell'"a capo" permettere di enfatizzare l'effetto straniante di alcune catene di considerazioni, isolandone alcuni passaggi:

«Le più frequenti [delusioni] ricorrono in campo pedagogico: adulti che ammaestrano i giovani come se credessero a quanto dicono, mentre pensano il contrario.

L'effetto è sicuro.

L'inefficacia, anzi la pericolosità, di troppi educatori non è infatti provocata dalla noia che suscitano, ma dalla falsità che rivelano.

Secondo Jung, nel potere magico delle parole non credono solo i sopravvissuti della preistoria, ma i genitori quando ripetono ai figli litanie che suppongo formative ed eludono l'unica forma di insegnamento che sia efficace: l'esempio.

Fatale che, stando così le cose, un pedagogista americano abbia detto:

"Volete fare qualcosa di più per i vostri figli? Fate qualcosa di meno"». (665)

La scrittura, così configurata, riesce ad esaltare al contempo l'autonomia di certi aforismi e il fluire del discorso di cui sono parte.

L'uso marcato dell'"a capo" può conferire ritmo alla narrazione di un episodio autobiografico, segmentando il discorso in brevi elementi narrativi o dialogici:

«Una mattina di luglio, afosa, umida, entrai nell'anticamera freschissima di casa sua.

Credo di avergli domandato che cosa bisognava fare per diventare un campione e lui mi rispose: "Studiare e giocare molte ore al giorno".

Mi citò una frase di Rubinstein, che se un pianista dà concerti senza allenarsi, il primo giorno se ne accorge solo lui, il secondo qualche competente, il terzo tutti.

Poi mi mostrò la sua biblioteca scacchistica.

Un titolo mi fece impressione: *Strategia di avamposti*.

"Di che cosa parla" gli chiesi.

"Parla dell'avanzamento dei pedoni nel gioco moderno".

Sentii confusamente, a quel punto, che per me la partita era chiusa». (609)

Può conferire ritmo alla sintesi di una trama, isolando alcune frasi nominali che riportano una reazione emotiva del protagonista e un commento del saggista:

«Sartre comincia la sua giornata scoprendo involontariamente, nell'appartamento del piano di sotto, un ragazzo che si sta eccitando alla lettura di un suo romanzo. Imbarazzo, sconcerto.  
E prima spia ideologica e simbolica: viaggio del libro nel tempo e trasmutazione del suo potere, da eversivo a erotico». (660)

Un effetto ritmico simile, può essere ottenuto alternando stringhe narrative a pause fatte di considerazioni generali:

«Da ragazzo ho sognato di diventare un campione di scacchi. I sogni notturni pare che durino pochi minuti, mentre quelli diurni, a occhi aperti e mente sveglia, possono durare di più, a volte una vita. Il mio è durato due anni, tra i quattordici e i sedici, ed era cominciato quando avevo battuto il mio maestro. Tristo è il discepolo che non lo avanza, ha scritto Leonardo. Si trattava, nel caso particolare, di un amico, di cui non avevo valutato i limiti scacchistici. Avevo poi affrontato mio fratello, che durante la partita chiedeva ancora schiarimenti sulle regole, ed ero riuscito a batterlo *alla cieca*, ossia con gli occhi bendati». (607)

La segmentazione tramite “a capo” può servire a raccontare un’esperienza collettiva, evidenziandone i passaggi tipici:

«C’è un momento in cui si prende congedo dalla giovinezza: non appartiene a una età precisa e le condizioni che lo preparano variano secondo le persone. La sua percezione è però, in quasi tutti casi, inconfondibile ed è una percezione dolorosa, anche se priva di reazioni vistose, di commenti verbali. La accettiamo solo quando la esperienza la rinnova, la replica con una evidenza cui la nevrosi soltanto potrebbe sottrarsi, pagando in seguito uno scotto più pesante. Di solito temporeggiato prima di prenderne coscienza, sia per paura, sia per rafforzare nel frattempo le difese; e quando finalmente lo confessiamo, a noi stessi o gli altri, fingiamo di scoprirlo proprio allora, per consolarci almeno con il coraggio della nostra lucidità. Ma il peggio è ormai passato». (653)

Sempre con valore ritmico, un’altra funzione ricorrente dell’“a capo” è quella di teatralizzare le battute di dialoghi riportati all’interno dei saggi, isolandone le battute. Data la diffusione del fenomeno, si riportano qui solo due casi, uno di discorso diretto e uno di discorso indiretto libero.

«A una domanda di Sicard:  
“Come nascono le sue idee?”  
Sarte aveva a suo tempo risposto:  
“Le concepisco come frasi *da scrivere* e di solito, mentre scrivo, nascono in qualche modo dalla mia penna [...]”  
E alla domanda:  
“C’è qualcosa da aggiungere?”  
Sarte aveva già risposto (nell’*Autoritratto a settant’anni*, del 1975):  
“Tutto e niente”». (622);

«Essi [gli studiosi] cominciano, per l’appunto, con il negare il fenomeno.  
Non è vero che l’interesse per l’archeologia sia oggi più diffuso e produca, insieme a qualche guasto, qualche scoperta di rilievo.  
Non è vero che mostre e musei siano più frequentati.  
Non è vero che i classici, sia pure tradotti e in edizione economica vengano letti da un pubblico più ampio e soprattutto più vario e imprevedibile». (709)

### **2.2.2 Incipit, explicit, digressioni.**

La struttura testuale dei saggi delle *Esperidi* è dunque fortemente influenzata dall’uso pervasivo della divisione in blocchi del testo. Come abbiamo visto, però, la continuità logico-discorsiva è raramente infranta. Le micro-sequenze testuali si combinano tra loro in sequenze più estese, riconducibili alle parti caratteristiche della forma-saggio, come incipit, explicit, sequenze argomentative, sequenze esemplificative, digressioni. Vorremmo soffermarci sui procedimenti stilistici con cui Pontiggia investe queste strutture tipiche della scrittura saggistica, caratterizzandole secondo il suo stile.

- *Incipit/explicit.*

È possibile riscontrare una insistenza su particolari figure di ripetizione o disposizione.

La sequenza iniziale del saggio *Il sole interiore*, dedicato ai *Paradisi artificiali* di Baudelaire, risulta composta da cinque brevi paragrafi, costituiti ciascuno da un periodo di senso compiuto, e legati dalla ripetizione anaforica della parola “paradiso” che costituisce così il collante tra le diverse situazioni evocate dai cinque

frammenti, e che, in qualche modo, esemplifica la metafora evocata nella prima frase (ciclicità cosmica):

«“Paradiso” è parola ciclica nel cosmo di Baudelaire.

Paradiso che fonda la storia degli uomini: e sarà il tempo delle origini, l’Eden, l’età dell’oro, “le epoche nude del mito”.

E paradiso che fonda la storia degli individui: e sarà il tempo dell’infanzia, “il verde paradiso degli amori infantili”, “l’innocente paradiso pieno di piaceri furtivi”.

Manca invece la felicità perpetua dei paradisi futuri, quelli delle religioni.

Essi sono stati sostituiti dai paradisi del presente, da quei *paradisi artificiali*, il cui accesso è schiuso da due droghe, dall’hashish e dall’oppio». (598)

Alle occorrenze al singolare Pontiggia associa il concetto di origine nel passato; mentre i riferimenti al futuro e al presente sono affidati alla *variatio*, costruita grazie al polittoto (paradiso/paradisi), che permette di introdurre il titolo dell’opera, oggetto del saggio.

L’incipit del saggio *Viaggio della poesia moderna nel mondo antico* è costituito da una frase nominale, sapientemente bilanciata attraverso l’uso di tricola, parallelismi e chiasmi, che riprende, amplificandola, la coppia moderno/antico del titolo:

«Leopardi, Hölderlin, Keats: alle origini della poesia **moderna** una **greicità** ideale, rivissuta nelle forme dell’idillio cosmico, dell’estasi visionaria, della congiunzione di verità e bellezza». (732)

I tre nomi dei poeti moderni sono bilanciati in parallelo dai tre sintagmi riferiti al un’espressione che allude al mondo antico. Inoltre, sul parallelismo sintattico - nome aggettivo/nome aggettivo- dell’espressione poesia moderna/greicità ideale, si sovrappone il chiasmo semantico per cui il tratto dell’“epoca” (moderno/antico) è manifestato, nel primo sintagma, dall’aggettivo (poesia **moderna**), nel secondo dal sostantivo (**greicità** ideale).

Scansioni ternarie delle sequenze iniziali ottenute con l'uso dell'"a capo" sono presenti negli incipit e negli explicit di molti saggi<sup>115</sup>.

Anche l'ambito del metaforico è variamente presente nelle tipologie degli esordi dei saggi delle *Esperidi*. Nell'incipit del saggio su Solmi, Pontiggia prende le distanze dal modello di saggio impersonale, e abbraccia un tipo di scrittura in cui l'indagine letteraria abbia un valore non tanto più soggettivo, quanto meno definitorio, attraverso la metaforizzazione dell'attività critica e del suo oggetto:

«Vorrei, in questi appunti su Sergio Solmi, non tanto delineare il suo percorso, quanto avvicinare il significato della sua presenza misteriosa». (716)

Con la consueta figura della *correctio* («non tanto»/«quanto») Pontiggia contrappone due mondi e due modi di fare critica: da un lato descrive il modello di saggio più rispondente alle aspettative tipiche del lettore attraverso due lemmi (che Leopardi definirebbe "termini") che, anche se non in modo marcato, appartengono al linguaggio dell'attività critica di tipo accademico: il verbo «delineare» e il sostantivo «percorso»; dall'altro affida a termini metaforici la descrizione del suo modello di indagine letteraria: il verbo «avvicinare», e il sintagma ossimorico «presenza misteriosa».

Un procedimento simile, anche se meno concentrato, è presente nell'introduzione del saggio sulla presenza dell'antico nelle opere di Savinio. Qui Pontiggia sviluppa un aspetto della sua particolare prospettiva critica, quella legata al valore delle reazioni provate durante la lettura<sup>116</sup>. Così il paragrafo introduttivo è l'amplificazione di una espressione metaforica iniziale («impressione vivificante»)

---

<sup>115</sup> Pessoa e i suoi io (611), Sartre cieco (618), I colombari della letteratura (650), La vita «come se» (662), Classici e anniversari (674), Il sogno di Plutarco (685), Il dio ignoto della letteratura fantastica (693), Sulla stupidità (722), Rivoluzione e ritorno (727), Borges contro Borges (749), e negli explicit dei saggi La vita «come se» (666), L'ultimo Sinisgalli (692), L'altro Morselli (748).

<sup>116</sup> Pontiggia arriva ad auspicare una «fisiologia della lettura»: «Non è ancora stata tentata una fisiologia della lettura, eppure sarebbe più rivelatrice e illuminante – nel suo arbitrio evidente – di tante argomentazioni critiche che lasciano, per usare una espressione precisa, il tempo che trovano» (652). Sul valore ermeneutico attribuito alle cosiddette impressioni di lettura, si rimanda alle conclusioni di questo lavoro.

attraverso accumuli ternari e binari di elementi soggettivi, che nel corso del saggio saranno documentati ed argomentati.

«Leggendo Savinio proviamo una **impressione vivificante**: è come se i nostri sensi si acuissero, la vista diventasse più penetrante, il corpo acquistasse una improvvisa scioltezza.

Io credo alle **reazioni di lettura** più che alle loro esplicazioni verbali. E il segreto dell'arte di Savinio è infatti felicità dei movimenti, mutevolezza di andatura, libertà dei gesti: coraggio di *essere* in ogni occasione se stesso – e non quello che vorrebbe *apparire* -, *amore*, non *timore*, per le proprie simpatie, anche se bizzarre ed eccentriche, anche se fuori moda o contro». (647)

Come sempre le accumulazioni ternarie sottendono l'analogia tra gli elementi, mentre quelle binarie evidenziano le antitesi.

Un'altra tipologia di esordi è costituita da narrazioni figurate destinate a introdurre dei concetti storico-letterari:

«Sono molti i nomi propri che, scendendo dal loro palcoscenico mitologico o letterario, si sono mescolati alla folla dei nomi comuni, a definire funzioni e comportamenti.

Pochi per altro si sono imposti al di fuori della platea colta, per diventare di uso corrente: tra questi "gradasso", eroe generoso dei poemi cavallereschi, che però non è riuscito a vincere la malignità dei posterì, e "travet", che da protagonista dimesso della commedia di Bersezio si moltiplica nelle aggressive comparse della moderna burocrazia». (600)

L'incipit del saggio *Droga ed eternità* è costituito da una vera e propria narrazione ricca di elementi metaforici che introducono, esemplificandolo, il tema del rapporto tra allucinazione e realtà, al centro del saggio su Gautier:

«Una sera nebbiosa di dicembre un uomo, aderendo una convocazione misteriosa, partecipa, nel vecchio hotel Pdoman sull'isola di Saint-Louis, nel cuore di Parigi, a un convegno di mangiatori di hashish: e la sala improvvisamente si dilata, si popola di fantasmi grotteschi, di vegetali che parlano, di chimere dagli occhi scintillanti; le maschere della commedia dell'arte si mescolano ai mostri della notte di Walpurga, i quadri di Callot e di Goya si trasformano nelle caricature di Daumier e di Gavarni. Per attraversare la sala l'uomo impiega dieci anni, per scendere le scale mille, per arrivare a metà cortile millecinquecento: ma nella sala dove una forza sconosciuta lo costringe a tornare sono passate meno di due ore, la durata di un'ebbrezza che cancella il tempo e far vivere l'eternità». (616)

Un esordio di tipo tradizionale, come quello in cui l'analisi prende avvio dall'esame di altre opere sullo stesso soggetto, può subire una trasformazione in senso metaforico. Nel secondo saggio dedicato a Borges, esordisce riportando in sintesi una affermazione tratta dalla biografia scritta dal «suo amico Emil Rodriguez Monegal», secondo il quale «è stato dopo i cinquant'anni che Borges è diventato *Borges*: è diventato cioè una figura letteraria, una maschera semplificata e riconoscibile» (748). Pontiggia elabora questa tautologia fino a farla diventare la metafora intorno a cui costruire il saggio: a partire dal titolo, *Borges contro «Borges»* – modellato su una citazione dello stesso Borges riportata nel saggio «“Io resterò in Borges, non in me (anche se io sono qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri”» (749), – essa viene ripresa e variata all'inizio del secondo paragrafo, «Borges continua dunque ad essere vivo dentro Borges, ma deve lottare contro di lui» (749), e ripresentata come conclusione del saggio: «In questa verità molteplice, Borges continua a vincere Borges» (753).

In *Rivoluzione e ritorno*, l'incipit, costruito su una sequenza ritmata secondo la misura ternaria dall'"a capo", mima la circolarità del significato delle parole di cui è oggetto il saggio. Personificando il processo di consapevolezza dei significati delle parole, Pontiggia costruisce un viaggio circolare che partendo dall'"accezione corrente», cerca di risalire «alle origini» per «riapprodare infine alla immediatezza». Che però, a causa proprio di questo viaggio, risulta perduta:

«Nella storia delle parole ci attrae il mutamento, ma la continuità è altrettanto misteriosa.

Quasi sempre chi le usa non ci pensa: si attiene a un'unica accezione, quella corrente. Essa si impone con l'evidenza del presente, che sembra esaurire il tempo nell'attualità.

Eppure, se c'è una vita che la cultura ha sempre, e fatalmente, perseguito, è proprio di distruggere queste illusioni, risalendo alle origini, ritrovando i significati che la parola ha acquistato lungo il percorso, per approdare infine alla immediatezza. Ma essa, a questo punto, è scomparsa». (726)

Altri esordi si riferiscono a esperienze personali vissute dallo scrittore. Oltre al già citato *Come ho perso la mia partita con gli scacchi*, di evidente ispirazione autobiografica, anche nel saggio su Sinisgalli Pontiggia esordisce con precisi

riferimenti personali: «Il 5 aprile 1973, mentre lavoravo alla scelta delle sue poesie, Sinisgalli mi scriveva...».

In *L'equivoco dell'amore romantico*, saggio-recensione del libro di Barthes *Frammenti di un discorso amoroso*, il tema viene introdotto con un lungo ricordo (di cui si riportano solo le battute iniziali) dell'infanzia del saggista:

«Una frase che non ho mai dimenticato, della mia infanzia, è quella con cui, nel paese dove vivo, si indicava il nascere di un rapporto, per me misterioso, tra un uomo e una donna: “si parlano”.

Mi accadeva poi di constatare che effettivamente “si parlavano”, la sera, sui gradini della chiesa oppure nel riquadro di una finestra a pianterreno, lei dentro e lui fuori [...].

Capivo che in quel linguaggio i silenzi, gli sguardi, i toni di voce davano significati nuovi alle parole, le animavano di vita segreta e allusiva». (633)

Il saggio su Lorca, *Viaggio a Fuente Vaqueros* inizia, coerentemente con il titolo, con la descrizione in prima persona dei ricordi che si sono impressi nella memoria dello scrittore in seguito al suo viaggio nella cittadina andalusa. L'uso del presente narrativo conferisce al resoconto tratti impressionistici, enfatizzati anche da alcune scelte che rimandano alla soggettività dell'osservatore (diminutivi come «piccolo treno», nessi presentativi «ed eccola parlare»):

«Sono stato a Fuente Vaqueros, il paese natale di Lorca, nel 1963 e conservo nella memoria alcune immagini staccate, come se di una sequenza fosse rimasto qualche fotogramma: i visi dei contadini, illuminati dal sole al crepuscolo, sul piccolo treno che si allontanava da Granada e si inoltrava nella campagna; le vie silenziose del paese, fiancheggiate da case basse e bianche, nell'azzurro della sera (“Tutta la mia infanzia è villaggio” ha detto Lorca. “Pastori, campi, sole, solitudine”); e poi gli occhi neri e vividi della *primera hermana*, la cugina di Lorca, che mi riceve nel tinello di casa sua e che, a poco a poco supera la diffidenza iniziale [...]. Ed eccola parlare, con una sorta di sommesso, affettuoso entusiasmo, di *Federico*, della strana felicità che dava la sua presenza, della sua *alegría*.

Mentre lei parla, ho per la prima volta la sensazione di lui come una persona viva che ha abitato queste stanze [...].

Poi la donna mi parla, con insofferenza della assurda leggenda che Federico fosse gitano». (641)

Allo stesso effetto impressionistico ricorre Pontiggia nell'explicit del saggio, per dare pathos a una celebrazione civile della morte tragica del poeta ottenuta

ripercorrendo le ultime settimane di vita dello scrittore attraverso le testimonianze di celebri sopravvissuti e stralci delle sue ultime lettere. Queste citazioni sono introdotte con la triplice ripetizione anaforica della dislocazione presentativa del pronome personale *lui*, che conferisce alla sequenza un tono alto di elogio funebre:

«Lui che amava tanto la vita e che ci viene ricordato così da Neruda: [...]. E che Buñuel evoca con queste immagini: [...].

Lui che, pur attraversando una grave crisi interiore, aveva saputo confortare il suo amico Jorge Zalamea: [...].

Lui che, dalla sua casa di Granada, aveva scritto a Guillén: [...]. (645-646)

Molti incipit sono affidati al *wit* dell'aforisma o dell'ironia

«L'intelligenza ha i suoi limiti, ma la stupidità è illimitata». (722)

«I classici ritornano attuali a scadenze periodiche: quelle degli anniversari. Si preferisce la data della nascita, però, se è più vicina, si ripiega su quella della morte, punto di riferimento forse meno popolare, ma altrettanto certo. Viviamo in un'epoca di commemorazioni, di riletture, di ritorni: siamo appena usciti da un periodo in cui il futuro era la certezza visionaria di milioni di persone, per entrare in un periodo in cui di presente c'è solo il passato». (674)

A volte il *wit* dell'esordio è affidato a una citazione straniante, come nel caso del saggio su Gozzano:

«"Io non penso, da vario tempo, ai miei sogni letterari, alterno lo studio alle cure entomologiche: allevo una straordinaria colonia di bruchi"». (667)

*Il dio ignoto della letteratura fantastica* ha un esordio molto efficace, basato, oltre che sulla brevità definitoria dell'aforisma, anche sull'uso ironico dello straniamento:

«Due sono, ogni anno, i premi Nobel della letteratura: uno è quello che viene assegnato al vincitore, l'altro è quello che non viene assegnato a Borges». (693)<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Pontiggia, in *Dentro la sera*, racconta quale processo compositivo lo abbia portato a questa soluzione (cfr. G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 161 e segg).

Anche negli explicit i procedimenti della *brevitas* aforistica o ironica sono largamente presenti, proprio per la loro efficacia nel chiudere un discorso. Come spesso accade in Pontiggia, il procedimento è quello del *ribaltamento* di un luogo comune:

«E se Don Giovanni è diventata la *maschera* del mondo moderno, è perché la maschera è la sua essenza segreta» (604); «Finché i fantasmi interiori vengono definiti irrealtà, non si potrà capire quanta realtà scopra il viaggio nel fantastico» (617); «Viviamo come se non dovessimo che vivere: che è il modo moderno di prepararsi alla morte» (666); «E, infine, anziché chiedersi perché al pubblico interessa il mondo antico, certi studiosi dovrebbero chiedersi perché interessa anche a loro: e così potrebbero trovare, o magari non trovare, una risposta» (711)<sup>118</sup>.

L'efficacia della chiusura in aforisma è ottenuta anche spesso con l'utilizzo espressionistico di citazioni altrui:

«perché, come ha scritto Canetti in *Massa e potere*, "l'istante del *sopravvivere* è l'istante della potenza» (597); «E aveva probabilmente ragione Renard quando scriveva: "Può darsi che Maupassant, una volta letto tutto, non si rilegga. Ma quelli che vogliono essere riletti, non saranno letti» (606); «E se elude ogni lirismo consolatorio, non dimentica quanto diceva Kraus, che la poesia è il percorso più breve tra un rigagnolo e la Via Lattea» (627); «Arrendersi alla verità, qualunque essa sia. Quella che faceva constatare a La Rochefoucauld: "Sono poche le donne oneste che non siano stanche del loro mestiere". E quella che faceva confessare a Cartesio con un certo stupore: " Osservo che quando sono triste [...] dormo profondamente o mangio con estrema avidità; se mi abbandono alla gioia, non mangio e non dormo"» (632); «C'è una frase di Thomas Mann che suggerisce una risposta: "Eterno è il mondo delle cose che non si possono esprimere, a meno che si esprimano bene"» (638).

Sono presenti, in tono più propriamente retorico, delle conclusioni in cui Pontiggia si rivolge, faticamente e in stile colloquiale al lettore:

«Quando il testo ci prende e in qualche modo ci riguarda, è perché l'autore sta parlando a noi e non alle nostre controfigure culturali. Questo, a tratti, capita con Villiers. Non è da poco» (652); «... purché consideriamo la bellezza non come una risposta da cui siamo esclusi, ma come un interrogativo che ci riguarda» (758)

---

<sup>118</sup> A questi casi vanno aggiunti tutte le conclusioni basate sui procedimenti di ambivalenza e di antitesi in funzione straniante, di cui si darà conto, inserite in un altro contesto di analisi, nelle pagine successive.

Da segnalare due explicit che anticipano lo stile biografico delle *Vite di uomini non illustri*: il primo senza alcun elemento ironico o metaforico, il secondo costruito per ottenere un effetto straniante:

«Nati nello stesso anno, il 1821, ammiratori ciascuno del genio dell'altro, Baudelaire e Flaubert vennero processati lo stesso anno, il 1857, l'uno per i *Fiori del male*, l'altro per *Madame Bovary*: il primo fu condannato, il secondo assolto» (658)

«Ricardo Reis, medico nato a Oporto nel 1887, neopagano condannato dalla sua malinconia alla distanza ironica, ci ha lasciato le poesie oraziane più belle del Novecento. Muore il 30 novembre 1935. Non è mai esistito. È stato inventato da Fernando Pessoa». (739)

- *Digressioni.*

La linea argomentativa del saggio è spesso oggetto di alterazioni e di pause. I segni paragrafematici che esplicitamente rimandano a una interruzione del *continuum* del discorso, sia dal punto di vista logico che sintattico, sono la parentesi e i due trattini. Soprattutto nella forma-saggio da noi analizzata (ossia quella che rinuncia all'apparato di note proprio della saggistica accademica o comunque specializzata) la parentesi e i trattini assolvono a questa importante funzione completiva: consentono allo scrittore di fornire informazioni a compendio del discorso, come riferimenti bibliografici, traduzioni da o in altri idiomi, inserzione di citazioni o di elenchi di tratti annunciati in precedenza, ecc<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Si vedano gli esempi riportati nel paragrafo 1. Per queste tipologie si fornisce una serie di esempi esemplificativi dei vari casi: «il paese dei Seri, produttori di seta (*sir* in cinese antico)» (560); «Nelle lettere ad Amalia Guglielminetti l'incapacità di aderire al presente – all'amore – trova un alibi nel confronto impossibile («Voi non siete George Sand e io non sono Alfred De Musset») e nel confronto avvilente («Ci siamo salvati dalla sorte comune dei piccoli amanti»)» (672); «...cerca di aggiungere ai vanti tradizionali dell'aristocrazia (distacco, autodominio, rispetto di una norma superiore) anche l'utilità sociale, così che fra le tre grazie (nobiltà, ricchezza, bellezza) si inserisce...» (591); «La fine di Lorca [...] – come ha dimostrato lo studioso irlandese Ian Gibson in una convincente ricerca – si colloca nel clima di repressione che..» 645. Traduzioni o i commenti brevi possono essere realizzati anche con i due trattini «la spersonalizzazione passa attraverso la maschera – in latino persona – » (603), «contributi originali degli artisti – ma non è casuale che la maggior parte di essi resti anonima » (597); «ci appare stranamente malinconico – come un presagio – » (599); «e – facile, almeno allora, all'entusiasmo – » (607).

L'uso di parentesi e trattini consente tanto di inserire nel testo elementi che in saggi di tipo accademico potrebbero far parte del paratesto, quanto anche di agire in modo libero ed espressivo su elementi propriamente testuali. In generale possiamo dire che l'uso di tali forme forti di inciso permette di intrecciare il pensiero principale con un altro pensiero che, almeno al livello del discorso, ne sospende momentaneamente la linearità.

Dal punto di vista sintattico l'uso di parentesi e trattini permette di aprire livelli di subordinazione difficilmente gestibili se non attraverso la creazione di profondi gradi ipotattici, che appesantirebbero l'enunciazione<sup>120</sup>.

L'uso delle parentesi obbedisce comunque sempre a una istanza di equilibrio, come in questo caso di parallelismo:

«L'autore [...] sollecita [...] in una duplice direzione: sia suggerendo continue variazioni dei temi, come in un contrappunto musicale o in una prospettiva il suo punto di fuga sia l'infinito (e vi dominano le "fere", i delfini dello stretto, con la loro cangiante, iridescente vitalità, fatta di ferocia e di leggerezza, di crudeltà e di seduzione, di amore e di efferatezza); sia ritornando, con insistenza percussiva, su un unico significato, quello letterale, per ridurre la polarità di quello simbolico, fino a farli coincidere ("Era l'Orca, quella che dà la morte, mentre lei passa per immortale: lei, la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola")». 698.

Spesso l'uso delle parentesi serve a Pontiggia per simulare i cambi di progettazione propri del parlato. La necessità può essere quella di disambiguare o specificare:

«adduceva un pretesto illuminante per occultare la sua *paura* del gioco (la paura di ciò che avrebbe significato per lui un insuccesso con Morphy)» 581; «costretto a rinunciare alla scrittura – cioè alla possibilità di rileggersi mente lavora, di correggersi, di controllare lo sviluppo e il ritmo delle frasi – Sartre si dice costretto a rinunciare allo stile» (621); «C'è come un esodo dal monoteismo, finora considerato l'apice della religiosità, a un discreto – magari negato a parole, ma praticato nei fatti – politeismo» (639); Se tale precisione di appare arbitraria – o meglio influenzata dai pregiudizi dell'epoca [...] – resta invece attuale...» (654);

---

<sup>120</sup> Nel caso che segue la parentesi aggiunge un ulteriore grado di subordinazione, tanto che, per riprendere la linearità dell'enunciazione sono necessarie non solo la ripresa del soggetto tramite sinonimo («candida fanciulla»), ma anche il ravvivamento della memoria sintattica tramite la ripetizione di «anche»: «L'infanta di *Pelle d'Asino*, ad esempio, oggetto delle brame incestuose del padre, riceve da lui un vestito color della luna [...]; e anche Cenerentola, trionfo agli occhi dei posteri, di un binomio rassicurante, povertà e mitezza (ma il racconto suggerisce l'irrealtà dell'evasione, a mezzanotte tutto deve ritornare come prima, pena la rottura dell'incantesimo), anche la candida fanciulla, circondata da una matrigna invidiosa, un padre idiota e due sorelle implacabili, si fa a sua volta beffa della sorella Giulietta». (590)

Anche l'accostamento analogico tra autori fra loro molto distanti può essere realizzato con un uso arduo della parentesi, che simula così la progettazione per intuizioni del parlato. La seguente citazione di Klee compare per evocazione rispetto al tema vita/morte nella poesia di Gozzano:

«E il poeta è un negromante che  
custodisce gli spiriti captivi  
dei trapassati, degli apparituri

(Paul Klee scriverà per il suo epitaffio: "Ho la mia dimora tanto tra i morti /quanto tra i non nati".). (669)

Più spesso la parentesi simula il registro colloquiale (nel primo dei due casi seguenti, marcato anche da una dislocazione propria del parlato) per segnalare una precisazione della prospettiva critica adottata:

«Semmai un classico quale Virgilio, come ha detto Borges, è qualcosa di più che attuale, è eterno (anche se il termine non possiamo prenderlo alla lettera)» (679); «E fin qui potrebbe essere pietà (anche se mitologia e psicanalisi offrirebbero altre interpretazioni)» (589).

In questi casi la parentesi assume, oltre alla classica funzione completiva dell'inciso, anche quella di proporre uno scarto di prospettiva nella linea dell'enunciazione. La nuova prospettiva viene solo evocata, e quasi mai sviluppata, ma serve a porre, spesso in modo ammiccante e ironico, lo spazio per una destabilizzazione dell'acquisito. È una delle strategie con cui Pontiggia conferisce vitalità e varietà alla voce monologante del saggista. La ricorrenza di alcune formule ne fa uno dei tratti tipici della scrittura di Pontiggia, che proprio mentre si fa definitoria, cerca di negare la perentorietà delle proprie affermazioni, aprendo spesso, proprio tramite le parentesi, delle prospettive diverse, spesso legate alla soggettività dell'autore:

«mentre l'irruzione degli agenti nella casa vuota (almeno in apparenza) diventa non un modo di trovare l'arma del reato, ma di fornirla» (578); «Non c'è bisogno di occasioni così drammatiche (ma anche così privilegiate) come l'attesa della morte, perché tale inquietudine si manifesti» (580); «A dire il vero i peccati di Collodi sono tanti e, come accade nella vita (almeno per taluni di essi), sono tra le esperienze più piacevoli» (592); «Non asseconda l'euforia dei suoi intervistatori, che considerano tali forme di comunicazione sostitutive della scrittura e ripeterono

l'errore tipico dei profeti del presente (quello che è debole, nei loro enunciati, non è la sperimentazione di nuovi linguaggi, sempre stimolante, quanto la contemporanea liquidazione degli altri)» (621); «E l'importanza della letteratura mitteleuropea [...] viene sottratta alla moda dei "ricuperi" – in realtà non si ricupera niente, quando si è pronti a ricuperare tutto – e restituirla al suo effettivo rilievo» (627); «Dietro il suo stimolo ho riletto, come si dice – ossia ho letto per la prima volta – due opere di Verne» (630); «Del resto siamo un paese che si professa antirazzista e che non ha mai parlato tanto come oggi di politici di razza, scrittori di razza, cavalli di razza (quando l'espressione sarebbe attendibile solo nell'ultimo caso, purché usata in senso letterale e non metaforico)» (647); «...e poi rivelarle, nel rapporto diretto, la schiavitù della passione, insomma l'altra faccia della luna (che per altro sembra non sia molto diversa da quella che vediamo)» (655); «Eppure il Pascoli latino aspetta di essere "riletto" (facilità dei clichés) soprattutto da loro [i poeti]» (736); «E la prosa agrolirica di Tommaseo e di lungo (a volte troppo) respiro di Nievo...» (743); «Ora, dopo quel "credo perplesso e quell'"onesto" rafforzato da "assolutamente" – a conferma che le virtù vengono evocate quando i fatti stanno per smentirle, come la moglie evoca il fantasma del coniuge quando sta per tradirlo – ecco lo sviluppo della lettera: ...» (765).

In questi incisi ricorre gran parte del formulario dello stile di Pontiggia: brevi aforismi, riflessioni di tipo linguistico, ribaltamenti di paradigmi consolidati, giudizi soggettivi.

Se l'uso dei segni paragrafematici consente l'interruzione della linea del discorso, senza però che tale interruzione venga tematizzata, con la conseguente ricerca di un effetto di continuità del tessuto logico argomentativo, in molti casi l'interruzione è portata al livello del discorso dando vita a excursus veri e propri.

Un caso di meta-scrittura (riflettere sul valore degli incisi con degli incisi) si trova nel saggio sul carteggio Gadda-Rodocanachi. Pontiggia stava riflettendo, a proposito di una lettera di Gadda, sull'uso pragmatico degli incisi a fini persuasivi e, con un procedimento associativo abituale, in una parentesi riporta un caso simile, riferito a un contesto diverso, ma per lui più familiare, quello editoriale. Il procedimento, più volte esibito nella saggistica di Pontiggia, è qui però caricato di un valore ulteriore, poiché il riferimento diretto al lettore (realizzato attraverso l'ostensione dell'atto locutorio, «sia detto») e l'uso del deittico («queste parentesi»), portano in primo piano l'operazione dell'apertura dell'inciso, che, proprio come nelle situazioni evocate, viene caricato di un valore primario dal

punto di vista comunicativo pur mantenendo un valore secondario nella gerarchia sintattica:

«Glielo dice con un certo distacco, come per inciso, quasi ricordandosene a un tratto (sia detto tra queste parentesi, il modo generalmente usato dai letterari per proporre riluttanti un loro manoscritto di versi, magari al termine di una piacevole cena)». (767)

Pontiggia crea così una frizione tra il valore sintattico dell'inciso e il suo valore pragmatico, che finiscono per risultare proporzionalmente inversi.

Gli incisi servono spesso a stabilire delle connessioni tra la materia oggetto dell'indagine propria del saggio e l'esperienza soggettiva, e i giudizi personali del saggista. Uno dei tratti più caratterizzanti la scrittura di Pontiggia è quello della riflessione sulla storia e sull'uso delle parole. Nel saggio *L'altro Morselli* si contano ben due excursus dedicati ad essa:

«Apro una piccola parentesi, attratto da un fatale interesse per il linguaggio. "Società letteraria italiana" è una espressione che non ha bisogno di aggettivi. Li ha già, per così dire, incorporati. Basta ripetere queste tre parole, "società" "letteraria" "italiana" per constatare come il senso sia ogni volta imbarazzante». (740)

«Un'altra breve parentesi sulla parola calcolo, che in Italia ha una sola connotazione, sfortunatamente negativa. Questa singolarità può insegnare qualcosa sul nostro passato e anche, temo, sul nostro futuro, ma non è linguisticamente inevitabile. Senza calcoli non si può costruire niente, neanche un romanzo. Che poi i calcoli uno scrittore li faccia a un tavolo, anzi a tavolino, come si precisa con un'altra connotazione maliziosa, è abbastanza naturale, dato che è la superficie su cui generalmente si lavora. "Le migliori idee sono quelle che vengono a tavolino", ha scritto una volta Joyce, senza immaginare che una affermazione simile in Italia sarebbe suonata allusiva». (744)

Se il primo brano è caratterizzato da una verve polemica che si può intendere pienamente solo conoscendo il contesto del caso Morselli, il secondo, invece, si presenta come una riflessione articolata sull'uso pregiudiziale delle parole, rafforzata dalla citazione di Joyce, sapientemente inserita a conclusione della sequenza. È qui evidente l'intento morale della scrittura saggistica di Pontiggia,

persuasa di poter, attraverso una rinnovata attenzione linguistica, contribuire a un rinnovamento della coscienza morale.

Oltre a questi casi in cui la creazione di *excursus* è esplicitamente dichiarata, esistono episodi meno espliciti ma non meno riconoscibili. Nel saggio *La gentilezza di Gadda* sono inserite tre sequenze che, prendendo spunto da tre parole chiave esaminate nell'epistolario Gadda-Rodocanachi, aprono riflessioni di carattere generale sui concetti di gentilezza, rossore (del viso), senso di colpa.

Nel primo, prendendo spunto da una ricostruzione etimologica della parola, Pontiggia abbandona il commento delle lettere che costituiscono l'oggetto del saggio, per indagare, con stile quasi sociologico, le motivazioni della gentilezza:

«Si coglie in queste righe una nostalgia ironica della gentilezza in senso etimologico: come appannaggio della nobiltà (*gentilicia*), aliena dagli affari e dalla fretta. La gentilezza nobiliare che si concede all'inferiore con la stessa elegante, irrealistica *naturalità* del trotto nei cavalli: specchio in cui i nobili non si stancano di riflettersi e i parvenus di imitarli.

La gentilezza però può avere altre motivazioni che ribadire la propria orgogliosa rarità.

Essa è tipica, ad esempio, dei collerici repressi e degli ipocondriaci cupi.

Le persone più iracunde sorridono facilmente, spesso in anticipo su quanto dicono o ascoltano, quasi a disarmare l'aggressività degli interlocutori ed esercitare più occultamente la propria. E anche i pigri sono cinicamente cortesi, per evitare qualunque attrito possa rallentare la loro caduta in un vuoto torricelliano.

Le tre componenti [...] convergono nella gentilezza di Gadda». (762)

Nel secondo caso il distacco dalla linea del discorso principale è ancora più marcato e le osservazioni sull'arrossire si susseguono in un accumulo quasi caotico, per essere poi ricondotte con un connettore polivalente e colloquiale («in ogni caso») al filo del discorso principale:

«Questa colorazione della pelle è, come il suo contrario, il pallore, una di quelle reazioni che non si possono simulare. Possiamo ridere per calcolo, restando malinconici; e per calcolo possiamo anche piangere, considerato che ne avremmo comunque le ragioni. Per calcolo non possiamo provocare quell'afflusso di sangue al viso che riempie di imbarazzo noi e diretto gli altri. Infatti, nella retorica degli effetti, il rossore raggiunge il massimo di persuasività e non a caso i narratori dell'ottocento vi attingono senza parsimonia, sacrificando la qualità alla quantità: cosicché, per reazione, i narratori del Novecento sembrano ignorarlo, tranne che

nella vita privata. Hemingway arrossiva spesso. Come una ragazza, aggiungono testimoni maliziosi.

Secondo il critico Marañon, il rossore in un uomo, se frequente, è indice di omosessualità.

Può essere. Sono talmente numerosi i sintomi della omosessualità, che uno più o uno meno non cambia nulla.

In ogni caso Gadda ricorre al rossore (scritto) con una impudenza tale, che è l'unica di cui potrebbe ragionevolmente arrossire». (763-764)

Il terzo caso ha modalità simili al primo, ma presenta uno stile incline a toni psicologici:

«Del resto, in ogni rapporto affettivo il senso di colpa è ancora più funesto che la colpa. Si perdona più facilmente la trasgressione della fedeltà che il dubbio sulla sua consistenza. E non c'è nulla che incrina la fiducia dell'altro quanto il timore di incrinarla.

Forse per questo gli psicanalisti, nella loro delicata funzione di lenitivi sociali, cercano di liberare il cliente dal senso di colpa, soprattutto se fondato: non solo nell'interesse dell'individuo, ma della coppia.

Nella pratica della terapia sperimentano infatti che il rimorso è improduttivo. Ma negli oscuri anfratti della teoria hanno verosimilmente scoperto che esso è comunque sbagliato.

Il loro ideale di comportamento non deve essere il coniuge che, dopo aver tradito, offre all'altro doni riparatori, ma quello che continua a trattarlo male, come faceva prima. E il loro modello di distacco si avvicina probabilmente a quel personaggio di Ambrose Bierce, che comincia così un suo racconto:

“Una mattina di buon'ora del giugno 1872 uccisi mio padre – un atto che, a quel tempo, mi fece una profonda impressione”.

Gadda invece procede per accumulazione». (769-770)

In un passaggio già citato del saggio dedicato al romanzo *L'ultima domenica di Sartre* il riassunto della trama è inframmezzato da un excursus su considerazioni generali circa la condizione del presente<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> «Poi Sartre esce solo e senza meta: e questo è forse il tratto più romanzesco.

Che un intellettuale, assillato dagli impegni, esca solo e senza meta per le strade della propria città può essere un discreto esempio di allegoria visionaria, ma dubito della sua verosimiglianza.

In generale penso che “uscire soli e senza meta” in città si stia trasformando per quasi tutti in una esperienza onirica.

Certo non c'è da rallegrarsene. Sarebbe anzi uno dei modi supremi di vivere il presente, ma diventa, appunto per questo, sempre più raro, dominati come siamo da un'unica dimensione, quella aleatoria del futuro.

Sartre poi finisce, neanche a scommettere, in Saint-Germain-des-Prés [...]». (660)

La saggistica di Pontiggia, per indagare i suoi oggetti, usa spesso riferimenti a esperienze di carattere universale. La descrizione di tali esperienze spesso si condensa in brevi aforismi, in enunciati dal valore gnomico che si inframmezzano al discorso analitico; in altri casi può assumere i contorni di vere e proprie digressioni, inserite nel flusso argomentativo tramite richiami e riprese analogiche. Nel saggio dedicato a Perrault e Collodi ne troviamo un esempio mirabile, che oltretutto illustra metacriticamente lo scopo che Pontiggia attribuisce a questi inserti. Prendendo spunto dalla fantasiosa attribuzione da parte di Perrault dei *Contes* al figlio, Pontiggia costruisce una «traccia» che permetta di avvicinare «il segreto narrativo» dell'autore che presenta:

«È probabile che il figlio fosse un ascoltatore-guida. E che, seguendo questa traccia, ci si possa avvicinare al greto narrativo di Perrault.

Raccontare una favola a un bambino è una esperienza affascinante. Il bambino infatti è un test assolutamente trasparente. Non che sia incapace di fingere, anzi, dipendendo dagli altri, non c'è animale "politico" come lui. Solo che, essendo inesperto, non cerca di lusingare il narratore. Il suo viso, i suoi occhi soprattutto, sono, per chi gli parla, una guida insostituibile. Il suo interesse, che si concentra esclusivamente sull'azione, la sollecita quando essa è rallentata da pause descrittive. Un'altra singolarità è il suo atteggiamento di fronte alle parole, che per lui sono soltanto un mezzo per evocare l'azione e hanno un significato univoco, quello letterale.

Per questi narratori *sapienti* come Renard e Daumal, che ambivano alla semplicità immediata del loro strato di superficie, avrebbero voluto la verifica di un lettore molto giovane. Il bambino è infatti insensibile alla complessità, alle sfumature, alle zone intermedie. Non per altro, se la maturità preferisce avverbi come "abbastanza" e "spesso", sapendoli adeguati alla realtà, l'infanzia predilige "sempre" e "mai" e il grado superlativo degli aggettivi.

È probabile che Perrault dovesse all'ascolto di suo figlio se poté diventare un supremo *scrittore orale*: nel senso che mantenne, della oralità, le virtù essenziali, eliminandone però i pericoli più frequenti, che sono la dispersività e la ripetizione». (586-87)

Questa capacità di portare un discorso specifico a considerazioni universali è una virtù pervasiva della scrittura saggistica di Pontiggia. La notevole presenza di elementi digressivi – anche della misura breve dell'aforisma, della definizione, del

commento sarcastico – non crea forti stacchi rispetto alla generale medietà di tono poiché sa sfruttare, del registro colloquiale, la duttilità dei cambi di progettazione. Si vedano questi tre significativi esempi, di misura via via decrescente. I primi due sono digressioni innescate da una riflessione sull'uso e sul significato di alcune parole, mentre il terzo è un commento satirico sulla situazione contemporanea italiana che fa leva sull'antitesi tra due modi di dire.

«[Gadda] scrive mosso da quella spinta che gli esperti dell'autenticità non si stancano di evocare: la necessità! E, anche se questa volta il termine va inteso non nel senso della esigenza, ma della costrizione, non si può neanche in questa accezione negare la sua efficacia. È una sfortuna che si dia il meglio quando si è in difficoltà. Non si sa se augurarselo. L'ex campione mondiale di scacchi, Boris Spasskij, confessava di sentirsi attratto meno dalla vittoria, perché dalla sconfitta imparava di più. E, quando si scrive, l'unica salvezza è forse una forma sommessata, ma tenace, di disperazione». (770)

«L'accezione astronomica di "rotazione cosmica" dei corpi celesti si impose nel Rinascimento [...]. Ma intanto l'altra accezione, ora legata alla metafora sociale e politica del "rivolgimento", persisteva [...]. Oggi predomina quest'ultima accezione e, quando si dice "rivoluzione in senso astronomico, molti provano lieve gratificazione di sostituire al significato più comune uno più raro: la stessa probabilmente che induce turisti di ritorno dall'Africa a parlare disinvoltamente di "escursione" termica, pensando magari che si tratti di una accezione singolare. Siamo invece in presenza di uno dei tanti significati che la parola, fin dall'origine, poteva assumere» (728).

«Neanche questa generosità mimetica ha mancato di provocare riserve. La si è letta come un sfida narrativa, anche se Morselli avrebbe potuto esserne orgoglioso, in un paese dove le sfide si preferisce lanciarle anziché raccoglierle». (746-47)

Sono questi esempi un buon campionario dei procedimenti digressivi utilizzati da Pontiggia: nel primo caso, la disambiguazione di un termine fornisce lo punto per una asserzione dal sapore aforistico («è una sfortuna che si dia il meglio quando si è in difficoltà»). Attraverso il giudizio non argomentato del primo colo della frase scissa («è una sfortuna»), Pontiggia introduce un dilemma ribadito da una breve frase («Non si sa se augurarselo»), la cui validità è estesa a livello generale dall'uso dell'impersonale («si dia» / «quando si è» / «non si sa se»). Il dilemma, così sollevato, è risolto attraverso una citazione decisamente fuori contesto rispetto al tema trattato (la scrittura). Il ritorno a tema viene realizzato attraverso una frase dal sapore decisamente letterario (il rapporto ossimorico tra "salvezza" e

“disperazione” può non far pensare al famoso verso virgiliano *una salus victis, nullam sperare salutem*<sup>122</sup>?). Nel secondo esempio, il paragone analogico sull’uso di significati percepiti come più rari di parole polisemiche, è inserito nel contesto stilistico della definizione attraverso l’uso di forme attenuative colloquiali come «probabilmente» e «magari». Nel terzo esempio la digressione è marcata in senso colloquiale dall’uso della dislocazione a sinistra.

L’uso delle parentesi o dei trattini ottengono un effetto di polifonia: al punto di vista del discorso principale, si sovrappone (o si oppone) un altro punto di vista. Potremmo dire che le parentesi produce una sorta di variazione nella voce monologante del saggista, riconducibile a uno scarto ironico. Se nell’oralità tale scarto si realizza nelle diverse realizzazioni del cambio di progettazione, nello scritto, dove, a meno di voler simulare l’effetto dell’oralità, non dovrebbero esserci cambi di progettazione, tali scarti hanno la funzione straniante di dar luogo ad un rapporto drammatico tra completezza del pensiero esposto e possibili linee da esso divergenti.

### **2.3. Sintassi.**

Il modello (o «compito») individuato per la narrativa contemporanea – quello dell’impiego di «un linguaggio corrente per esprimere verità remote dai luoghi comuni» (539) sembra valere anche per la scrittura saggistica di Pontiggia. È infatti rintracciabile la volontà di allontanarsi da modelli di scrittura saggistica ritenuti inadeguati: in più occasioni Pontiggia ha stigmatizzato lo stile paludato della critica di stampo accademico ed elogiato le virtù dell’oralità. I capisaldi della sua concezione comunicativa sono infatti la chiarezza e la precisione. Coniugarli è forse uno degli obiettivi più alti della ricerca stilistica del Pontiggia saggista<sup>123</sup>: per farlo

---

<sup>122</sup> Virgilio, *Eneide*, II, 354.

<sup>123</sup> Per quanto riguarda la narrativa, è già stato sottolineato da Testa, ne *Lo stile semplice*, che Pontiggia «imposta un’equivalenza, per noi fondamentale, tra chiarezza e complessità». E. Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino, 1997, p. 335.

egli deve, da un lato eludere i tecnicismi della saggistica specialistica, che minano la comprensibilità, dall'altro sfruttare «le virtù essenziali» dell'oralità [...] eliminandone però i pericoli più frequenti, che sono la dispersività e la ripetizione» (586-87). Soprattutto nel campo della sintassi è possibile rintracciare alcune figure che rimandano alle «virtù essenziali dell'oralità», ai quei tratti che permettono a Pontiggia di istituire, anche nei saggi e nelle prefazioni più analitiche, un tono di dialogo con il lettore, sfruttando le risorse dello «stile semplice», senza mai venire meno alla profondità della ricca tradizione linguistica dell'italiano ottenuta per via di una «concentrazione ininterrotta sui significati delle parole e delle frasi» (539).

### 2.3.1 Ordine marcato delle parole<sup>124</sup>.

La tendenza a mutare l'ordine delle parole nella frase rispetto alla successione non marcata, risponde, nelle *Esperidi*, a due diverse finalità. La prima è quella di creare dei lievi ma significativi innalzamenti di tono: per raggiungerla Pontiggia usa lo strumento della topicalizzazione. La seconda è quella di ottenere un tono colloquiale: diverse sono in questo caso le costruzioni adottate.

#### - *Innalzamento del registro.*

Le topicalizzazioni sono frequenti quando interessano l'aggettivo predicativo (anche quando il predicativo è un sintagma composto, ultimo caso):

«tristo è il discepolo che [...]» (607); «Smisurato è invece [...]» (582); «Insuperata rimane comunque la storia di *Cappuccetto Rosso* [...]» (590); «Mito è diventata [...]» (644); «Greco dunque Plutarco continuò a sentirsi [...]. E greca fu la forma delle

---

<sup>124</sup> Per le definizioni dei diversi fenomeni si fa qui riferimento alla categorizzazione offerta in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino, 2004, p. 552-554: «si distinguono tre costruzioni in cui l'ordine delle parole si discosta da quello "neutro": la *dislocazione a sinistra*, il *tema sospeso* e la *topicalizzazione*». La dislocazione a sinistra si distingue dalla topicalizzazione per la ripresa tramite pronomi clitici dell'elemento in prima posizione. Per quanto riguarda la frase segmentata il riferimento imprescindibile è C. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, introduzione e appendice di C. Segre, Il Saggiatore, Milano, 1963 (1971), pp. 91-102 (§§ 79-99). Per una sintetica presentazione dei principali fenomeni legati all'ordine marcato delle parole cfr. P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2010 pp.174-181 e M. Dardano, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994 pp. 399-401.

sue *Vite parallele*» (686); «Straordinaria è la frequenza, quasi a ogni periodo, della congiunzione “come”» (700); «Grande è stata in Italia [...]» (680); «Un metaforico, allusivo e ironico congedo dalla giovinezza mi sembra la *Fanfarlo*, la novella, prima e unica della sua vita, che Baudelaire pubblicò nel 1847» (654).

Possono riguardare anche l'avverbio («Sempre gli uomini hanno sentito la relazione sotterranea tra maschera e identità» 611; «significa meglio individuarne l'originalità» 599) o un sintagma nominale con funzione di complemento oggetto («Ma riserve non minori aveva nei confronti dei...» p. 551; «Certe sentenze inappellabili sulle nostre caratteristiche, pronunciate da parenti ed *educatori* vorremmo invano ritorcerle, almeno mentalmente, contro di loro». 723)

Ricorrenti sono le topicalizzazioni di complementi indiretti, anche strutturati:

«Al fantastico non era riuscito a sottrarsi neanche il più realistico precursore di Polo» (568); «Sul futuro lontano è difficile pronunciarsi» (639); «Quanto alla moglie consolata, e ripristinata nelle sue funzioni, Cramer non avrà neanche il tempo di rimpiangerla, travolto dal ménage con la *Fanfarlo*: lei partorirà due gemelli, lui quattro libri di scienza, l'una e l'altro irrimediabilmente lontani dalle rispettive ambizioni» (655); «A un poema sulle farfalle Gozzano, “l'amico delle crisalidi”, come si definisce in un verso, lavorerà negli anni successivi» (667); «Quesito tipico è infatti se il classico è attuale». (674); «Alla biografia Plutarco approdò tardi..» (685). «Delle formule tradizionali Gadda si veste come i sacerdoti fanno con i loro paramenti: aiutandosi, disinvoltamente, con un colpo lieve dell'omero» (761).

Tali costruzioni possono intensificare una struttura anaforica: «Con ali di farfalla l'anima sale ai Campi Elisi, costellati di rose. E ali di farfalla ornano anche le spalle di Eros, il dio che rivela Psiche a se stessa...» (669).

- *Registro colloquiale.*

Molti dei fenomeni dell'ordine marcato delle parole sono invece legati all'intensificazione dell'elemento colloquiale: «[Gadda] Arriva anche al “mi creda”, dove l'appello alla fede non si capisce se voglia vincere le resistenze di chi legge o di chi scrive» (760).

Uno dei tratti più tipici del parlato, il cambio di progettazione, è reso, come abbiamo visto, prevalentemente attraverso strutture testuali come l'uso di parentesi, trattini e "a capo"; l'anacoluto è una soluzione rara:

«L'altro Foscolo invece, quello che calza i coturni, quello che "tronca fe' la trionfata nave", ecc., si capisce si sia attirato il sarcasmo del Manzoni...» (733).

Più praticata, invece, la dislocazione a sinistra con ripresa pronominale:

«E l'autore, che cerca la verità, senza cercare guai, la preferisce anche lui ...» (579); «Una certa esitazione Perrault doveva però averla, se attribuì al figlio minore...» (586); «E quello che oggi si chiama, con connotazioni vagamente autoritarie, *editing*, la revisione redazionale di un testo, fu lui stesso a sollecitarla al suo editore» (595) «La medesima libertà Savinio la introduce nei due generi...» 648; «Un indizio lo troviamo» (670); «Semmai un classico quale Virgilio, come ha detto Borges, è qualcosa di più che attuale, è eterno (anche se il termine non possiamo prenderlo alla lettera)» (679); «Invece Erasmo, quando era lui nella condizione di discepolo alla Sorbona, trovava un modo diverso, ma altrettanto efficace, per difendersi dagli ultimi maestri di Scolastica: si addormentava sui banchi» (724); «I suoi temi amorosi più segreti e più veri Pascoli li simulò e dissimulò in latino» (735).

Per quanto riguarda la frase pseudoscissa<sup>125</sup>, è da segnalare l'uso ricorrente del "c'è presentativo", anche in apertura del saggio:

«C'è però un terzo triangolo che, salendo dalla base chiara della forma, arriva al vertice chiaro dell'essere» (537); «C'è, nella vita di Lucano, un atto che ha sempre suscitato nel lettore... [...] C'è dunque, nella vita di Lucano, il modo in cui non seppe affrontare...» (545); «C'è invece qualcosa di decisivo ed è quella verità..» (550); «C'è qualcosa, nel sapere di Palazzeschi, che è diverso dal sapere che la nostra cultura ci propone» (558); «Ma non c'è come la scarsità delle informazioni per moltiplicarle» (565); «Ce n'è uno comunque che quanto a popolarità non ha rivali» (601); «C'è un punto che alla critica, per quanto mi risulta, è sfuggito e che riguarda..» (658); «Per individuare, al di là delle variazioni, l'unicità del tema, c'è una sequenza, nell'epistola VI, che è rivelatrice» (668); «C'era, nella prosa critica di Solmi, una sorta di arrendevolezza, delicata e inimitabile, alla trasparenza delle proprie reazioni e alle scelte del proprio gusto, che era indifferente alle mode» (720); «Ma c'è un aspetto, ancora più singolare, di questa parola, a cui pensavo» (728); «C'è qualcosa in queste affermazioni, a parte la debita, dissimulata ironia, che merita di essere approfondito» (751); (in esordio) «C'è in greco antico una parola fatta di due vocali, *eu*, che significava "bene"» (754); «C'è però un aspetto

---

<sup>125</sup> Più sporadici i casi di frase scissa: «Fu il padre gesuita Matteo Ricci che, alla fine del Cinquecento, propose per la prima volta la loro identità» (569); «Fu a Pechino, nel 1601, che Matteo Ricci si convinse, con nobile persuasione, di esserci arrivato» (570); «ed è quest'ultima, con la sua potenza visionaria, che ha fatto di Verne un creatore di personaggi...» (630).

della bellezza che ancora ci coinvolge» (757); (in esordio) «C'è una paura che segue il letterato come la sua ombra: quella di non esistete» (774).

Un caso interessante è tratto da *Appunti su Solmi*: «C'è in Solmi un nitore misterioso, una evidenza sfuggente, una mobilità inafferrabile, che ne fanno una delle figure più originali di cui ci si possa ricordare» (721). È evidente che la costruzione sintattica avviene per un calco del modulo orale, dato che, pur di fronte alla presenza di tre soggetti, solo il secondo predicato è al plurale (*fanno*), mentre il primo rifiuta la concordanza.

### 2.3.2 Formule attenuative.

Sono presenti, a caratterizzare lo stile saggistico di Pontiggia, numerose formule attenuative che conferiscono valore soggettivo e, a volte, ipotetico a molti dei suoi giudizi critici.

Le formule sono costituite da locuzioni che definiscono un limite al valore delle affermazioni, come, ad esempio, l'uso dell'avverbio "forse"<sup>126</sup> o di subordinate ipotetiche con valore limitativo<sup>127</sup>. In alcuni casi l'attenuazione è rilevabile solo se, con una procedura cara al Pontiggia lettore, si provi una sostituzione: «questo può spiegare» (551) è di valore attenuativo se confrontato con la sua variante più affermativa «\*questo spiega».

Più spesso si tratta di locuzioni che rimandano esplicitamente all'atto locutorio soggettivo del saggista:

«mi sembra» (602); «mi sembra una definizione psicologicamente adeguata, anche se, ahimè, non "esaustiva"»(626); «non direi» (636); «mi sembra» (639); «Date queste premesse, mi sembra che [...]. Credo che [...] O meglio [...]» (640); «e credo a ragione» (650); «direi che [...]» (654); «C'è un punto che alla critica, per quanto mi risulta, è sfuggito» (658); «Che la narrativa francese del dopoguerra sia diventata sempre più povera di nomi interessanti credo sia, più che una opinione, una constatazione» (659); «Dico un titolo perché, fino a pochi anni fa, per me non era altro» (662); «Il libro di Vaihinger [...] costituisce, almeno per me, un caso singolare» (663); «Il testo mi è parso infatti deludente» (663); «Non so se questa

---

<sup>126</sup> «Forse in questa prospettiva andrà letto, nella Guerra di Catilina, il confronto tra Catone e Cesare» (551); «e forse» (689).

<sup>127</sup> «Se per saggezza si intende...» (555).

eredità sia [...]» (680); «Ma io credo che [...]» (681); «E direi che [...]» (687); «non direi però che la contraddizione» (698); «Se dovessi rispondere con una parola direi: della *metamorfosi*» (699); «Questo rientra, secondo me, nel calcolo. Rischio è tutto il resto» (744); «La singolare diffusione della parola *eu credo* non abbia riscontro in nessun'altra lingua, antica e moderna, e mi è sempre sembrato un segno della capacità che i Greci avevano acquisito di attribuire significati estetici all'esistenza» (754).

Spingere sul pedale della soggettività significa sottrarre attendibilità alle osservazioni critiche (molto attentamente argomentate): accresce invece l'autorevolezza del punto di vista. Come è ad esempio rilevabile in questo passaggio in cui gli elementi attenuativi («mi sembra», «quasi», «quasi») esprimono con modestia un'arguta interpretazione:

«Un metaforico, allusivo e ironico congedo dalla giovinezza mi sembra la *Fanfarlo*, la novella, prima e unica della sua vita, che Baudelaire pubblicò nel 1847, quando aveva ventisei anni. A parte la sua attività di saggista e di critico d'arte, si era prima di allora limitato a firmare poche, ma già riconoscibili poesie con uno pseudonimo oppure con il cognome della madre, a volte unito al proprio: quasi alludendo a un legame che aveva un significato decisivo, e direttamente operante, nella sua esistenza.

Anche la *Fanfarlo* verrà firmata Charles Defays, ma sarà l'ultima volta che questo cognome apparirà in calce ai suoi testi creativi: quasi l'opera segnasse il passaggio a una nuova consapevolezza della propria autonomia e del proprio valore». (654)

In questo altro caso gli elementi attenuativi addirittura sembrano rinforzare per contrapposizione enfatica il giudizio:

«lo dubito che Goya ne sarebbe stato altrettanto certo: forse non scambiava per malattia la propria esperienza degli uomini, né si illudeva che i suoi quadri potessero ritardare di un secondo l'invasione di altri eserciti. Forse voleva lasciare un segno della propria angoscia». (730)

Altre costruzioni ricalcano quelle del tono confidenziale. Si tratta, ad esempio, di quelle ottenute con l'uso degli avverbi:

«Certo l'aggettivo non sarebbe piaciuto a Cicerone» (552); «Naturalmente questa è una parziale esagerazione rispetto al libro» (663); «Naturalmente lo spirito agonistico, che negli enigmi della sapienza arcaica aveva raggiunto il grado più alto di sfida, si impoverì progressivamente nelle dispute scolastiche» (687); «Proprio avanzando in questa prospettiva credo ci si avvicini al segreto della poesia di Gozzano» (669); «Ma è una definizione troppo parziale» (633); «del resto siamo in un paese che..» (647); «È forse inevitabile che, non Borges, ma i suoi seguaci

cerchino di dare un nome al dio ignoto della letteratura fantastica» (696); «Certo non si può pretenderla in ogni occasione». (714)

La confidenza con il lettore può essere così enfatizzata attraverso il ricorso ad espressioni colloquiali ed ironiche:

«Anche i Romani non avevano trovato di meglio che *mulierarius* e *femellarius*, e li si può capire». (601); «nel testo si dice addirittura che l'amore è più forte della morte, ma poi l'autore deve averci ripensato» (605); «quando abbandono, mi sento infinitamente sollevato e anche loro, credo» (608); «Anche un po' di ironia non sarebbe male» (639); «E si capisce, in questa prospettiva [...]» (705); «parlo, si intende, dei più non dei migliori». 709; «Essi cominciano, per l'appunto, con il negare il fenomeno» (709); «O almeno così sembra e tanto basta» (714).

### 2.3.3 Uso della quarta persona<sup>128</sup>.

La realizzazione di un tono confidenziale è ottenuta attraverso il ricorso alla quarta persona: non si tratta in questo caso di un *plurale maiestatico*<sup>129</sup>, bensì di quello che Seriani chiama *plurale didattico*, un plurale dalla forte funzione deittica: il lettore viene coinvolto direttamente nel discorso<sup>130</sup>.

«Ma come tutti gli ideali, vale soprattutto a farci misurare quanto ce ne scostiamo» (610); «Nell'arte noi *viviamo*, con un piacere fantastico, la conciliazione degli opposti» (611); «il tempo manca perché non crediamo più in lui, non crediamo possa darci quanto la cultura, intesa nel senso più ampio, gli ha sempre chiesto: una risposta. Per questo lo impieghiamo nell'attività» (625); «Infatti Barthes [...] ce ne suggerisce una immagine» (635); «Ci è stato probabilmente inoculato prima della età della ragione, attraverso quei colombari che sono le antologie scolastiche» (650); «Quando il testo ci prende e in qualche modo ci riguarda, è perché l'autore sta parlando a noi e non alle nostre controfigure culturali» (652); «Le modificazioni più profonde della nostra interiorità»<sup>131</sup> (653); «E manca

---

<sup>128</sup> Cfr. L. Seriani, *Grammatica italiana; italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET 1989, pp. 210 e 325-326.

<sup>129</sup> Il plurale maiestatico è comunque utilizzato da Pontiggia, ad esempio qui: «Verne ci appariva, almeno nei nostri fuggevoli, insufficienti sondaggi, più scientifico e opaco». (628).

<sup>130</sup> Seriani conferma che tale uso ricalca le formule dell'oralità più che quelle della scrittura: «Il caso del plurale usato da un insegnante durante la lezione (o da un sacerdote in una predica, o da un oratore in genere): "Ieri abbiamo esaminato idealmente alcuni aspetti del problema. Oggi vedremo...". Qui chi parla associa idealmente alle sue riflessioni e al suo argomentare il pubblico presente, quasi che – invece del discorso di un singolo individuo rivolto a più ascoltatori – si svolgesse un vero e proprio dialogo tra diversi interlocutori». Seriani lo chiama «*plurale didattico*». (Ivi, p. 210).

<sup>131</sup> Come già notato, tutto l'esordio del saggio è alla quarta persona, in quanto Pontiggia descrive una situazione abituale.

quell'energia concentrata e vivificante che chiamiamo stile» (664); «noi viviamo “come se” la nostra vita fosse un'altra, “come se” la nostra condizione e il nostro destino fossero diversi da quello che sono» (664); «non sono per uno scioglimento indiscriminato degli equivoci: so bene che ci evitano risvegli troppo bruschi» (664); «un aspetto della nostra storia, che la grandezza della poesia di Gozzano ci rende trasparente» (673); «La prima sensazione che si prova, leggendo un classico, è di familiarità. Ci sembra strana perché ci aspetteremmo il contrario. Invece sta parlando per noi, dice cose che ci riguardano. [...]. Ci rivela quello che non sapevamo di sapere e parla un linguaggio che facciamo nostro» (676); «In un mondo di segni siamo diventati esperti nel decifrarli, ma non sappiamo più il loro valore [...] Ma quale è il nostro codice?» (693-4); «ma sarebbe solo un nuovo aspetto di quel mondo illusorio in cui siamo, con lui, avanzati» (696); «Solamente 'Ndrja, pur provato da quella sofferenza muta che segna i nostri passaggi interiori e che coincide con una nuova coscienza della realtà» (705-6); «trasposte nell'unica forma in cui possiamo credere, quella allusiva e metaforica, mentre ci viene negata l'unica in cui vorremmo credere, quella letterale» (715); «nella storia delle parole ci attrae il mutamento» (727); «questo sdoppiamento, nella immediatezza, ci è precluso» (727); «La sua “favola bella” continua comunque [...] a deluderci» (737); «c'è però un aspetto della bellezza che ancora ci coinvolge: ed è il suo aspetto enigmatico» (757).

È importante rimarcare che questo coinvolgimento del lettore non ha una funzione puramente strumentale (alleggerire il tono, ottenere la benevolenza del lettore), ma costituisce uno dei punti cardini della metodologia critica di Pontiggia. Per esprimere il criterio di valutazione estetica di un'opera, egli utilizza spesso l'espressione di tono colloquiale e inclusivo “riguardarci”. Così su Solmi:

«Il modo per evitare, parlando di uno scrittore scomparso, di cadere nell'agiografia, è quello di pensare non a lui, ma a noi. A quello che veramente di lui *ci riguarda*. [...] è probabile che del suo dorato isolamento non abbia molto sofferto. Ed è vero che si può vivere in altri modi di un rapporto vitale con la letteratura. Il problema è se il suo modo di vivere tale rapporto possa riguardarci. Io credo che mai come in questo periodo possa riguardarci» (719).

E nella conclusione del saggio *Gara ed enigma*:

«Questo spirito si riverbera ancora nella poesia di Pindaro e contribuisce a rendercela più trasparente e vicina: purché consideriamo la bellezza non come una risposta da cui siamo esclusi, ma come un interrogativo che ci riguarda» (758).

### 2.3.4 Appelli al lettore.

Questa volontà di coinvolgere il lettore in «un vero e proprio dialogo tra diversi interlocutori»<sup>132</sup> si realizza che attraverso veri e propri appelli al lettore nella forma interrogativa<sup>133</sup>.

Si tratta di domande spesso retoriche, che permettono a Pontiggia di intensificare la funzione fatica del testo<sup>134</sup>:

«Ma quando grazie alla riscossione di un credito, entrano in possesso di dieci scudi, a chi pensa il padre? Ai figli?» (589); «Cosicché, invece che chiederci se Virgilio è attuale, dovremmo porre la domanda in termini diversi e cioè: siamo attuali noi rispetto a Virgilio?» (676); «La frase che apparve in visione a Costantino, “In questo segno vincerai”, oggi verrebbe accettata in tutti i significati, tranne che in quello letterale. Si penserebbe subito a ricondurre quel segno a un sistema di segni e al codice secondo cui decodificarlo. Ma qual è il nostro codice?» (694); «In un mondo dove tutto acquista valenze simboliche, di che cosa è simbolo il simbolo?» (699); «perché sacrificare a una perfezione impossibile un miglioramento possibile? Perché volere il Tutto, solo per negarsi la Parte e accontentarsi del Niente?» (710); «Ma perché, come può morire un uomo?» (780).

### 2.3.5 Prima persona e soggettività.

Abbiamo visto come non sia inusuale, nella prosa saggistica di Pontiggia, il ricorso alla prima persona. Alcuni saggi sono esplicitamente riferiti alla descrizione dell'esperienza personale dell'autore (*Come ho perso la mia partita con gli scacchi*, *Viaggio a fuente Vaqueros*), altri sfruttano esperienze personali come esordi per trattazioni letterarie (*L'equivoco dell'amore romantico*, *L'ultimo Sinisgalli*); in alcuni, di misura breve e di impronta giornalistica, il riferimento alla propria soggettiva esperienza risulta dominante (*Una passione retrospettiva*, “*Dove va la letteratura?*”).

---

<sup>132</sup> L. Serianni, *Grammatica italiana*, cit., p. 210.

<sup>133</sup> Sul valore partecipativo delle forme interrogative si veda ancora C. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, cit., pp. 81-82 (§ 58).

<sup>134</sup> Il catalogo delle proposizioni interrogative sarebbe ben più ampio di quello proposto. Si sono tralasciate tutte le interrogative che Pontiggia sfrutta per strutturare il tessuto argomentativo dei saggi: va comunque notato che ogni interrogativa, per quanto monologate possa essere il tono del discorso, svolge comunque una funzione fatica.

Di particolare rilievo sono i passaggi in cui emerge una meta-rappresentazione dei processi cognitivi, per i quali Pontiggia passa dalla quarta alla prima persona, come in *Il letterato e l'inesistenza*:

«La frase “non esiste” riferita a un collega, è l'espressione più tipica in cui sogliono condensare un giudizio.  
Pensavo alla prima volta che l'avevo udita, qualche decennio fa, da un critico famoso: ero un ragazzo e avevo provato un certo disagio.  
Mi era parso di assistere a un omicidio silenzioso.  
Più tardi mi sono arreso all'evidenza. [...]  
Ho dovuto constatare che la frase “non esiste” provoca un fugace, quanto innegabile piacere».

Ma anche in altri saggi Pontiggia fa riferimento esplicito ai processi cognitivi che generano l'operazione critica, legandoli alla sua esperienza personale<sup>135</sup>:

«Dietro il suo stimolo ho riletto, come si dice – ossia ho letto per la prima volta – due opere di Verne e mi hanno fatto un effetto strano» (630); «una frase che non ho mai dimenticato» (633); «Ripercorrere nelle testimonianze dei sopravvissuti le sue due ultime settimane [...] turba ancora» (645); «Io credo alle reazioni di lettura più che alla loro esplicazioni verbali» (647); «Un titolo che mi ha sempre affascinato è *La filosofia del “come se”*, di Hans Vaihinger. [...] Il titolo invece continuava ad agire. Mi riaffiorava alla memoria nelle circostanze più diverse, favoriva le associazioni, stimolava la fantasia» (663); «In definitiva, per ritrovare le associazioni fantastiche che il titolo mi aveva suggerito, dovevo in parte rimuovere l'impressione del testo» (664); «Non ho mai dimenticato un avorio del Louvre [...]» (670); «I versi di Fargue mi fanno pensare a una archeologia del presente» (683); «Mi ricorda una frase di Quintiliano» (689); «Così mi sono tronati alla memoria certi versi del Purgatorio dantesco» (700); «Ho ascoltato a Milano, poco tempo fa [...]» (713); «capita così spesso, leggendo, di espungere mentalmente le frasi insoddisfacenti, per salvarne solo qualcuna, che, quando accade il contrario, è una esperienza vivificante» (730); «ero sempre più attratto da quella precisione visionaria che distingue un talento narrativo. Non che provassi entusiasmo, come sarebbe facile dire, ma tradendo la verità di quella esperienza; provavo invece un interesse strano, come se il racconto in qualche modo mi riguardasse: che è poi la meta più ambiziosa che perseguono i narratori» (742); «L'essenziale non è quello che si sa, ma quello che si è. Invece l'aspirazione a inghiottire l'universo attraverso i libri, che non ho difficoltà a capire anche perché la sento anch'io, ha in sé qualcosa di vagamente demenziale, come di quieto delirio» (751-751).

---

<sup>135</sup> L'uso frequente della locuzione «mi ricorda/mi ricordano» in luogo di una che istituisca similitudine in modo meno soggettivo (assomiglia/assomigliano) è da ricondursi alla volontà di un discorso critico “in prima persona”.

## 2.4. Lessico.

Le scelte lessicali delle *Esperidi* sembrano ricalcare le movenze di quello “stile semplice” che punta «a un senso nitido e preciso dell’espressione e alla limpidezza e alla traducibilità del messaggio»<sup>136</sup>.

Rare le escursioni nel registro “comico” e comunque funzionali all’immedesimazione con il testo di cui il saggio tratta. Si veda questo caso in cui l’espressionismo del testo commentato (*Horcynus Orca*) è imitato da Pontiggia quando si tratta di darne un riassunto:

«L’Orca stessa, squarciata dalle “fere” e morsa da nugoli di sarde, diventa una immane carogna, il cui fetore ammorbata l’aria, ma non distoglie i “pellisquadre” dal tentativo di farne un immondo traffico». (699)

In questo caso è evidente la volontà di attuare una mimesi sia attraverso citazioni dirette («fere», «pellisquadre»), sia attraverso l’adozione di un lessico di stampo espressionistico («squarciata», «immane carogna», «fetore», «ammorbata», «immondo»). Tali scelte appaiono volutamente marcate allo scopo di evidenziare i processi metamorfici che pertengono tanto al mondo rappresentato quanto al linguaggio “inventato” da D’Arrigo: «il continuo sovrapporsi e mescolarsi e fondersi delle parole “barca”, “bara”, “arca”, adombra la catastrofe tragica attraverso il misterioso travaglio di una trasmutazione linguistica» (699).

Rare anche le scelte letterarie: «Feracità» (754), «suburbi». (749); «lepidezze» (723). Dal punto di vista fonetico e ortografico si segnalano, a titolo esemplificativo, la preferenza per la variante colta di alcuni lemmi («rettorico»<sup>137</sup>, e «ricupero»<sup>138</sup>), la preferenza accordata alla riduzione delle elisioni («Fuga dalla immediatezza», 673) e la rinuncia all’articolo indeterminativo («Verne era scrittore», 628; «non è premessa priva di importanza», 639; «il fanatismo è tentazione troppo gratificante», 639; «difendersi dalla stupidità è problema di sopravvivenza», 724).

---

<sup>136</sup> E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 275-276.

<sup>137</sup> Altri esempi di «rettorica» sono alle pp. 674 e 750; nella variante «neorettorica» (574).

<sup>138</sup> Ad esempio, anche alle pp. 540, 626, 627.

Per quanto riguarda i neologismi si segnalano il sintagma «marmoteca di vergini» (733) e la parola composta «Agrolirico», (743).

#### 2.4.1 Glosse, definizioni, traduzioni di termini stranieri.

Dal trattamento riservato a i lemmi tratti da altri idiomi o da lingue speciali, emerge la particolare cura riservata da Pontiggia alla comprensibilità del testo anche per i non specialisti. La tendenza costante è quella della normalizzazione del termine non consueto attraverso la glossa, la definizione, la traduzione<sup>139</sup>.

Numerosi sono i lemmi o le espressioni di altri idiomi che vengono offerti in un contesto di traduzione o definizione:

«trattare per argomenti particolari (*carptim*)» (548); «li chiamò anziché soldati (*militēs*), cittadini (*Quirites*)» (549); la decadenza comincia quando finisce il *metus hostilis*, ossia la paura di Cartagine» (551); «Significativa, nella *Guerra di Catilina*, l'accusa contro l'impiego illecito degli *honestā nomina*, contro la falsificazione del linguaggio: "Già da tempo abbiamo perduto il significato vero delle parole" (LII,11). «E si capisce perché Sallustio sia altrettanto remoto da Cesare, che difendeva la *analogia*, cioè la regola, contro la *anomalīa*, cioè l'eccezione, e avversava gli *inaudita verba*, le parole inusuali» (553); «Esisteva, a nord dell'Himalaya, il paese dei Seri, dei produttori di seta (*sir* in cinese antico)» 560; «Uomini che provengono dal misterioso *Ta-ch'in* (l'impero romano, chiamato appunto la *Grande Cina*) sono giunti a *Ch'ang-an*, alla corte imperiale degli Han» (564); «suggestionato dagli incanti dei giardini di delizie, dagli echi degli *horti deliciarum*» (566); «I dilettanti dei circoli, quelli che gli anglosassoni chiamano *woodpuschers*, gli *spingilegno*» (580); «Il *Burlador* è l'ingannatore, il beffatore» (603); «parla in un linguaggio che facciamo nostro, che impariamo a memoria, *par cœur*, come dicono, con espressione più intensa, i francesi». 676; «gli occhi neri e vividi della *primera hermana*, la cugina di Lorca, che mi riceve nel tinello di casa sua [...]. Ed eccola parlare, con una sorta di sommo, affettuoso entusiasmo, di *Federico*, della strana felicità che dava la sua presenza, della sua *alegría*» (641); «il *duende* – il folletto assunto a simbolo della genialità inafferrabile» (644); «È significativa la sua reazione di una usanza spartana, la *krypteia*: essa prevedeva che alcuni giovani, scelti per la loro destrezza, si nascondessero durante il giorno in luoghi scelti

---

<sup>139</sup> I termini che compaiono senza glosse, traduzioni o definizioni sono per lo più concentrati in saggi scritti come prefazione a testi la cui lingua originale non era l'italiano. La loro presenza si concentra nei saggi dedicati a opere in latino (*argumentum pro reo*, 541; *phantasia*, *mimesis*, 543; *pietas*, 545; *religio*, 547; *ab urbe condita*, *res publica*, *nobilitas*, *populares*, 551; *optumus consul*, *potentia paucorum*, *virtus* 552; *concordia ordinum*, *concinnitas*, *variatio*, 553; *grammaticus*, *exempla*, 575; *elogia*, 582; *Mundus muliebris*, 657) o francese ("*contrefais au vif*", 566; *lus tous les livres*, 583; *moralités*, 591; *bizarrierie*, 592, *courtoise*, 593). Pochi i testi originali riportati non in traduzione (593) e (735).

(dove la parola *krypteia*) e di notte avessero licenza di sgozzare al buio» (687); «La poesia greca del Novecento – Kavafis, Seferis, Ritsos, Elitis – è grande perché ha creduto nell'eterno ritorno dell'occasione, del *kairòs*». (738);

Anche quando il termine non è tradotto direttamente, il contesto non lascia mai spaesato il lettore. Ecco alcuni esempi. Il sintagma «*bonum otium*», nel saggio dedicato a Sallustio, compare dopo un periodo che esemplifica il suo significato:

«Qui, a quarantadue anni, egli decide di appartarsi dalla vita pubblica: non allo scopo di dedicarsi alla agricoltura o alla caccia, “occupazioni di servi” (*La guerra di Catilina*, IV, 1), ma di trattare per argomenti particolari (*carptim*) le imprese del popolo romano.  
Questo *bonum otium*...». (548)

Una occorrenza di «*pietas*» è introdotta da una frase che potrebbe valere come originale definizione del termine:

«Questo sentimento di fronte all'arcano delle origini è lo stesso che Plutarco rivela di fronte ai misteri egiziani, dove scopriva una verità silenziosa cui la sua filosofia non riusciva a dare una voce. E forse il dono più bello che ricevette da questa sua *pietas* fu un sogno». (689)

Nel caso dell'espressione «*genius loci*», il sintagma si presenta come variante di una coppia sinonimica, e la comprensibilità dell'intero enunciato non dipende dunque dalla sua traduzione:

«Uno dei compiti che la critica dovrà affrontare è il posto che Solmi occupa nella poesia del Novecento. Non nella prospettiva cimiteriale, dei loculi disposti gerarchicamente dentro il colombario, ma per accedere al luogo dove essa abita, dove essa è il *genius loci*: luogo solitario, strano, enigmatico». (720)

Nel brano che segue la citazione non dichiarata di Pascal risulta comunque comprensibile grazie al suggerimento interpretativo dato dal parallelismo antitetico che la segue:

«Il sogno che ha favorito la dilatazione del suo mondo, quello di sovrapporre *esprit de finesse* e *esprit de géométrie*, scoprendo l'algebra come metrica dell'invisibile e la poesia come fisica della parola, si dissolve di fronte all'angoscia del tempo, vissuto come rinuncia e come perdita». (690)

## 2.4.2 Chiarificazione etimologica.

Un altro tratto caratterizzante lo stile di Pontiggia è quello legato alla chiarificazione etimologica. Lungi dall'essere un puro sfoggio di erudizione, il recupero della dimensione storica del significato delle parole risponde a diverse istanze. La più esibita di queste è quella legata al superamento dei luoghi comuni e alla riscoperta dei significati profondi delle parole come precisa funzione dell'azione critica:

«Il termine di “innocente”, che continua ad essere associato al bambino, può essere accettabile solo ricuperandone il significato originario di *in-nocens*, che non può nuocere». (587)

Nel saggio su Gadda utilizza la parola “invenzione” con il significato comune di “menzogna”, come risulta dal contesto: «Nell'assillo di trovare una scusa ragionevole per un comportamento che stenta a smembrarlo, Gadda ricorre al mezzo più sicuro, anche se non universalmente apprezzato: l'invenzione» (771). A questo punto, grazie a una ricostruzione etimologica che tende ad allontanare dal *luogo comune*, Pontiggia introduce una categoria fondamentale per la sua concezione di creazione artistica, quella della «verità possibile». L'etimologia di invenzione sarebbe dunque quella di “scoprire una realtà possibile”:

«Il termine andrebbe però riscoperto nella sua cangiante etimologia, di *rinvenire*: nella finzione sì, ma anche nella realtà. Gadda mente, è probabile quando paragona il rapporto con l'amica al rapporto con la pagina. Ma intanto, come spesso avviene quando si mente, scopre una verità possibile, ed estensibile ad altri casi, anziché una verità circoscritta, e forse neppure applicabile al caso particolare». (771)

Il ricorso all'etimologia permette così a Pontiggia di proporre nei suoi saggi un rinnovamento della coscienza del significato di termini di uso corrente:

«... in un malinconico connubio di pazienza e di passività, che non a caso nascono dalla stessa radice<sup>140</sup>» (742); «quell'amore a cui Stendhal, aggiungendo

---

<sup>140</sup> *Passivo* (*passività*) è voce dotta derivata da *passus*, participio passato di *pati* 'subire', 'patire'; *paziente* è voce dotta da *patiente(m)* che sopporta, che tollera, da *pati* 'sopportare' 'patire'; M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 volumi, Zanichelli, Bologna, 1988, (voce passivo) p. 889 – (voce paziente) p. 896.

l'apposizione della *passione*, ha aggiunto anche il contrassegno etimologico della *sofferenza*. Privato però, in Barthes, di ogni significato che vada oltre l'esistenza del singolo, esso ha subito una ulteriore metamorfosi: è diventato nevrosi. Werther va dal semiologo, che gli illustra il significato dei suoi sintomi, ossia gli spiega quello che sa già: e non riesce neanche lui a distoglierlo dal suicidio» (636); «...qualità, che rinviano all'idea di perfezione, nel senso etimologico di portare a compimento...». (755); «anzitutto perché la fantasia, come è implicito nella sua accezione originaria, *rende manifesta* la scomparsa del senso nella infinità dei significati». (694)

In questo senso, il rimando alle concezioni della realtà che le civiltà antiche veicolavano nelle parole permette a Pontiggia di instaurare un confronto, in modo più o meno esplicito, con il presente:

«Sempre gli uomini hanno sentito la relazione sotterranea tra maschera e identità: una sola parola, *prósopon*, indicava per i greci la maschera, il volto e la persona». 611

«Si coglie in queste righe una nostalgia ironica della gentilezza in senso etimologico: come appannaggio della nobiltà (*gentilicia*), aliena dagli affari e dalla fretta». 761

In altri casi la ricostruzione del significato etimologico di un termine risponde a funzioni ermeneutiche di tipo analogico, in cui il critico, più che spiegare, allude. Nel caso che segue Pontiggia sembra ricostruire una etimologia per giustificare una interpretazione:

«il nome del finlandese Palander finisce per significare, all'insaputa ovviamente di Verne, "non esserci" (*Pala-nder: n'être pas là*)» (629).

Nel saggio dedicato a Collodi e Perrault, Pontiggia usa una etimologia per rafforzare un'analogia:

«Il 1875 avrà una importanza decisiva per il creatore di *Pinocchio*: è l'anno del suo incontro con Perrault e con i favolisti francesi, che il libraio-editore Paggi gli chiede di tradurre. Collodi accetta, e già entro l'anno escono *I racconti delle fate*, che lo orienteranno per sempre verso la letteratura infantile.

Il destino di Charles Perrault presenta qualche analogia – nel nome appunto delle fate-destino, fata viene da *fatum* – con quello di Collodi» (585)

Ed ecco altri casi in cui l'etimologia viene utilizzata, in modo più o meno rigoroso, per rafforzare un giudizio critico:

«La spersonalizzazione passa attraverso la maschera – in latino *persona* – di un uomo diverso» (603); «La farfalla uscirà dalla crisalide come l'anima dal corpo:

immagine che i Greci adombravano nella creatività del loro linguaggio, quando con una medesima parola, psiche, indicavano sia l'anima che abbandona il corpo sia la farfalla» (669); «Penelope, *colei che strappa il filo della trama*, la trama corruttrice degli usurpatori, per ricostruire il tessuto dei diritti originari». (697); «L'altro mondo non poteva essere che il mondo dell'invisibile, appunto dell'*Ade*, mentre la cecità veniva designata con una parola che esprimeva non solo la privazione di un senso, ma l'ottundimento di tutti gli altri». (619)

#### 2.4.3 Lessico speciale<sup>141</sup> della critica e teoria letteraria.

Pontiggia non ama esibire il lessico speciale della critica e della teoria letteraria e spesso si pone in polemica con il suo abuso, convinto come era che la scelta delle parole rivelasse una posizione esistenziale:

«del resto un'epoca si riconosce anche dalle parole che ama. E la nostra, che ha coniato, tra le altre, l'espressione "gestione della vita sessuale" – che mi pare un incrocio tra la conduzione aziendale e l'endocrinologia – ha inventato anche i "produttori di cultura", termine che mi ha sempre evocato immagini imbarazzanti». (626)

L'uso irresponsabile di termini specialistici impedisce di iniziare un viaggio nelle profondità del lessico:

«"Intellettuale" è vocabolo oggi imbarazzante. Privo com'è, nella maggior parte dei casi, di attendibilità culturale e di autorità morale, galleggia come una mina fuori uso sulla superficie del lessico. Non a caso si è cercato di sostituirlo con peggiorativi, dal sarcastico "testa d'uovo" all'imprenditoriale "operatore di cultura", tra borioso e modesto». (620); «L'ipercritica, come fu chiamato questo scetticismo radicale [...]». (708)

Pontiggia è convinto che l'uso di un certo linguaggio specialistico possa rivelare una componente autoritaria<sup>142</sup>. Così, diffida dall'usare, senza avvertenze per il lettore, prestiti stranieri, come emerge, ad esempio in questo passo: «E quello che oggi si

---

<sup>141</sup> Sulla definizione di lingue speciali si veda G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia, Firenze, 1987, in particolare pp.155-156. Nonostante qualche differenza nella categorizzazione pare qui pertinente il rilievo di Mengaldo (P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna, 1994, nello specifico *Le lingue speciali* pp. 37-50) che ben evidenzia come la ricerca del «massimo di univocità» delle lingue speciali, ottenga anche «il massimo di opacità nei confronti dei "profani"» (pp. 39- 41). Sul tema si veda almeno G. L. Beccaria, *Linguaggi settoriali e lingua comune*, in Aa. Vv., *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Bompiani, Milano, 1973, pp. 7-59.

<sup>142</sup> Una analisi specifica di questo argomento è trattata nel capitolo V.

chiama, con connotazioni vagamente autoritarie, *editing*, la revisione redazionale di un testo, fu lui stesso a sollecitarla al suo editore». (595).

Pontiggia non disprezza gli strumenti propri della disciplina (più volte si è definito un filologo mancato), ma è convinto che l'uso irresponsabile di un certo linguaggio possa facilitare l'auto inganno di chi non si pone con schiettezza di fronte al problema dell'interpretazione del senso e si nasconde dietro tecniche o tecnicismi:

«La frase che apparve in visione a Costantino, "In questo segno vincerai", oggi verrebbe accettata in tutti i significati, tranne che in quello letterale. Si penserebbe subito a ricondurre quel segno a un sistema di segni e al codice secondo cui decodificarlo.

Ma qual è il nostro codice?». (694)

Egli segnala questi rischi attraverso l'analisi di alcune parole ottenute per suffissazione, come "filologismo", "carduciano", "manzoniano", "ideologismo":

«il sogno ultimo del filologismo è di sacrificare, nel proprio, tutti gli altri sogni: si postula la totalità non per avvicinarla, ma per renderla irraggiungibile. I suoi adepti presentano qualche oscura analogia con i cultori dell'*alta fedeltà*: protesi nello sforzo di percepire suoni o interferenze, non ascolta più la musica» (710); «I carducciani, specie che fortunatamente è in via di estinzione, hanno dato – come i manzoniani – un contributo essenziale al fraintendimento del loro idolo» (733); «una delle spiegazioni possibili [alla crisi del romanzo del secondo dopoguerra] è che l'ideologismo, cioè la metamorfosi dell'ideologia in sistema delirante, abbia finito per assoggettare la mobilità del romanziere, imponendogli itinerari narrativi». (659)

È forse per questo che nelle sue analisi letterarie, pur facendo uso di termini speciali, predilige l'uso di sinonimi tratti dal linguaggio medio. La sua tendenza è quella di presentare il termine tecnico nella sua natura di linguaggio secondo, appartenente al lessico usato solo da una certa categoria di parlanti. Per questo il termine tecnico può essere presentato come una variante sinonimica di un termine più comprensibile, e non per questo meno adeguato:

«Il genio di Perrault si rivela non tanto nella invenzione delle fiabe [...] quanto nel **linguaggio**. Per usare i termini della retorica, esso si esercita non nella inventio, ma nella **elocutio**». (594); «Anzitutto al suo amore per l'uomo, alla sua *philanthropia*,...» (688); «come in quei giochi ottici rinascimentali, le anamorfose, che alteravano, con le loro proiezioni, una immagine, fino a renderla irrecognoscibile». (602)

Oppure il termine speciale è seguito da una perifrasi o definizione in un linguaggio medio:

«E greca fu la forma delle sue *Vite parallele*, la forma della *synkrisis*, del confronto binario» (686); «Quanto al nome Lucia, forma con Signora una sorta di endiadi, di figura in cui vicinanza e lontananza si fondono nella distanza che è la più difficile da raggiungere: quella giusta» (759); «trama significa tessitura/ordito, ma insieme manovra occulta». (654-5)

Questo procedimento viene utilizzato anche per ottenere effetti ironici, consueti nella saggistica di Pontiggia. Dopo aver elencato i diversi nomi dei «molteplici scrittori immaginari» creati da Pessoa, così sintetizza:

«Quattro erano appunto gli eteronimi più importanti di Pessoa: non pseudonimi, ma proiezioni dell'autore, figure che egli ha descritto fisicamente e che ha fatto incontrare tra di loro, provocando influenze reciproche, evoluzioni nel tempo e talora sottili accuse rivolte contro di lui, l'ortonimo». (613)

In questo brano anche un non specialista può cogliere appieno il significato e il complesso rapporto che lega i tre concetti espressi dalle parole *eteronimo*, *pseudonimo* e *ortonimo*. Anche le analisi più pregnanti sono comunque costruite in modo che la comprensibilità non sia compromessa:

«In una stessa frase si amalgamano e si trasformano, per attrazione reciproca, termini, intonazioni e costrutti delle lingue della Sicilia, insieme con francesissimi e latinismi; le parole nuove, che emergono da sostrati colti o popolari, isolati o intercomunicanti, si assimilano al contesto con stupefacente naturalezza. Talvolta un vocabolo muta nel corso della sua articolazione, come in un processo di moltiplicazione cellulare (“finimondo, finimondorioles”). E questa plasticità è insieme matrice e frutto di una idea dell'essere come divenire». (699-700)<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> In un caso la traduzione è forse meno decifrabile del termine che vuole chiarire: «L'occultamento dell'autore, realizzato con una malleabilità metamorfica cui si è dato il nome di mimetismo, è un'altra caratteristica strutturale di Morselli». (746)

## 2.5. *Ornatus*<sup>144</sup>.

L'utilizzo dell'*ornatus* nella saggistica di Pontiggia sembra ricongiungere due concetti che Lausberg presentava come antitetici: la *perspicuitas* e lo straniamento<sup>145</sup>. Pontiggia utilizza i fenomeni di straniamento come strumenti della sua *perspicuitas*.

### 2.5.1 Uso espressivo della coppia nome aggettivo.

Il primo livello di espressività della saggistica di Pontiggia si misura sulla attenzione con cui lo scrittore combina nomi e aggettivi<sup>146</sup>. Più che sulla complessità del lessico, che, come abbiamo visto raramente si allontana dal registro medio e punta alla chiarezza, la complessità dei significati è raggiunta dalla virtù combinatoria della scrittura di Pontiggia: la forza espressiva della sua saggistica si misura innanzitutto nella misura breve, brevissima della coppia nome aggettivo. Ancor prima che per sua capacità di generare figure retoriche tradizionali (metafora, ossimoro, sinestesia, ecc), la coppia nome aggettivo serve a Pontiggia per ottenere dei sintagmi piani, ma sempre ricchi di suggestioni e aperture. Il lettore non è colpito dalla difficoltà dei lemmi, ma dal loro non comune accostamento: è un esercizio di quel *wit* che troverà nelle forme dell'aforisma il suo compimento più riconoscibile. Ma non sembra da sottovalutare il fatto che la stessa capacità di sintesi e straniamento che si manifesta apertamente nell'aforisma, sia ben visibile anche in molti sintagmi.

Alcune coppie nome aggettivo attingono al lessico della teoria letteraria, e servono a Pontiggia per categorizzare opere, autori, stili ecc. Alla capacità definitoria del

---

<sup>144</sup> Per la distinzione tra figure e tropi, e la classificazione dei diversi fenomeni dell'*ornatus*, si fa qui riferimento all'autorevole lavoro di H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1967. Oltre all'imprescindibile Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*; prefazione di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino, 2013, importanti lavori sulla retorica sono O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna, 2007, e B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1995.

<sup>145</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 95.

<sup>146</sup> Per una classificazione dell'uso dell'aggettivo si veda ancora Lausberg, *ivi*, pp. 165-170.

sostantivo (“termine” direbbe Leopardi), si accosta la forza centrifuga dell’aggettivo, capace di dare una connotazione di volta in volta diversa al lemma tecnico, rinnovandone il significato. In tal caso Pontiggia prende le distanze da quegli «amanti delle classificazioni cliniche, fatte per soddisfare la loro sete di non sapere, cioè di ridurre tutto al proprio livello» (614). Così le definizioni di Pontiggia tentano di sfuggire ad ogni teoria preconcepita, e si fanno mobili, impressionistiche, ma mai soggettive:

«Siamo lontani dalla “metafisica sperimentale” di Daumal o dalle allucinazioni visionarie di Michaux, dalle elaborazioni di universi formali e fantastici di Benjamin come dagli sfaceli creativi di Benn o dalle mutazioni esistenziali di Burroughs» (599); «elude ogni lirismo consolatorio» (627); «il modernismo caleidoscopico di Rubén Darío, il paesaggio interiorizzato di Antonio Machado, l’ascetismo solare di Juan Ramon Jiménez, la purezza cristallina di Jorge Guillén [...]» (644); «superamento di un dandismo evasivo» (656); «Questo non era idealismo ingenuo né ipocrisia di retore, ma nasceva da un sentimento che oggi sta scomparendo, quello della grandezza» (688); «la grazia visiva dei *Calligrammes*, quella distillazione curvilinea delle parole sillabate» (735); «Basta pensare alla secchezza allusivamente militare di *Contro-passato prossimo* o alla euforica effiorescenza di *Dramma borghese*» 743-4; «che non ad esempio i rapimenti neoclassici di Thomas Mann, nella grande *Montagna incantata*, con il finto sublime delle fanciulle danzanti e degli arcieri giovinetti» (648); «I *Racconti crudeli*, del 1883, fondono in una addizione alchemica le allucinazioni di Poe e il satanismo di Barbey d’Aurevilly, le voluttà efferate di Pètrus Borel e dei suoi *Racconti immorali* e l’epicureismo cattolico di Chateaubriand» (651); «Suggello tragico del suo precipitare verso un annientamento indecifrabile» (698); [Commento a una delle lettere dell’epistolario di Gadda con Lucia Rodocanchi] «“Cara e gentile Signora” ha una disinvoltura affabile, una discorsività quasi mondana. “Cara, gentile Signora Lucia” incalza con un pathos dimesso, gli aggettivi conservano ciascuno la propria intensità, senza essere indeboliti da una congiunzione che ne faccia una coppia riuscita: ossia una coppia fatalmente euforica e incline a una rettorica prevedibile». (759)

L’uso insistito della coppia nome aggettivo è particolarmente utile a Pontiggia per rivitalizzare, attraverso il procedimento sintattico della chiarificazione tramite antitesi, espressioni la cui forza semantica è indebolita dal luogo comune. Un caso particolarmente significativo lo troviamo nel saggio dedicato a Solmi, quando Pontiggia disambigua, tramite coppie e parallelismi, il significato del sintagma “esperienza personale”, intensificando il valore dell’aggettivo anche attraverso il corsivo:

«L'esercizio della critica ha sempre avuto per Solmi il significato di una esperienza personale, lontana sia da un professionalismo neutrale, che poi tale non è mai, sia da una immediatezza arbitraria, che scambia gli umori per valutazioni». (719)

Questa misura critica identificata dalla coppia nome-aggettivo, che nella definizione del sostantivo sembra evidenziare l'indefinibile attraverso l'aggettivo, è particolarmente evidente quando Pontiggia riflette sulla categoria estetica del bello, definito, quasi ossimoricamente, «enigmatico»:

«C'è però un aspetto della **bellezza** che ancora ci coinvolge: ed è il suo **carattere enigmatico**. [...] Questa luce pacificata, questa quiete insieme naturale e irreale splende nelle gare istmiche di Pindaro, dove la **bellezza enigmatica** è ancora più vicina alla sua radice arcaica». (757)

Questa ricorrenza dell'uso espressivo della coppia nome + aggettivo si riscontra anche in molte altre espressioni definitorie, che non riguardano solo il campo letterario, ma atteggiamenti di tipo psicologico o morale:

«disperazione sommessata che aiuta a vivere» (574); «lucidità repressiva» (601); «mesta ragionevolezza» (602); «brama malinconica del piacere» (606); «epicità sconfitta» (614); «ossessione sterile dell'innamorato» (636-7); «innocuità apparente» (639); «amplificazione surreale» (644); «impressione vivificante» (647); «amabile sarcasmo» (656); «linearità enigmatica» (662); damnatio memoriae di Gozzano: «il gioco di rinchiuderlo in una provincia del Piemonte, nell'innocua nostalgia di interni risorgimentali, è parso più agevole». 673; «reviviscenza misteriosa» (675); «Nell'esile spazio di quel "quasi" è racchiusa anche la poesia di Fargue» (684) «i suoi imitatori, sempre più numerosi, che, non avendo il talento di determinare una moda, coltivano però l'inquieto piacere di accodarvisi». (695)

Attraverso la *variatio* per antitesi di sintagmi cristallizzati in luoghi comuni, Pontiggia può ottenere ironici effetti stranianti: così, nel saggio sulla stupidità, quando si tratta di descrivere atteggiamenti pericolosi per l'intera società, la malavita organizzata diventa la malavita improvvisata:

«quello che oggi preoccupa, nella malavita improvvisata, non è l'efferatezza dei mezzi, ma la futilità dei fini». (722)

Qui, come in molti altri aforismi, la costruzione del senso è affidata a un parallelismo, di cui un membro è omissa, costruito sul sintagma «malavita improvvisata»: il termine evocato per contrapposizione con il luogo comune,

\*«organizzata», si lega a «efferatezza dei mezzi», mentre «improvvisata» a «futilità dei fini», costruendo così una alternativa che, implicitamente, serve a interpretare il fatto di cronaca che Pontiggia riporta subito dopo<sup>147</sup>.

In alcuni casi Pontiggia costruisce coppie nome-aggettivo sfruttando la forza poetica delle figure di suono:

«aver portato alle estreme e rivelatrici **conseguenze** la **convergenza confusa** che ognuno sente tra seduzione e travestimento» (603); «gusto del “vissuto” che oggi accomuna – **patetico connubio** – psicologi e pazienti, sociologi e masse in una **confessione corale**». (661)

### 2.5.2 Isocoli.

L'attento e meticoloso lavoro sulla *dispositio* è reso evidente dal ricorso a numerose figure di ripetizione. Le varie forme di parallelismi (due membri, tre membri, o più) servono sia a dare equilibrio al linguaggio piano della prosa sia a intensificare la forza espressiva dei tropi, soprattutto quelli legati alle diverse declinazioni di antitesi e di paradosso, dando vita a vere e proprie figure di pensiero<sup>148</sup>.

Tali figure investono il testo a tutti i livelli: abbiamo già analizzato alcune figure nella strutturazione delle sequenze testuali. Ora osserveremo la ricorrenza di alcune figure presenti nella frase e nel periodo raggruppandole in base al numero di elementi<sup>149</sup>. Tale classificazione permette di poter osservare alcune strutture, le quali però, nella concretezza del testo, si presentano spesso utilizzate in combinazione tra loro. L'analisi di tali figure di ripetizione è qui per ora limitata alle strutture non investite di una carica metaforica: si è ritenuto che, per lo stretto

---

<sup>147</sup> «E in un conflitto come quello delle isole Falkland la tragedia non era tanto l'affondamento delle navi [efferatezza dei mezzi], quanto la rassegnazione con cui veniva accettato da tutti [futilità dei fini, segno di stupidità sia di chi ha originato il conflitto sia di chi non vi si oppone]» (722).

<sup>148</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 130.

<sup>149</sup> Nelle categorizzazioni che seguono non si è tenuto conto se non della distinzione tra parti del discorso, e non delle diverse funzioni dei sintagmi in cui esse sono state utilizzate. Questo è stato fatto per semplificare. È certo che una categorizzazione per funzioni sintattiche permetterebbe forse delle riflessioni più precise, caso per caso, sui diversi valori attribuiti alle diverse figure di dispositio.

legame che si crea, le figure applicate ai tropi, debbano essere analizzate insieme ai tropi stessi, per cui si rimanda al successivo capitolo.

La funzione di tali strutture di *dispositio* risponde, oltre ad un gusto estetico per l'equilibrio e la misura, anche a ragioni di ordine semantico: come spiega Lausberg, le figure basate sulla coppia rimandano implicitamente a una opposizione, mentre quelle sulla divisione ternaria a una sintesi. Tale indicazione ovviamente non può essere esaustiva di tutti i casi: la coppia infatti (ad esempio molte dittologie sinonimiche o coppie di aggettivi) può infatti indicare un insieme chiuso, che non ammette alternative<sup>150</sup>. Questi sono infatti molti dei casi amati da Pontiggia: le alternative binarie possono rivelarsi ottimi strumenti per costruire aforismi, definizioni paradossali, giudizi sarcastici o ironici, clausole ad effetto. Se non ci stupiamo quindi della presenza delle coppie nella prosa di Pontiggia, invece meno attese, ma non meno presenti, sono le enumerazioni ternarie. La loro presenza è significativa di uno stile vario, equilibrato, capace di sfruttare tutte le misure della *dispositio*.

- *Strutture binarie.*

La coppia può manifestarsi come doppia attribuzione di un unico sostantivo («rapporto delicato e ansioso», 633)<sup>151</sup> o può essere usata per definire il sostantivo attraverso categorie antitetiche, dando un valore di completezza alle affermazioni: così la «sempre violata e sempre rinnovata solitudine» (643) del testo indica la natura dell'oggetto letterario, resistente nella sua "oggettività" ad ogni interpretazione, ma, al contempo, bisognoso di essa. In questo caso l'aggettivazione risulta particolarmente forte sia per la natura de-verbale dei lemmi scelti, sia per la ripetizione enfatica dell'avverbio "sempre". Anche il «viaggio di

---

<sup>150</sup> L'analisi dello stile dilemmatico di Machiavelli ne è un esempio. Pontiggia vi fa riferimento in *Dentro la sera*, quando per descrivere il «linguaggio costruito con tanta sapienza, con tanta forza, e con tanta percussiva capacità di colpire il lettore» analizza la ricorrenza della struttura binaria, che «suggerisce l'idea di un dominio totale sull'esperienza storica, sull'esperienza politica. Il lettore non ha scampo perché gli si pongono sempre due soluzioni», G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 147.

<sup>151</sup> Ma anche di un aggettivo che regge due nomi: «le sue infinite implicazioni e variazioni» (664)

ritorno dell'eroe alla sua terra natale» viene descritto con una coppia di aggettivi de-verbali afferenti alle categorie di spazio e tempo: «Dilatato nello spazio e prolungato nei secoli, sarà il motivo conduttore dell'*Eneide*» (697).

Più frequentemente la coppia è formata da due sintagmi composti da nome + aggettivo:

«sommesso lirismo e precisione delicata» (605); «posizioni di concettualismo opprimente o personalismo fuorviante» (626); «analisi sedentaria e ruminazione ipocondriaca» (576); «pace illusoria in appagamenti momentanei». (635); «fulminei nessi e splendide diversioni» (648); «la stessa storia della cultura è fatta di approssimazioni inevitabili e di fraintendimenti fecondi» (710-711); «curiosità vigile e partecipazione intensa» (716); «Essa è tipica, ad esempio, dei collerici repressi e degli ipocondriaci cupi» (761);

La struttura delle coppie può anche essere a chiasmo (nome+aggettivo - aggettivo+nome):

«vittime patetiche e inesauribili equivoci, 574-5?; «Il suo successo non potrebbe essere più pieno, né più tagliente la polemica di Stout contro l'FBI» (579); «altre volte invece amplificazione fantastica impone la sua diversa verità» (668); «Le tenebre avvolgono di una terrificante caligine anche l'origine mitica» (713); «in una versione di rara finezza e aderenza espressiva» (750).

Le coppie possono tramare interi periodi, come risulta da questo esempio:

«Tutto questo naturalmente non viene detto, viene soltanto suggerito tra lacrime, sospiri, frasi soffocate, sguardi sfuggenti. Linguaggio di sapiente ipocrisia e incomparabile chiarezza, rispetto al quale il *dialogo*, verbale ed esplicito, oggi prediletto, appare piuttosto fonte di monumentali equivoci e di continui fraintendimenti» (655).

- *Strutture ternarie.*

Le strutture ternarie intervengono a dare ordine alla materia linguistica non solo, come abbiamo visto, a livello macro-testuale. In saggi dal forte tono espressionistico, come quello dedicato al romanzo di D'Arrigo, esse possono coinvolgere, in un unico periodo, diverse parti del discorso: aggettivi, verbi, nomi. In questo caso la loro funzione è particolarmente evidente: le figure di dispositio

mimano il concetto di unità di un mondo in continua metamorfosi che sta alla base del saggio:

«E anche in quel lucido, quieto, estatico delirio che è il soliloquio di 'Ndrja durante il colloquio con don Luigi Orioles, il continuo sovrapporsi e mescolarsi e fondersi delle parole "barca", "bara", "arca", adombra la catastrofe tragica attraverso il misterioso travaglio di una trasmutazione linguistica» (699).

Serie ternarie riguardano nomi e pronomi, e aggettivi:

«l'ignoto e il noto producono, sovrapponendosi, trasalimenti, lievi angosce, allucinazioni» (696); «una sterminata rete di nessi, rinvii e relazioni esplicite o dissimulate testimonia l'immensa articolazione e insieme l'unità del suo mondo fantastico» (702); «i due leggendari legislatori di Sparta e di Roma vengono accostati come uomini di saggezza, di pietà, di capacità politica» (687); «quella confusione di lingue, di informazioni e di chiacchiere, che è ciò che si intende per attualità?» (675); «Viviamo in un'epoca di commemorazioni, di riletture, di ritorni» (674); «... costituisce la parte di rilievo maggiore: per la sua qualità, per la sua suggestione nell'ambito della ricerca poetica, e per la luce retrospettiva che getta sul mondo interiore di Gozzano» (668);

«oggi i titoli tendono generalmente a svelare molto, a volte tutto, e a volte anche di più» (662)

«Non si trattava quasi mai di sinonimi, ma sempre di modi nuovi e diversi e sfumati di evocare la gioia inesauribile del guardare» (618); «si comincia a intuire che l'universo dei Greci, con i suoi innumerevoli, inesauribili e metaforici dèi, potrebbe essere abitabile anche per noi». (639); «Questo occhio lucido, impavido, aperto su un presente che sta per scomparire» (692); «Parole e gesti lo esprimevano in modo indiretto, allusivo, metaforico» (716); [con *gradatio*] «L'errore va affrontato nel suo aspetto ricorrente, ciclico, permanente» (741); «i suoi elenchi formulari, oracolari, ipnotici». (752); «Gadda trova gli accenti più diretti, drammatici e sommessi per parlare di se stesso e del proprio destino». (760)

In alcuni casi le strutture ternarie e binarie sono combinate o accostate. Nel caso che segue due gruppi di aggettivi, uno formato da una coppia e uno da un tricola, sono legati a un unico sostantivo: «Il Carducci più vicino a noi è quello più lontano dal classicismo: quello **sommesso e disperato**, oppure quello visionario, grandioso, barbarico» (734). Nel caso che segue, più complesso, un sintagma composto da un sostantivo e un aggettivo («dialoghi lirici»), viene a sua volta arricchito da tre aggettivi con funzione predicativa («lungi, teneri, indimenticabili»). A sua volta il sintagma regge un'altra coppia di sintagmi preposizionali formati da due toponimi

(«tra Aci e Galatea» e «tra Granvisire e Massignora», i quali a loro volta reggono due subordinate relative costruite su infallibili parallelismi:

«i bisbigli d'amore tra Caitanello e Acitania [...] diventano lunghi, teneri, indimenticabili dialoghi lirici tra Aci e Galatea, dove riaffiorano tessere di mosaici classici, e tra Granvisire e Massignora, dove balenano scaglie di metalli medievali». (704)

In quest'altro caso la struttura ternaria è scandita dal parallelismo dei sintagmi preposizionali («di Tommaseo, di Nievo, di d'Annunzio), mentre la funzione attributiva è svolta dal polisindeto di un aggettivo (il neologismo *agrolirica*), un sintagma preposizionale (di lungo respiro) e una coppia di aggettivi (*araldica* e *dispendiosa*):

«E la prosa agrolirica di Tommaseo e di lungo (a volte troppo) respiro di Nievo e araldica e dispendiosa di d'Annunzio riaffiorano a tratti nel romanzo realistico-borghese, che però trae il suo corso da fonti d'oltralpe» (743).

Il *tricolon* può coinvolgere, oltre a sequenze di aggettivi, anche coppie (nome + aggettivo; nome e nome). Nel primo dei casi qui riportati risulta evidente la volontà di alludere alla totalità cosmica dell'universo dantesco appena evocato, attraverso il ricorso a due sequenze ternarie diverse:

«Questa interpretazione [...] spiega come Pound [...]ne conservasse, in modi trasposti, alcuni fondamenti: la totalità etica, la prospettiva universalistica, che poneva al centro la condanna dell'usura quale premessa di rinnovamento dei rapporti umani, e la coesione gravitazionale di mondi **poetici, stilistici e linguistici**, apparentemente estranei, come galassie centrifughe in continua espansione, ma all'interno di un solo universo» (679); «è anche vero che attraverso la intuizione analogica, la ricostruzione concettuale e la immedesimazione emotiva noi possiamo ogni volta gettare un ponte che valica l'abisso tra i due universi» (675); «la sua poesia muove nel senso di una progressiva spoliazione, di un impoverimento lucido, di una rarefazione ascetica» (690); «in un gioco iridescente di apporti reciproci, scambi volenterosi, ma sterili e di fraintendimenti proficui» (729); «una forma che è diventata sì contenuto, ma che appaga soltanto se la si modifica: una totalità illusoria, una felicità retrospettiva, una sofferenza intermittente» (750); «Collocata ai margini di trasmissioni silenziose, elusa dal linguaggio dei gesti, conteggiata come si usa per i telegrammi ed addebitata a chi la spreca, è probabile che la parola riacquisterebbe i suoi poteri invisibili, la sua forza originaria, la sua virtualità umiliata» (713); «Solmi tesseva una rete fittissima di relazioni tra romanzo poliziesco e Roussel, tra feuilleton e mito della scienza, tra utopia e surrealismo» (717); «E non solo finisce per conoscere palazzi e ponti, stazioni affollate e piccoli caffè, botteghe e pergolati, ma ritorna negli stessi luoghi

in ore e stagioni diverse» (682); «Fatta di frasi brevi e di rinunce, di allusioni e di silenzi, di reticenza e di precisione, la poetica di Fargue mi ricorda...» (684); «sommerso dalla stupidità dei suoi contemporanei, anche quest'ultimo [Flaubert] cercherà di recidere le sue radici sociali attraverso la satira inesausta, l'ascetismo del linguaggio e il sacerdozio dello stile: e si trasformerà in un "martire delle lettere"» (656); «ma l'architettura del futuro, semplice, monumentale, pedagogica, non fa che proseguire quel viaggio di ritorno nel passato che il neoclassicismo aveva iniziato nei decenni precedenti. La lotta contro la superstizione, la tirannide e l'impostura si combatte negli anfiteatri ideali della Roma repubblicana» (730); «ricostruzione precisa del contesto storico, di uno sfondo ambientale, del colore di un'epoca» (743); «Morselli dissemina perciò la narrazione di notazioni ambientali, di dettagli pittoreschi, di segnali orientativi» (744); «Il successo di un atleta [...] è sempre il frutto di una preparazione accurata, di una tradizione nobile, di una benevolenza divina» (755).

Addirittura, le strutture ternarie possono essere subordinate l'una all'altra:

«Mentre si legge questi squilibri sono denunciati da cali di attenzione, da diminuzioni di interesse, da perdita di credibilità, di identificazione, di coinvolgimento» (652).

- *Enumerazioni.*

Anche le misure superiori al tre sono praticate. Quella della coppia di quattro elementi: «mi è sempre sembrato un segno della capacità che i Greci avevano acquisito di attribuire significati estetici all'esistenza: scoprendoli nei paesaggi, nelle rocce, negli animali, nelle piante, oppure cercandoli con il linguaggio dei suoni, del corpo, delle parole, delle forme» (754). Oppure enumerazioni più lunghe, per asindeto:

«ci si immerge in un mondo di immagini, di apparizioni, di riflessi, di splendori sensoriali, di emozioni, di visioni interiori» (618); «incontro [...] che produsse una mitologia di trasformazioni incessanti, degli dèi, degli uomini, degli animali, delle piante, degli elementi» (705); «Ci sono poi i censimenti periodici della sua esistenza. Appuntamenti drammatici: editori, antologie, dizionari, recensioni, citazioni, bilanci, consuntivi, premi». (775)

Il ricorso alle enumerazioni può arrivare fino a soluzioni estreme in cui si susseguono sequenze ternarie, quaternarie e parallelismi di coppie di aggettivi, come in questo caso in cui Pontiggia sfrutta anche un *tricolon* presente in una citazione di Barthes:

«Ma [il libro] non conosce conclusione, essendo “una cosa concepita, propugnata e vissuta come eterna”, né conosce **equilibrio, distacco, giusta distanza**, che ne contraddicono l’essenza, fatta di incontenibilità, dismisura, possessività, gelosia: radicali e insanabili conflitti, che trovano una pace illusoria in appagamenti momentanei». (635)

### 2.5.3 Tropi.

Il ricorso ai traslati investe in modo discreto la scrittura saggistica di Pontiggia senza modificare in senso espressionistico lo stile, che punta sempre alla chiarezza. Il loro uso è però ampiamente documentato nelle *Esperidi* dall’occorrenza di metafore, ossimori, sinestesie, ipallagi.

- *Metafore.*

Alcune metafore servono a Pontiggia per caratterizzare gli elementi propri dell’attività ermeneutica, sia del lettore che del critico di professione.

L’atto stesso della lettura di un testo, che è il primo e principale atto critico, viene rappresentato secondo la metafora del viaggio. Ad esempio, la recensione del libro di Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, è svolta attraverso la metafora della lettura come viaggio, il cui protagonista è il “noi” formato da critico e lettore:

«Seguendo le variazioni artistiche del personaggio, avanziamo in un universo di suggestioni magiche, di verità cangianti e illusorie; ci aggiriamo in prospettive deformanti». (602)

Così, come già rilevato nell’analisi delle sequenze di cui è composto il testo, l’elenco dei diversi “Don Giovanni” analizzati nel libro di Macchia viene presentato in continuità con la metafora del viaggio, intensificando la componente teatrale, sotto forma di apparizioni: «Ecco apparire, tra i primi, il Don Giovanni di Molière [...] Ecco Goldoni, a disagio con un personaggio così eccessivo, ed è fatale che affossi lui e la commedia [...] in una mesta ragionevolezza» (602).

Questo tipo di concezione della lettura come viaggio del lettore nel testo e come incontro del lettore con il testo ha per corrispettivo la metafora della letteratura come essere vivente, che a sua volta si muove.

Pontiggia sviluppa in modo particolare questa metafora nel breve saggio *“Dove va la letteratura?”* attraverso il paragone tra due immagini di letteratura che rivelano due concezioni opposte di quest’ultima: una mobile, metamorfica, viva ed abitabile; l’altra immobile, narcotizzata dall’ideologia delle sperimentazioni:

«Il verbo “andare” insinua che la letteratura sia un essere che si muove, irrequieto e instabile, ansioso di lasciare il posto che occupa per trovarne altri. [questa concezione] si oppone d’altra parte alla irresistibile e ricorrente tentazione di bloccare la libertà di movimento con i narcotici tradizionali o con la camicia di forza della sperimentazione ad oltranza». (639)

Il risultato storico della «attenuazione del dominio delle ideologie» è rappresentato da Pontiggia come un passaggio da «monoteismo» a «politeismo» il cui effetto è quello di rendere l’universo della letteratura «abitabile anche per noi»:

«C’è come un esodo dal monoteismo, finora considerato l’apice della religiosità, a un discreto – magari negato a parole, ma praticato nei fatti – politeismo: si comincia a intuire che l’universo dei Greci, con i suoi innumerevoli, inesauribili e metaforici dèi, potrebbe essere abitabile anche per noi». (639)

La metafora del testo come essere vivente si sviluppa, nella conclusione del saggio, nella sua personificazione in un essere-sapiente:

«Anziché programmare testi che confermino quanto si pensa o si dice, chi scrive deve forse muovere da un altro principio: “Il testo ne sa più di me”». (640)

Questa concezione personificata del testo - un essere vivente che “ne sa più dell’autore” -, è ripresa quando Pontiggia descrive l’atto creativo dello scrittore attraverso la metafora del viaggio; la quale, classificabile addirittura come catacresi, viene però rivitalizzata attraverso i procedimenti paradossali dello straniamento:

«Il romanzo è un viaggio nell’ignoto. E l’aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa, ma di scoprire quello che non sapeva e che pure è riuscito a raccontare». (659)

Altre metafore vengono impiegate nella descrizione dei processi di *inventio* ed *elocutio*: «Negli interstizi della memoria, spiragli dell'esistenza, Sinisgalli inventa le sue ultime immagini» (691); «scriveva con accenti alati Ettore Pais nella sua *Storia della Sicilia*; ma subito, calando a terra, aggiungeva...» (708).

Nel saggio dedicato a Solmi il processo di critica (intesa come attività specialistica) viene descritto attraverso la metafora del viaggio: «La sua critica era il viaggio in mondi possibili che riconosceva come familiari» (719). Qui la catacresi viene rivitalizzata grazie alla frizione straniante della doppia predicazione di «mondi», «possibili» e al tempo stesso «familiari»<sup>152</sup>.

Similitudini e metafore sono utilizzate per descrivere snodi della storia della critica italiana, o formulare giudizi su certi atteggiamenti critici, presentati da Pontiggia come non incapaci di approcciarsi in modo autentico al fatto letterario. Così una metafora presa dal dominio medico serve a definire una trasformazione storica («calo improvviso di pressione») e i suoi esiti («ha disorientato l'organismo»), e la personificazione della parola mette in scena in realtà le nuove situazioni in cui si trova l'intellettuale che ha verificato il fallimento della pretesa di modificare la realtà sociale attraverso il suo impegno:

«La fede nella verbalizzazione universale ha toccato il suo apice alla fine degli Anni Sessanta. Poi il calo improvviso di pressione ha disorientato l'organismo. Le parole, dubbiose del loro potere magico non solo di definire, ma di modificare la realtà, sopravvivono in riti perplessi, in riunioni imbarazzate» (714).

Le «riunioni imbarazzate» e i «riti perplessi» (ipallage) hanno come esito commemorazioni in cui l'attività critica diventa «palestra, gelida e malinconica, di uomini probi»:

«Le commemorazioni dei letterati, vederle trasformate in elogi di virtù impervie o di qualità che non si desidera emulare: medaglioni moralistici, dove la letteratura diventa la palestra, gelida e malinconica, di uomini probi» (719).

---

<sup>152</sup> La forza di tale metafora può essere meglio compresa nel suo contesto: essa conclude a mo' di clausola una definizione dell'atteggiamento critico di Solmi fatta con linguaggio piano: «L'esercizio della critica ha sempre avuto per Solmi il significato di una esperienza *personale*, lontana sia da un professionalismo neutrale, che poi tale non è mai, sia da una immediatezza arbitraria, che scambia gli umori per valutazioni. La sua critica era il viaggio in mondi possibili che riconosceva come familiari» (719).

Pontiggia elabora così un sistema di metafore per descrivere in maniera negativa un certo ambiente della critica letteraria, in cui sembra dominare una «prospettiva cimiteriale, dei loculi disposti gerarchicamente dentro il colombario» (720). Allo stesso dominio semantico funerario appartiene la metafora del «rogo» sacrificale cui è destinata la letteratura, nelle mani di quei filologi che, chiusi nel loro mondo come gli «adepti» di una setta, sono impermeabili all'opera, interessati solo a dettagli:

«Non è di tutti imitare l'eroismo filologico suggerito da Leo Longanesi: "Il professore di lingue morte si uccise per parlare le lingue che sapeva". Insomma il sogno ultimo del filologismo è di sacrificare, nel proprio rogo, tutti gli altri sogni: si postula la totalità non per avvicinarla, ma per renderla irraggiungibile. I suoi adepti presentano qualche oscura analogia con i cultori dell'*alta fedeltà*: protesi nello sforzo di percepire suoni o interferenze, non ascoltano più la musica. Scambiano l'eco strumentale per la nota originaria. La qualità della ricezione diventa più importante della qualità dell'opera». (710)

Sempre in questo dominio semantico si collocano le metafore usate per descrivere l'atteggiamento dell'enciclopedista, il quale, dando più valore alla quantità che alla qualità del sapere, pretende «inghiottire l'universo attraverso i libri» e dimostra così di avere una «visione suicida del sapere». La follia di tale pretesa è descritta con la metafora ossimorica del «quieto delirio», in cui l'aggettivo quieto richiama certamente all'idea di morte, evocata dalla serie di metafore:

«Davvero non credo che nessuno al mondo abbia una conoscenza pari a quella di una enciclopedia. La maggior parte dei collaboratori non sanno quello che hanno scritto gli altri, perciò, nel complesso, le enciclopedie sono più sapienti degli individui. C'è qualcosa in queste affermazioni, a parte la debita, dissimulata ironia, che merita di essere approfondito: ed è la visione suicida del sapere, inteso come una quantità che si estende all'infinito e non come una qualità che si riduce alla persona. L'essenziale non è quello che si sa, ma quello che si è. Invece l'aspirazione a inghiottire l'universo attraverso i libri, che non ho difficoltà a capire anche perché la sento anch'io, ha in sé qualcosa di vagamente demenziale, come di quieto delirio». (751-751)

L'enciclopedia diventa così, in questo dominio metaforico cimiteriale, «il mausoleo della ragione illuminista»:

«potrebbe apparire singolare che proprio Borges, viaggiatore nei paesi del fantastico, faccia della enciclopedia, cioè del mausoleo della ragione illuministica, il principio e la fine del suo percorso». (752)

Le metafore attinte al dominio funerario permettono dunque a Pontiggia di formulare giudizi netti e taglienti su interi snodi della storia della cultura, come l'illuminismo, che avrebbe contribuito, con una concezione "morta" di ragione, a falsificare il rapporto vitale con il sapere e la letteratura.

Mettendo a tema il problema centrale della *distanza* tra l'opera e il suo fruitore, Pontiggia usa la splendida metafora del «turista della storia» per indicare l'atteggiamento di chi sopprime ogni distanza tra il presente e la tradizione:

«Anche la soppressione della distanza tradisce il passato: lo dimostrano certi manipolatori brillanti, che si suole definire spregiudicati anziché banali, e certi turisti della storia, che, facendo coincidere l'oggi e l'ieri, danno il loro modesto contributo a fraintendere entrambi». (678)

Il rischio opposto che viene evidenziato è quello di accentuare la distanza finendo per ridurre così il valore delle singole opere. Accade nelle approssimazioni critiche della scuola, definite «litanie» (Machiavelli e Guicciardini «tradizionalmente contrapposti nelle litanie della scuola», 631):

«rimarremmo pur sempre nell'ambito di quello storicismo scolastico che chiamerei del cannocchiale alla rovescia, visto che per mettere a fuoco un grande deve comunque ridurlo di scala». (729)

L'atteggiamento opposto, quello di accentuare la distanza, è invece descritto attraverso metafore attinte al dominio sensoriale dell'ascolto musicale. Il tanto vituperato «filologismo maniacale», esasperando i processi di imitazione propri dell'arte, «cerca di annullare ogni voce nella polifonia del coro». Così facendo però, «dimentica che, se la letteratura è sempre stata una misteriosa valle di echi, quello che li diversifica non è la nota, ma il timbro» (677). La metafora torna identica in un altro saggio:

«Le citazioni allusive hanno una funzione analoga: in quell'universo di echi che è la letteratura esse arricchiscono i suoi con l'eco di altri suoni, enigmatica metamorfosi che alterandoli, li perpetua». (700)

Pontiggia definisce «sordità» l'atteggiamento che può portare a misconoscere il valore di certe grandi opere («Questa sordità può spiegare come per oltre un secolo la filologia tedesca [...] non abbia saputo percepire l'originalità di Virgilio» 677). Anche l'origine di tale sordità diffusa è descritto attraverso sinestesie:

«Non si tratta comunque di sordità rara, quanto tipica, alle cui radici si trova non l'amore per l'opera, ma una aggressività cartacea, un narcisismo distruttivo». (677)

Questi riferimenti all'ascolto dell'opera si riverberano in alcune metafore utilizzate per esprimere il rapporto tra espressione e verità. In tre saggi diversi ricorrono tre metafore simili:

«Questo sentimento di fronte all'arcano delle origini è lo stesso che Plutarco rivela di fronte ai misteri egiziani, dove scopriva una verità silenziosa cui la sua filosofia non riusciva a dare voce» (689); «E l'intuizione di Leopardi [...] riappare sotto forma di tacita certezza» (714); «Vorrei, in questi appunti su Sergio Solmi, non tanto delineare il suo percorso, quanto avvicinare il significato della sua presenza misteriosa». (716)

Alle metafore sonore o visive (silenziosa/misteriosa) usate per descrivere la capacità di cogliere i significati profondi dell'arte, corrisponde una metafora acquatica per descrivere la sterilità del valore dell'estensione superficiale:

«Oggi i titoli tendono generalmente a svelare molto, a volte tutto, e a volte anche di più: dilagano come l'acqua su un terreno che la prosciuga, ma lo spazio che guadagnano in superficie lo perdono in profondità. E mentre i titoli semplici rinviavano alla enigmaticità al testo, che alla fine la riverberava anche su di loro, questi la anticipano, nel timore, spesso giustificato, che poi manchi». (662)

La metafora riassuntiva di un corretto rapporto con il testo letterario emerge in uno dei primi saggi delle *Esperidi*, dedicato alla poesia di Palazzeschi: la personificazione di cui è oggetto il testo arriva fino all'acquisizione delle facoltà più umane: quella della parola e dell'autocoscienza:

«Ma la felicità che si comunica al lettore nasce anche da un'altra sensazione: che il testo parli finalmente in prima persona, non sia solo un'immagine del mondo, ma anche quella di un uomo. Siamo tanto abituati a io immaginari, a io che non esistono, a io in abito da cerimonia o a io nudi e infreddoliti, che l'io di Palazzeschi ci sorprende». (557)

Pontiggia recupererà questa metafora nella sua ultima raccolta di saggi, appunto intitolata *Prima persona*<sup>153</sup>.

Pontiggia ricorre all'ambito del metaforico non solo per definire atteggiamenti critici ma anche per svolgere le sue analisi. Tali metafore possono riguardare aspetti linguistici, la descrizione degli stili o dei contenuti delle opere, la sintesi arguta della personalità poetica degli autori, o tratti tipici della psiche umana.

Eccone un sintetico campionario:

#### *analisi linguistica*

«Straordinaria è la frequenza, quasi a ogni periodo, della congiunzione “come”: a volte arcata tra una immagine e l'altra, a volte passaggio tra due punti contigui; spesso articolata in “come se”, che introduce l'idea di mondi paralleli e di mondi possibili» (700); «Attratti dai rami, dimentichiamo le radici, solo perché non le vediamo. Mentre l'attrattiva di quegli universi di parole che sono i vocabolari è proprio di favorire il viaggio nei due sensi: in quello del procedere e in quello del ritornare, che talora, come nel caso di “rivoluzione”, sono espressi da una parola dai due volti» (728); «la natura ermafrodita della parola» (728); «quelle miniere del fantastico che sono i vocabolari» (754).

#### *epiteti metaforici*

«Verne speleologo della psiche» (626); «A questo Carducci si può tornare, dimenticando quella immagine di leone maremmano assiso in cattedra che, alternando ruggiti e giambi, ha deliziato generazioni di professori» (734); «Alessandria [...], metropoli di sapere papiraceo e di sordidezza luminosa» (738); «Questo repertorio [...] è un inventario di buone maniere che Gadda rispetta sulla pagina [...]. Come tutti i grandi roditori del mondo borghese, se ne nutre mentre continua a scavarlo e cerca di non essere coinvolto nei cedimenti che provoca». (762)

#### *analisi stilistica e presentazione di opere*

«Il “viaggio” descritto da Baudelaire, non attraversa i cieli della mistica, ma neanche le quinte cangianti dell'estetica: è piuttosto una conoscenza intensificata dei poteri interiori» (599); «La ricchezza del saggio è l'interesse su un capitale di disillusioni» (631); «abilità tipicamente contemporanea a moltiplicare le tracce e trasformare ogni campo in una pianura, confondendo gli inseguitori» (635); «I *Racconti crudeli*, del 1883, fondono in una addizione alchemica le allucinazioni di Poe e il satanismo di Barbey d'Aurevilly, le voluttà efferate di Pétrus Borel [...] e

---

<sup>153</sup> *Prima persona* esce nel 2002 per Mondadori ed è costituito dalla rielaborazione di diversi testi, in particolare degli *Album* comparsi nel «Sole 24 Ore» tra il 1997 e il 2002, e degli aforismi comparsi sul «Corriere della Sera» tra il 1998 e il 1999. L'analisi dettagliata di questa raccolta è nel capitolo V.

l'epicureismo cattolico di Chateaubriand» (651); «la crudeltà elegante del linearismo sottolinea la solitudine degli individui» (687); «Il Pascoli latino aspetta di essere riletto [...]. Non per scoprirvi altre tessere di quel mosaico spezzato che è la poesia classica, ma per intravedervi le tracce di un affresco contemporaneo, precise e labili, segante da tremore e terrore» (736); «Repertorio di figure sontuose, il mondo classico gli [a Pascoli] offre un inesauribile riserva di immagini che diventano gli ex libris di una sterminata biblioteca. La sua poesia è una sorta di dedica araldica: e delle dediche conserva la tipica mescolanza di entusiasmo immaginario e di menzogna reale» (736-7); «La terra si trasforma in un museo animato, in una lanterna magica, fatta per proiettare ai posteri la testimonianza che eravamo vivi» (683); «Eppure quel vuoto si anima di presenze, si popola di minuscoli regni, diventa un graffito dell'indecifrabile» (691); «L'oro però brilla solo a tratti...» (651); «Pound ci dà nei *Cantos* le scaglie balenanti di una Grecia visionaria» (737); «*Divertimento 1889*, cosmo di avventure galanti e di malinconie quotidiane, ingrandite e insieme miniaturizzate, alla *Roma senza papa* del Duemila, babele teologica che assiste all'agonia di una Chiesa in attesa della fede» (746); «Fuga dal presente e fuga dall'io convergono sulla sua pagina [Morselli] in una angoscia che sembra vetrificare anche le immagini» (748); «Il linguaggio naturalmente tradisce, sotto lo smalto della superficie, queste incrinature» (qui smalto della superficie è metafora di "manierismo") (750); «L'inventario è un alveo in cui si incanala più agevolmente la corrente dei suoi versi» (752); «Altre volte la composizione del dessert rimescola gli ingredienti, passando da un sobrietà classica a una ridondanza barocca» (760); «Leggendo *Divertimento 1889* si prova una sensazione curiosa: si avanza in un presente pieno di imprevisti, ma intanto l'immagine si allontana velocemente, come in un cannocchiale alla rovescia, diventa dagherrotipo, una acquaforte di fine secolo». (748);

#### *fortuna dei testi*

«risalendo a Tirso de Molina, direi che è possibile scoprire come la sua falda sotterranea sia riuscita ad alimentare correnti tanto lontane» (603); «e la *Commedia* sarà il miraggio retrospettivo che lo orienterà nel deserto della nostra epoca» (679);

#### *psicologia e morale*

«uomo-talpa, che soffoca in una esistenza sotterranea ogni speranza di vivere alla luce» (631); «siamo in genere poveri di questo egoismo salutare. Abbondiamo invece di letterati che scambiano i loro piccoli dolori per i mali della società o si occupano dei secondi per dimenticare i primi e finiscono per non capire né gli uni né gli altri» (716-17); «Le persone più iraconde sorridono facilmente, spesso in anticipo su quanto dicono o ascoltano, quasi a disarmare l'aggressività degli interlocutori ed esercitare più occultamente la propria. E anche i pigri sono cinicamente cortesi, per evitare qualunque attrito possa rallentare la loro caduta in un vuoto torricelliano» (761-762). «Il letterato cammina sul ciglio della inesistenza: e il timore di essere nuovamente inghiottito dall'abisso ricorre con un andamento a spirale». (775)

La forza espressiva dello stile di Pontiggia è particolarmente evidente quando egli incorpora nella propria scrittura espressioni metaforiche attinte o ispirate da quelle usate dagli scrittori oggetto della sua analisi. Così, parlando del crepuscolarismo di Gozzano usa metafore analoghe a quelle che descrive: il poema incompiuto è presentato come un poema rimasto «allo stadio di crisalide» (667) e la metafora della luce crepuscolare si fa verbo di analisi estetica per descrivere la «luce retrospettiva che [il poema] getta sul mondo interiore di Gozzano» (668), oppure per chiarire il significato di altre opere: «Il simbolo della farfalla-psyche, della cui ricchezza Gozzano era pienamente consapevole, irradia la sua strana luce, non *crepuscolare*, ma aurorale, sulle *Epistole entomologiche*» (670). La metafora della luce viene usata da Pontiggia per provare così a spiegare la paralisi creativa dell'ultimo Gozzano:

«La stessa incompiutezza del poema, e la successiva paralisi creativa, non direi siano dovute alla percezione di uno sviamento, ma più probabilmente al presagio di essere troppo vicino al cuore della propria creazione e al timore, portandolo alla luce, di soffocarlo. È opinione banale quanto diffusa che la meta di un artista sia di “esprimere se stesso”. L'arte non è solo discendere agli inferi, ma risalire alla luce: e forse Gozzano sentiva che, affrontando finalmente il tema della crisalide, della metamorfosi e della farfalla, era arrivato al nucleo della propria ispirazione fino a diventarne prigioniero, come un insetto al centro della ragnatela». (670)

Una metafora di Sinisgalli innesca, per reazione antitetica, una metafora centrale nella teoria dell'*elocutio* di Pontiggia:

«Sinisgalli paragonava le sue ultime liriche “ai trapezi più che ai rettangoli, ai rombi più che ai quadrati, ai triangoli scaleni più che ai triangoli isosceli o equilateri”. A me ricordano un cono rovesciato, in cui il vertice, posto in basso, regge ancora tutta l'estensione della base». (691)

Si tratta di una *variatio* sulla metafora del triangolo dell'*elocutio*, esposta in apertura delle *Esperidi* quasi a manifesto della sua critica: «C'è però un terzo triangolo che, salendo dalla base chiara della forma, arriva al vertice chiaro dell'essere. Questo non è ancora il Monte Analogo, ma forse, a distanza, la sua immagine» (537).

Per descrivere la Rivoluzione francese lo stile si fa denso di metafore attinte dal vocabolario illuminista:

«In queste pagine si vede il secolo dei lumi ascendere al mito solare della Rivoluzione, che fuga le tenebre ed eterna i suoi principi nelle forme dell'arte [...] Tuttavia la solarità cosmica della Rivoluzione, quando si irradia in Europa, suscita almeno tante ombre quante ne cancella». (730)

Il verbo *schiodere* viene scelto in quanto attinente al contesto metaforico stagionale che Pontiggia usa per accostare, creando antitesi, i titoli di alcune opere di Carducci:

«Le *Primavere elleniche* del Carducci schiodono gli stessi cieli e climi della *Primavera cinese*: e la sua *Primavera classica* è immediatamente seguita, nelle *Rime nuove*, da un *Autunno romantico*, come se l'assenza di un intervallo spaziale potesse cancellarne uno di tremila anni». 733

Pontiggia combina qui i titoli per creare antitesi tra stili (classico/romantico) e metaforicamente tra lo spazio (assenza di intervallo spaziale) e il tempo (tremila anni), entrambi evocati in negativo (assenza / cancellare).

Dopo aver evocato l'amata metafora del labirinto in Borges, Pontiggia la prosegue, sfruttando la circostanza della reale ipovisione dello scrittore: «Borges sembra più spesso riconoscere che scoprire le pareti del labirinto dentro cui si addentra: procede a tentoni, con il suo occhio cieco, ma seguendo il filo di una Arianna invisibile, che è la memoria del suo mondo» (750).

- *Ossimori, sinestisie, ipallagi.*

L'ossimoro è una delle figure più evidenti dello stile di Pontiggia, utilizzata anche nei titoli dei suoi saggi (*I contemporanei del futuro*) e di un suo romanzo (*Il raggio d'ombra*). L'ossimoro ha in sé molte delle virtù dell'*elocutio* apprezzate da Pontiggia: la coesistenza di elementi antitetici, la *brevitas* della definizione, e l'apertura del paradosso. Per usare un linguaggio leopardiano, potremmo dire che l'ossimoro ha per Pontiggia la forza di tenere insieme *termini* e *parole*: attraverso la frizione straniante e paradossale dei due elementi diversi che esso congiunge, l'ossimoro apre a nuove significazioni ricche di effetti sorprendenti. Eccone un campionario:

«sacrifici eretici» (583); enfaticizzato dal corsivo: «scrittore *orale*» (587); «cinismo appassionato» (602); «verità cangianti e illusorie» (602); «singolare figura di scettico credente che è stato Giuseppe Renzi» (609); «l'arte oltrepassa l'immediato per poi recuperarlo in una verità occulta». 669 «attrazione riluttante» (672); «metamorfofi vitrea» (673) «Fargue fa di Parigi la sua interlocutrice muta, la scenografia mobile della sua fedeltà a se stesso» (682); «ammirazione apprensiva» (688); in figura di *tricolon*: «C'è in Solmi un nitore misterioso, una evidenza sfuggente, una mobilità inafferrabile» (721); in figura di coppia: «Solo i satirici trovano nella stupidità il loro amaro bene, il corrosivo alimento della loro ispirazione» (725); «ero sempre più attratto da quella precisione visionaria che distingue un talento narrativo» (742); «La sua natura duplice mostra da un lato una ipnotica flessibilità, una ingannevole identificazione con le apparenze che vuole assumere, mentre d'altro lato conserva inviolata la propria essenza, occulta ed enigmatica». (747)

Un certo rilievo assumono anche la sinestesia:

«Amaro tramonto novecentesco» (602); «luminose poesie nichiliste», «diario di un grigiore scabro e metafisico». (613); «potenza agghiacciante» (616); «chiude il romanzo come una epigrafe amara» (657); «una aggressività cartacea» (677); «fiumi silenziosi di carta stampata» (712); «presente cartaceo» (734); «la crudeltà calda della luce mediterranea e le astrazioni della geometria si fondono nell'ultimo tentativo grandioso di sovrapporre esistere ed essere, nel ricordo di una grecità in cui il credere agli dèi coincideva con il vederli» (738).

e l'ipallage:

«forme caute e dissimulate» (687); «ammirazione apprensiva» (688); «Siamo pronti a riconoscerci, con solidarietà patetica, nel piccolo, ma dimentichiamo che questa non è l'unica dimensione dell'uomo». 688; «non però che fosse modesto, almeno in quella accezione, di mansuetudine ottusa, che molti attribuiscono al termine». (718); «La sordità soddisfatta di quello che sembrava il pubblico elettivo ha generato l'infelicità di molti artisti [...]. Che i giovani preferiscano il nuovo non contraddice la regola, anzi la conferma. Non possono difendere quello che non posseggono. Ma è questione di anni». (741); enallage: «stringendo improvviso il cuore del letterato»; «la sua rivendicazione del diletterantismo [...] ha l'inflessibilità di una paranoia in penombra». (581)

#### 2.5.4 Figure sintattiche.

##### - *Similitudini.*

Meno definitoria della metafora, pur agendo sullo stesso principio sostitutivo<sup>154</sup>, la similitudine mette in evidenza la soggettività dell'autore in modo più evidente, poiché espone i procedimenti combinatori che utilizza. La metafora infatti, pur essendo generata da una libera associazione, si presenta nella sua brevità definitoria meno discutibile: la similitudine invece, strutturandosi in sintassi, mette in mostra i procedimenti argomentativi che la generano.

Nel saggio dedicato alla sua passione per gli scacchi, per descrivere la sua reazione a una prima sconfitta, usa una similitudine attinta al mondo del pugilato, sport praticato in gioventù:

«Eppure quella prova non era bastata, forse era stata così violenta, che avevo sperato subito di cancellarla, come quei pugili che, quando vengono sorpresi da un colpo, fanno cenno che non è niente, razione che denuncia il contrario» (609).

In questo, come in molti altri casi, è evidente che le similitudini svolgono la funzione di esemplificare alcuni comportamenti temuti e biasimati da Pontiggia: quella serie di reazioni linguistiche (anche in senso lato, come in questo caso, dove la comunicazione è gestuale) che, nella loro formulazione, tradiscono intenti opposti e denunciano le maschere, i fingimenti con cui gli uomini esorcizzano ciò che temono di esprimere. Così la differenza tra “predicare” e “praticare” tipica di una certa Italia («paese che si professa antirazzista e che non ha mai parlato tanto come oggi di politici di razza, scrittori di razza, cavalli di razza») è esemplificata con una similitudine tratta dalla storia del costume dell'Ottocento ma che punta soprattutto sulla sensazione di disgusto che evoca:

«E che, mentre [il paese] pratica l'approssimativo, predica il “rigoroso”, come il colletto inamidato e posticcio che nell'Ottocento applicavano a un'altra camicia». (647-48)

---

<sup>154</sup> Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 127-128 e 221-225.

In quest'altro passaggio la definizione, già intensamente metaforica, dell'impossibilità di cogliere nella parola la sua polifonia storica («scacco della percezione») viene spiegata con un paragone artistico:

«Questo scacco della percezione mi ricorda quel gioco illusionistico in cui i profili di due visi, opposti frontalmente, bianchi su sfondo nero, si trasformano sotto i nostri occhi in due calici, ma mai riusciamo a vedere contemporaneamente le due immagini». (727)

Un tema ricorrente, oggetto di metaforizzazione tramite similitudine, è quello dell'uso irresponsabile delle parole. Nel saggio *La sfiducia nella parola* Pontiggia chiarifica i suoi concetti attraverso similitudini, attinte ai campi più disparati, spesso associate alla figura dell'antitesi:

«La sfiducia nella parola cresce come l'inflazione» (712); «l'aggettivo "inquietante" riservato agli scrittori dimostra la misteriosa attrazione che ha sempre esercitato non la verità, ma il suo contrario. E come siamo attirati dall'abisso, anziché dal sentiero che lo costeggia, così la percezione che un libro è faticoso induce molti recensori ad arrischiare che è avvincente» (712); «eppure le parole meno attendibili sono destinate ad ascesa irresistibile, come la moneta cattiva che caccia la buona». (713); «Perciò occorrerebbe avere con la parola la stessa cautela che i pittori hanno con i colori» (714). «"Il linguaggio internazionale della poesia" è, ad esempio, una di quelle formule fatte per rassicurare, come un contenitore levigato. Ma è meglio probabilmente non aprirlo e non esplorarlo». (714)

Le similitudini possono servire a evidenziare ironicamente alcuni dei paradossi nell'uso delle parole: ad esempio, la parola «intelligenza» riferita a Morselli, suscita uno stupore ingiustificato soprattutto in coloro i quali dovrebbero amare la precisione di linguaggio, mentre l'uso di sinonimi peggiorativi nei diversi gerghi testimonia lo svuotamento semantico cui è andata incontro la parola "intellettuale":

«Anche la costruzione del racconto, calibrata, sapiente è una qualità di Morselli destinata a non attirargli consenso. La si giudica frutto dell'intelligenza, altra parola considerata con sospetto, come una colpa o un limite: alcuni non la pensano infatti compatibile con quella inconsapevolezza un po' ottusa che amano attribuire agli artisti. Altri sembrano accettarla con stupore, come la precisione di linguaggio: ed è come ci si stupisse che un concertista usi uno strumento accordato» (745); «"Intellettuale" è vocabolo oggi imbarazzante. Privo com'è, nella maggior parte dei casi, di attendibilità culturale e di autorità morale, galleggia come una mina fuori uso sulla superficie del lessico. Non a caso si è cercato di sostituirlo con peggiorativi,

dal sarcastico “testa d’uovo” all’imprenditoriale “operatore di cultura”, tra borioso e modesto». (620)

Altre similitudini riprendono il tema centrale del rapporto con il testo, intensificando sia gli atteggiamenti considerati scorretti sia quelli corretti, già definiti tramite la metafora dell’incontro «in prima persona» con il testo e il suo autore. Pontiggia denuncia la posizione di chiusura di certi presunti specialisti, i quali, attenti più alla «qualità della ricezione» che alla «qualità dell’opera», sono quasi resi ciechi dalla abbagliante luce della verità inesauribile del testo:

«[i filologi] Posti di fronte a quest’ultimo problema, si riparano gli occhi come gli speleologi quando escono dalle grotte». (710)

Pontiggia mette a fuoco, attraverso una similitudine, il rischio corso da chi pretende che l’uso di metodi scientifici possa decifrare «il segreto» del testo, invece che rivelarne l’inesauribilità:

«un processo analogo si manifesta nel dominio della scienza: quanto più essa si addentra nella semplicità apparente del disegno originario, negli elementi primi della energia e della vita, tanto più dilata l’area dell’ignoto. Così l’analisi strutturale della poesia, anziché decifrarne il segreto, come pure avrebbero voluto certi suoi cultori impazienti, ne mette solo in luce aspetti ulteriori». (755-6)

Le similitudini usate per descrivere un corretto atteggiamento critico sono quelle del dominio semantico del rapporto vivo con il testo, in prima persona:

«Ma tra l’avvicinare un autore su un manuale e l’incontrarlo sulle sue pagine c’è la stessa differenza che seguire un itinerario su una carta geografica e percorrerlo a piedi» (662); «solo la coscienza della *distanza* può avvicinare il classico e insieme conservarlo nella sua lontananza: due atteggiamenti difficili da fondere in un sentimento unico. Eppure solo questa fusione può accrescere e intensificare, come tra due persone, la vitalità di un rapporto». (678)

Altre similitudini vengono utilizzate per svolgere analisi linguistiche, stilistiche, letterarie. Ad esempio alcuni fenomeni linguistici e letterari sono paragonati a processi indagati dalle discipline scientifiche, dalla biologia all’astronomia, generando così una sorta di sinestesia epistemologica:

«mondi poetici, stilistici e linguistici, apparentemente estranei, come galassie centrifughe in continua espansione, ma all’interno di un solo universo» (679); «Il

sogno che ha favorito la dilatazione del suo mondo, quello di sovrapporre *esprit de finesse* e *esprit de géométrie*, scoprendo l'algebra come metrica dell'invisibile e la poesia come fisica della parola, si dissolve di fronte all'angoscia del tempo, vissuto come rinuncia e come perdita». (690); «Talvolta un vocabolo muta nel corso della sua articolazione, come in un processo di moltiplicazione cellulare («finimondo, finimondorioles»). E questa plasticità è insieme matrice e frutto di una idea dell'essere come divenire» (699-700); «Niente è più solidale e coerente di un universo maniacale. E in quello di Gadda il senso di colpa è come il cielo delle stelle fisse sopra il movimento dei pianeti» (769).

Nel caso di Gozzano, la similitudine utilizzata per descriverne il processo creativo viene sviluppata per antitesi al repertorio metaforico dello scrittore, cui Pontiggia, come abbiamo visto, ha già attinto:

«L'arte non è solo discendere agli inferi, ma risalire alla luce: e forse Gozzano sentiva che, affrontando finalmente il tema della crisalide, della metamorfosi e della farfalla, era arrivato al nucleo della propria ispirazione fino a diventarne prigioniero, come un insetto al centro della ragnatela». (670)

Per rappresentare il processo compositivo di un libro che ha deluso le aspettative generate da un titolo azzecato (titolo sul quale Pontiggia costruirà il suo saggio, *La filosofia del "come se"*) Pontiggia usa una similitudine di tipo grafico, descrivendo uno sviluppo creativo incapace di generare novità:

«Sviluppa in modo sistematico il tema del titolo e lo ingigantisce, come il braccio di un pantografo, che riproduce perfettamente si scala modificata, un disegno: ma non vi aggiunge niente». (663)

Per descrivere l'incapacità di molti letterati di svincolarsi dal potere che il sistema culturale esercita sulla loro attività, prende una immagine sportiva:

«A ogni stadio muta l'arbitro della sua esistenza, come una staffetta che si dà il cambio: solo il testimone rimane il medesimo, ma sempre in mano d'altri». (776)

- *Antitesi*<sup>155</sup>.

Figura di dilatazione semantica<sup>156</sup>, l'antitesi è certamente una delle più frequenti nella scrittura saggistica di Pontiggia. Che sia una antitesi di frase, di gruppi di parole, o di parole singole, essa sfrutta le potenzialità della sintassi di creare parallelismi e figure di accumulazione<sup>157</sup>. Dal punto di vista argomentativo, l'antitesi può essere utilizzata per contrapporre, per distinguere, per chiarificare, o per ottenere effetti stranianti, come il paradosso e l'ironia. L'antitesi può anche avere una funzione copulativa: «La costruzione sindetico-copulativa rende più debole il rapporto aversativo, in quanto l'opposizione viene considerata come sintesi anche di membri contrari»<sup>158</sup>.

Le antitesi possono riguardare parole o gruppi di parole ed esse sono sempre basate su antinomie (superficie/profondità, vecchiaia/gioventù, oscurità/luce, vita/morte). Ma più che enfatizzare la contrapposizione, le antitesi di Pontiggia tendono a svelare la compresenza degli opposti,

«banalità in superficie, e paura del nuovo in profondità» (642); «Aspetto più ovvio e insieme più sconcertante» (604); «sempre violata e sempre rinnovata solitudine [del testo]» (643); «Finchè i fantasmi interiori vengono definiti irrealità, non si potrà capire quanta realtà scopra il viaggio nel fantastico» (617); «Rinvia a una misteriosa congiunzione di vecchiaia e gioventù» (649); «a preferire alle tenebre del profondo, affollato da tanti studiosi, i colori cangianti della superficie» (648); «Angelica, storia di una mitica Psiche, prostituta e pura, in una Europa da operetta...» (648), «un satanismo insieme blasfemo e devoto, e il bisogno sempre contraddetto, di

---

<sup>155</sup> Collocata da Lausberg nelle figure di pensiero, «l'antitesi è la contrapposizione di due pensieri di variabile estensione sintattica. Si possono distinguere l'antitesi di frase, l'antitesi di gruppi di parole, l'antitesi di parole singole. Il fondamento sintattico dell'antitesi è la coordinazione, che può tuttavia essere sostituita dalla subordinazione». H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 210. Anche e soprattutto per l'antitesi vale la constatazione di Lausberg circa la difficoltà a sistematizzare le figure di pensiero («la sistematizzazione delle figure di pensiero è difficile» poiché «elaborazione intellettuale e formulazione linguistica sono un processo inscindibile»). Ivi, pp. 194-195). L'antitesi inoltre partecipa in modo rilevante sia ai processi dell'*inventio* sia a quelli dell'*elocutio*. Il chiasmo è un mezzo della *dispositio* che esprime l'antitesi. Cfr. Ivi, p. 214 e seg.

<sup>156</sup> Secondo Lausberg, la figura della dilatazione semantica, rispetto alle precedenti figure di pensiero dell'amplificazione orizzontale e della chiarificazione semantica, si presenta come una aggiunta (*adiectio*), «in maniera che, oltre alla comunicazione essenziale, vengano comunicati anche altri pensieri». Il rapporto tra il pensiero essenziale e quello aggiunto è simile «al rapporto del *verbum proprium* con il *tropus* e a quello del pensiero vero e proprio con il pensiero tropico». Ivi, p. 209.

<sup>157</sup> Ivi, p. 213.

<sup>158</sup> Ivi, p. 210.

solitudine» (656); «Vita e morte si incontrano e i loro volti si fondono in un volto nuovo» (669); «I versi di Fargue mi fanno pensare a una *archeologia del presente*» (683); «E anche in quel lucido, quieto, estatico delirio che è il soliloquio di 'Ndrja durante il colloquio con don Luigi Orioles» (699). «l'uomo-talpa, che soffoca in una esistenza sotterranea ogni speranza di vivere alla luce» (631); «La sorte postuma di Gozzano presenta molte analogie con quella di D'Annunzio, suo ideale antagonista» (673).

Infatti anche quando l'antitesi si presenta come contrapposizione, Pontiggia recupera uno «sfondo», anch'esso ambivalente, ma unificante: «Raramente, come in questi versi, il divario tra conoscere e sapere, tra analisi e sintesi viene proiettato su uno sfondo metafisico insieme certo e aleatorio, visibile e invisibile» (753).

Come è evidente la figura dell'antitesi esalta le forme di parallelismo, a coppie:

«E nelle righe successive la visione naturalistica e quella geologica, l'immagine tecnologica moderna e quella mitica primordiale trovano una loro convergenza» (704); «la civiltà contemporanea, fondata sull'assoggettamento della natura e sullo spossamento dell'uomo» (705);

o in figura di *tricolon*:

«sovrapporre interno ed esterno, identificazione e sdoppiamento, immedesimazione e distacco» (635); «la molteplicità dei registri stilistici e narrativi [...] si manifesterà [...] come compresenza di dimensioni oniriche e realistiche, evocative e visionarie, soggettive e reali» (703); «Per verificare come dimensione realistica e dimensione visionaria, superficie e profondità, visibile e invisibile si tramutino di continuo per fondersi alla fine nella potenza di un'unica immagine...» (704); «la poesia aggiunge la sua bellezza perenne e la totalità del suo orizzonte, che include passato e presente, divino e umano, mito e storia» (755).

Nel caso che segue l'antitesi non è tra i singoli lemmi, ma tra i due iperonimi («apollineo/dionisiaco»):

«Apollo, dio della luce, della divinazione e della poesia, ma anche dio della lotta, della crudeltà, dell'estasi». (757)

Più spesso le antitesi coinvolgono la sintassi, interessando gli elementi della frase o interi periodi. Raramente si presenta nello stile dilemmatico, in cui i due opposti si escludono a vicenda («Ci sono due modi di tradire il passato: accentuare la distanza o sopprimerla», 677); più spesso l'antitesi svela la compresenza degli opposti, fino al paradosso della trasformazione di un elemento nel suo contrario:

«questo universo in cui le **tesi** si sono mutate in **ipotesi** e i **fatti** sono le interpretazioni» (694); «tema occultamente religioso, in cui la **meta** era costituita dall'**origine** e il conoscere diventava alla fine un riconoscere» (697); «evento abbastanza insolito in Italia, dove **la resa all'evidenza** è il **contributo profetico** più diffuso tra gli intellettuali». (717); «Tutto diventa allegoria, ma il **significato nascosto** è **la superficie smagliante**» (738); «**Riempire lo spazio** fuori di sé significa svuotare, dentro di sé, il senso del tempo» (747);

Lo stesso procedimento è ottenuto con predicati che indicano identità ma in modo attenuato:

«**All'intuizione**, matematica e poetica, della simmetria e dell'ordine si sovrappone la **coscienza** della asimmetria e del disordine» (692); «ancora oggi **avvicinare** Lorca comporta **allontanarsi** da lui» (643); «**l'autoritarismo**, ad esempio, che della stupidità è una forma odiosa, riaffiora spesso nei figli **sotto l'aspetto**, antitetico solo in apparenza, **della permissività**» (724);

Un effetto simile è ottenuto attraverso la predicazione di attributi opposti allo stesso tema, o, viceversa, della attribuzione dello stesso aggettivo a sostantivi antinomici:

«Il Carducci più vicino a noi è quello più lontano dal classicismo», (734); «Io credo ci sia un rapporto – oggi – tra l'eclisse della parola e la popolarità della musica. Il linguaggio verbale è diventato un rumore di fondo e il discorso più attendibile è quello, indecifrabile, della musica» (714); «In un mondo di **segni** siamo diventati esperti nel decifrarli, ma non sappiamo più il loro valore» (693); «allora sarebbe lecito osservare che le **omissioni** sono considerevoli almeno quanto le **inclusioni**». (696)

L'antitesi può essere anche tra il predicato e i suoi argomenti:

«anzitutto perché la fantasia, come è implicito nella sua accezione originaria, *rende manifesta* la scomparsa del senso nella infinità dei significati» (694); «Già in Canova gli dèi **svelano**, dietro apparenze marmoree, **la loro assenza**». (731)

La predicazione di attributi antitetici al medesimo tema può avvenire anche per mezzo di subordinate relative: «la goffaggine compiaciuta, anche questa alquanto lombarda, che ostenta il disagio e occulta l'indifferenza» (761). Nel caso che segue il termine oggetto di amplificazione («coraggio») viene “applicato” a contesti

descritti da due relative - in parallelo su predicati sinonimici («inoltrarsi/avanzare»)  
- rese antitetice («totale/circoscritto») grazie alla antanaclasi:

«Il coraggio, coraggio intellettuale e morale, che lo aveva spinto, tra i pochi del Novecento, a inoltrarsi in un orizzonte totale, in cui convergessero lettera e cifra, è lo stesso che lo sorregge nell'avanzare entro l'orizzonte sempre più circoscritto della sua esistenza». (691-92)

La medesima struttura sintattica (“x” che..., è lo stesso che “y”...) si ritrova in un parallelismo esasperato in cui la medesima subordinata viene variata solo in tre dei suoi elementi tramite antitesi:

«Il letterato che da **giovane** si emoziona se il suo nome compare in un elenco di redattori, perché così ha il senso di nascere, è lo stesso che da **vecchio** si emoziona se il suo nome non compare in un elenco di scrittori, perché così ha il senso di morire». (776)

L'antitesi può crearsi tra elementi della reggente ed elementi della subordinata:

«Il titolo, che diverrà espressione di uso comune, nasce da una esperienza profonda, che il libro trae alla superficie» (598); «Inibisce quel che gli apre» (623); «come ci hanno insegnato generazioni di pedagoghi e moralisti, sempre tesi a farci credere in quello in cui non credono loro» (625); «la simulazione, per essere più persuasiva e crearsi un alibi, finisce per convincersi di essere sincerità» (665); «il presagio di essere troppo vicino al cuore della propria creazione e al timore, portandolo alla luce, di soffocarlo» (670); «Quest'aria di “grande sera” dominava nel simbolismo di fine secolo, il quale vegliava su un mondo che contribuiva a distruggere». (683) «Nel caso di Borges credo che la qualità sia, una volta tanto, innegabile; ma credo anche che la ragione della sua attuale, incontrastata fortuna – dopo decenni di stima solo da parte di pochi – sia soprattutto un'altra: quella di aver dato un senso fantastico alla tragedia del nostro tempo, che è la perdita del senso» (693); «lo sgomento che suscita il volto nascosto della realtà è superato dal piacere di scoprirlo in condizioni di relativa scurezza» (695); «Alludo ad esempio al procedimento della “enumerazione caotica”, l'unico che il disordine della nostra visione sembra consentire all'ordine della poesia» (750); «Il **conformismo** che si scopre nella esistenza degli **eversori** e che delude le anime pie della rivoluzione non ricalca solo quella educazione contro cui lottiamo – almeno nei migliori dei casi – tutta la vita: ma cela anche l'aspirazione legittima a risparmiare le energie per una gerarchia di scopi, a lavorare in pace alla guerra» (762).

Come si è già notato, gli effetti stilistici più marcati sono quelli ottenuti inserendo elementi antitetici in parallelismi sintattici. Tale intensificazione dell'antitesi avviene soprattutto quando il parallelismo è tra frasi coordinate. L'antitesi può

riguardare solo due elementi antinomici («dì una menzogna e troverai una verità», 631; «L'*ascolto*, come dicono gli esperti, è aumentato, ma l'attesa è diminuita», 714), oppure può riguardare tutti gli elementi delle frasi come in questo caso estremo<sup>159</sup>:

«L'**enigma**, insolubile per il protagonista, non lo è più per noi e **la sorpresa**, fatale per la vittima, attira lo spettatore» (695).

Le antitesi possono richiamarsi anche a una certa distanza, svolgendo così anche funzione di coesione testuale:

«Abbiamo una vocazione particolare, che non ha niente di evangelico, a **innalzare** gli **umili** e ad abbassare i grandi: mentre sarebbe ora di togliere a Gozzano, classico **minore**, l'aggettivo che lo limita e restituirlo alla sua grandezza» (673).

L'effetto è ancora più intenso quando vengono sfruttati effetti fonici: in «mentre pratica l'approssimativo, predica il "rigoroso"» (647-48), la dominante antitetica è rappresentata dalla coppia "approssimativo/rigoroso", ma la creatività maggiore si svela nel calembour dei verbi, antitetici per significato (fare/dire), ma quasi omografi.

Come si è visto, elementi antitetici possono essere presenti in frasi coordinate copulative («Nei torsi abbandonati riconosce gli uomini del suo tempo e nei vivi scorge i contorni degli scomparsi», 738), avversative («Leggendo *Divertimento 1889* si prova una sensazione curiosa: si avanza in un presente pieno di imprevisti, ma intanto l'immagine si allontana velocemente», 748; «questa interpretazione lirica del modello spiega come Pound sapesse felicemente eludere qualsiasi tentazione di ricalcare la struttura e le simmetrie ("Non si può seguire il cosmo dantesco in un'epoca empirica"), ma al tempo stesso ne conservasse, in modi trasposti, alcuni fondamenti». 679) o correlative («Da un lato si ha l'impressione che Baudelaire

---

<sup>159</sup> Questo caso è particolarmente poiché alcuni elementi sono in antitesi rispettando il parallelismo sintattico (enigma / sorpresa; protagonista/ vittima; noi / spettatori), mentre negli altri l'antitesi non rispetta il parallelismo sintattico, ma i significati: infatti elementi sintatticamente simili e in parallelo tra loro («insolubile» e «fatale» – «non lo è più» e «attira») sono in antitesi semantica tra loro: «insolubile» / risolvibile («non lo è più»), pauroso («fatale»)/attraente («attira»).

creda poco a quello che racconta, dall'altro che tema di **credervi troppo**, e perciò accentui il grottesco ed esaspero la caricatura. Questa oscillazione tra geometria e passione, tra Laclos e Balzac per scegliere alla fine la parodia, è uno degli aspetti più curiosi del testo e certo una ragione del suo fascino giovanile», 655-56).

Le antitesi possono intensificare dei parallelismi a chiasmo:

«E non parlo solo delle illusioni a occhi aperti, quelle dei **bambini** che agiscono “come se” fossero adulti, o degli anziani che agiscono come se fossero **giovani**”, (664); «solo la coscienza della **distanza** può avvicinare il classico e insieme conservarlo nella sua **lontananza**» (678); «Penelope, *colei che strappa il filo della trama*, la trama **corruttrice** degli usurpatori, per **ricostruire** il tessuto dei diritti originari» (697); «Nella storia delle parole ci attrae il **mutamento**, ma la **continuità** è altrettanto misteriosa» (727); «Questo non era idealismo ingenuo né ipocrisia di retore, ma nasceva da un sentimento che oggi va scomparendo, quello della **grandezza**. Siamo pronti a riconoscerci, con solidarietà patetica, nel piccolo, ma dimentichiamo che questa non è l'unica dimensione dell'uomo. Melville non negava che uno scrittore potesse dedicarsi alle pulci, ma aggiungeva che, quanto a lui, preferiva occuparsi di **balene**» (688); «L'alba che l'umanità cercava nel **passato** per sperare in una **nuova aurora** si è trasformata in una notte cieca» (731); «Viene riconosciuto tardi dai moderni, ma gli antichi lo hanno accolto da tempo». (738)

In alcuni casi il chiasmo semantico si inserisce in un parallelismo sintattico in modo sorprendente:

«ne *Alle fonti del Clitumno* il treno a vapore che attraversa la campagna umbra non basta a rendere moderno il paesaggio, mentre il paesaggio classicistico rende antica la ferrovia» (734)

La costruzione del chiasmo infatti fa perno sulla ripetizione della parola *paesaggio*, intorno alla quale si dispongono a specchio elementi semanticamente antitetici: il *paesaggio* della prima frase, senza attributi, è evidentemente il paesaggio “moderno”, mentre quello della seconda frase è in antitesi grazie all'aggettivo “classicistico”; così l'antitesi procede per cerchi concentrici: «non basta a rendere moderno» si oppone a «rende antico», mentre «treno a vapore» si oppone a «ferrovia» anche se non per antitesi. Dal punto di vista delle funzioni sintattiche, gli elementi sono invece disposti in parallelo: soggetto, fraseologico, verbo copulativo, oggetto.

Le antitesi non sono sempre esplicitate da una antinomia tra due parole, ma possono emergere come antitesi di concetti: «Quello che Girolamo disse delle Scritture, che “l’ordine stesso delle parole è un mistero”, vale anche per la sintassi profana del romanzo» (746). Qui, l’antitesi tra sacro e profano ad esempio è evidente anche se la parola “sacro” non è esplicitata, ma implicita in Scritture e richiamata da “mistero”.

- *Correctio*.

Il panorama delle figure legate all’antitesi si allarga quando si pone l’attenzione su una struttura sintattica spesso usata da Pontiggia per evidenziare o per creare<sup>160</sup> contrapposizione tra parole o concetti: la figura sintattica della *correctio*<sup>161</sup>. Tale figura è uno strumento propriamente argomentativo, ma, per la sua frequenza, costituisce certamente un tratto stilistico importante nella saggistica delle *Esperidi*. Per suo tramite Pontiggia trasferisce sul piano dello stile un *modus cogitandi*: quello di esplicitare una contraddizione evidenziando al tempo stesso la compresenza degli opposti. Come nota Lausberg «la *correctio* consiste nel rifiuto di una parola (usata dall’avversario) non appropriata alla cosa [...] e nella sostituzione della parola con un’altra parola che sia appropriata»<sup>162</sup>. Nelle *Esperidi* l’«avversario» di Pontiggia in effetti sembra essere la *doxa* “ridotta” di chi si avvicina a questioni letterarie, culturali o umane in modo parziale. Tramite le strutture della *correctio* Pontiggia può così ribaltare o allargare i paradigmi con cui si affrontano certi problemi. Il ribaltamento avviene tramite la formula avversativa «*non x, ma y*», in cui un termine esclude l’altro; l’allargamento attraverso la formula «*non solo x, ma anche y*». Questa formula costituisce in effetti una «amplificazione, vicina alla *concordatio*, che comprende il rapporto copulativo e avversativo, ed è appropriata al

---

<sup>160</sup> In effetti la figura di *correctio* può mettere in relazione tra loro parole diversivoche o multivoche. Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 206-209. Per quanto riguarda l’analisi di questa figura nella prosa di Calvino e Levi, si veda almeno quanto scrive Mengaldo in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 279-284.

<sup>161</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 206-209.

<sup>162</sup> Ivi, pp. 206-207.

complesso carattere dell'essere»<sup>163</sup>. La virtù della congiunzione avversativa "ma", di mostrare aspetti contraddittori dell'essere, è spiegata nel saggio *Sulla stupidità* in un commento a una espressione manzoniana, in cui Pontiggia usa metacriticamente una costruzione avversativa per spiegarne la funzione:

«"Galantuomo sì, ma acuto», ha scritto Manzoni. Questa coppia di attributi in coabitazione coatta mi ha sempre affascinato come il contributo più enigmatico che l'intelligenza abbia mai dato al mistero della stupidità: non nega il possibile connubio tra onestà e intelligenza, però il "ma", se da un lato lo realizza, dall'altro lo avversa. E la stupidità, allontanata dalla porta, si affaccia, presenza inquietante, alla finestra». (725-26)

È per mezzo di questa struttura che Pontiggia può realizzare le sue efficaci e stranianti formule critiche, intensificando ad esempio una antimetabole: «Per Daumal la chiarezza non è il valore, ma il valore non si esprime che attraverso di essa» (537).

La chiarificazione semantica può essere prolungata per più paragrafi, generando una argomentazione fatta di definizioni di immagini e loro ridefinizione: marca qualificante l'approccio critico di Pontiggia, così netto nel rifiutare ogni cristallizzazione della critica. Esempio è questo passaggio del saggio su D'Arrigo, dove per definire lo statuto epico del personaggio «'Ndrja» usa gli archetipi di Achille e Ulisse, presentati come antitetici attraverso una citazione di Carlo Diano, tratta da *Forma ed evento*. Pontiggia però, attraverso continue *correctio*, mescola i tratti di immutabilità e mutevolezza propri dei due modelli:

«Nella ripresa moderna del mito le due figure trovano invece enigmatici punti di contatto [...]: anche 'Ndria, tornato nella sua terra, viene ucciso per errore [...]. E tuttavia egli non è Ulisse, ma Achille, giovane, immutabile, o meglio non ancora toccato dalla metamorfosi. Però quello che fa di Achille un eroe [...] è negato a 'Ndrja [...]. Eppure anche 'Ndria è un eroe nel senso concesso dal tempo in cui viviamo: non conosce il proprio destino, ma vuole sottrarsi a quello degli altri, perché non vi si riconosce.». (706-707)

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 208.

Pontiggia fa largo uso in modo espressivo di una costruzione che appartiene pienamente agli strumenti della scrittura argomentativa (la coordinazione avversativa): la *correctio* viene intensificata e ripresa come marca di stile ad esempio quando sintetizza in modo arguto, aforistico i suoi ampi panneggi sintattici:

«**È vero che** nel mondo antico il gioco delle citazioni, esplicite o allusive, era favorito anche da fattori pratici, che non vengono generalmente ricordati: l'abitudine della lettura ad alta voce e l'apprendimento a memoria, che sostituiva l'acquisto di libri troppo costosi. **Ma** chi parla solo di imitazioni e plagii dimentica che, se la letteratura è sempre stata una misteriosa valle di echi, quello che li diversifica non è la nota, ma il timbro. [...] Non si tratta comunque di sordità rara, quanto tipica, alle cui radici si trova non l'amore per l'opera, ma una aggressività cartacea, un narcisismo distruttivo». (677)

La forza espressiva della *correctio* è apprezzabile soprattutto quando tale figura viene esasperata, abolendo la sintassi (frase nominale) e associandole una metafora:

«Nel mezzo non più la distanza ma la relazione, non il percorso lineare, ma la discesa concentrica. Però il movimento non è solo centripeto, ma centrifugo: la forza che contrae il cuore è la stessa che lo dilata». (700)

La costruzione della *correctio* può essere attuata anche con ellissi del nesso avversativo, sostituito dall' "a capo": «Né si tratta di quell'irrazionalismo che fino a poco tempo fa si cercava di esorcizzare aggrottando le ciglia, annuendo gravemente e appellandosi a una nozione *severa* della ragione. / Si tratta di un fenomeno infinitamente più complesso». (715)

Tale costruzione viene utilizzata spesso per supportare una convinzione epistemologica radicata nella critica di Pontiggia: una conoscenza razionale dei fatti artistici e umani non è in contraddizione con l'accettazione della compresenza di opposti:

«Il libro di Jean Starobinski, *1789 i dogmi e gli incubi della ragione* [...] non è un libro di linguistica e non approfondisce il problema della parola "rivoluzione": eppure i materiali e le riflessioni che l'autore offre, con la sua mano sicura e la sua scrittura sinuosa, mostrano come – nel mito rivoluzionario – ciclo cosmico e evento

storico, apparizione del nuovo e riscoperta dell'antico trovassero un loro misterioso punto di coincidenza» (729); «Il "viaggio" descritto da Baudelaire, non attraversa i cieli della mistica, ma neanche le quinte cangianti dell'estetica: è piuttosto una conoscenza intensificata dei poteri interiori, una rivelazione dell'individuo a se stesso, "elevato a una potenza cubica"» (599); «trasporto in letteratura, questo non significa, almeno mi auguro, eludere le ideologie, le poetiche, i progetti di interpretazione, ma mantenere una distanza critica dal retroterra dei testi». (639)

L'insistenza sul termine da ridefinire è giustificata, da un lato, come strumento disambiguante per raffinare la sua analisi, dall'altro come *adiectio* utile ad presentare la sua *correctio* come una prospettiva che superi, ricomprendendole, le definizioni parziali precedenti:

«Non emancipazione dei dialetti né eversione prodotta da accostamenti conflittuali e neanche satura di combinazioni imprevedibili: ma piuttosto la sfida di un linguaggio che sottraendosi, con la sua incessante metamorfosi, alla rigidità della norma, subordina però la presenza di ogni parola alla espressività del testo» (701-702).

Questa volontà è esplicita quando la *correctio* avviene nella forma «non solo x, ma anche y»:

«non solo varianti dadaiste e surrealiste, ma anche fulminei nessi e splendide diversioni, che fanno venire in mente certe pagine dei simbolisti russi» (648); «E non parlo solo delle illusioni a occhi aperti [...]. Ma parlo di illusioni più occulte e tenaci, di rapporti che durano tutta la vita "come se" fossero morti", di fraintendimenti che rimandano alla eternità il loro chiarimento». (664); «L'arte non è solo discendere agli inferi, ma risalire alla luce» (670); «D'Arrigo non elude solamente ogni atteggiamento didascalico ed esplicativo nei confronti delle lingue cui attinge, ma rivela la sua ambizione di fonderle in un linguaggio unico» (701); «Questa percezione sia del valore della cultura sia della sua impotenza a modificare chi la possiede e di dare un significato alla sua vita, non alimenta solo lo sfacelo immaginoso di Borges, ma la crisi della civiltà contemporanea: e non stupisce che questa si riconosca in lui» (752).

Come abbiamo detto, da un punto di vista retorico, la *correctio* può enfatizzare l'opposizione tra termini antinomici, oppure creare antitesi tra termini o concetti contigui e non così nettamente contrapposti.

Nel primo caso si arriva ad evidenziare dei paradossi attraverso il ribaltamento di un luogo comune:

«Il romanzo è un viaggio nell'ignoto. E l'aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa, ma di scoprire quello che non sapeva e che pure è riuscito a raccontare» (659); «il testo mi è parso infatti deludente, ma per una ragione inconsueta: il suo limite non è di restare al di qua del titolo, ma di non oltrepassarlo» (663); «Comunque se si fosse più consapevoli di questo vivere ipotetico, dove non è più l'ombra che ci segue, ma siamo noi a seguirla, forse certe delusioni ci verrebbero risparmiate» (665); «Questi paesaggi quotidiani, che permangono e insieme mutano esprimono in Farge non tanto l'attrazione per il presente, quanto la nostalgia per la sua perdita» (682); «Nell'epos moderno di *Horcynus Orca* il protagonista non è più un condottiero vittorioso, ma un marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina» (697); «Eppure proprio la ininterrotta potenzialità simbolica dovrebbe indurre alla cautela: essa finisce per diventare non il problema da risolvere, ma il problema da porre» (698-699); «Insomma il sogno ultimo del filologismo è di sacrificare, nel proprio rogo, tutti gli altri sogni: si postula la totalità non per avvicinarla, ma per renderla irraggiungibile» (710); «Significa che ammettere la parzialità non significa avvallarla né tanto meno incoraggiarla: ma significa non negare la sua importanza nella vita di ognuno» (711); «Si sentiva, in sua compagnia, che l'essenziale non era ciò diceva e faceva, ma *ciò che era*. [...] Ci affascinava in lui non il mutamento, ma la continuità» (716); «Credo che per invecchiare nel senso non della perdita, ma dell'accrescimento occorra una grazia nativa, una attesa e uno stupore infantili, una curiosità per il gioco» (719); «Certo la sua vocazione non avrebbe saputo accordarsi con le costrizioni della comune recensione, né assolvere abitualmente a tale compito, che pure è prezioso. Ma il suo modo di fare critica misurandola ogni volta con la propria necessità interiore è l'unico che, sottraendola alla vanità, alla adulazione, alla menzogna possa restituirle oggi un significato essenziale» (719-720); «Preferisco non indugiare non perché non meritino attenzione, ma perché l'hanno avuta» (736-742); «purché consideriamo la bellezza non come una risposta da cui siamo esclusi, ma come un interrogativo che ci riguarda» (758).

Nel caso in cui la *correctio* serva a porre in relazione antinomica termini non antinomici, l'effetto straniante è meno appariscente, ma non meno efficace: Pontiggia può così illuminare alcuni contesti con il suo sguardo ironico e sagace. Lo straniamento avviene attraverso la sottolineatura di aspetti di un problema che sarebbero elusi ragionando con schemi fondati su luoghi comuni. Così il problema di un insegnante non è quello di essere interessante, ma di essere vero, e il pericolo che si nasconde dietro un uso irresponsabile del linguaggio non è legato agli interessi che nasconde, ma alla ingenuità con cui un pensiero superficiale può diventare mentalità:

«Non bara, questo è vero, ma non sorprende» (663); «L'inefficacia, anzi la pericolosità, di troppi educatori non è infatti provocata dalla noia che suscitano,

ma dalla falsità che rivelano». (665); «L'aspetto più sconcertante di questa droga linguistica non è lo spazio che vi occupa la pubblicità o l'interesse, ma la buona fede. Si vivono esperienze banali "come se" fossero straordinarie» (666); «lo rendeva riluttante non ad ammettere il male, ma a immaginarlo connaturato ai personaggi eroici» (688); «Questo non era idealismo ingenuo né ipocrisia di retore, ma nasceva da un sentimento che oggi va scomparendo, quello della grandezza» (688); «e questo ideale estetico coincideva con il suo ideale etico, che tendeva a cogliere nei personaggi non le banalità o le miserie che li accomunavano agli altri, ma i tratti che li distinguevano e ne facevano un destino» (688); «quello che oggi preoccupa, nella malavita improvvisata, non è l'efferatezza dei mezzi, ma la futilità dei fini» (722) «E in un conflitto come quello delle isole Falkland la tragedia non era tanto l'affondamento delle navi, quanto la rassegnazione con cui veniva accettato da tutti, almeno da quelli che non erano a bordo» (722); [Ridefinizioni a matroska] «Non che provassi entusiasmo, / come sarebbe facile dire, ma tradendo la verità di quella esperienza/; provavo invece un interesse strano, come se il racconto in qualche modo mi riguardasse: che è poi la meta più ambiziosa che perseguono i narratori» (742).

### 2.5.5 Altri effetti di straniamento.

Attraverso la variazione sulla figura dell'antitesi Pontiggia ottiene altri effetti di straniamento. I principali, in campo figurato, sono il paradosso e l'ironia, spesso ottenuti mediante giochi di parole (ripetizioni, figure etimologiche, polittoti, paronomasie).

- *Paradosso.*

Come figura di straniamento il paradosso svela un significato diverso da quello che l'attesa del lettore attribuisce a un certo termine. Più il significato nuovo è antitetico a quello atteso più lo straniamento è intenso. Così «l'inibizione è la vera forza dell'adulto» (588), e può esistere una «disperazione sommersa che aiuta a vivere» (574); oppure Solmi può conservare «un'intima fedeltà a se stesso proprio nell'aderire al continuo mutamento delle prospettive personali e storiche» (720) e «la sua razionalità non escludere una consonanza enigmatica con l'orizzonte trascendente» (718).

Per generare un'espressione paradossale l'elemento di antitesi può anche essere evocato dal metaplasmo di un luogo comune: così il sintagma \*«appropriazione

indebita», nella frase nominale che segue, è evocato dal suo contrario: «Appropriazione debita dei classici a ogni generazione» (732).

Il paradosso serve a Pontiggia per definire i cambiamenti storici,

«Viviamo in un'epoca di commemorazioni, di riletture, di ritorni: siamo appena usciti da un periodo in cui il futuro era la certezza visionaria di milioni di persone, per entrare in un periodo in cui di presente c'è solo il passato» (674); «Viviamo "come se" non dovessimo che vivere: che è il modo moderno di prepararsi alla morte». (666);

o per descrivere il valore di opere letterarie,

«Questi passaggi quotidiani, che permangono e insieme mutano, esprimono in Fargue non tanto l'attrazione per il presente, quanto la nostalgia per la sua perdita. Il passato, anziché essere annullato dall'istante, ne invade lo spazio, lo assimila a sé, lo rivela illusorio: l'oggi diventa subito ieri, il modo più intimo di viverlo è di immaginarlo vissuto, il modo più intenso di desiderarlo è di rimpiangerlo già» (682);

per sviluppare una critica allo storicismo, amplificando il valore paradossale di una metafora,

«ma rimarremmo pur sempre nell'ambito di quello storicismo scolastico che chiamerei del cannocchiale alla rovescia, visto che per mettere a fuoco un grande deve comunque ridurlo di scala» (729);

fino al limite estremo (paradossale) in cui un paradosso (ambivalenza antitetica) viene usato per rendere meno paradossale una affermazione precedente:

«Ma la cosa appare meno paradossale se si riflette che la sua enciclopedia è sì l'edificazione del sapere, ma insieme la sua dissoluzione» (752).

*- Uso straniante delle citazioni.*

Una delle operazioni più espressionistiche della saggistica di Pontiggia riguarda l'uso delle citazioni altrui per ottenere effetti stranianti. Le citazioni possono essere fatte proprie,

«Fatale che, stando così le cose, un pedagogista americano abbia detto: “Volete fare qualcosa di più per i vostri figli? Fate qualcosa di meno» (665)<sup>164</sup>; «Possiamo sì decifrare il latino e il greco, ma restano lingue morte e non è di tutti imitare l’eroismo filologico suggerito da Leo Longanesi: “Il professore di lingue morte si uccise per parlare le lingue che sapeva”» (709); «D’altra parte chi ha subito la stupidità da giovane tende a esercitarla da adulto. L’educazione si fonda infatti su un istinto atavico, quello dell’imitare, e sono pochi coloro che riescono a sottrarsi al circolo vizioso. Tra questi non includerei psicologi e pedagogisti come testimoniano i loro figli sgomenti. Una volta chiesero a Rodolfo Wilcock perché non sperava nei giovani e lui rispose: “Perché conosco i loro padri”» (724);

oppure commentate in modo da evidenziare o creare paradossi:

«Prant, insigne studioso tedesco della seconda metà dell’Ottocento, che compose una monumentale *Storia della logica in Occidente* per dimostrare che la logica, dopo Aristotele, non ha avuto storia» (708); «Ho ascoltato a Milano, poco tempo fa, un successore del maestro Zen Deshimaru, che, dopo avere illustrato la differenza tra la pratica e lo studio, concludeva: “Non c’è opposizione tra di loro. La pratica è lo studio”. Ma era il primo a dissimulare, sotto un sorriso discreto, il timore che le sue parole si traducevano solamente in altre parole, e non in un modo di essere» (713); «“L’unica cosa necessaria è rettificare i nomi”, risponde Confucio quando gli chiedono il primo provvedimento che adotterà nell’amministrare lo Stato di Wei: ma da allora non si è finito» (717); «“Le migliori idee sono quelle che vengono a tavolino”, ha scritto Joyce, senza immaginare che una affermazione simile in Italia sarebbe suonata allusiva» (744).

o addirittura accostate per ottenere effetti stranianti. Nel saggio *Seduzione e travestimento* una citazione di Moliere è accostata arbitrariamente a una citazione di Spinoza: l’effetto è quello del paradosso, sottolineato da Pontiggia dall’enfasi data dall’aggettivo *definitivo*, associato a entrambe le affermazioni:

«Gli dobbiamo in materia, almeno una battuta definitiva, per quanto possa valere l’aggettivo (“Le inclinazioni nascenti, dopo tutto, hanno un fascino inesplicabile e tutto il piacere dell’amore è nel cambiamento”), cui si potrebbe opporre solo l’affermazione, altrettanto definitiva, di Spinoza (“Tutte le cose tendono a permanere”») (602).

---

<sup>164</sup> La citazione compare identica in *Nati due volte* (1622), anche in questo caso l’autore rimane sottaciuto. Il sospetto è che Pontiggia sia l’autore di questa citazione e che la renda autorevole attribuendola a un pedagogista americano.

- *Ironia.*

Anche gli effetti ironici sono ottenuti lavorando sulle contraddizioni, come quelle colte nei comportamenti umani: i matrimoni esemplari si fondano su equivoci, gli iracondi sorridono, e la stupidità è una certezza su cui contare.

«La gentilezza però può avere altre motivazioni che ribadire la propria orgogliosa rarità.

Essa è tipica, ad esempio, dei collerici repressi e degli ipocondriaci cupi.

Le persone più iraconde sorridono facilmente, spesso in anticipo su quanto dicono o ascoltano, quasi a disarmare l'aggressività degli interlocutori ed esercitare più occultamente la propria. E anche i pigri sono cinicamente cortesi, per evitare qualunque attrito possa rallentare la loro caduta in un vuoto torricelliano» (761-762); «non sono per uno scioglimento indiscriminato degli equivoci: so bene che ci evitano risvegli troppo bruschi e che su di essi si fondano unioni esemplari» (664); «d'altronde la stupidità è una delle poche certezze su cui contare: della verità si dispera, ma della stupidità non si dubita. Essa ha avuto, nella formazione di ciascuno di noi, uno spazio sfortunatamente decisivo» (723).

Pontiggia usa anche la personificazione di concetti per enfatizzare l'ironia: «la certezza che Tutto è Analogia» (629); «Perché volere il Tutto, solo per negarsi la Parte e accontentarsi del Niente?» (710).

- *Perifrasi.*

Una formula molto utilizzata da Pontiggia per enfatizzare l'effetto paradossale o ironico di certe antitesi è una struttura sintattica di tipo dichiarativo: la reggente anticipa con una perifrasi un concetto che sarà poi sintetizzato in modo straniante da un sostantivo.

Il funzionamento è legato all'uso espressivo di certi termini: così la saggezza diventa un pericolo imminente.

«Incombe sulla vecchiaia un pericolo più grande che quello di essere, come diceva Mimnermo, "invisi ai fanciulli e disprezzati dalle donne": la saggezza» (555); «Siamo di nuovo nella pedagogia moralistica, quella che produce, su bambini e adulti, la catastrofe più comune, la noia» (592); «Soprattutto chi lo ha molto amato deve guardarsi da quel terribile effetto che produce l'entusiasmo quando passa, ossia l'avversione». (643); «Questi studiosi hanno in comune, nei confronti della loro materia, un tipo particolare di logica: quella dell'annientamento» (709);

«Invece Erasmo, quando era lui nella condizione di discepolo alla Sorbona, trovava un modo diverso, ma altrettanto efficace, per difendersi dagli ultimi maestri di Scolastica: si addormentava sui banchi» (724); «Nell'assillo di trovare una scusa ragionevole per un comportamento che stenta a smembrarlo, Gadda ricorre al mezzo più sicuro, anche se non universalmente apprezzato: l'invenzione»<sup>165</sup> (771) «C'è una paura che segue il letterato come la sua ombra: quella di non esistere» (774);

- *Giochi di parole: ripetizioni, figure etimologiche, polittoti.*

Forme stranianti che giocano su gradazione di antitesi sono le figure di ripetizione con moderazione dell'uguaglianza<sup>166</sup>. Esse consentono a Pontiggia di creare i giochi di parole per cui il suo stile saggistico raggiunge i livelli del *wit*. Polittoti, figure etimologiche, ripetizioni si combinano con figure di antitesi per intensificare il tessuto semantico della pagina, come in questo caso che per la sua incredibile densità costituisce un esempio di quale sia l'intreccio tra figure di antitesi, figure etimologiche e polittoti:

«I Greci credevano agli dèi perché li **vedevano**. Quando si credette alla **vista** interiore la si chiamò fede. Ma, tra i moderni, i "**veggenti**" sono soprattutto quelli che **vedono** il vuoto. E nella civiltà dell'immagine al **vedere** si è sostituito il **rivedere**: l'imprevedibile, in cui dovrebbe condensarsi l'esperienza, viene ridotto a una immagine da aggiungere alle altre, in una collezione la cui caratteristica sembra essere la varietà, mentre è solo la ripetizione.

E se Stazio, abbracciando Virgilio in purgatorio, si accorge di sbagliare trattando **l'ombra** come cosa calda, noi coltiviamo l'illusione contraria e cerchiamo di trasformare la cosa calda in **ombra**, in riflesso, in registrazione.» (694)

Il gioco può essere ottenuto con la ripetizione di parole identiche che subiscono una modificazione del loro significato, per i differenti contesti in cui sono inserite, o per la posizione che hanno nella frase (come nell'antimetabole):

«polarità illusoria, per cui la vita è sentita come rettorica e la rettorica come vita» (574-5); «una sorta di itinerario verso un monte che deve essere perché c'è una metafisica e verso una metafisica che deve essere perché c'è un monte» (537); «E se don Giovanni è diventata la *maschera* del mondo moderno, è perché la maschera è sua essenza segreta» (604); «la banalità riguarda sempre l'occhio di chi

---

<sup>165</sup> Qui l'antitesi è tra ragione/invenzione.

<sup>166</sup> «Il mutamento organico del corpo della parola per mezzo di fenomeni che formano parole serve, come paronomasia, a produrre un mutato significato della parola, anche se affine», H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit. pp. 149 seg.

vede e mai le cose che vede» (635); «del resto siamo in un paese che si professa antirazzista e che non ha mai parlato tanto come oggi di politici di razza, scrittori di razza, cavalli di razza (quando l'espressione sarebbe attendibile solo nell'ultimo caso, purché usata in senso letterale e non metaforico)» (647); «E quindi le esperienze e le idee degli antichi continuano a suscitare nuove esperienze e nuove idee, in una reviviscenza misteriosa» (675); «Non c'è nessuno come i filologi – parlo, si intende, dei più non dei migliori – a stupirsi che si mostri curiosità per l'oggetto dei loro studi. Se ne dedurrebbe che hanno o una opinione modesta dei loro studi o una opinione modesta degli interlocutori» (709).

Anche la figura etimologica e il polittoto sono molto utilizzati da Pontiggia. Il polittoto può essere realizzato tramite la flessione dei modi o dei tempi verbali,

«La paura di essere “incasellati” ricorre in tutti gli artisti ed è direttamente proporzionale a quella tendenza a “incasellare” che, negli altri, è generalmente motivata da due ragioni: banalità in superficie, e paura del nuovo in profondità» (642); «E non basta che l'autore si difenda dicendo che era proprio quanto si riprometteva: forse era meglio non se lo ripromettesse» (659); «così ci illudiamo di emozionarci “come se” ci emozionassimo» (666); «il limite di troppe opere, tradizionali e non, non è tanto di scostarsi dal loro progetto, quanto, al contrario, di aderirvi. L'operazione è riuscita, ma l'opera no. E non basta che l'autore si difenda dicendo che era proprio quanto si riprometteva: forse era meglio non se lo ripromettesse» (659); «Cosicché, invece che chiederci se Virgilio è attuale, dovremmo porre la domanda in termini diversi e cioè: siamo attuali noi rispetto a Virgilio? / Per verificarlo non c'è che una via, piana, anche se poco frequentata: leggerlo». 676

o del numero (singolare per plurale),

«perché in una età in cui il mito dominante è quello di dissolvere i miti arcaici, solo la tragedia incommensurabile della loro perdita può essere il tema della tragedia» (705); «Insomma il sogno ultimo del filologismo è di sacrificare, nel proprio rogo, tutti gli altri sogni: (si postula la totalità non per avvicinarla, ma per renderla irraggiungibile)» (710); «Questa metamorfosi di tutte le pratiche in una pratica suprema, quella della parola» (713).

La figura etimologica ottenuta attraverso diversi fenomeni di derivazione (prefissazione – suffissazione) permette a Pontiggia di definire per lievi variazioni concetti tra loro molto diversi nella sua galassia critica: così hanno accezioni fortemente antitetiche *ideologico* e *ideologismo*, *mistero* e *misteriosità*, *classicità* e *classicismo*:

«Che fiducia nelle proprie intuizioni doveva avere Savinio, innamorato della classicità, ma lontano dal classicismo...» (648); «Anche il romanzo di Jean-Pierre Enard *L'ultima domenica di Sartre* è, in un suo modo anomalo, un romanzo a tesi

e, sempre in modo paradossale, un romanzo “ideologico”, benché il suo bersaglio sia proprio l’ideologismo del protagonista» (659); «In altri racconti invece il mistero scade a misteriosità, e l’enigma, anziché conservare intatta la forza dei suoi interrogativi, la indebolisce attraverso la parzialità delle risposte». (652); «una cultura intimamente *pubblicitaria* quale la nostra direi che tende fatalmente a valorizzare il titolo, abituata com’è a scambiare il mistero con il misterioso, il fascino con l’affascinante, l’indicibile con quella incomunicabilità di cui si parla: che è poi una tendenza a sostituire i nomi con gli aggettivi, le persone con le funzioni, i fatti con le spiegazioni. (663); «Accade invece il contrario. L’analisi non fa che accentuare l’enigma della sintesi. Gli sottrae solo il superfluo: non il mistero, ma il suo alone, la suggestione labile del “misterioso”». (755); «questo orizzonte di immagini che finisce per diventare immaginario» (694); «Non ho mai visto nessuno inquieto per un libro “inquietante”. Forse irritato» (712); «la variazione adombra anche l’evoluzione del rapporto umano, il mutamento di una gentilezza convenzionale, che eredita l’uso delle parole, in una gentilezza personale, che le riscopre nei loro significati: passaggio dal formale alla forma» (759-760).

Spesso combinata con polittoti o paronomasie e strutturata in parallelismi, la figura etimologica serve a creare o enfatizzare paradossi ed effetti di ironia:

«E l’importanza della letteratura mitteleuropea [...] viene sottratta alla moda dei ricuperi – in realtà non si recupera niente, quando si è pronti a recuperare tutto» (626-7); [chiasmo] «Come non pensare, leggendo la *Fanfarlo*, a quel mutamento di prospettiva che dalla profanazione del sacro voluta da Sade porta alla santificazione del profano nei *Fiori del male*?» (657); «In ogni caso Gadda ricorre al rossore (scritto) con una impudenza tale, che è l’unica cosa di cui potrebbe ragionevolmente arrossire» (746); «Oggi si usano spesso le virgolette non, come un tempo, per indicare l’uso eccentrico di una parola, ma quello letterale, che l’abuso ha tradito» (720); [commentando una citazione da una lettera di Gadda] «Dove la sostituzione di “parola” con “sillaba” segna anche i limiti concessi dalla liberalità del committente alla libertà del lettore» (767);

Un effetto particolare di ironia è quello tratto dal saggio *Il letterato e l’inesistenza*, in cui una figura etimologica (esordio / esordiente) apre e chiude una sequenza:

«Il dramma comincia prima dell’esordio. È il periodo della *clandestinità*. Il letterato capisce, parlando con i suoi colleghi immaginari, di non esistere. Allora lo anticipa lui stesso [...] Fosse più esperto tacerebbe [...]. Ma non sarebbe un esordiente». (774)

### 3. Istanze e generi narrativi nella prosa letteraria dell'*Isola volante*.

#### 3.1 Analisi preliminare: il libro di saggi e l'orizzonte narrativo.

L'*Isola volante*, terza raccolta di saggi di Pontiggia pubblicata nel 1996, raccoglie saggi composti nel decennio precedente: la maggior parte sono frutto della collaborazione con il «Corriere della Sera» e «Panorama», mentre i restanti erano apparsi su rivista o introduzioni a volumi. Il libro-di-saggi è introdotto da una *Nota* che avvisa il lettore della rielaborazione operata in vista della pubblicazione in volume<sup>167</sup>.

Nell'*Isola volante* Pontiggia raccoglie alcune importanti prefazioni: al volume *Manzoni europeo*, curato da Pontiggia per la fondazione CARIPLO nel 1985<sup>168</sup>, a V. Larbaud, *Barnabooth e le sue opere complete*, uscito nel 1988 per Mondadori<sup>169</sup>, al *Diario* di Guido Morselli nel 1988<sup>170</sup>, a *Senilità* di Svevo nel 1990<sup>171</sup>, e al saggio *Aspetti del romanzo* di E.M. Forster nel 1991.

Accanto alle recensioni, spiccano alcuni testi di carattere narrativo o descrittivo, in cui l'occasione narrativa prende il sopravvento su quella commentativa: *Inferno e paradiso della libreria antiquaria* è un breve racconto in forma dialogata su uno dei temi preferiti da Pontiggia, l'acquisto dei libri; *Sono in un immenso zoo* è un racconto in prima persona su una visita (reale o immaginaria) allo zoo; in *Viaggio tra gli astronomi del Cervino* l'occasione del reportage alla stazione di Gonnegrat permette una serie di riflessioni sui fraintendimenti nella comunicazione quotidiana, e su problemi epistemologici legati al tema dell'osservazione; *Gli ultimi giorni del romanzo*, attraverso una riscrittura parodica secondo gli stilemi del racconto giallo, parla del tema della "morte del romanzo"; in *L'eterno nemico al circolo degli scacchi*, la descrizione dei frequentatori di un circolo del gioco preferito

---

<sup>167</sup> Cfr. D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. 1926-28.

<sup>168</sup> Aa.Vv., *Manzoni europeo*, a cura di G. Pontiggia, CARIPLO, Milano, 1985.

<sup>169</sup> V. Larbaud, *Barnabooth e le sue opere complete*, traduzione e note di R. Maccagnani, Mondadori, Milano, 1988.

<sup>170</sup> G. Morselli, *Diario*, a cura di V. Fortichiari, Adelphi, Milano, 1988.

<sup>171</sup> I. Svevo, *Senilità*, Mondadori, Milano, 1990.

da Pontiggia è l'occasione per una riflessione sul valore della sconfitta: *Quando diventiamo sensibili al linguaggio* è una sorta di saggio sulla pragmatica. Altri prendono solo spunto da libri, per avventurarsi in riflessioni su temi vari, ad esempio la critica allo storicismo in *L'immaginazione del presente*, una fenomenologia del viaggiatore moderno ne *I piccioni viaggiatori*, la violenza ne *La violenza sugli indifesi*, temi di costume sociali in *Università: scelta revocabile*.

Ma le forme diverse di scrittura breve qui presentate non risultano semplicemente alternate. In molti saggi dell'*Isola volante* si può osservare, con una certa chiarezza, una delle forme tipiche dello sviluppo del pensiero critico nella saggistica di Pontiggia: ci riferiamo alla capacità di mescolare i diversi linguaggi propri della saggistica letteraria di tipo specialistico (della critica letteraria, della recensione) e quelli propri della saggistica *lato sensu* (dell'aforisma, dell'autobiografia) con quelli della narrazione, e in particolare della narrazione di fiction. In molti saggi, gli autori di cui Pontiggia si occupa direttamente e gli autori di cui riporta frasi, aforismi, aneddoti, diventano, più che gli oggetti di un'analisi letteraria condotta con gli strumenti della critica, i protagonisti di una storia, di un racconto, di un breve romanzo. Tale attitudine pesca evidentemente in una delle doti più spiccate del Pontiggia narratore: quella della narrazione biografica, in particolare dell'aneddotica. Non occorre un'analisi approfondita per rilevare come alcuni dei romanzi di maggior successo di Pontiggia (*Nati due volte* ne è l'esempio più lampante), senza mai perdere o annacquare la linea narrativa portante, possano essere letti come un intreccio di episodi, aneddoti, situazioni virtualmente autosufficienti. Questo è confermato anche laddove la linea narrativa è basata sulle forme ad intreccio proprie del giallo (ad esempio un romanzo ad intrigo come *Il giocatore invisibile*): la linea del discorso è costellata di episodi, parentesi, brevi situazioni. Tale tendenza risulta addirittura strutturale in *Vite di uomini non illustri*, in cui, forse affascinato dal modello dantesco, Pontiggia ricapitola intere esistenze sotto il segno di alcuni episodi chiave che le hanno in qualche modo segnate. D'altra parte, Pontiggia si dimostra ben consapevole del rischio che la sua scrittura narrativa fosse segnata in modo ridondante dalle forme brevi dell'aforisma e della

prosa lirica, quando, dopo le critiche ricevute al pur premiato *La grande sera*<sup>172</sup>, decide di rimettervi mano attraverso una revisione capillare che avrà come effetto «una più immediata fruizione del narrato»<sup>173</sup>. Ciò che non cambia e che viene subito colto da un lettore come Moravia è la dote narrativa di costruire i ritratti dei propri personaggi «nitidi e ironici, emblematici e precisi»<sup>174</sup>.

Che l'orizzonte in cui sono collocati i diversi saggi che compongono il libro sia di tipo narrativo è confermato dalla citazione posta in apertura, tratta da *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift. Il modello della narrazione paradossale con funzione satirica esercita un certo fascino sulla scrittura di Pontiggia: l'Isola di Laputa, evocata dal titolo, è infatti un modello in negativo del mondo intellettuale, e del rapporto studio-esperienza. Scienziati così dediti ai loro calcoli astronomici da essere sempre assorti nei loro pensieri, gli abitanti dell'isola volante sono incapaci di sostenere una conversazione continua con chiunque. Afflitti da una sorta di strabismo che fa sì che sia fisso un occhio sulla punta del naso e l'altro allo zenit, il loro continuo ragionare fa perdere il contatto con l'esperienza<sup>175</sup>, che rimane sempre al di sotto della loro

---

<sup>172</sup> Premio Strega 1989. Per quanto riguarda le critiche e l'opera di revisione di veda la *Notizia sui testi* (pp. 1920-23), e il saggio di C. De Santis, *In forma di orizzonte*, cit. pp.103-109.

<sup>173</sup> Il commento è quello di A. Giuliani, sintetizzato da Marcheschi in *Opere*, Notizie sui testi, p. 1922

<sup>174</sup> Moravia, sul «Corriere della sera», 3 maggio 1989, riportato in *Opere*, p. 1921.

<sup>175</sup> Molti dei personaggi di Swift sembrano incarnare le schizofrenie dovute a un culto della conoscenza che non abbia il coraggio di fare i conti con l'esperienza. Così sarti e geometri progettano vestiti e abitazioni perfette sulla carta, ma inadeguate alla vita: «Coloro a cui il Re mi aveva affidato, notando quanto fossi mal vestito, mandarono il mattino dopo un sarto a prendermi le misure per un abito completo. Questo artigiano se la sbrigò in modo assai diverso dai suoi colleghi europei: prese la mia altezza con un quadrante, e poi, con regolo e compassi, segnò sulla carta le dimensioni e i lineamenti del mio corpo; sei giorni dopo mi portò un abito fatto malissimo e che non mi si adattava per nulla, perché nei suoi calcoli aveva sbagliato una cifra. Mi consolai accorgendomi che incidenti simili erano tutt'altro che rari e che nessuno vi faceva caso»; «Le loro case sono costruite assai male; le mura son fuori squadra, senza nemmeno un angolo retto in alcuna stanza; questo difetto nasce dal disprezzo che essi hanno per la geometria applicata, da loro considerata scienza volgare e meccanica: la loro istruzione è infatti troppo raffinata per l'intelletto dei loro operai, e di qui i continui errori. Sebbene essi mostrino una certa abilità nel maneggiare il regolo, la matita e il compasso su un foglio di carta, non ho mai visto gente più inetta, goffa e disadatta nelle azioni della vita quotidiana, né più tarda e restia a capire tutto ciò che non sia matematica e musica. Sono ragionatori assai inesperti e sempre inclini alla contraddizione violenta, salvo il caso in cui la ragione sia dalla loro parte, il che avviene assai di rado. Immaginazione, fantasia e inventiva son loro totalmente negate: il loro linguaggio non ha nemmeno le parole per indicare questi concetti; la cerchia dei loro pensieri e del loro intelletto è limitata alle due scienze suddette». J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, traduzione di Ugo Dettore, Newton Compton, ed. ebook. parte terza, capitolo secondo.

isola, soggiogata dalla superiorità del loro sapere<sup>176</sup>. Inoltre *l'Isola volante*, come tutte le raccolte di saggi di Pontiggia, subisce il fascino della metafora narrativa del viaggio attraverso i costumi e la società italiana. Ma nel brano scelto da Pontiggia come esergo per la raccolta spicca l'immagine degli aquiloni: suppliche che dalla terra salgono al cielo «come le striscie (*sic*) di carta che i ragazzi attaccano in cima allo spago del loro aquilone»<sup>177</sup>. Che sia questa una metafora dei diversi saggi di cui è composta *l'Isola*?

Se l'orizzonte narrativo cui sembra far riferimento per la raccolta di saggi serve a costruire la grande metafora con cui immaginare il libro-di-saggi (figura del viaggio nella società e nella cultura di cui ogni testo è come una tappa), nell'*Isola volante* è possibile evidenziare, in modo rilevante, il ricorso a elementi propri delle forme narrative utilizzati come strumenti per svolgere analisi di tipo letterario; inoltre non può sfuggire come, oltre alla riflessione sulle forme narrative come oggetto di analisi, Pontiggia presti una costante attenzione alla meta-riflessione su di esse.

La prospettiva con cui Pontiggia si appropria delle forme narrative è quella, particolarissima, della sua predilezione per le forme brevi dell'aforisma: la vocazione alla scrittura narrativa di Pontiggia convive con la sua vocazione alla scrittura aforistica, caratterizzando così la prosa saggistica in modo unico. Non solo le due forme, apparentemente lontane tra loro, trovano una realizzazione concreta, ma diventano anche oggetto di riflessione. Da questo punto di vista, uno dei saggi della raccolta intitolato *L'aforisma narrativo*, sembra poter offrire una chiave

---

<sup>176</sup> «Molti di loro, e specialmente quelli che si dedicano all'astronomia, hanno molta fede nei canoni dell'astrologia, sebbene si vergognino di confessarlo pubblicamente. Ma quel che soprattutto mi meravigliò e mi parve assolutamente inconcepibile, fu la loro straordinaria passione per tutte le novità politiche: non fanno che occuparsi della cosa pubblica, trinciano giudizi sugli affari di Stato e discutono con ardore le opinioni dei vari partiti punto per punto. In verità ho osservato le stesse disposizioni tra la maggior parte dei matematici che ho conosciuto in Europa, sebbene non sia mai riuscito a scoprire la minima analogia tra le due scienze; a meno che questa gente non pensi che, come il cerchio più piccolo ha tanti gradi quanti ne ha il più grande, così la direzione e il governo del mondo non richiedano maggiore abilità di quella necessaria per maneggiare e far rotolare una pallina. Ma credo piuttosto che questo derivi dalla solita debolezza umana, la quale ci induce sempre a occuparci presuntuosamente di tutto ciò che non ci riguarda e a cui siamo meno adatti per indole e per studio». J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, traduzione di Ugo Dèttore, Newton Compton, ed. ebook. parte terza, capitolo secondo.

<sup>177</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1291.

interpretativa della stessa opera narrativa di Pontiggia. Il saggio si presenta come recensione di una raccolta di aforismi estrapolati dal capolavoro proustiano pubblicata da Mursia<sup>178</sup>. Pontiggia si mostra critico sull'operazione del volume, sostenendo, come sempre, una tesi al limite del contraddittorio. Pontiggia infatti è ben consapevole che il successo dell'aforisma dipenda dalla sua autonomia: brevità, a-sistematicità, vocazione al paradossale e al comico, citabilità e, qualità fondamentale per la narrativa, memorabilità. Eppure, il limite del volume da lui recensito è proprio dato dall'aver estrapolato le sentenze dall'opera di Proust. Pontiggia dubita della efficacia di tale operazione, convinto come è che la forza dell'aforisma dipenda dal contesto in cui è inserito, soprattutto se il contesto è un romanzo:

«Sempre l'aforisma narrativo si inserisce nel contesto, come il viso di un uomo nell'affresco di una folla. E va letto nella prospettiva del personaggio e dell'azione» (1479).

Le ragioni di questa necessità sono legate al fatto che il contesto fornisce la chiave della piena comprensione di formule caratterizzate da ellitticità come quelle aforistiche:

«Se ancoriamo dunque il pensiero alle parole, non stupisce che esso possa risolversi, nella mente dei personaggi, in riflessioni ellittiche, in ricapitolazioni fulminee. Ma anche quando l'autore sembra uscire da loro e imporre la propria presenza con chiose aforistiche, una complicità interna lo lega alla scena» (1480).

Non solo, dunque, l'ellitticità tipica della mimesi del parlato, ma anche l'aforisticità dell'autore trova la sua piena significazione solo se collocata nel suo contesto: «In un senso più ampio si potrebbe aggiungere che ogni aforisma andrebbe idealmente collegato al suo contesto, anche nel caso di una raccolta curata dall'autore»<sup>179</sup>. La riflessione svolta da Pontiggia, che ha per oggetto il romanzo moderno e contemporaneo, sembra però offrire implicitamente una indicazione sul nesso rintracciabile nella sua saggistica dell'uso delle forme aforistiche: proprio per

---

<sup>178</sup> Marcel Proust, *Aforismi da «À la recherche du temps perdu»*, a cura di F. Vasta e G. Raciti, Mursia, Milano, 1992.

<sup>179</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1480.

avvalorare le ragioni della forza della scrittura aforistica, fa leva sulla scrittura narrativa, evidenziando così uno degli elementi più caratterizzanti della propria scrittura. E, ancora una volta, il punto di connessione tra le due forme è il nesso pensiero-parola, ossia il linguaggio<sup>180</sup>.

Attraverso questo genere di analisi, sembra evidente, nelle pagine dell'*Isola volante*, l'intenzione di Pontiggia di mettere sotto esame la propria esperienza di scrittore. Ad esempio, Pontiggia tocca, in modi diversi, il problema dell'«autenticità» della narrazione. Nel saggio conclusivo della raccolta, *Il senso della letteratura*, lo fa attraverso la sua tipica prosa metaforica:

«Uno scrittore che si avventura nella narrazione non tende a portare alla luce se stesso (attività che risulta singolarmente gratificante per troppe persone), ma cerca in una terra incognita il punto di incontro con se stesso e con gli altri. Questo viaggio comporta la traversata del linguaggio e il suo ritrovamento». (1495)

In altre occasioni, invece, sfrutta procedimenti stranianti, come quelli meta-narrativi messi in atto nel testo intitolato *Sono in un immenso zoo*. Qui Pontiggia alterna mimesi e diegesi metanarrativa sia con lo scopo di evidenziare il significato satirico della sua visita a uno zoo, sia con l'intenzione di mettere in scena la mente stessa dello scrittore alle prese con le scelte compositive che la scrittura comporta. Il brano inizia con un racconto in prima persona e al presente («sono davanti alla gabbia del leone, ma è vuota») in cui il protagonista ode ripetere la parola «scemo» da un pappagallo. Al termine della descrizione mimetica segue questo commento metanarrativo:

«Penso che potrei cominciare con questo episodio, ma il pappagallo rischia di essere schiacciante. E poi la scena apparirebbe costruita. La realtà escogita sorprese reali, che non si possono introdurre in un racconto, dove diventano

---

<sup>180</sup> Nella sua *Prefazione* alla raccolta di aforismi curata da Gino Ruozi per i Meridiani Pontiggia definisce l'aforisma attraverso il riferimento alla radice che la parola condivide con il termine orizzonte (horizo): «Qual è il fondamento dell'aforisma, come dell'orizzonte? È la provenienza dello sguardo, il varco di una distanza, la possibilità di racchiudere, entro i limiti di una definizione, il flusso altrimenti inafferrabile dell'esperienza». L'attività di definire, porre i confini, è per Pontiggia quella della conoscenza: «Sempre atti fisici, esperienze sensoriali, che diventano operazioni della mente» (*Prefazione*, pp. XV-XVI). Più avanti nel saggio Pontiggia svela addirittura una carattere dialogico insito nell'aforisma: «Anche le qualità cangianti dell'aforisma rimandano al carattere dialogico di un messaggio solidale» (*Prefazione*, p. XVII). G. Pontiggia, *Prefazione*, in Gino Ruozi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi, Vol I I classici*, i Meridiani, Mondadori, Milano, 1995.

inverosimili. I ricordi più veri, quando si scrive, sono quelli inventati. Scarto l'idea di parlare del pappagallo». (1326)

L'episodio ha dunque la finalità di porre il tema, certamente legato alla sua personale esperienza di scrittore, dell'*inventio* letteraria.

L'interesse per una riflessione sulle forme narrative e la capacità di rimodulare i modelli testuali della saggistica letteraria secondo le strutture proprie della narrazione si presentano ripetutamente nella prosa dell'*Isola*. Il nostro obiettivo è ora mostrare come tale attitudine si manifesta a livello macrotestuale, ovvero nella organizzazione complessiva della struttura lineare dei saggi.

Per farlo useremo due esempi. Il primo, il saggio dedicato al Manzoni intitolato *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*, ci viene in qualche modo suggerito dallo stesso Pontiggia, il quale lo mette in rilievo sia per collocazione (a centro della raccolta) sia per peso (è il saggio più lungo, forse della sua intera produzione<sup>181</sup>). Il secondo, il saggio dedicato a Carducci intitolato *Carducci visionario*, viene scelto come campione in modo quasi casuale, preferendolo ad altri solo per alcuni elementi lì particolarmente evidenti.

Il confronto tra le scelte linguistiche e strutturali che caratterizzano la veste originaria dei saggi e quella adottata per il loro inserimento nella raccolta dell'*Isola* sembra fornirci indizi per una lettura narrativa di tali saggi. Così, se il primo saggio presenta già nel titolo l'indicazione di una costruzione narrativa del testo (*La lotta di Manzoni e l'Anonimo*), il secondo invece si presenta senza evidenziare alcuna vocazione narrativa, e suggerisce invece la sua intenzione interpretativa: la formulazione di *Carducci visionario* riprende, intensificando la metaforicità, quella originaria di *Carducci poeta visionario*, e sembra suggerire una rilettura critica delle categorie con cui avvicinarsi alla poesia carducciana. La riformulazione del titolo del

---

<sup>181</sup> La collocazione nelle *Sabbie*, ventunesimo saggio su quarantadue, e soprattutto la lunghezza complessiva, indicano tanto la sua centralità quanto la sua unicità all'interno della raccolta. Nell'edizione Meridiani, con le sue ventisette pagine, risulta essere fuori misura rispetto a tutti gli altri saggi della raccolta che superano raramente la misura delle cinque pagine, per attestarsi, al massimo a una decina. Il saggio è certamente anche il più corposo saggio "monografico" dell'intera produzione saggistica di Pontiggia, superato solo dall'introduzione ai *Contemporanei del futuro*, che, sempre nell'edizione Meridiani, occupa trentatré pagine.

saggio su Manzoni tradisce, invece, la messa in rilievo dell'aspetto narrativo-metaforico presente nel saggio (*La lotta di Manzoni e l'Anonimo*), a discapito di quello letterario, ben pur presente, sottolineato dal primo titolo: *Manzoni e l'Anonimo. Reticenza e omissione nei "Promessi Sposi"*. Già solo il confronto tra le due versioni di questo titolo permette di osservare un aspetto importante della saggistica di Pontiggia: il taglio narrativo-metaforico, enfatizzato più in alcuni saggi e meno in altri, può essere o no in risalto dal titolo, ma non costituisce mai per Pontiggia una via di fuga dalla critica, un rifugio in una saggistica "leggera", soggettiva nel senso più deteriore del termine: il primo titolo infatti evidenziava (in ragione del diverso pubblico) l'aspetto più analitico del saggio, costituito dall'applicazione delle categorie di "reticenza" e di "omissione", strumenti tra i più sofisticati dell'analisi letteraria. A conferma della compresenza *ab origine* dei due piani (analitico e narrativo-metaforico), come si vedrà, in fase di revisione in vista della pubblicazione nella raccolta di saggi, Pontiggia non ha toccato l'impianto strutturale del saggio, anzi ha piuttosto lavorato nel senso di affinare alcune categorie critiche.

### **3.2 Procedimenti narrativi in *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*.**

Molti dei testi presenti nell'*Isola volante* sono assimilabili a veri e propri racconti: saggi mascherati da racconti, o racconti mascherati da saggi. Tra essi quello su Manzoni, intitolato *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*, spicca per complessità e profondità.

L'occasione per la prima redazione del testo fu la curatela per conto di Cariplo di Milano del volume *Manzoni europeo* che raccoglie, in occasione del bicentenario della nascita, saggi di G. Bèzzola, C. Cattaneo, D. Isella, G. Macchia, E. Raimondi, G. Rumi, C. Segre, S. Vitale e appunto G. Pontiggia. Il saggio incluso nel volume era intitolato, come abbiamo visto, *Manzoni e l'Anonimo. Reticenza e omissione nei "Promessi sposi"*.

La misura lunga rivela già destinazione alta del testo originario (anche nelle *Esperidi* i testi più corposi erano quelli scritti come introduzione a volumi), ma la sua impostazione stilistica e strutturale (soprattutto nella sua revisione per la pubblicazione in volume) permette di sperimentare (verrebbe da dire *saggiare*) la qualità della saggistica letteraria di Pontiggia, la quale, anche quando utilizza gli strumenti propri dell'accademia, non smette mai di voler essere vivace e vitale; e non per ammiccare a un pubblico di non specialisti o a un orizzonte divulgativo, ma proprio per la consapevolezza del valore del suo oggetto, la letteratura.

Inoltre, la qualità e l'ampiezza del saggio contribuiscono a delineare i tratti della più volte dichiarata ascendenza manzoniana dell'opera di Pontiggia, la quale si manifesta, più che per temi o soggetti, per l'idea di letteratura e di lingua che i due lombardi condividono.

Ed è proprio intorno al significato ultimo dell'esperienza della scrittura che ruotano le diverse analisi dell'opera manzoniana proposte in questo saggio. A proposito della fatica dello scrivere, sono due i poli che interessano particolarmente a Pontiggia (forse perché sono le esperienze di scrittura più significative per lui stesso): il lavoro di riscrittura come tentativo di mettere a fuoco, senza mai presumere di esaurirla, l'ispirazione; e la categoria del "non detto" (il rapporto tra ciò che si dice e ciò che si tace) come fondamento dell'esperienza letteraria:

«L'equilibrio misterioso tra il minimo che si dice e l'immenso che non si dice è il sogno di ogni narratore. Raccontare significa seguire questo discrimine immaginario». (1403)

Per Pontiggia all'origine della letteratura sta un sacrificio, perché «se leggessimo un romanzo in controluce, vedremmo, dietro la costruzione di un mondo, la dissoluzione degli altri». Questo sacrificio è vitale; infatti «nella narrativa il fine della selezione è l'arte, e la rinuncia viene sentita come accrescimento, l'ordine come libertà di movimento». Così il fallimento della scrittura letteraria si ha quando si cerca di eludere questa operazione dolorosa, questo «intervento drammatico»:

«Spesso, nella disperazione di poterlo scoprire, si finge che non esista più e lo si trasforma nel suo contrario. All'esclusione selettiva subentra l'inclusione

indiscriminata, l'illusione di cancellare la distanza tra esperienza e pagina, il sogno di inglobare la totalità per vincere il nulla. L'assenza di ordine viene allora riabilitata come caos, il crollo di ogni gerarchia come orizzontalità, la gratuità del percorso come aleatorietà». (1403).

Però l'esperienza della scrittura non può essere scalfita nella sua natura tanto misteriosa quanto rivelatoria di segno che indica senza decifrare<sup>182</sup>: «Ma non appena riecheggia la parola si riascolta il silenzio»<sup>183</sup>.

Per affrontare questo nucleo sorgivo della letteratura manzoniana, Pontiggia si affida a uno dei metodi che ritiene più efficace per cogliere la forza della parola letteraria, e che consiste (come avrà modo di spiegare più volte anche nelle sue lezioni di scrittura) in una prova di sostituzione: «Quando la parola si impone come una luce che rischiarava lo spazio, è impossibile vedere l'ombra che lo circonda. Eppure, per vederla, basta chiudere gli occhi. Aggiungere alla parola necessaria del testo una parola arbitraria»<sup>184</sup>.

Questo personalissimo modello ermeneutico trova il suo corrispettivo, tra i consolidati metodi dell'analisi letteraria, nel confronto delle diverse redazioni dei *Promessi sposi* (dal *Fermo e Lucia* alla cosiddetta quarantana): «Questa sostituzione della necessità con l'arbitrio è il percorso contrario a quello compiuto dal narratore»<sup>185</sup>. Ecco perché l'analisi delle progressive riscritture del testo è la chiave più significativa per cogliere gli elementi di necessità del testo letterario manzoniano: «Solo allora potremo ammirare l'accortezza del suo procedere, l'audacia delle sue scelte, la sua infinita pazienza. Perché al coraggio di dire si unisce quello di non dire».

L'oggetto specifico del saggio è quello che Pontiggia chiama più volte il «primo personaggio» dei *Promessi sposi*, l'anonimo. La costruzione di tale personaggio è vista come la progressiva invenzione da parte di Manzoni del suo narratore: come se Manzoni dosasse il detto e il non-detto nel diverso spazio dato al rapporto tra il

---

<sup>182</sup> «Nella biologia il disegno appare imperscrutabile e, se gli si dà un nome, non per questo lo si decifra». G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1403.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> Ivi, pp. 1403-04.

suo narratore e l'anonimo, le due facce dell'autore implicito dei *Promessi sposi*<sup>186</sup>. Pontiggia sembra porsi sulla stessa linea di Frare, quando afferma che «la finzione del manoscritto anonimo, [...] è adibita a copertura del personale rapporto tra Manzoni e il primo abbozzo del suo romanzo [Fermo e Lucia]». Tale finzione infatti «nasconde – ma per rivelarla – la vera storia di apprendistato di romanziere dell'autore empirico»<sup>187</sup>.

E dunque per Pontiggia la «vera storia del farsi del romanzo»<sup>188</sup> sarebbe da ricercare, come prima abbiamo delineato, nel rapporto tra il detto e il non detto, tra la luce della parola e la sua ombra, in quel gioco sapiente del dire e non-dire («omissione e reticenza»), che è propriamente la funzione assolta dal narratore.

Ma le conclusioni cui Pontiggia sembra giungere, non coincidono con un successo. La storia della costruzione del personaggio dell'anonimo documenterebbe la difficoltà incontrata dal Manzoni nel trovare (o non trovare) quell'«equilibrio misterioso tra il minimo che si dice e l'immenso che non si dice». Il personaggio dell'anonimo manifesterebbe, a livello narrativo, la volontà di Manzoni di manifestare la reticenza:

«Il significato essenziale dell'Anonimo balena a tratti, come è tipico di ciò che si rivela non per il coraggio, ma per la paura di rivelarsi. L'Anonimo diventa così il complice involontario di ciò che non si vuole dire». (1404)

Si capisce meglio ora perché Pontiggia scelga non di descrivere, ma di *narrare* tale processo compositivo, identificato, forse con immedesimazione personale, in una lotta del narratore con i suoi personaggi.

---

<sup>186</sup> La tesi sostenuta da Pontiggia nel saggio sembra accordarsi per molti aspetti con la proposta di Pierantonio Frare nel suo saggio *L'"anonimo" autore del «Fermo e Lucia»?», «Testo», 10* (lug.-dic. 1985), pp. 114-22. Secondo Frare, nella introduzione ai *Promessi Sposi* Manzoni avrebbe sviluppato la finzione retorica del manoscritto anonimo fino a trasformarla in una allusione al suo proprio lavoro di riscrittura delle prime versioni del romanzo: il romanzo di cui rifare la dicitura sarebbe, allusivamente, il *Fermo e Lucia*; l'anonimo, in questo senso, altri non sarebbe che il Manzoni autore della prima versione del romanzo.

<sup>187</sup> P. Frare, *L'"anonimo" autore del «Fermo e Lucia»?», cit.*, p. 120.

<sup>188</sup> «La malizia manzoniana consiste, infatti, nello sfruttare l'abusato espediente retorico del manoscritto ritrovato – a quell'altezza cronologica, logoro anche per tutta una serie di recentissime applicazioni – per veicolare la vera storia del farsi del romanzo». Ivi, p. 121.

Il terreno su cui Pontiggia svolge la sua analisi generativa del personaggio dell'anonimo non è, allora, quello dello stile accademico, ma quello, tutto metaforico, della narrazione di una lotta. Così, essendo l'ironia<sup>189</sup> uno dei debiti più grandi che Pontiggia deve a Manzoni, tale lotta viene personificata, e l'anonimo diventa un personaggio che Manzoni, più che inventare, deve sconfiggere.

### **3.2.1 La revisione del saggio originario per la pubblicazione nell'*Isola volante*.**

Anche in questo caso il confronto tra la versione originaria del saggio e la sua versione pubblicata nel libro-di-saggi può dare molte indicazioni riguardo allo sviluppo della prosa saggistica di Pontiggia. Le linee in cui si muove la revisione operata sono infatti da un lato coerenti con quanto già osservato per le *Esperidi*, dall'altro mostrano come l'esercizio della satira sociale delle *Sabbie immobili* abbia contaminato anche la saggistica letteraria.

La prima istanza alla base della revisione è l'allontanamento dalle forme più specialistiche del saggio letterario, attraverso la riduzione del lessico 'tecnico', in favore di una prosa caratterizzata da una lingua comune, e l'eliminazione degli apparati. Per quanto riguarda le scelte lessicali, basta osservare la variazione del titolo: la rinuncia ai termini speciali di «reticenza e omissione» e la scelta di un termine, «la lotta», che imposta la dimensione narrativa sono programmatiche del lavoro che segue. Per quanto riguarda gli apparati, Pontiggia non riporta nell'*Isola* la *Nota* che, nella versione Cariplo, indicava la fonte di tutte le citazioni presenti: «*Tutte le opere di Alessandro Manzoni, "Classici Mondadori", a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti*». Tale nota, nell'economia generale del saggio, era importante, in quanto permetteva di disambiguare un possibile fraintendimento: l'indicazione di «I, II, o III» presente anche nella versione dell'*Isola* si riferisce ai tomi di quell'edizione (Chiari-Ghisalberti) e non ai capitoli (opzione altrimenti

---

<sup>189</sup> In una intervista dice: «L'ironia è per me una forma di sapere. Del resto, credo che, in senso lato, la letteratura moderna non possa non avere questo carattere ironico, allo stesso modo per cui Schiller parlava di "poesia sentimentale". La dimensione ironica è infatti, nella sua accezione moderna, una dimensione romantica», C. De Santis, *Una perenne scontentezza stilista. Intervista a Giuseppe Pontiggia*, cit., p. 175.

incongruente) del libro: «il tomo I è costituito dal testo definitivo del 1840, il tomo II dal testo della prima edizione 1825-27, il tomo III da *Fermo e Lucia*»<sup>190</sup>.

Un ulteriore elemento di riflessione può essere dato da una vistosa modifica rispetto al testo di partenza: per approfondire una riflessione generale sulla ricezione delle novità letterarie in Italia, aggiunge, creando un *excursus*, la citazione di un testo di Palazzeschi.

La versione del saggio per Cariplo è questa:

«E qui l'autore para l'attacco nel modo più efficace, contrattaccando cioè in un altro punto: quello che potremmo definire l'interesse della letteratura italiana per le novità, purché appartengano al passato: "Prego coloro i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto," – cioè di falso moderno, che simuli, tanto per non cambiare, l'antico – "a riflettere che essi verrebbero ad accusare l'editore niente meno che di aver fatto un romanzo, genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi. [...] qualche novità". Quasi con noncuranza, come è del suo stile al suo meglio, Manzoni ci offre qui un saggio del suo particolare genere di ironia. Che non è solo dire il contrario di quello che pensa, ma è anche di non dirlo»<sup>191</sup>.

Così nell'*Isola* (in grassetto le parti aggiunte, e barrate quelle espunte):

«E Qui l'autore para l'attacco nel modo più efficace, contrattaccando. ~~cioè in un altro punto: quello che potremmo definire~~ **Bersaglio è l'eterno** l'interesse della letteratura italiana **dei letterati italiani** per le novità, ~~purché appartengano al~~ **ma del passato. Ricordo Palazzeschi nella sua vecchiaia luminosa:**

**Il futurismo non poteva nascere che in Italia  
paese volto al passato  
nel modo più assoluto ed esclusivo  
e dove è d'attualità solo il passato.  
Ecco perché è attuale oggi il futurismo  
perché anche il futurismo è passato.**

**Ai letterati sospettosi che si tratti di una falsificazione moderna il narratore sottolinea che essi :** "Prego colo i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto," ~~– cioè di falso moderno, che simuli, tanto per non cambiare, l'antico – "a riflettere che essi –~~ verrebbero ad accusare l'editore niente meno che di aver fatto un romanzo, genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi. [...] qualche novità". Quasi con noncuranza, come è del suo stile al suo meglio, Manzoni ci offre qui un saggio del suo particolare

---

<sup>190</sup> Aa.Vv., *Manzoni europeo*, cit., p. 57.

<sup>191</sup> Aa.Vv. *Manzoni europeo*, cit., p. 12.

genere di ironia. Che non è solo dire il contrario di quello che pensa, ma è anche di non dirlo». (1387)

L'aggiunta di un testo non direttamente legato all'argomento del saggio e la semplificazione cui è sottoposto il testo originario sembrano segnalare due elementi di novità<sup>192</sup> rispetto alla linea generale evidenziata nelle *Esperidi*: da un lato, l'andamento ragionativo della prosa è libero di seguire le potenzialità tentacolari del pensiero di Pontiggia, dall'altro la lingua adottata rinuncia volentieri anche alle forme più didascaliche della precedente saggistica letteraria.

L'aggiunta del testo di Palazzeschi porta l'attenzione del lettore lontano dall'argomento manzoniano, e si pone invece come amplificazione di una sorta di un'affermazione dal sapore aforistico (il disamore dei letterati italiani per le novità). Esso sviluppa, sostituendolo, un inciso presente nella prima versione « – cioè di falso moderno, che simuli, tanto per non cambiare, l'antico→»<sup>193</sup>.

Per quello che riguarda la rinuncia alle espressioni più didascaliche abbiamo l'espunzione di una formula attenuativa tipica della prosa delle *Esperidi* come «quello che potremmo definire», che conferisce maggior perentorietà al discorso; così la sostituzione del «purché appartengano al passato» con un più secco «ma del passato» aumenta l'immediatezza del discorso, enfatizzando lo stile, e nascondendo il ragionamento<sup>194</sup>. Anche la sostituzione dei “bersagli” dell'ironia è interessante: non la generica e impersonale “letteratura italiana” (espressione meno tagliente, in quanto individua un bersaglio astratto), quanto i letterati italiani (più concreti)<sup>195</sup>. Altre modifiche del testo sembrano confermare questa lettura più

---

<sup>192</sup> Novità non perché tali formule non si siano mai viste, quanto per il peso che sembrano avere nell'economia complessiva della prosa saggistica di Pontiggia.

<sup>193</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1387.

<sup>194</sup> La sintassi del verbo (stile verbale) permette una maggior trasparenza dei processi del pensiero, mentre uno stile nominale consegna il pensiero già formulato. Sulle differenze tra lo stile nominale e quello verbale cfr. P. V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 227-292.

<sup>195</sup> Vale la pena sottolineare un'altra lieve sostituzione nel lessico con cui parla di don Ferrante, che aumenta la forza della costante critica agli accademici e al loro lessico specialistico. Nella prima versione si legge: «I suoi studi maniacali – oggi si direbbe rigorosi – nei campi della magia e della stregoneria attirano la curiosità di entrambi» (p. 56); mentre la revisione suona più netta: «~~I suoi studi maniacali~~ **Il suo accanimento indefettibile** – oggi si direbbe rigorosi **specialistico** – nei campi della magia e della stregoneria attirano la curiosità di entrambi» (p. 1387). Le sostituzioni aumentano la caricatura e il sarcasmo nei confronti degli studi accademici.

orientata all'evidenza del *wit* che alla chiarezza didascalica<sup>196</sup>. È in questo contesto che va considerata l'impronta narrativa data al saggio.

### 3.2.2 Istanze narrative e stilemi del genere investigativo.

Pontiggia delinea le tappe del rapporto tra il narratore e l'autore fittizio, immaginando che la storia delle varianti sia una sorta di romanzo di cui l'Anonimo e Manzoni sono i protagonisti.

Già nell'incipit Pontiggia, con il solito gusto straniante, si prepara ad attivare il dispositivo narrativo alla base dell'intreccio del suo saggio<sup>197</sup>: «Il primo personaggio che appare nei *Promessi Sposi* è un anonimo: un autore del Seicento che racconta una storia ai tempi della sua gioventù»<sup>198</sup>. Un personaggio con cui Manzoni è fin da subito in «lotta». Dal dominio semantico della lotta provengono molte formulazioni relative al rapporto tra l'Anonimo e Manzoni, come l'aggressività o la paura:

«l'autore del romanzo esercita, nella *Introduzione*, una aggressività quale mai sarà dato di trovare in Manzoni» (1383);

«Sembra che Manzoni tema la sua controfigura. In fondo l'autore della storia è un altro. Che l'abbia creato lui non semplifica il problema» (1383);

«Nella prima stesura l'Anonimo non è ancora un personaggio da schiacciare sotto il peso più temibile, quello del ridicolo, ma un...» (1383-84);

«vuole lanciare ulteriori sfide» (1388);

«A quel punto l'Anonimo cominciava a configurarsi come il nemico da vincere» (1389);

«Manzoni inizia la sua tacita, micidiale persecuzione dell'Anonimo; e lo colpisce nel punto dove i pochi scrittori degni di questo nome sono più sensibili: il testo» (1389).

Ma un'altra serie di stilemi (il luogo del delitto, il cancellare le proprie tracce, la rivelazione di una prova decisiva) rinvia a un preciso genere letterario, il giallo:

---

<sup>196</sup> Un altro esempio dell'espunzione delle espressioni attenuative è l'eliminazione, in una clausola finale, di un forse: «Questo è forse l'aspetto enigmatico dell'Anonimo». (57/1404).

<sup>197</sup> Anche se, rispetto all'originale, leggermente moderata, per aumentare l'effetto: nell'originale l'anonimo era da subito un personaggio con la maiuscola "Anonimo" («Il primo personaggio che appare nei *Promessi Sposi* è un Anonimo» (p. 10), con evidente stridore tra l'indeterminativo e la personificazione che vorrebbe il determinativo); nella versione dell'*Isola* è, per la prima occorrenza ancora solo «un anonimo». (1379)

<sup>198</sup> Opere, p. 1379.

«Nella prima stesura del romanzo [...] l'Anonimo era trattato all'inizio con un rispetto di cui il narratore ha poi cancellato con cura ogni traccia» (1381).  
«il narratore cede però a una tentazione fatale: tornare sul luogo del delitto» (1388);  
«[il narratore] pensa a un "migliore espediente" per allontanare il sospetto, che d'altronde solo lui immagina e alimenta. E lo scopre nell'unica soluzione che gli è negata: quella che l'editore mostri il manoscritto» (1388).

Ma, in questo caso, non si tratta solo una serie di metafore isolate: è infatti possibile rincontrare nella struttura del saggio l'allusione a una storia di genere investigativo<sup>199</sup>. Così, se la *fabula* è la storia delle versioni dei *Promessi sposi* (che Pontiggia ripercorre, pur dandola per scontata<sup>200</sup>) il *discorso* è riconducibile al genere investigativo, cui tanto deve la sua prosa narrativa (si pensi ad esempio alle trame del *Giocatore invisibile*).

Il racconto inizia potremmo dire in *medias res*, con la rilevazione della notevole ostilità con cui Manzoni si «accanisce» a elencare i difetti di quello che da subito viene percepito come un «rivale»<sup>201</sup>. Il segnale principale del disprezzo di Manzoni è, secondo Pontiggia, nell'uso «dell'aggettivo più perfido: buono»: «buono spesso ci si compiace di attribuirlo al nemico, che si preferisce immaginare inoffensivo»<sup>202</sup>. A questo punto una vera e propria *analessi* ci mostra come in realtà il rapporto tra i due non fosse sempre stato così: «Nella prima stesura del romanzo, intitolato allora *Fermo e Lucia*, del 1821-23, l'Anonimo era trattato dall'inizio con un rispetto di cui il narratore ha poi cancellato ogni traccia»<sup>203</sup>.

Pontiggia infatti, conducendo una interessante analisi comparativa, mostra come il testo attribuito all'anonimo nell'*Introduzione* del *Fermo e Lucia* sia effettivamente meno barocco di quello alla fine scritto per la quarantana. Pontiggia rileva quindi una perfida volontà di Manzoni di screditare il suo avversario attraverso «il tentativo, felicemente riuscito, di peggiorare il testo».

---

<sup>199</sup> Per una disamina del genere investigativo nei romanzi cfr. A. Battistini, *I romanzi investiganti di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, cit., pp. 89-101.

<sup>200</sup> C'è solo qualche riferimento alle date di composizione e qualche indicazione contenuta in brevi incisi.

<sup>201</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1380.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> Ivi, p. 1381.

Non solo le revisioni stilistiche del testo (la coloritura secentesca data al manoscritto dell'anonimo) ma anche eventuali soppressioni di parti di testo dal *Fermo ai Promessi* vengono rilette da Pontiggia nei termini narrativi di un sabotaggio<sup>204</sup> che ha come scopo quello di rendere «sfocata» la figura dell'anonimo, tanto che nessuno lo ricordi «affatto come personaggio» ma solo come autore di «brandelli di prosa artificiosa»<sup>205</sup>.

E così, al termine di questa analesi, focalizzandosi sul Manzoni autore grazie all'indiretto libero, Pontiggia rivela il nodo del rapporto burrascoso tra i due:

«Sembra che Manzoni tema la sua controfigura. In fondo l'autore della storia è un altro. Che l'abbia creato lui non semplifica il problema». (1383)

Ma subito riporta la sua metafora su un piano che è tanto di critica letteraria quanto umano:

«Il rapporto di un narratore con i personaggi non è molto diverso da quello con le persone: rapporto spesso ambiguo, complesso, inafferrabile. Strano non è il fenomeno, ma lo stupore che suscita. Sarebbe come meravigliarsi che un padre *non* si riconosca nel figlio: quasi mai un padre si riconosce nel figlio. Se gli accade è solo una illusione temporanea. E la meta che viene assegnata al figlio, di prendere le distanze, riguarda in misura non minore, anche se diversa, il padre». (1383)

“Personaggio/persona” e “padre/figlio” sono le coppie su cui Pontiggia imposta, ora non più narrativamente, la relazione tra l'autore Manzoni e l'anonimo, visto come un figlio da cui il padre deve prendere le distanze, più che rispecchiarsi in esso.

Ma la mescolanza tra il piano narrativo e quello dell'analisi letteraria riprende subito. Così la distinzione tecnica tra Autore/narratore/autore fittizio viene esplicitata in termini narrativi e non narratologici:

«Nella prima stesura l'Anonimo non è ancora un personaggio da schiacciare sotto il peso più temibile, quello del ridicolo, ma un autore da cui il narratore del romanzo deve distanziarsi. Quanto a Manzoni, non è né l'uno né l'altro. [...] Anche il

---

<sup>204</sup> Una espressione usata nella prima versione dall'anonimo, «covile oscuro della dimenticanza» è valutata da Pontiggia come «di quelle che non si dimenticano». E Manzoni, piuttosto che lasciare in bocca al suo rivale una espressione memorabile, preferisce, nell'edizione quarantana, sopprimerla: «Il contrario di quello che voleva Manzoni, che non ha esitato a sopprimerla» (p. 1383).

<sup>205</sup> Ivi, p. 1382.

narratore è un personaggio dentro il quadro. E del resto, a differenziarlo da Manzoni, basterebbe già la figura dell'Anonimo, a cui il narratore simula di rifarsi». (1383-84)

Il conflitto alla base dell'intreccio disegnato da Pontiggia è quello del Manzoni autore che deve creare un narratore «verosimile»: «*Deve dunque essere verosimile che il narratore attinga a una storia già scritta e insieme la riscriva completamente. Ma tutto questo, a rifletterci, non è molto verosimile*»<sup>206</sup>. Manzoni però, nell'interpretazione di Pontiggia, si sarebbe reso conto che il primo tentativo fatto con l'introduzione del *Fermo e Lucia* avrebbe in realtà ottenuto gli esiti opposti a quelli desiderati<sup>207</sup> e addirittura lo avrebbe portato a far accadere ciò che voleva evitare, ossia a tessere egli stesso «il bozzolo da cui non potrà uscire». Dopo averlo creato, e in qualche modo giustificato, Manzoni inizia a percepire la sua esistenza come una minaccia alla verosimiglianza del suo romanzo: ecco che, nel processo compositivo, «l'Anonimo cominciava a configurarsi come il nemico da vincere»<sup>208</sup>. Con grande acume filologico e narrativo insieme, Pontiggia legge nei primi rifacimenti dell'introduzione un altro capitolo della storia del rapporto tra i tre personaggi. In particolare, lo colpisce una delle varianti tra le due introduzioni: al termine della interrogativa in cui il narratore dei *Promessi* si chiede quale stile sarebbe subentrato a quello del secentista, Manzoni, nella quarantana, sostituisce la prima formula, «qui sta la lepre», con quella definitiva, «qui sta il punto». Questa variante per Pontiggia è un segno di un cambiamento nella lotta appena iniziata tra Manzoni e l'Anonimo:

«La metafora della lepre che giace non solo evita la gravità malinconica dell'asino che casca, ma capovolge i ruoli: l'animale colpito, la vittima diventa il narratore, al posto dell'Anonimo che era il vero perseguitato». (1390)

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 1384.

<sup>207</sup> «Ma quando cerca di spiegare la menzogna, cade nelle stesse complicazioni che ci attendono quando cerchiamo di spiegare la verità. Non per altro ricorriamo alla menzogna» (pp. 1388-89).

<sup>208</sup> Ivi, p. 1389.

La variante sarebbe stata scelta così per sottrarre il narratore dallo scacco in cui era finito e ottenere, con il tono persuasivo del resto dell'introduzione, «la fiducia del lettore».

E qui sembra che Manzoni abbia vinto la sua lotta e creato un narratore verosimile. Per proseguire la sua analisi della presenza dell'anonimo nell'opera, Pontiggia ricorre a un espediente tipico del genere giallo: «La vittoria sull'Anonimo non potrebbe essere in apparenza più completa. Ma consideriamo brevemente come l'ha ottenuta»<sup>209</sup>. Come uno scaltro investigatore Pontiggia ripercorre, attraverso un sommario, la ricostruzione dei fatti, mettendola in dubbio e individuando delle ulteriori piste di indagine: «Si tratta veramente di vittoria? E, ammesso che lo sia, perché ottenerla a tale prezzo?» (1393).

La risposta all'interrogativo è ancora una volta formulata nel linguaggio del genere investigativo: Pontiggia trasforma un'analisi dei luoghi in cui il narratore «suscita la presenza» dell'anonimo, in un suo interrogatorio:

«Per rispondere [...] a queste domande, occorrerà anzitutto interrogare l'Anonimo». (1394)

L'identikit che ne risulta è quello di un personaggio che fa di tutto per nascondersi, diventando così la personificazione della figura dell'«omissione e della reticenza»<sup>210</sup>. Pontiggia può così immaginare (continuando la sua analisi letteraria) un nuovo sviluppo nella storia: dopo averlo reso «innocuo», il loro rapporto «nel corso della narrazione, migliora» fino a quello che Pontiggia chiama un *ricupero* del personaggio<sup>211</sup>.

La capacità di trasformare in “storia romanzesca” la “storia delle varianti” è impressionante. Il *ricupero* è fondato su una serie di riferimenti benevoli del

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 1393.

<sup>210</sup> «In realtà qui (nel primo capitolo) l'Anonimo è riapparso soltanto per sparire» (p. 1394), «I silenzi dell'Anonimo costellano di vuoti il percorso di Lucia» (p. 1395), «L'Anonimo riacquista invece un rilievo straordinario quando tace» (p. 1396).

<sup>211</sup> Ivi, p. 1397.

narratore all'Anonimo<sup>212</sup> ed è giustificato narrativamente attraverso una serie di metafore, che fondono, come da tradizione, l'amore e la guerra:

«L'arte del governo, come sapevano i Romani, si fonda sulla liberalità, purché esercitata con i vinti. Una volta reso inoffensivo il rivale, lo si può riabilitare. È una strategia ricorrente anche nel triangolo amoroso». (1397)

La metafora del triangolo amoroso è sfruttata da Pontiggia per introdurre l'altra fondamentale istanza narrativa, quella del lettore<sup>213</sup>:

«Nei *Promessi Sposi* il terzo vertice del triangolo, il lettore, non direi che esiti nella scelta. Asseconda il gioco del narratore e sta senza sospetti dalla sua parte». (1397-98)

Il nuovo atteggiamento nei confronti dell'Anonimo, che caratterizzerebbe la seconda parte del romanzo, viene sinteticamente descritto con la coppia ossimorica del «cauto idillio», espressione che permette a Pontiggia un duplice sviluppo, metaforico e narrativo. Dapprima commenta l'espressione con una similitudine relativa all'amicizia, che porta il lettore "fuori" dalla storia del rapporto di Manzoni e l'Anonimo, conducendolo a riflettere sull'esperienza di ciascuno:

«come accade tra coloro che si sono ispirati una solida diffidenza e alla fine la scoprono meno fondata di quanto temessero. Quanti amici abbandoniamo nel corso degli anni, sostituiti malinconicamente da nemici che offrono la novità di una resa a condizioni». (1398)

Poi sviluppa l'antitesi del «cauto idillio» attraverso una metafora amorosa, riuscendo a immaginare uno sviluppo narrativo a partire dalla minima variazione di un avverbio tra la seconda versione del *Fermo e Lucia* e quella definitiva dei *Promessi Sposi*: la soppressione di un periodo che conteneva l'avverbio

---

<sup>212</sup> Ivi, pp. 1398-1399.

<sup>213</sup> La categoria cui sembra far riferimento qui Pontiggia è quella del lettore implicito, secondo la definizione di Iser, per il quale «il lettore implicito [...] include tutte quelle predisposizioni necessarie all'opera letteraria per esercitare i suoi effetti – predisposizioni progettate non mediante una realtà empirica esterna, ma mediante il testo. Conseguentemente, il concetto del lettore implicito ha le sue radici saldamente piantate nella struttura del testo; esso è una costruzione e in nessun modo può essere identificato con il lettore reale». (W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 73.)

«fedelmente» porta Pontiggia a immaginare una maturazione, nel senso del disincanto, della storia “amorosa” appena stabilita tra i due:

«Ma nei Promessi Sposi (I, 381) ci ripensa. Non parla più di fedeltà, ardua da mantenere anche in un romanzo, e si limita a riconoscere la guida “del suo autore”». (1398)

Si passa così da un rischioso «entusiasmo solidale» a un «meno impegnativo e quindi più accettabile «cauto idillio»<sup>214</sup>. Idillio che sembra andare in crisi quando il narratore capisce che seguire l’Anonimo vorrebbe dire indugiare sull’elenco delle letture di don Ferrante; a quel punto il narratore si discosta nuovamente dal suo autore<sup>215</sup>.

L’ultimo atto del rapporto viene immaginato nei termini di una celebrazione-tributo del narratore al suo più anziano collega. Infatti, dopo una serie di riferimenti positivi, il narratore attribuisce, nell’ultimo capitolo, addirittura due similitudini all’Anonimo: Pontiggia legge in questa concessione la celebrazione di «una piccola apoteosi, di quelle che i letterati sogliono riservare al collega giunto alla età tarda, quando non siano anticipati da una cerimonia più mesta, anche se forse più seria»<sup>216</sup>.

A questo punto Pontiggia, rivestendo nuovamente i panni del detective<sup>217</sup>, considera terminato il suo interrogatorio, ricapitola la trama narrativa dell’analisi con un paragrafo che mette in mostra tutto il suo repertorio stilistico di parallelismi ed ossimori:

«Non so se l’anonimo abbia risposto alle nostre domande. Ha dovuto subire le angherie di un despota educato, le distrazioni di un burattinaio stupito, le sorprese di una coerenza sotterranea. Vinto, si è preso le sue rivincite. È costato al narratore rinunce espressive; e poi dubbi, pentimenti, ritrattazioni. Si è

---

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> Questo un nuovo «incrinarsi» dell’idillio viene interpretato, come sempre, con un riferimento extra-letterario alle relazioni umane: «ecco Manzoni riprendere le distanze, con quella capricciosa mutevolezza che in ogni rapporto il più forte si concede, per poi fingere di ignorarne il significato, mentre il più debole piomba in un costernato stupore» (p. 1400).

<sup>216</sup> Ivi, p. 1401.

<sup>217</sup> L’uso diverso della prima persona singolare e della prima persona plurale sembra suggerire la diversa focalizzazione nell’autore empirico (*io*) e nell’autore implicito del saggio (*noi*).

parlato di lui come un artificio verosimile. Ma non si è rivelato sempre verosimile, né si è rivelato sempre un artificio». (1402)

Inizia qui la sequenza conclusiva del saggio, in cui Pontiggia può tornare sul tema, anticipato all'inizio della nostra trattazione, che più gli premeva: quello del rapporto tra ciò che la parola dice e ciò che, dicendo, non dice:

«Era qualcosa più che un artificio verosimile, era un personaggio vero. E anche, ridotta non a caso di scala, la figura più importante che un narratore incontra nel suo percorso: quella della reticenza, dell'omissione, del silenzio». (1402)

### **3.2.3 La funzione dell'ironia e la riflessione sul linguaggio.**

Il saggio di Pontiggia, consistendo di una analisi delle varianti finalizzata alla descrizione dei procedimenti generativi del testo letterario con particolare attenzione alle istanze narrative, risulta così un tentativo di entrare nel segreto umano dell'arte manzoniana. Un'arte meno luminosa di quanto si creda perché tentativo di avvicinare le «zone oscure» dell'«esperienza personale» («fonte di sofferenza muta e di conoscenza dolorosa: la tragedia dell'infanzia e la tragedia della passione»<sup>218</sup>): tentativo non sempre riuscito se è vero che «delle contraddizioni del narratore sconterà le conseguenze il personaggio dell'Anonimo»<sup>219</sup>.

La trasformazione in materia narrativa di un'indagine letteraria non può essere spiegata né compresa se non tenendo conto proprio del peso che la lezione manzoniana ha sulla scrittura saggistica di Pontiggia. E il modello più affascinante è certamente quello dell'ironia, interpretata in modo molto particolare:

«Capovolgere la realtà suggerendo, attraverso segnali indicatori, come ripristinarla, è la meta, ambiziosa e insieme rassegnata, dell'ironia tradizionale. Ma l'ironia di Manzoni non è tradizionale. Non capovolge la realtà, perché non sa quale sia. Non dice il contrario di quello che pensa, perché già pensa il contrario. Non simula l'opposto, perché lo dissimula.

È una ironia che rinvia a un pensare infinitamente problematico, contro il quale non si può neanche lottare, perché già lotta lei». (1387-88)

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 1405.

<sup>219</sup> Ivi, p. 1406.

L'ironia, di cui è un esempio il gioco di specchi messo in atto da Pontiggia personificando anche i narratori e i lettori, è forse la forma preferita di linguaggio poiché, in quanto «rinvia a un pensare infinitamente problematico»<sup>220</sup>, è l'unica forma di pensiero che non elude l'esperienza:

«Il pregio peculiare di Manzoni è di essere un viaggiatore instancabile dentro l'esperienza. Il linguaggio gli serve non tanto per comunicarla, quanto per viverla. Attraverso il linguaggio non solo la racconta, ma la scopre. Attraverso l'invenzione la rinviene: due parole che nascono da un'unica radice». (1388)

### 3.3.3 Procedimenti narrativi in *Carducci visionario*.

Il titolo, *Carducci visionario*, è, a ben vedere, straniante. Infatti, propone un aggettivo in forte contraddizione con l'idea che si ha di Carducci, e cioè la sua classicità. Lo scopo del saggio infatti è smontare un'idea pregiudiziale di Carducci e indicare una via per cui possa «esserci contemporaneo» riscoprendolo sotto una nuova prospettiva: quella, appunto, del poeta visionario.

Quello che stupisce è che, se si cercano nel testo del saggio analisi della poesia di Carducci, di cui pure si parla, non se ne troverà traccia: di Carducci vengono riportate due brevi frasi ricavate da un epistolario (di cui però non vi è alcuna indicazione bibliografica) e i titoli di alcune opere (nell'ordine i testi *A Satana*, *Ça ira*, *Alla regina d'Italia*, *Ave*, *Nevicata*, *Nella piazza di san Petronio* e la raccolta *Odi barbare*). Per contro abbondano citazioni da altri autori, e l'unica porzione di poesia qui presente è la prima strofa di una poesia di Dino Campana, *Vecchi versi*<sup>221</sup>, di cui Pontiggia riporta il titolo e l'epigrafe («San Petronio, Bologna»); sono presenti inoltre una frase di Baudelaire, collocata in apertura di saggio, e alcune frasi di Campana (senza riferimenti bibliografici anche in questo caso). E se le prime due frasi di Campana inducono a rilevare nessi con Carducci, la terza ha come oggetto

---

<sup>220</sup> Al polo opposto di «un razionalismo ingannevole, che simula di fondere tesi e antitesi, mentre le lascia nella loro polarità» (1388). Questo concetto sarà oggetto della seconda parte della tesi, dedicata alla «logica caleidoscopica» della saggistica di Pontiggia.

<sup>221</sup> *Vecchi versi*, in Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Einaudi, Torino, 2014, p. 150.

un giudizio del poeta dei *Canti Orfici* su D'Annunzio che Pontiggia, senza alcuna transizione argomentativa, trasferisce, arbitrariamente, su Carducci («Così anche Carducci»<sup>222</sup>).

Insomma, sembra che Pontiggia in questo saggio parli d'altro, e non della poesia di Carducci. E da un certo punto di vista è proprio così: oggetto del saggio non è, *stricto sensu*, la poesia di Carducci, ma il tipo di fatica che occorre fare per leggerla. Sono così confrontati così diversi modelli di lettura, lasciando al lettore il compito di verificarne l'efficacia o l'inefficacia sui testi del poeta maremmano.

Il saggio, quindi, sotto il continuo movimento centripeto delle citazioni, dei confronti, degli episodi, delle riflessioni stravaganti, presenta una struttura circolare ben definita, basata sul principio del ribaltamento paradossale. Tale struttura opera tanto a livello sintattico (dalle coppie nome-aggettivo alla costruzione del periodo) quanto a livello macrotestuale. Tale tecnica consiste nell'individuare una immagine deteriorata di un problema, di solito cristallizzata attraverso il linguaggio in un "luogo comune", e poi ribaltare questo luogo comune, spezzandone la rigidità, e offrendo così una "nuova vita" a ciò che sembrava condannato alla staticità. Un'operazione vitale per Pontiggia: senza di essa, il rischio, spesso descritto con l'aggettivo "fatale", è quello dell'interruzione della tradizione, o meglio della sua riduzione a una trasmissione di luoghi comuni incapaci di allargare la visione del lettore<sup>223</sup>. Così nella prima parte del saggio Pontiggia tratteggia una immagine repulsiva di Carducci, quella che sfrutta la superficiale sinonimia di "classico" e "antico"; mentre, nel finale, ritrova una strada per cui Carducci «può esserci contemporaneo». Sono questa via e questa meta a spiegare il valore profondo di quell'ossimoro (tutt'altro che superficiale) che

---

<sup>222</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1445.

<sup>223</sup> Questo stesso concetto è espresso, in altre parole, nel celebre passaggio del testo *Il senso della letteratura*, in cui Pontiggia dice che «Scoprire e comunicare il senso della letteratura comporta ogni volta una operazione cui comprensibilmente riluttiamo: cioè interrogare il senso della nostra vita, che generalmente non ne ha, e di quella degli altri, che si solito non ne ha di più. Tutto questo si accompagna a un tale allarmante disagio che si capisce come sia più agevole fuggire che restare. Eppure, se la letteratura ha un senso, lo ha solo se si confronta con le cose essenziali che ci riguardano. Tutto il resto è letteratura». Ivi, p. 1494.

costituirà il titolo della successiva raccolta di saggi letterari, *I contemporanei del futuro*.

Il paragrafo centrale del saggio (il quarto su sette) esprime infatti la sfida culturale che Pontiggia sente di dover affrontare, e non solo in questo caso:

«Leggere oggi Carducci è così diventato non tanto abbandonarsi a un testo quanto vincerne una resistenza, non tanto ritrovare una voce quanto dimenticarne un'altra.

Leggerlo significa rileggerlo cioè lottare contro l'immagine che il tempo ci ha consegnato di lui». (1443)

La metafora della lotta torna anche in questo saggio e si pone, anche qui, come figura sorgiva di narrazione: se nel saggio visto in precedenza si trattava della lotta manzoniana con cui venivano fondate le sue ipostasi narrative (il narratore e l'Anonimo dei *Promessi Sposi*), qui i personaggi in lotta sono plurimi. I principali sono quelli che spesso ritornano, soprattutto nelle conclusioni dei saggi letterari di Pontiggia: i "lettori" (siamo *noi*) in lotta con visioni riduttive dei testi. Visioni determinate oltre che dai cedimenti all'abuso del linguaggio invece che al suo uso, soprattutto ai «frintendimenti» consapevoli dei testi che una certa critica specialistica ama offrire a se stessa e a tutti (attraverso la sua divulgazione "scolastica"). Va notato, a questo punto, che la metafora della lotta intesa come architrave narrativa della saggistica di Pontiggia presenta forti connotazioni bibliche (se non religiose in senso lato): i diversi soggetti in lotta nei saggi sono, quasi sempre, ipostasi di aspetti diversi di un medesimo soggetto, secondo quella tradizione, ininterrotta, che ha le sue radici nelle *Confessioni* e nel *Secretum*.

A partire da questo centro narrativo, i diversi episodi di cui sembra comporsi il saggio svelano un percorso chiaro: trama tessuta da Pontiggia, trasformando gli autori della letteratura da lui citati nei protagonisti della sua storia. Storia fatta di diversi episodi e diverse tappe.

In realtà, pur avendo un medesimo protagonista, le storie sono due, accostate per analogia su due livelli caratterizzati dall'aver un protagonista in comune (Carducci), uno stesso errore («il frintendimento») e un lieto fine.

Abbiamo infatti la vicenda personale per cui Carducci avrebbe detestato il Manzoni a causa di un fraintendimento, legato alla imposizione paterna di letture manzoniane in giovane età<sup>224</sup>. La seconda vicenda è quella che vede Carducci oggetto dello stesso trattamento da lui riservato a Manzoni: «al Carducci è toccata sorte analoga a quella del Manzoni da lui odiato: e cioè di suscitare negli epigoni un entusiasmo pari al fraintendimento»<sup>225</sup>. Questa seconda vicenda ha quindi come protagonisti Carducci, i suoi peggiori estimatori (i «carducciani») e il lettore, chiamato a «lottare contro l'immagine» che il tempo gli ha consegnato e a superare il fraintendimento. L'enunciazione dei due analoghi fraintendimenti raggiunge lo *spannung* quando Pontiggia inizia ad enunciare i diversi tentativi fallimentari di affrontare la lotta di una rilettura di Carducci scevra da pregiudizi. Ed è qui che la voce del saggista diventa quella del protagonista che risolve la contraddizione: il saggista è colui che sa cogliere i nessi tra le due storie, e che riesce a dipanare la complessa situazione («perché le ragioni che lo hanno reso popolare sono le stesse che oggi lo rendono remoto»<sup>226</sup>) svelando la natura linguistica del fraintendimento: «Il problema è quello del linguaggio: cioè il tradimento che ogni classicismo perpetra contro la classicità». È qui – in quella che narrativamente parlando sarebbe la sequenza dello scioglimento – che la storia del fraintendimento va verso il suo lieto fine e il saggio diventa propriamente letterario:

«Troppe volte Carducci indulge a un umanesimo scolastico: e ottiene, anche ai nostri giorni, l'ammirazione di uomini che preferiscono dire sodali anziché compagni di scuola, o contubernali anziché compagni di tenda. Ma a volte riesce a eludere le piccole ambizioni culturali della citazione, le suggestioni indirette di un lessico antiquario, la complicità di un pubblico di colleghi divisi tra orgoglio e insicurezza. E allora si aprono, anche nelle *Odi barbare*, squarci di grandezza. Il suo classicismo può acquistare quella levità di cui ha parlato Alfredo Giuliani per *Ave* e per *Nevicata*. Può scandire un senso cupo di disfacimento e di fine. Può evocare irruzioni di vitalità barbarica, conflitti tragici di destini individuali e collettivi, accenti d'amore di sommessa, disperata dolcezza». (1444)

---

<sup>224</sup> Qui, come in altri passi, emerge l'interesse e la competenza per la psicanalisi (cfr. G. Pontiggia, *Opere*, p. LXXX), ma sempre attraverso il velo dell'ironia: «La "collera" fu un tratto caratteriale che Carducci avversò nel padre e che fedelmente ricalcò» (p. 1443).

<sup>225</sup> Ivi, p. 1442.

<sup>226</sup> Ivi, p. 1443.

E come ogni buona trama, dopo questo “scioglimento”, abbiamo un epilogo in cui il protagonista è affiancato da un suo alter ego, Dino Campana, lui sì realmente *visionario*. Ma è proprio nell’intuizione di questa «consonanza enigmatica» rilevata da Pontiggia tra i due autori, che il lettore può cogliere come la forza della letteratura non sia quella di aspirare «a mediare l’indecifrabile, ma a isolarlo nella sua potenza primordiale»<sup>227</sup>.

Questo saggio (di cui abbiamo tralasciato di evidenziare gli espedienti retorici soffermandoci su quelli macro-strutturali) esemplifica la capacità di Pontiggia di impostare l’analisi letteraria attraverso modelli narrativi, trasformare in personaggi non solo gli autori della propria indagine, ma anche i lettori, chiamati a lottare per riformulare le proprie categorie letterarie. Il lettore può giungere al lieto fine solo immedesimandosi nel punto di vista autoriale del saggista, vero narratore che crea e risolve l’intrigo.

L’ibridazione delle tecniche di analisi letteraria e di scrittura narrativa, è certamente uno dei tratti stilistici creativi più significativi della saggistica di Pontiggia nell’*Isola volante*, ma può essere considerata anche un interessante modello di analisi critica di un’opera, specialmente da chi si rivolge a un pubblico non di specialisti, ma di lettori.

Probabilmente tale impostazione è da ricercare nella lunga esperienza di Pontiggia come docente di scuola secondaria superiore.

Anche senza mai avventurarsi in definizioni strutturate (forse il peggior nemico) Pontiggia ha provato a dare fondamento a questo metodo di analisi critica della letteratura. Uno dei testi in cui egli non solo applica ma anche, in qualche modo, delinea teoricamente questo particolare approccio della saggistica all’opera letteraria, è l’introduzione alla sua quarta raccolta di saggi, *I contemporanei del futuro*.

---

<sup>227</sup> Ivi, p. 1444.

## 4. L'ermeneutica metaforica ne *I contemporanei del futuro*.

### 4.1 Analisi preliminare: il libro di saggi e il problema ermeneutico.

*I contemporanei del futuro* è, in linea con le *Esperidi*, un'opera esclusivamente di critica letteraria, nello specifico una raccolta di recensioni. Il libro di saggi, che come nei casi precedenti si presenta come rielaborazione di materiale scritto per occasioni diverse, raccoglie «99 recensioni brevi apparse per lo più su “Panorama” fra il novembre del 1993 e il marzo del 1998, e sul “Corriere della Sera” fra l'aprile del 1978 e il maggio 1992»<sup>228</sup>. In essa Pontiggia dà sfoggio mirabile della sua *brevitas*: presentare un'opera come un destino, partendo da uno spunto, da una biografia, da una frase.

Come per le precedenti analisi, anche in questo caso lo spunto di riflessione sugli aspetti peculiari della saggistica dello scrittore Giuseppe Pontiggia emerge da una previa analisi dei fattori di coesione che generano il libro-di-saggi. Se è vero che, come riporta Marcheschi nella *Nota*, «Pontiggia progettava di raccogliere in un libro le sue recensioni», l'elemento principale di ridefinizione dell'intero materiale dei *Contemporanei* è dato dalla lunga introduzione che Pontiggia appresta per dare il senso di unità al suo lavoro: alle 99 recensioni, per raggiungere la completezza strutturale ideale (sotto il segno di Dante e Boccaccio), si aggiunge l'*Introduzione* composta appositamente per la raccolta. È questo, oltre alla sezione *Parole all'indice (e no)* delle *Sabbie*, l'unico saggio composto da Pontiggia esclusivamente per completare una sua raccolta. Il suo peso è tale (sia per temi trattati, sia per la sua estensione<sup>229</sup>) da essere l'oggetto principale dell'attenzione dei recensori del libro<sup>230</sup>.

Non si tratta, in questo caso, di una semplice premessa. È piuttosto il tassello che rende completa l'opera: il primo, o, se vogliamo, il centesimo saggio dei *Contemporanei*. In questa introduzione Pontiggia colma i vuoti tra i 99 saggi,

---

<sup>228</sup> D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1929.

<sup>229</sup> Più di 30 pagine nell'edizione *Meridiani*, è uno dei saggi più lunghi pubblicato da Pontiggia.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

intessendo una trama che è anche una summa del suo pensiero critico. Per questa ragione la nostra analisi si soffermerà non tanto sugli aspetti stilistici, retorici e linguistici del testo, né tanto meno sull'evidente riuso degli stilemi narrativi in un'opera saggistica, quanto sulla adozione sistematica degli strumenti dell'analogia e della metafora nel ventaglio delle possibilità della critica letteraria. Operazione non certo nuova né unica, ma caratteristica peculiare della saggistica di Pontiggia. Il saggio viene pubblicato nella prima edizione a stampa<sup>231</sup> con una impaginazione poi non mantenuta nell'edizione dei Meridiani<sup>232</sup>, che è significativa dell'idea di libro-di-saggi di Pontiggia. Infatti, il lungo testo è diviso in brevi paragrafi, ciascuno con una titolazione propria e ogni paragrafo è separato dall'altro con una interruzione di pagina, in modo da configurare una veste grafica che rimane fedele a quella delle 99 recensioni: ogni paragrafo, infatti, ha una lunghezza variabile tra una e tre pagine, in linea con la lunghezza delle recensioni. In questo modo l'esperienza di lettura del saggio introduttivo non è dunque differente rispetto al resto del libro.

L'introduzione presenta almeno tre elementi di rilievo. Innanzitutto, mentre tratta una questione di carattere generale, il significato dell'espressione *classici*, entra nel vivo del dibattito sul canone, dibattito vivo e sentito proprio sul finire degli anni '90; in secondo luogo Pontiggia ha qui l'occasione di formulare in modo organico molte delle sue convinzioni sulla critica letteraria, dando corpo alla sua polemica contro gli specialismi; in contrapposizione proprio alla critica di tipo specialistico, infine, dà prova di un metodo di critica letteraria che fa proprio il linguaggio letterario. Non si tratta ovviamente di novità, ma il lungo testo mette alla prova la consueta *brevitas* di Pontiggia, obbligandolo a quello che possiamo chiamare un *rigore metaforico*.

---

<sup>231</sup> G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Mondadori, Milano, 1998.

<sup>232</sup> Edizione che, forse per ragioni di spazio, non riporta le 99 recensioni.

## 4.2 Il problema ermeneutico: abitare la metafora.

Già nel titolo del saggio, *I classici, una metafora sociale e militare*, Pontiggia fornisce una indicazione chiara del terreno su cui intende muoversi: l'uso della definizione retorica comunica che non solo l'oggetto della sua analisi sarà di tipo metaforico, ma che lo sarà anche il linguaggio che utilizzerà, sancendo così la continuità tra linguaggio descritto e linguaggio che descrive<sup>233</sup>.

Che questa non sia un'istanza di second'ordine, ma il cuore del saggio, lo si desume, icasticamente, proprio da ciò che ne sta al centro, un capitolo intitolato *Il sole di Omero*. Lì Pontiggia pone le fondamenta del suo metodo:

«“Fuor di metafora”. C'è sempre chi, insofferente ai piani del linguaggio (ne ama solo uno, il pianterreno), lo chiede. Ma perché fuor di metafora? Restiamo dentro». (1515).

Con un espediente retorico frequentissimo, Pontiggia identifica due voci caratterizzandole in senso opposto in modo da definirne la credibilità: una familiare e una esterna. I domini semantici associati a queste voci contengono, in modo indiretto – metaforico appunto –, elementi sufficienti a caratterizzare una voce in senso deterioro e una in senso positivo: il “loro” della voce deterioro e il noi della voce antagonista si oppongono spazialmente, una è fuori e l'altra è dentro, una ama solo l'unicità e l'orizzontalità (pianterreno) e l'altra, per contrasto, la polifonicità e la verticalità (i piani); l'uno è altezzoso (insofferente) l'altro è familiare («restiamoci dentro»).

---

<sup>233</sup> «Io penso che il linguaggio abbia una struttura metaforica “per natura” e denotativa “per convenzione”. Ricorro anch'io a metafore riconoscibili, ma cerco di eludere sia i lirismi sia gli espressionismi», C. De Santis, *Una perenne scontentezza stilistica. Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in Aa. Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, cit., p. 177. Le metafore acquistano piena significazione «quando fanno corpo con quello che dicono, quando sono dentro il linguaggio, quando non mentono», G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 187.

L'intento critico di Pontiggia è dunque quello di fare del linguaggio metaforico un valido accesso all'oggetto letterario<sup>234</sup>, e per spiegarlo ricorre a una metafora per descrivere proprio la metafora:

«Ma perché fuor di metafora? Restiamo dentro. Sono così accoglienti le metafore. Ci ospitano in una nuova sede, come dice l'etimologia, non solo per farcela apprezzare, ma per confrontarla con quella che abbiamo lasciato. Ci consentono di rimanere o di tornare e ci aprono così l'accesso a due abitazioni. Si può addirittura, se la distanza lo permette, trasformarle in una sola abitazione, come accade in poesia». (1515)

Il linguaggio metaforico è dunque caratterizzato come luogo da abitare e, con il solito procedimento di *variatio*, subito ridefinito: pur caratterizzandosi come luogo familiare («accogliente e ospitale») non è un luogo in cui sostare, ma un luogo cui giungere e da cui contemplare quello che si è lasciato. È un luogo in cui rendersi contro delle distanze. Così, attraverso il ricorso a una etimologia non esplicitata, Pontiggia richiama una seconda accezione metaforica della metafora: quella di «trasporto»<sup>235</sup>, di viaggio. Per Pontiggia la sosta coincide con la cristallizzazione della coscienza critica, il movimento con la sua crescita dinamica: sostare in un linguaggio (affidarsi a definizioni, cristallizzare la lingua in un gergo) significa eludere l'esperienza, che non è mai interamente descrivibile dal linguaggio e che sempre lo eccede.

Non si tratta qui della tipica metafora della conoscenza come viaggio, che pure ha largo spazio nella concezione di Pontiggia e che informerà il titolo della seconda parte dei *Contemporanei, Viaggio nei classici*. Si tratta di un problema linguistico dalle interessanti sfaccettature: la necessità dell'alterità nella conoscenza (si conosce per *differenze* e si conosce la *differenza*), e il riconoscimento del linguaggio artistico come l'abitazione privilegiata per avere accesso alla realtà (nella sua

---

<sup>234</sup> Verrebbe da usare l'espressione *autorizzare* il linguaggio metaforico ad essere linguaggio adatto alla critica, nel senso di dargli autorità: proprio perché nell'autorevolezza Pontiggia cerca la forza della sua scrittura, come si vedrà nel capitolo conclusivo di questo lavoro.

<sup>235</sup> Dizionario Treccani: dal lat. *metaphōra*, gr. μεταφορά, propr. «trasferimento», der. di μεταφέρω «trasferire».

alterità e verità). Quello che sembra voler fare Pontiggia è una vera e propria riformulazione del significato proprio di critica, di ermeneutica<sup>236</sup>.

Anche se Pontiggia non entra nel merito di questo problema in modo sistematico, vale la pena riportare qui alcune osservazioni di George Steiner<sup>237</sup>, che dieci anni prima aveva pubblicato *Vere presenze*<sup>238</sup>, dove vengono affrontati molti di questi temi proponendosi, in alcuni passaggi, un obiettivo simile, ossia ridefinire i rapporti tra arte e critica. Questo passo del saggista francese contiene molti elementi di consonanza con il pensiero di Pontiggia:

«Qualunque sia la sua statura, il testo poetico parla; parla ad alta voce e parla a qualcuno. Il significato, i modi essenziali dell'arte, della musica e della letteratura sono attivi nella nostra esperienza di incontro con l'altro. Ogni estetica, ogni discorso critico e ermeneutico, è un tentativo di far luce sul paradosso, sull'opacità di quell'incontro e sui suoi momenti di grazia. [...] È la poetica, nel senso pieno della parola, che ci concede il visto di accesso allo spazio e al tempo che definisce il nostro statuto di visitatori passeggeri in una casa dell'essere di cui le fondamenta, la storia futura, la giustificazione razionale – se c'è – sfuggono totalmente alla nostra volontà e comprensione. Sono le arti [...] che possono farci sentire, se non di casa, almeno responsabilmente nomadi nella nostra condizione umana. Senza le arti non potremmo incontrare la forma, e la stranezza rimarrebbe muta nel silenzio della pietra».<sup>239</sup>

Entrambi gli scrittori, seppur in modo e da prospettive diverse, intendono riformulare i paradigmi contemporanei del concetto di critica, ponendosi l'obiettivo di una ermeneutica *originale* e non nuova, dove *nuovo* indica il paradigma progressista rifiutato da entrambi, mentre *originale* indica il rinnovarsi di qualcosa in rapporto alla sua origine.

---

<sup>236</sup> «Pontiggia sarà sempre scettico nei confronti delle filosofie che scindono esperienza e conoscenza, ponendo in modi separati e distinti l'esistenza del soggetto che conosce e dell'oggetto che è conosciuto», D. Marcheschi, *La formazione di un giovane autore. Come Giuseppe Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*, in Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, cit., p. 16. Nel saggio citato Marcheschi offre una panoramica degli autori che hanno contribuito alla formazione del suo pensiero critico, e che gli hanno permesso di maturare una «visione della scrittura e della letteratura stesse come esperienza» (ivi, p. 17).

<sup>237</sup> Pontiggia fa un riferimento diretto a Steiner nel suo saggio proprio per dichiararsi consentaneo con le sue tesi riguardo alla trasmissione culturale delle lingue: «si può rimpiangere, con George Steiner, la perdita progressiva di familiarità con le lingue classiche che la scuola sta industriosamente imponendo in nome del progresso» (p. 1531).

<sup>238</sup> G. Steiner, *Vere presenze. Contro la cultura del commento, una difesa del significato dell'arte e della creazione poetica*, Garzanti, Milano, 1992.

<sup>239</sup> Ivi, p. 137-138.

L'invito di Pontiggia ad *abitare* la metafora (le metafore), assume così un significato ulteriore rispetto alla comunque riconoscibile polemica contro gli usi monolitici del pensiero e della lingua, e diviene un invito a riconsiderare la natura metaforica di ogni discorso e a rinunciare alla pretesa che il linguaggio settoriale della critica afferri i suoi oggetti in modo univoco, secondo i metodi della scienza. È questa una preoccupazione essenziale nella saggistica di Pontiggia e che viene sviluppata in modo analitico anche in *Vere presenze*.

#### **4.2.1 L'ermeneutica di *Vere presenze*.**

Steiner conduce una polemica nei confronti della critica letteraria, accusata di pretendere di sostituirsi alla lettura delle opere, e una difesa (se vogliamo anche una fondazione) della potenza del linguaggio artistico. Al pari di quanto avviene in Pontiggia, questa vis polemica non è, però, fine a se stessa: costituisce bensì il primo passo per la fondazione di una nuova ermeneutica.

Il primo passo compiuto da Steiner è quello di smontare la falsa credenza che l'apporto delle discipline della critica sia vitale allo sviluppo delle arti<sup>240</sup>. Per farlo deve ribaltare il significato comunemente attribuito all'interpretazione e all'ermeneutica:

«Quest'ultima parola ospita il dio Ermete, dio protettore della lettura il quale, in quanto messaggero tra gli dèi e i vivi e i morti, è anche il dio della resistenza del significato alla minaccia della mortalità. L'ermeneutica viene definita normalmente come il sistema di metodi e di pratiche usati nella spiegazione e nell'esposizione interpretativa dei testi, e in particolare dei testi biblici e classici. Per estensione, tali metodi e pratiche vengono applicati ai modi di leggere un quadro, una scultura o una sonata. In questo saggio cercherò di mostrare come l'ermeneutica definisce la realizzazione di una comprensione responsabile, di un approccio attivo»<sup>241</sup>.

Steiner fonda questa nuova ermeneutica proprio sulla attività dell'interprete di muoversi da un linguaggio all'altro:

---

<sup>240</sup> Ivi, pp. 18-20.

<sup>241</sup> Ivi, pp. 20-21.

«L'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati. È un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazione. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che "mette in atto" il materiale davanti a sé per dargli una vita intelligibile»<sup>242</sup>.

Il punto che Steiner ci aiuta a mettere in luce riguarda la dei linguaggi coinvolti in questa opera di traduzione: c'è un linguaggio che non è vivo e non arriva alla comprensione dell'opera ed è quello del commento; c'è invece un linguaggio che si implica con l'opera fino alla sua comprensione ed è quello dell'esecutore:

«A differenza del recensore, del critico letterario, del vivisettore e giudice accademico, l'esecutore investe il proprio essere nel processo interpretativo. [...] Egli assume il rischio dell'impegno, di una risposta che è, nel senso etimologico, responsabile. [...] L'esperienza autentica della comprensione [...] è un atto di responsabilità in risposta a un altro. Siamo responsabili davanti al testo, all'opera d'arte, all'offerta musicale, in un senso molto particolare, che è al tempo stesso morale, spirituale e psicologico. Il compito di questo studio è di far luce sulle implicazioni di questa triplice obbligazione»<sup>243</sup>.

Da parte sua Pontiggia sembra sintetizzare la responsabilità come una attenzione al linguaggio che abitiamo, perché solo da tale attenzione può nascere una responsabilità autentica. Questa responsabilità autentica rifugge dal distacco critico e si incarna in un atteggiamento di amore, che rende tutti, potenzialmente, dei critici:

«Una vasta maggioranza di individui che non sono scrittori, pittori o compositori in proprio, diventeranno [...] degli interlocutori attivi e coinvolti [...] poiché l'*amateur*, il dilettante, è colui che conosce e ama ciò che esegue. La parafrasi, il commento, la graduatoria accademico-giornalistica non si inframmettono più»<sup>244</sup>.

Quasi sul punto di voler estromettere il linguaggio della critica da ogni discorso vero sull'arte<sup>245</sup>, Steiner mostra come il linguaggio stesso dell'arte abbia la potenzialità

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 21.

<sup>243</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>244</sup> Ivi, p. 24.

<sup>245</sup> Steiner sostiene che «le scuole di critica, le liste dei libri da leggere nei corsi accademici, i programmi semiotici per l'interpretazione delle arti, vanno e vengono come queruli fantasmi». Egli rivendica la critica degli artisti («artisti che parlano d'arte», «scrittori che si esprimono sulla scrittura», «musicisti che evocano la musica») salvando solo alcune opere di grandi teorici (*Mimesis* di Auerbach, per esempio), premettendo però che «sia nella teoria che (di rado) nella pratica, le

di essere linguaggio critico. Egli sostiene che «ogni forma di arte [...] è un atto critico»<sup>246</sup> non solo perché le diverse opere «incarnano un giudizio di valore sulla tradizione e sul contesto al quale appartengono», ma soprattutto per la natura stessa dell'operazione artistica:

«Ogni forma di arte [...] è “una critica della vita”. In modo realistico fantasioso utopico o satirico, l'artista elabora la sua creazione come una affermazione contrapposta al mondo. I mezzi estetici sono l'incarnazione di interazioni concentrate e selettive tra le costrizioni dell'oggetto osservato e le possibilità illimitate della fantasia. Una tale intensità formale nella visione e nell'ordinamento speculativo è, sempre, una critica. Essa dice che le cose potrebbero essere (sono state, saranno) altrimenti»<sup>247</sup>.

È chiaro che il discorso portante di Steiner ruota intorno a «una certa visione della lingua e del significato»<sup>248</sup> di cui la potenzialità metaforica del linguaggio è certamente uno degli elementi centrali:

«Parlare a noi stessi o ad altri significa, nel suo senso più spoglio e rigoroso di questa insondabile banalità, inventare, reinventare l'essere e il mondo. La verità pronunciata è, ontologicamente e logicamente, una 'finzione vera', e in questa espressione l'etimologia di finzione ci rimanda direttamente al quella di 'fare'»<sup>249</sup>.

Anche se in molti aspetti il discorso di Steiner ha interessi diversi da quello di Pontiggia, possiamo però assumere la categoria dell'esecutore come asse portante nell'ermeneutica di Pontiggia: essa si rivela utile non solo per descrivere l'attività del lettore non ingenuo<sup>250</sup> che viene più volte evocato, ma anche per descrivere

---

interpretazioni liberatorie e le valutazioni durevoli possono provenire soltanto da coloro che si lasciano coinvolgere» (Ivi, p. 43).

<sup>246</sup> Ivi, p. 24.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> Ivi, p. 57.

<sup>249</sup> Ivi, p. 63.

<sup>250</sup> Più che istituire un paragone tra le categorie utilizzate da Pontiggia e quelle elaborate nel contesto della cosiddetta teoria della ricezione, importa qui notare come l'intenzione esplicita sia proprio quella di smarcarsi da un certo atteggiamento (e quindi da un certo linguaggio) strutturalista: anche lo strutturalismo fa largo uso della metafora nel suo linguaggio critico, ma con intenzioni affatto diverse. Per rimanere nel dominio semantico inaugurato, potremmo dire che gli strutturalisti usano un linguaggio metaforico per spiegare la metafora, mentre Pontiggia usa la metafora per “abitare” la letteratura.

l'attività saggistica dello stesso Pontiggia, il quale, con il linguaggio che sceglie per la sua critica, cerca di farsi non critico, ma "esecutore" delle opere di cui parla.

#### 4.2.2 La metafora militare.

L'invito di Pontiggia ad abitare le metafore ha come corrispettivo, sul piano letterario, un altro invito, sempre metaforico: quello di 'restare' «nell'esercito dei classici»<sup>251</sup>. È qui all'opera quella che potremmo chiamare una ermeneutica della "metafora al quadrato", ossia dell'uso di un linguaggio metaforico per parlare dei linguaggi dell'arte.

Uno dei nuclei argomentativi portanti del saggio è la descrizione del mutamento epocale che caratterizza il nostro tempo: la frattura principale nel secolo XIX sarebbe quella segnata dalle avanguardie, le quali si sarebbero inserite nel solco di una rivoluzione avvenuta con il romanticismo. Tale rivoluzione consisterebbe in un ribaltamento dell'atteggiamento nei confronti dell'arte come *tradizione*<sup>252</sup>: a

---

<sup>251</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1515.

<sup>252</sup> I riferimenti sembrano essere quelli del coetaneo, molto stimato da Pontiggia, Rodolfo Quadrelli. Sul rapporto tra i due cfr. G. Pontiggia, *Ricordo di Rodolfo Quadrelli*, «Kamen'. Rivista di Poesia e Filosofia», X, 18, 2001, pp. 39-40, e A. Anelli, *L'incontro fra «Kamen'» e Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia*, cit., pp. 11-15. Il saggio di Rodolfo Quadrelli, *La tradizione e la storia* (in R. Quadrelli, *Il linguaggio della poesia*, Vallecchi, Firenze, 1969), inizia così: «Le parole sono definite dall'oggetto che rappresentano, ma oggetti uguali in contesti diversi diventano pure diversi. Tale è il destino di parole come *tradizione* e *storia*. Esse sembrano sinonimi se si considera il loro oggetto approssimativo, che è il passato; ma, a un esame approfondito, risultano termini addirittura opposti, e appare chiaro che l'uno ha prevalso sull'altro. La *storia* ha prevalso sulla tradizione e le ha imposto il suo oggetto» (p. 11). Quadrelli esplicita il nesso tra i concetti di storia e tradizione, così come sono mutati nell'epoca moderna, e la nascita della critica moderna, quella verso cui si scagliano le critiche di Steiner e Pontiggia: «In letteratura la relazioni tra cultura orale e cultura scritta permise sempre di leggere i testi senza l'ausilio necessario dei commenti. Ma dalla fine del Seicento in poi, con la nascita dell'estetica moderna e della moderna critica letteraria, non si partecipa più a una tradizione, ma si diventa, in pochi, dominatori di una materia quali specialisti. Si consulti la bibliografia critica di un autore del passato remoto, e si vedrà che l'elenco dei testi s'inizia proprio in quel periodo, E va aumentando quanto più ci si approssima alla luce radiosa dei giorni nostri. Leggere un testo direttamente diventa sempre più difficile, poiché una storia della poesia non può sancire altro che il superamento di un testo rispetto all'altro, e perciò la necessità della critica recuperare il più remoto. La critica non è *possibilità* della poesia, ma si presenta come un obbligo *dopo* la poesia, quasi a giustificare con la propria ragione i misfatti di quella; la critica, che, secondo le parole di Croce, "deve farsi grande di fronte alla poesia", non può che finire la poesia. Ne fanno fede le storie letterarie che compongono un quadro della letteratura fino a quel momento, ma ogni dieci anni sono costretti ad aggiungervi una specie di appendice che non s'accorda con quanto precede, perché esse non sapevano nulla del *futuro* della poesia, nulla sapendo della tradizione. [...] Gli storici che possono

partire dall'epoca romantica si sarebbe instaurata una nuova concezione del rapporto con il passato con conseguente sovvertimento del principio di *autorità*. Mentre il mondo dei classici fa del principio di imitazione il fulcro della dimensione creativa dell'arte, il mondo moderno fa della novità, e quindi del superamento che comporta la distruzione progressiva del vecchio, il suo principio primo<sup>253</sup>. È questa lettura che giustifica la scelta, esposta nel titolo del saggio, di affrontare la questione dei classici attraverso il riferimento alla metafora militare:

«L'avanguardia, con i suoi connotati militari e sociali, con la sua funzione precorritrice e rivelatrice, è solo la metafora più radicale della lotta contro l'esercito dei classici sotto un cielo che non è più il loro». (1515)

Nella lettura di Pontiggia l'avanguardia non solo fa uso di un linguaggio militare, ma è essa stessa metafora militare della condizione moderna in perpetua lotta con la tradizione.

Come dicevamo, inoltre, Pontiggia non si limita a descrivere il linguaggio metaforico, ma ne fa anche uso. Si noti, nel passaggio precedente a quello appena segnalato come la metafora militare sia operativa nella descrizione dei classici come un esercito impegnato a occupare o difendere spazi nel campo di battaglia della storia:

---

conoscere una tradizione, avendo così il dono della memoria e della profezia, sono i responsabili, i poeti, che soli ricordano l'intenzione di coloro che li hanno preceduti, quell'intenzione che pure li precede, ma al tempo stesso li segue. Lo sforzo dei poeti è proprio l'attuazione del tempo, dove la critica è l'astrazione di due realtà ugualmente irreali, il passato e il futuro. La poesia, concentrandosi sul presente, colloca nella loro dimensione originaria anche gli altri due tempi, secondo i modi di una visione già definita da Sant'Agostino.» (pp. 15-16).

<sup>253</sup> Dice ancora Quadrelli: «La colpa dello storicismo è quella di aver sottratto il futuro alla tradizione trasformandolo in storia, cioè in un passato totale, e aver impedito il presente alla poesia» (p. 16). «Negata la tradizione, che ragione c'è di studiare il passato?» (p. 17). È su questa lezione che sembra fondarsi la metafora dei «contemporanei del futuro», anche e soprattutto nella sua espressione più compiuta che è quella, ancor più paradossale del capitolo conclusivo del primo saggio della raccolta, quello intitolato *Premessa*. La lezione di Quadrelli permette di cogliere la sostanza critica del gusto del paradosso di Pontiggia: «La contemporaneità non esiste. Non esiste, dopo la Relatività nella fisica e non esiste dopo la Storia, nell'arte. Che i classici siano nostri contemporanei è un conforto idealistico e una menzogna pubblicitaria. Questa però non è una conclusione, ma una premessa. L'esperienza dei classici ci dice il contrario. Non sono nostri contemporanei, siamo noi che lo diventiamo di loro. Dimenticarli in nome del futuro sarebbe il fraintendimento più grande. Perché i classici sono la riserva del futuro» (p. 1532).

«Restiamo dunque nell'esercito dei classici. I loro imitatori, ha detto Goethe, si illudono di scaldarsi allo stesso sole di Omero. Ma i classici, in un tempo ciclico, realizzavano un destino, non correvano una avventura seguendo la freccia del tempo. Occupavano o difendevano spazi sotto il cielo uguale della tradizione. Alla loro *auctoritas* e al loro *thesaurus* si potevano contrapporre nuove scuole, entro un orizzonte riconoscibile. La modernità introduce un orizzonte mutevole. E l'avanguardia si inserisce nell'alveo di quella rivoluzione romantica che non può essere considerata una scuola, perché ne è il sovvertimento». (1515)

Dunque la metafora militare è utilizzata per descrivere una categoria storico-letteraria: diverso è il conflitto dentro una tradizione, diverso quello che la vuole distruggere. Come si è letto, Pontiggia è riuscito a offrire una definizione *per sottrazione* della parola "scuola", termine specifico della critica. Tale tipo di definizione opera non solo tramite l'uso della litote, ma anche attraverso la costruzione di due contesti semantici di riferimento diversi: nel primo la parola può essere usata nel suo significato pieno, nel secondo, invece, essa svela un suo uso "sovvertito". I due contesti sono ancora una volta definiti tramite delle descrizioni metaforiche della storia della letteratura: quello dei classici è un «tempo ciclico», mentre quello moderno è lineare («freccia del tempo»); questo genera quella che potremmo definire una diversa escatologia, una identificata dalla parola «destino» e l'altra dalla parola «avventura», che definisce un diverso "campo di battaglia" tra le diverse "scuole": se il confronto con l'«*auctoritas*» avviene sullo stesso campo di battaglia, «sotto lo stesso sole», non si ha un sovvertimento della tradizione. Le avanguardie non continuano la tradizione in modo dialettico, ma la sovvertono, cambiando il campo di battaglia (da «orizzonte riconoscibile» a «orizzonte mutevole»). Lo stesso concetto è ripreso più avanti, attraverso lo sviluppo in chiave contemporanea del dominio semantico della guerra: «La differenza tra ieri e oggi è che ieri si credeva nel conflitto, oggi nella soluzione finale»<sup>254</sup>.

Quelle che, prese a se stanti, appaiono come delle catacresi, considerate nel sistema metaforico costruito intorno alla semantica militare, acquistano nuova forza semantica, mantenendo, pur sempre, il consueto livello di chiarezza e precisione della *lingua comune* di Pontiggia. In questo breve passo si possono

---

<sup>254</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1520.

quindi apprezzare tanto la dichiarazione quanto la realizzazione dell'invito ad abitare la metafora.

Il ricorso ad un linguaggio metaforico è pervasivo nel saggio, e rafforzato da numerosi strumenti retorici. Ad esempio, la guerra che i moderni muovono ai classici prende vita anche nella descrizione dei musei dell'Ottocento, i quali diventano oggetto di una sorta di metamorfosi lessicale, trasformandosi in mausolei:

«Il luogo di concentrazione delle truppe, attaccanti e difensive, era stato già nell'Ottocento il Museo, spazio che l'antichità alessandrina aveva consacrato alle Muse. Difficile immaginare simbolo più capace di concentrare energia e di diffonderla. Donde la paura dei suoi stessi difensori, che lo trasformarono in Mausoleo. Roccaforte dei classici fraintesi – perché la tradizione viva è fatta di lucidi tradimenti, non di loculi – il Palazzo delle Muse si tramuta in Palazzo d'inverno». (1521)

Non si tratta solo di giochi di parole, ma, come precedentemente illustrato, dello sviluppo coerente di una precisa idea di storia della critica attraverso quello che potremmo definire un notevole rigore metaforico.

Pontiggia può poi servirsi di altre metafore di uso comune, ma spesso per ribaltarne il significato: la sua lotta contro lo storicismo in letteratura<sup>255</sup> investe anche la fortunata metafora dei nani sulle spalle dei giganti, utilizzata da Bernardo di Chartres per descrivere il rapporto antichi moderni:

«Da allora, in particolare della "rinascita del XII secolo", il confronto dei moderni con gli antichi conosce – per usare uno di quegli anacronismi che deliziano gli innamorati del Medio Evo – una continua escalation. I nani salgono sulle spalle dei giganti (nella metafora di Bernardo di Chartres del XII secolo), per vedere di più e più lontano. Si accorcia la statura quanto si allunga la vista. Si ribadisce la superiorità individuale degli antichi, ma per imporre la superiorità collettiva della Storia». (1518)

---

<sup>255</sup> «La modernità è una nozione piuttosto mobile e ondivaga, e varia secondo l'età di chi la vive. Noi però, con una paranoia ereditata da Hegel, tendiamo a circoscriverla a un periodo, guarda caso il nostro, e abbiamo già divinato il periodo che la segue, il post-moderno. È un peccato che non potremo essere contemporanei di chi ci giudicherà *antiqui* o *veteres* di quattromila anni, per dire una cifra irrisoria nella storia del mondo» (Opere, p. 1518)

Ad essa Pontiggia contrappone un'altra immagine metaforica, questa volta in grado di comunicare un senso profondo dello scrivere a lui consentaneo:

«Newton non si paragona a un nano [...] Quando parla, poco tempo prima di morire, dell'oceano della verità di fronte al quale sceglieva qualche conchiglia, non lo fa per sentirsi eccessivamente piccolo, come pensano i piccoli, né per sentirsi oceanico, come ha pensato Freud, attribuendogli un delirio di onniscienza. Lo fa, credo, solo per darci una immagine memorabile della speranza, della bellezza e dei limiti del sapere: "Non so come posso apparire agli occhi del mondo, ma a me sembra di essere stato soltanto come un fanciullo che giocava sulla riva del mare e che si divertiva a trovare di tanto in tanto un ciottolo più levigato o una conchiglia più bella del comune, mentre il grande oceano della verità si stendeva sconosciuto davanti a me"». (1519)

È dunque chiaro che il linguaggio metaforico, nella scrittura saggistica di Pontiggia, assume una funzione centrale nell'analisi dei fatti storici e letterari.

#### **4.2.3 L'etimologia e la comprensione metaforica: per una nuova ermeneutica.**

Il dispositivo che permette di articolare, con andamento quasi narrativo, la sua argomentazione mediante metafore, è quello dell'etimologia. Nelle prime pagine del saggio costruisce una rete di nessi etimologici<sup>256</sup> che costruiscono la metafora militare portante nell'intera architettura del suo lavoro: nell'antica Roma i *classici* erano i cittadini collocati dai censori nella prima classe, e per il nesso tra censo, diritti politici e doveri militari proprio dell'ordinamento militare romano, erano anche i militari<sup>257</sup>. Pontiggia sembra convinto del valore ermeneutico del linguaggio metaforico, e lo esprime, ovviamente, con una metafora dal sapore steineriano:

---

<sup>256</sup> «Il significato originario di *classis* viene infatti circoscritto a quello di appello, invito, convocazione, poi chiamata sotto le armi nella *classis clipeata*, protetta dagli scudi, e nella *classis procincta*, agile con l'abito succinto in accesso di guerra. Poi la *classis*, intesa come unità che le include tutte, viene identificata con l'aspetto che la caratterizza maggiormente [...] e cioè l'esercizio. Così *calare* ha radunato la *classis* ed esercitare (*exercere*) ha plasmato l'esercito e raccogliere (*legere*) ha ordinato la legione» (p. 1501).

<sup>257</sup> Pontiggia sviluppa le sue argomentazioni lavorando sull'intreccio tra il significato economico (classe di censo) e quello militare (*classis*, flotta): «*Classici* venivano chiamati [...] solo gli uomini della prima classe che erano stati censiti per 125.000 assi o di più» (p. 1499) e «Una delle differenze lessicali che sorprendono lo studente di latino è che *classi* significava anche flotta» (p. 1500). «Così *classis*, emarginata sulla terra dall'emergere di *exercitus*, passa sul mare a designare la flotta. Ed ecco riapparire sulle navi i nostri *classici*, nel significato di marinai. *Classicum* era anche il corno che suonava per loro, come già aveva convocato le classi e l'esercito» (p. 1500).

«Forse la grammatica è l'alfabeto del mondo»<sup>258</sup>. Egli difende la possibilità che, indipendentemente dalle «leggi glottologiche», le associazioni etimologiche possano portare a cogliere la complessità del passato:

«*Classis*, deriverebbe, secondo Quintiliano (I, 6,33), da *calare*, chiamare, convocare: etimologia oggi respinta dalla porta – che lui ignorava – delle leggi glottologiche, ma riammessa dalla finestra – che lui usava – della associazioni vaghe di sensi e di suoni. Senza inoltrarci su questo terreno, ci basta rimanere sulla soglia e ascoltare una foresta di radici e di rami che rimanda, come suggerisce il *Dictionnaire Étymologique* di Ernout-Meillet, a una fonte di brusii e richiami e grida». (1501)

Da un lato il rigetto delle leggi glottologiche, dall'altro l'appello a fonti autorevoli in materia: Pontiggia cerca così di legittimare la sua ermeneutica della metafora, con un linguaggio che, seppur vicino a quello specialistico, predilige la metafora («foresta di radici e rami») e lo stile della prosa poetica (il polisindeto enfatico di «brusii e richiami e grida»). Per lui il «passaggio da *classici cives*, cittadini della prima classe, a *classici scriptores*, scrittori di prima classe è – in una prospettiva come quella romana – una metafora inevitabile»<sup>259</sup>. «Inevitabile» non tanto per la sua necessità filologica, quanto per la sua capacità di fondare uno sguardo critico che permetta un recupero contemporaneo della tradizione, offrendo un criterio per districarsi nel dibattito che in quegli anni imperversava sulla questione del canone<sup>260</sup>:

«In questo vigoroso recupero, dopo mezzo millennio, di parole in accezioni ormai inconsuete, non c'è solo la curiosità di un retore di gusto retrospettivo: ma una interrogazione dei significati originari di immensa portata e inesauribile fertilità anche per noi. La proliferazione e insieme la crisi della nozione di classico, le polemiche, esplicite o sotterranee, che l'hanno al centro [...] ricevono una luce inattesa dalle radici delle parole. Noi vediamo i tronchi, rami e foglie. Ma la linfa che dà loro nutrimento corre invisibile fin dal tempo in cui un presentimento si è

---

<sup>258</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1519. Nella *Prefazione* alla raccolta di aforismi curata da Gino Ruozi per i Meridiani, Pontiggia scrive: «Io credo a un destino divinatorio implicito nelle radici delle parole e nelle prime onde della loro propagazione» (G. Pontiggia, *Prefazione*, in *Scrittori italiani di aforismi*, cit., p. XVI).

<sup>259</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1508.

<sup>260</sup> A tale questione Pontiggia non accenna mai direttamente, se non nelle ultime pagine del saggio, quando avvalorava un commento di Marcheschi all'ormai classico testo di H. Bloom, *Il canone occidentale*: «Credo che Bloom offra angolazioni illuminanti, non un criterio adottabile di scelta» (p. 1528).

articolato in suoni e una immagine, per la prima volta, è diventata una parola».  
(1508-09)

Il tipo di etimologia che interessa Pontiggia, infatti, è proprio questa «interrogazione dei significati originari» in grado di gettare una «luce inattesa» sulle questioni letterarie.

L'esplicitazione del nesso tra questa indagine etimologica sulla storia delle parole e una scrittura a prevalenza metaforica è affidato, come spesso accade, non a una proposizione principale ma ad una incidentale. Nel paragrafo *Una chiosa su Marx e su Pascoli* Pontiggia riflette sui cambiamenti di significato e di portata sociale che la parola "proletario" ha assunto dopo il manifesto di Marx e si domanda se tale tipo di indagine possa avere la forza di illuminare anche il nesso istituito nell'antichità da Gellio tra *classicus proletarius*. Si domanda, insomma, se la sua ermeneutica abbia o meno un valore generale, capace di dar ragione delle trasformazioni non solo letterarie, ma anche storiche, culturali e sociali. Ed è nella risposta affermativa a tale domanda che Pontiggia svela i termini della sua ermeneutica:

«Proletari è la parola che in Marx sostituisce, alla nozione di prole da offrire allo Stato, quella di forza lavorativa da trasformare in merce.  
Ci si può allora domandare, all'interno di quella comprensione metaforica che è poi l'intelligenza analogica del mondo: ci aiuta questa immagine di proletario a capire Gellio quando scrive "*classicus [...] non proletarius*»? Io credo di sì. Perché i classici possono essere trattati come merce, ma ne sono, nella loro essenza ideale la negazione». (1510)

Solo una ermeneutica fondata sulla metafora (solo abitando la metafora), si può comprendere il mondo, poiché esso ha una intelligenza (intellegibilità) analogica<sup>261</sup>. La forza della saggistica di Pontiggia è che egli fonda questa comprensione metaforica non su dei vagheggiamenti simbolisti, ma sul lavoro di studio della storia delle parole. Per tale motivo il ricorso all'indagine etimologica non è sfruttato solo

---

<sup>261</sup> Anche per Quadrelli l'intelligenza dei significati è di natura metaforica: parlando della concezione di storia di Tito Livio (una concezione non corrotta, non moderna) dice che la sua opera cresce «perché non è storia materiale, bensì storia di significati, che non "diminuiscono", poiché alludono metaforicamente al tesoro inesauribile della saggezza nascosta della realtà» (R. Quadrelli, *Il linguaggio della poesia*, cit., p. 12).

nell'introduzione – come fosse un espediente retorico–, ma è una costante in tutto il saggio. Pontiggia interviene spesso a sottolinearne il valore ermeneutico:

«E i classici, all'epoca dei *classici*? Non esistevano. Ci sono voluti secoli prima che il censo più elevato passasse da una classe di cittadini a una classe di scrittori. E Gellio, l'erudito cui si deve la divulgazione della metafora forse più diffusa nella cultura occidentale, deve chiarirne l'origine, perché evidentemente è stata dimenticata. Pare sia una tendenza diffusa in ogni nobiltà quella di dimenticarne l'origine. E quando si risale agli dèi, è spesso per non scendere agli inferi. È probabile, come osserva Curtius in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, che alla fortuna moderna della metafora fosse propizia proprio la sua incomprensibilità». (1517)

#### 4.2.4 Il “cuore” dell'esercito dei classici.

La chiarificazione storico-etimologica è l'elemento discorsivo attraverso cui Pontiggia struttura i nodi della sua indagine<sup>262</sup>. Uno dei passaggi più chiari del nesso tra indagine lessicale e comprensione metaforica è quello in cui Pontiggia entra in quello che chiamerà il cuore della metafora dell'«esercito dei classici».

Il paragrafo *Ordire, ordinare, ornare*, prende avvio dalla polisemia e dalle allusioni offerte dall'uso retorico dell'etimologia del termine *ordo*:

«L'ordine su cui si fondava l'esercito dei *classici* era originariamente quello dei fili. *Ordo* nasce da *ordior*, ordinare le tele, le reti. Cominciare a tessere. Poi, per estensione, cominciare a parlare. La parola sempre all'origine. Donde *ex-ordium*». (1522)

Pontiggia è in grado di tessere delle trame analogiche davvero impressionanti, tutte volte a mantenere vivo il legame istituito all'inizio, quello tra ordinamento militare e letteratura<sup>263</sup>:

«Intanto nel linguaggio militare – per quella mirabile convergenza che abbiamo constatato tra censo e guerra – *ordo* acquistava il significato di rango, posto, ordine in battaglia, non senza echi autoritari nella accezione di comando, ordine (anche in italiano, mai così distante dai progenitori). E il verbo *ordino*, mettere in ordine,

---

<sup>262</sup> Basti notare che un terzo dei paragrafi del saggio (cinque su quindici) iniziano con una notazione etimologica.

<sup>263</sup> «I cavalieri erano i *classici* a cavallo e, votando con i loro pari, raggiungevano la maggioranza delle centurie e detenevano il potere (nei comizi e sul campo)», p. 1522.

svela filiali e fraterni rapporti con *orno* (ornare, preparare, equipaggiare), donde il classico *ornatus*, signore incontrastato di secoli retorici». (1523)

Pontiggia ribadisce qui quanto già messo in luce: ossia che sia l'indagine etimologica a dare fondamento e profondità al metodo ermeneutico della metafora<sup>264</sup>:

«Questa impressionante trama di relazioni – tra ordire, ordinare e ornare – ci porta al cuore dell'esercito dei classici». (1523)

E così, nell'ultima parte del saggio, Pontiggia compie un ulteriore passo nella storia della critica. Al centro della battaglia dei moderni contro i classici sta la santificazione disordine a scapito dell'ordine: «Se si vuole colpire al cuore l'esercito dei *classici*, è l'*ordo* ovvero la gerarchia che si deve colpire. Non il canone mobile in cui continuamente si incarna [...]. Ma l'idea stessa di *ordo*»<sup>265</sup>». In questa battaglia ci sono anche degli elementi positivi:

«La distruzione della sintassi, caldeggiata ed esemplificata nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dell'11 maggio 1912, aveva ancora l'intenzione di trasformare il caos in cosmos.[...] scardinare la sintassi (*sun-taxis*) poteva ancora apparire una premessa costruttiva o almeno ricostruttiva». (1525)

La svolta del suo presente (negli anni '80-'90 imperversava la riflessione sul post-moderno) è stata invece la fine della lotta e l'acquietarsi in un nuovo campo, quello del mercato della società dei consumi, un «porto dove prosperare»:

«Oggi il disordine non è il "disordine sacro" di Rimbaud. Non un naufragio epico, ma un porto dove prosperare. [...] Per la prima volta non si lotta più con il passato, lo si ignora. [...] L'esercito dei *classici* con le sue funzioni di presidio e movimento, con i suoi *ordines* e le sue gerarchie, con le sue suddivisioni di censo, di equipaggiamento e di ruoli, si è disgregato. E l'avanguardia è morta, perché non ha più l'esercito alle spalle. È l'avanguardia di quale esercito? [...] l'avanguardia non potendo più lottare contro l'esercito dei classici, cerca di lottare contro chi ne ha occupato lo spazio. Ma, come aveva previsto Benjamin, finisce per cadere non sul campo, ma sul mercato». (1526)

---

<sup>264</sup> Il riferimento a Curtius sembra valere anche per quanto riguarda il nesso tra etimologia e conoscenza, cui il critico tedesco dedica un paragrafo nel suo *Letteratura europea e Medio Evo latino*, intitolato *L'etimologia come forma di pensiero*. (E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 2006, pp. 553-559).

<sup>265</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1525.

Nel quadro della sua analisi del moltiplicarsi delle tradizioni e della mercificazione della cultura, in cui «il sogno di una letteratura universale rischia di avverarsi a spese della letteratura come valore», la metafora militare offre un'altra immagine di resistenza:

«A questo proprio i classici possono opporsi e offrire, senza più *ordines*, la loro resistenza.

Non sono più modelli da imitare o emulare. Ma sono esempi. Svaniscono le classi fondate sul censo, le file schierate sul campo, le distanze tra avanguardia ed esercito. Ma i classici continuano ad esprimere, in un linguaggio spesso indecifrato o frainteso, i valori in cui possiamo riconoscerci». (1530-31)

### 4.3 Alcune metafore nel viaggio attraverso i classici.

L'introduzione appena analizzata fornisce la chiave con cui accostarsi a quello che potremmo chiamare l'indice del canone di Pontiggia. Senza entrare qui nel merito delle scelte operate da Pontiggia<sup>266</sup>, offriremo come esemplificazione di quanto accennato, alcuni casi della sua ermeneutica metaforica. Essa infatti è alla base tanto dell'operazione critica quanto del suo stile.

Nei saggi che compongono il *Viaggio nei classici*<sup>267</sup>, ritornano alcune affermazioni di tipo meta-critico già incontrate. La categoria della «intelligenza analogica del mondo» ricorre, ad esempio, per commentare un volume che presenta due testi di Agostino, curati da Reale nel 1994 per Rusconi<sup>268</sup>. Il breve saggio, intitolato *Agostino per i non credenti*, dopo aver presentato la differenza tra *agape* ed *eros*, si conclude con la riflessione anticipata nel titolo: Pontiggia si domanda perché, anche per un ateo, le parole di Agostino acquistino «una misteriosa evidenza indiretta»<sup>269</sup>. Recupera così una delle tipiche metafore agostiniane, quella della vita come

---

<sup>266</sup> Interessanti indicazioni sono offerte in C De Santis, «Un uomo che legge». *La biblioteca di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, cit., pp. 141-163, e in D. Marcheschi, *La formazione di un giovane autore. Come Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*, in Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, cit., pp. 13-29.

<sup>267</sup> Per quanto riguarda la seconda parte dei *Contemporanei*, non presente nell'edizione dei Meridiani, si citerà dall'edizione in volume, G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro, Viaggio nei classici*, Mondadori, Milano, 1998.

<sup>268</sup> Agostino, *Amore assoluto e "Terza navigazione"*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1994.

<sup>269</sup> G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, cit., p. 243.

navigazione verso la patria celeste, e la fa sua ridefinendo la patria celeste come un «mondo parallelo più vero di quello visibile». Questa «unica fede consentita ai non credenti» è giustificata dal riconoscimento di uno statuto veritativo al metodo analogico:

«Anche se non possiamo aderire alla loro letteralità, sentiamo che la navigazione cristiana sul mare della vita fino alla patria celeste approda a un mondo parallelo più vero di quello visibile.

Forse l'analogia, come già aveva intuito Aristotele, è l'unica verità consentita alla filosofia. E se questa è l'unica fede consentita ai non credenti, Agostino continua a parlare a loro con un linguaggio balenante, irriducibile alle mediazioni razionali, ma radiante di immagini sconosciute e insieme familiari»<sup>270</sup>.

Così Pontiggia ancora una volta descrive ed esemplifica il linguaggio metaforico «balenante», «radiante di immagini», «irriducibile» alla sola ragione, ma il solo in grado di accedere alla verità.

L'interpretazione metaforica è evidente a già alcuni titoli dei saggi: *L'arte come furto*, *L'odio magnanimo*, *La terra come cimitero nello spazio*, *La Borsa visionaria di Zola*, *La follia come alfabeto del mondo*, *L'individuo come sfida*, *La verità del falso*, *Cellini, l'uomo come rinascimento*, *La biblioteca degli dei*, *Il ritorno come destino*, ecc.

Come si può notare, mentre alcuni titoli fanno uso delle tipiche figure retoriche della scrittura di Pontiggia, altri si rifanno esplicitamente a quell'ermeneutica metaforica di cui abbiamo parlato. Nei casi in cui la metafora è messa sotto la lente di ingrandimento (qualcosa *come* qualcos'altro), è più semplice cogliere come operi lo stile critico di Pontiggia.

Ad esempio, in *L'arte come furto* Pontiggia può esemplificare, presentando una buona traduzione di un classico<sup>271</sup>, una delle sue principali categorie artistiche, quella dell'imitazione. Nella prima parte del saggio Pontiggia ribadisce le sue convinzioni sui limiti di un certo modo di rapportarsi ai testi:

---

<sup>270</sup> Ibidem.

<sup>271</sup> Plauto, *Aulularia*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, introduzione e note di M. Rubino, con un saggio e la traduzione di V. Faggi, Milano, Garzanti, 1996.

«Leggendo queste prodigiose commedie di Plauto pensavo alla operosa idiozia di quei registi, traduttori e interpreti che, anziché imparare l'arte dai classici, la insegnano a loro: e tagliano, cuciono, alterano i testi. Convinti che un genio abbia bisogno di una mediocrità che lo spieghi, riducono il suo orizzonte illimitato al piccolo in cui si aggirano loro»<sup>272</sup>.

Qui, il centro del discorso critico è affidato alla ricorrente metafora dell'«orizzonte» (riconoscibile/mutevole; illimitato/limitato ecc): essa diventa operativa nel valutare l'operazione di traduzione dei testi. Quando deve elogiare la traduzione di Vico Faggi Pontiggia fa ricorso al linguaggio metaforico, che, sfruttando la potenza sintattica del *tricolon*, descrive un atteggiamento "vivo" di rapporto con la lingua:

«Il latino a fronte non gli appare infatti una lingua morta, ma un fuoco d'artificio lessicale, una irradiazione di energia inventiva, una sequenza irresistibile di duelli verbali»<sup>273</sup>.

La traduzione di Faggi si ispira, dunque, ad un atteggiamento opposto a quello prima deriso («Questa operazione viene chiamata attualizzare ed è tanto frequente che non ne viene colto il lato grottesco»), essendo egli un «poeta di raro nitore e drammaturgo attirato da emulazione umanistica»<sup>274</sup>. È forse il suo essere artista che gli consente, come direbbe Steiner, di "eseguire" l'opera attraverso la sua traduzione. Nella conclusione del breve saggio, la metafora del furto viene scandita per indicare come anche nella creazione artistica l'*emulazione* dei grandi classici sia il motore autentico della letteratura. È quella, quasi impercettibile per la sua ricorrenza, del verbo "saccheggiare", usato per indicare il principio di imitazione; ma Pontiggia, continuando la metafora grazie all'associazione artisti/ladri, struttura una successione temporale, una traiettoria di furti che Quadrelli chiamerebbe tradizione:

«All'alba del teatro latino Plauto saccheggia il teatro greco al tramonto e vi infonde i sentori aspri e forti della farsa italica. Prestigiatore di parole e di ritmi, raffinato funambolo mai volgare, a onta delle accuse volgari dei moralisti, Plauto ebbe il

---

<sup>272</sup> G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, cit., p. 63.

<sup>273</sup> Ivi, p. 64.

<sup>274</sup> Ibidem.

destino glorioso di essere a sua volta saccheggiato dai ladri più gratificanti, gli artisti del futuro, da Ariosto a Machiavelli, da Shakespeare a Molière. E il saccheggio fortunatamente continua, anche se oggi i ladri non conoscono sempre il derubato»<sup>275</sup>.

La verve di Pontiggia non si misura sull'arditezza delle metafore scelte, che sono spesso quelle del linguaggio comune; è nella loro rielaborazione, combinazione e intensificazione che si può apprezzare la capacità di costruire un linguaggio critico che realizza l'ermeneutica metaforica emersa nel saggio introduttivo.

In altri casi, come in *La terra come cimitero nello spazio*, Pontiggia è attento a cogliere le immagini metaforiche presenti nei testi che recensisce. Così, nella presentazione della raccolta di pensieri di Marco Aurelio, Pontiggia sintetizza il «pathos visionario» dell'imperatore nel descrivere la sua condizione attraverso una similitudine: «La Terra appare come un cimitero di illusioni, incarnate da uomini che le vivono per un tempo troppo breve e le trasmettono alle generazioni successive perché le trasformino e le dimentichino»<sup>276</sup>. Qui, contro ogni metodo storicistico, si istituisce un parallelo tra la visione di Dante della Terra dal Paradiso («l'aiuola che ci fa tanto feroci») e la descrizione del mondo di Marco Aurelio: «Ogni mare è una goccia del cosmo; il monte Athos è una piccola zolla del cosmo; l'intero tempo presente è un punto dell'eternità: tutto è piccolo, instabile, in procinto di scomparire»<sup>277</sup>. È da questa analogia che nasce la metafora utilizzata nel titolo. Tali metafore sono per Pontiggia il luogo della *contemporaneità* dell'opera di Marco Aurelio, non solo perché lo legano a un contemporaneo del futuro come Dante, ma perché mettono l'imperatore romano in dialogo con i suoi lettori oggi e domani:

«Solo nel suo percussivo interrogarsi, nel suo dubbioso persuadersi, nel suo cupo guardare, Marco Aurelio ritrova alla fine il dialogo, da lui giudicato impossibile, con le generazioni che lo seguono»<sup>278</sup>.

---

<sup>275</sup> Ibidem.

<sup>276</sup> Ivi, p. 130.

<sup>277</sup> Ivi, p. 131.

<sup>278</sup> Ibidem.

Le immagini e le metafore create da Pontiggia pongono ancora una volta il problema del «significato, risibile e provvidenziale, della [...] presenza nel mondo» dell'uomo: sono questi i *loci* in cui autore e lettore si ritrovano contemporanei.

## 5. Le radici del comico e la realtà evocata in *Le sabbie immobili*.

### 5.1 Il libro di saggi.

*Le sabbie immobili*, la seconda raccolta di saggi di Pontiggia<sup>279</sup>, si distingue dalle *Esperidi* per brevità e intonazione satirica, e per l'abbandono della prevalenza dell'argomento letterario. La selezione, l'assemblaggio e la revisione del materiale originario sembrano, inoltre, voler ulteriormente intensificare l'elemento satirico anche dei saggi di argomento letterario, marcando così ancora di più il solco che separa le *Sabbie* dalle *Esperidi*. Lì, infatti, la componente satirica si presentava come uno degli elementi della tastiera del Pontiggia saggista, ben amalgamato con altri; nelle *Sabbie*, al contrario, sembra che le altre tonalità della scrittura siano messe al servizio dell'intento satirico. In questo senso il volumetto si presenta compatto e di impatto.

Il materiale di partenza delle *Sabbie* viene rielaborato sotto tre prospettive: revisione linguistico-stilistica, riformulazione dei titoli, ordine dei saggi e macrostruttura. Le maggiori novità si registrano nell'ultimo aspetto: in particolare occorre segnalare l'aggiunta di un testo esplicitamente composto per il libro di saggi, *Parole all'indice (e no)*, che, nella forma di un indice di parole, non ha solo la funzione strumentale di ricapitolare i lemmi su cui l'autore concentra la sua riflessione, ma sembra tendere a conquistare lo spazio autonomo degli altri testi. Presenta, infatti, alcuni tratti creativi (non propri di un indice di parole), che sembrano invitare il lettore a una lettura non semplicemente paratestuale. In effetti, come si vedrà, l'atteggiamento satirico nei confronti dei diversi ambiti della vita sociale italiana (costume, politica, cultura) risulterà intensificato nel libro-di-saggi, soprattutto grazie all'accostamento di testi affini per argomento: ciò che nei

---

<sup>279</sup> Pubblicato nel 1991, presso il Mulino, *Le sabbie immobili* vince l'anno successivo il premio Satira Politica Forte dei Marmi, nella sezione letteratura. I testi che lo compongono sono stati pubblicati tra il 1978 e il 1991, prevalentemente su quotidiani e riviste («Corriere della Sera», «Tuttolibri-La Stampa», «Europeo», «Mondo Operaio», «Panorama», «Illustrazione italiana», «Wimbledon»); fanno eccezione una introduzione a un catalogo e due testi che hanno visto pubblicazione autonoma in volumetto.

testi originari, presi singolarmente, poteva apparire isolato, qui diventa tassello di un mosaico che restituisce nuova forza alle sue parti. La struttura data al libro tramite la divisione in sezioni evidenzia, infatti, in modo forte tanto i contesti cui si rivolge la satira di Pontiggia (la società e il costume in *Le piccole masse*, la critica e l'editoria in *Il circolo delle Muse*), quanto lo strumento principale di tale disamina (l'umorismo come strumento e fine dell'analisi linguistica: *Microcomico*, *Antidetti*, *Parole all'indice (e no)*).

Per quello che riguarda la revisione linguistico-stilistica, valgano le considerazioni della curatrice dell'edizione dei Meridiani: «Secondo una prassi ormai consolidata, i testi raccolti nelle *Sabbie immobili* subiscono semplici correzioni di ordine stilistico e lessicale: in certi casi però gli interventi sono più cospicui: *Lo scrittore postumo*, ad esempio, subisce alcuni tagli che mirano a sveltire il ritmo della narrazione»<sup>280</sup>. Praticamente non necessario risulta infatti l'adattamento di testi di scrittura più accademica, come era stato per le introduzioni a volumi nelle *Esperidi*, qui ridotte a un solo caso, l'introduzione al catalogo: i testi che compongono le *Sabbie* erano già dotati, in prima pubblicazione, di quelle doti di leggibilità che nelle *Esperidi* avevano dovuto essere ottenute con la rielaborazione di tutti gli apparati paratestuali.

Pontiggia revisiona quasi tutti i titoli originali, come nelle *Esperidi*, mantenendone inalterati solo tre *Russare in due*, *La stanza dei bottoni*, *Antidetti*, e introducendo lievi modifiche in *Un decalogo per la società delle lettere*, che diventa *Decalogo della società letteraria*, e in *Gli aggettivi nella critica*, che diventa *Gli aggettivi della critica*<sup>281</sup>. La riscrittura dei titoli dei saggi sembra agire nella direzione della semplificazione, che vira su formulazioni non solo più brevi e meno complesse sintatticamente, ma anche dal maggior sapore nominale – capaci cioè di una categorizzazione maggiore dei fenomeni contro cui si scaglia la satira dello scrittore – sia che indichino con chiarezza l'argomento di cui si tratterà (*Lo scrittore*

---

<sup>280</sup> G Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1924.

<sup>281</sup> Queste ultime due variazioni, proprio per la loro esiguità, sembrano rivelare in modo ancor più chiaro, rispetto ad altre trasformazioni più complesse, la volontà di dare un maggior peso tematico agli elementi che erano circostanziali nella formulazione originaria: la società letteraria e la critica.

*postumo*), sia che lo eludano attraverso formulazioni stranianti, ma sempre concise (*Parco buoi, Cordate e servosterzi*). La *brevitas* è un obiettivo che Pontiggia raggiunge innanzitutto attraverso l'espunzione di tutti i predicati di modo finito dai titoli precedenti<sup>282</sup> e attraverso i consueti procedimenti di straniamento, come appare evidente nel passaggio da *La traduzione bella sì, ma anche fedele* (titolo che esprime esplicitamente la tesi del saggio) a *Bella, ma infedele* (titolo che elude l'argomento enfatizzando l'antitesi). Come nelle *Esperidi*, la formula sostantivo + genitivo è preferita da Pontiggia sia nel caso il nuovo titolo riprenda parole del precedente (*Chiamatelo club, offre solamente la morte* diventa *il Club dell'eutanasia*; *In bilico fra grosso e grasso* diventa *L'alibi semantico di grasso e Grassocci e longevi ecco l'ultimo miracolo* diventa *Miracoli della dieta italiana*) sia nel caso i titoli siano riformulati ex novo (*Oggi Seneca parla ai manager* diventa *Lo spreco razionale del tempo* e *Il decalogo del buon lettore* diventa *Sull'acquisto dei libri*). Anche la coppia nome + aggettivo e le dittologie hanno, come nelle *Esperidi*, una influenza nella semplificazione dei titoli: *Un'amante difficile* diventa *Parco buoi*; *Nella città del futuro* diventa *L'ultima Fiera*; *Per il target è un gadget o un optional? Dipende dal Know how* diventa *I neologismi euforici*; *Com'è vivo quel morto* diventa *Lo scrittore postumo*; invece *La politica accresce il numero dei poli* diventa *Cordate e servosterzi*; *Firmate, firmate qualcosa arriverà* diventa *Il letterato e la carta*; l'introduzione al Catalogo della "Libreria il vascello" diventa *Cataloghi e vizi*. In tre casi la trasformazione del titolo porta a formulazioni che riducono la comprensibilità immediata dell'argomento, e puntano decisamente sullo straniamento: *C'è chi «rilegge per la prima volta»* diventa *Diciamo*; *Un allucinante modo di parlare* diventa *Sul pianeta in aeromobile*; *Quasi una strage* diventa *I morti di «Cuore»*. In un caso il titolo di un saggio diventa titolo di una sezione (*Microcomico*, che viene rinominato *Ridere per non piangere*) e solo un titolo viene riformulato con un esplicito riferimento alla natura perlocutoria della raccolta: *Gioco al risparmio* diventa *Guida per viaggiare con un avaro*.

---

<sup>282</sup> Questi i titoli precedentemente strutturati come frasi: *Chiamatelo club, offre solamente la morte*; *Oggi Seneca parla ai manager*; *Per il target è un gadget o un optional? Dipende dal Know how*; *Com'è vivo quel morto*; *Firmate, firmate qualcosa arriverà*.

### 5.1.1 Ordine e struttura dei saggi: *dispositio*.

A differenza di quanto si è visto nelle *Esperidi*, in cui la disposizione dei saggi rispetta in modo quasi inalterato la cronologia della loro prima pubblicazione e non è presente alcun elemento macro strutturale, nelle *Sabbie immobili* il materiale di partenza è rielaborato in maniera evidente sotto il profilo della *dispositio*: l'ordine dei testi e il loro raggruppamento in sezioni seguono criteri extra testuali che costituiscono un elemento semantico imprescindibile per la costruzione del libro di saggi. Ignorata la cronologia di pubblicazione dei saggi<sup>283</sup>, essi vengono ridistribuiti in cinque sezioni: *le piccole masse*, *Microcomico*, *Il circolo delle Muse*, *Antidetti* e *Parole all'indice (e no)*. Come vedremo questa struttura porta a una risemantizzazione di alcuni saggi. Le prime tre sezioni, estremamente bilanciate, sono composte da una misura quasi identica di testi (otto per *Le piccole masse*, e per *Il circolo delle Muse*, sette per *Microcomico*), mentre le ultime due hanno una forma particolare e autonoma: una raccolta di proverbi "ribaltati" chiamata *Antidetti*, e un elenco di parole nella forma dell'indice dei nomi, *Parole all'indice (e no)*. La prima e la terza sezione raggruppano saggi in ordine all'argomento: satira sociale e politica in *Le piccole masse*, satira e polemica letteraria in *Il circolo delle Muse*. In *Microcomico* invece i testi hanno come comune denominatore l'analisi linguistica: Pontiggia trae dall'indagine semantica e pragmatica di alcuni termini o espressioni di uso comune considerazioni di carattere satirico o polemico.

La strutturazione delle sezioni sembra dunque sorgere dall'incrocio equilibrato di due elementi, l'argomento e la tipologia formale del testo: la prima sezione, infatti, raccoglie saggi di forma tradizionale e ha per argomento il costume sociale; la seconda, alternando le forme non convenzionali del lemmario e della raccolta di

---

<sup>283</sup> Questo l'anno di pubblicazione di ciascun testo: 1990 *Miracoli della dieta italiana*; 1989 *Guida per viaggiare con un avaro*; 1989 *Il Club dell'eutanasia*; 1978 *Russare in due*; 1989 *L'alibi semantico di grasso*; 1985 *Parco buoi*; 1986 *Lo spreco razionale del tempo*; 1985 *L'ultima Fiera*; 1990 *Diciamo*; 1990 *I neologismi euforici*; 1991 *Cordate e servosterzi*; 1987 *Ridere per non piangere*; 1990 *Sul pianeta in aeromobile*; 1986 *I morti di «Cuore»*; 1991 *La stanza dei bottoni*; 1985 *Decalogo della società letteraria*; 1986 *Lo scrittore postumo*; 1981 *Il letterato e la carta*; 1985 *Gli aggettivi della critica*; 1987 *Bella, ma infedele*; 1986 *Cataloghi e vizi*; 1991 *Sull'acquisto dei libri*; 1983 *Antidetti*.

aforismi legati da sintassi, si concentra sull'analisi linguistica, toccando temi politici, sociali, culturali; la terza, mescolando diverse forme testuali (il decalogo, l'analisi linguistica, il saggio), è dedicata alla critica letteraria; le due sezioni finali si presentano invece come forme autonome, frutto dello sperimentalismo dello scrittore: il neologismo «Antidetti» e il gioco di parole «Parole all'indice (e no)» introducono due forme testuali inedite, frammentarie, che riprendono, ribaltandoli, i due modelli della raccolta di proverbi e dell'indice dei nomi.

L'equilibrio compositivo sembra così strutturato: tre sezioni di testi (per lo più nella forma saggio o di un'opera a carattere lessicale) e due di elenchi (gli *Antidetti* sono una brevissima raccolta di 25 aforismi e *Parole all'indice (e no)* è il sommario apposto all'intero saggio, ma titolato come fosse l'ultimo capitolo del libro). I primi tre capitoli sono estremamente bilanciati: il numero di saggi che li compongono sono simmetricamente bilanciati, tanto per numero (8 + 7 + 8) quanto per "intonazione testuale". Se il primo capitolo contiene solo testi caratterizzati da coerenza e coesione sintattica, nel secondo capitolo Pontiggia introduce forme più simili a quelle del lemmario. In questa struttura bilanciata, testi ben coesi si alternano a testi caratterizzati dalla forma lemmario [grassetto per la forma "lemmario", corsivo per la forma caratterizzata da coesione sintattica]: ***Diciamo, I neologismi euforici, Cordate e servosterzi, Ridere per non piangere, Sul pianeta in aeromobile, I morti di Cuore, La stanza dei bottoni.*** Nel terzo capitolo Pontiggia torna prevalentemente alla forma coesa del saggio, con le sole eccezioni dei due decaloghi<sup>284</sup>, posti simmetricamente in apertura e chiusura della sezione: ***Decalogo della società letteraria, Lo scrittore postumo, Il letterato e la carta, Gli aggettivi della critica, Proustiano, Bella ma infedele, Cataloghi e vizi, Sull'acquisto dei libri.***

Se non sorprende che Pontiggia abbia voluto isolare in una sezione omonima il testo già pubblicato autonomamente con il titolo *Antidetti*, deve invece far riflettere la scelta di dare valore di sezione anche alla parte costituita dall'indice dei nomi. Tale intenzione è confermata sia dalla scelta editoriale di ripetere due volte

---

<sup>284</sup> Il saggio *Gli aggettivi della critica*, pur presentando al suo interno sezioni della forma lemmario, è nel complesso un testo sintatticamente coeso.

l'espressione – una come titolo di sezione una come introduzione all'indice – sia dalla volontà espressionistica insita nella formulazione del titolo: *Parole all'indice (e no)* si presenta come stravolgimento dell'*indice dei nomi*, evocando al tempo stesso la prassi censoria insita nell'espressione "mettere all'indice". Pontiggia sfrutta per questo titolo la capacità delle parole di evocare significati diversi a seconda dei contesti in cui esse vengono evocate: l'"indicare le parole" proprio dell'indice assume così tutte le sfumature ironiche, satiriche e polemiche che Pontiggia ha sottolineato nelle analisi linguistiche delle *Sabbie* e l'elenco di lemmi che compongono il testo assume così sia la tipica funzione di consultazione, sia una funzione estetica: la riscrittura in senso metaforico del titolo, secondo modalità analoghe a quelle degli *Antidetti*, opera sul contenuto (l'indice dei nomi) un "effetto cornice", conferendo così un valore estetico a un oggetto di uso comune. L'elenco dei termini perde dunque il suo valore funzionale<sup>285</sup> per acquisirne uno puramente estetico. Al tempo stesso il valore censorio evocato dall'espressione "mettere all'indice" indica la volontà di Pontiggia di promuovere una rinnovata moralità linguistica, che scoraggi gli usi irresponsabili del linguaggio.

## 5.2 Le *Sabbie immobili* e «il significato del comico».

Il titolo dato alla raccolta si presta a numerose interpretazioni, dato il suo carattere conciso e metaforico. Quanto a formulazione, potrebbe rientrare tra gli *antidetti*: il sintagma di uso comune "sabbie mobili" viene stravolto in una variante antinomica

---

<sup>285</sup> Il valore funzionale di tale elenco, d'altra parte, lascia perplesso il lettore: non è sempre semplice comprendere il criterio con cui l'indicizzazione è stata realizzata né i criteri grafici con cui è stata compilata. In tale elenco si trovano infatti tutti i titoli dei "capitoli" del libro di saggi, ma non i titoli di sezione; sono indicizzati tutti i lemmi oggetto di analisi e anche molti non analizzati, ma solo citati; sono presenti anche le espressioni oggetto di analisi linguistiche («devo dire») e anche altre cui si intende dare risalto, ma che non sono state analizzate («sopraffazione dimessa»). Inoltre non sembra essere evidenziabile il criterio per cui alcuni lemmi degli *Antidetti* siano indicizzati ed altri no: ad esempio è indicizzato «assente» di «l'assente ha sempre ragione», ma non «diavolo» di «Il diavolo non è così bello come lo si dipinge»; alcuni *Antidetti* non hanno parole nell'indice, anche se la presenza di espressioni come «Peccato non sia più lui» poteva giustificare quella di «i due litiganti» o quella di «Fare mente locale» poteva giustificare, ad esempio, quella di «lasciare l'incerto». Dal punto di vista grafico inoltre viene adottato il corsivo per alcuni termini stranieri, ma non per tutti: è in corsivo, ad esempio, «Negotium», ma non «inter nos», oppure molti termini stranieri («Blue chips», «Know how» ecc), ma non Jogging, Hostess, o Corbeille.

e straniante, «sabbie immobili». In questo senso esso presenta (o potremmo dire *esemplifica*) il procedimento formale più esibito di tutto il libro: il capovolgimento del luogo comune ottenuto tramite sostituzione di termini o cambiamento del contesto interpretativo. Il sintagma passa così dall'indicare una situazione di pericolo da evitare, in cui mancano punti di appoggio stabili e in cui ogni movimento può portare a peggioramento della condizione, a un pericolo opposto, generato proprio dall'assenza di movimento, dalla stasi. Non sembra difficile cogliere nelle *sabbie immobili* anche una metafora della società italiana oggetto della satira di Pontiggia: una società in cui la politica, la cultura, il costume sembrano alla ricerca di "alibi" linguistici che permettano loro di sfuggire alle proprie responsabilità, cristallizzando comportamenti attraverso il ricorso continuo a luoghi comuni del linguaggio. Ma nelle "sabbie immobili" si trova, oltre alla denuncia, anche l'antidoto stesso all'immobilità: la mobilità imprevedibile del comico, che, con i suoi procedimenti stranianti, oltre a rivelare le contraddizioni che imbrigliano l'uomo, si offre, insieme ai suoi estensori, i comici, come «compagno di viaggio»<sup>286</sup>. Se infatti si seguisse la suggestione della centralità compositiva del saggio *Ridere per non piangere*<sup>287</sup>, il cui titolo originale era *Microcomico*, si potrebbero evidenziare alcuni elementi centrali della *poetica* delle *Sabbie immobili*.

Pontiggia delinea una teoria del comico che sembra attingere, senza citarlo, al Bergson del *Saggio sul significato del comico*<sup>288</sup>, quando afferma che l'essenza del comico sta nell'immobilità: «Paradiso del comico è un mondo in cui gli uomini si identificano con i ruoli. Nobili che sono convinti di esserlo, intellettuali che si sentono delegati a pensare, genitori che costringono al dialogo figli che aspirano al silenzio. L'assenza di distacco porta al cuore del comico»<sup>289</sup>. L'«identificazione con i ruoli» come forma di rigidità da cui nasce il comico è un'idea attinta da Bergson: per lo scrittore francese infatti origine del riso è «la rigidità che è in contrasto con

---

<sup>286</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1048.

<sup>287</sup> Nella struttura delle prime tre sezioni della raccolta, caratterizzata dalla sequenza 8-7-8, il saggio che si trova al centro è *Ridere per non piangere*, quarto saggio del capitolo *Microcomico*.

<sup>288</sup> H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1994 [1900].

<sup>289</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1048.

l'intima agilità della vita»<sup>290</sup>. In Pontiggia però il concetto di rigidità viene ripreso nella variazione, più familiare ai suoi stilemi, dell'«assenza di distacco», che è tema centrale, come si è visto, nella saggistica delle *Esperidi*. La denuncia non è il solo fine del comico: come già in Bergson il riso ha anche una funzione correttiva:

«Il rigido, il bell'e fatto, il meccanico in opposizione all'agile, a ciò che è perennemente mutevole, al vivente, la distrazione in opposizione all'attenzione, infine l'automatismo in opposizione all'attività libera, ecco insomma ciò che il riso sottolinea e vorrebbe correggere»<sup>291</sup>.

e ancora:

«è comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal sogno»<sup>292</sup>.

In Pontiggia la funzione correttiva è trasferita dal "genere" in sé alla persona dello scrittore, secondo la tendenza a istituire un rapporto in "prima persona" con il lettore:

«I comici compagni di viaggio.  
Incarnano al posto nostro la sconfitta e insegnano come fronteggiarla»<sup>293</sup>.

Non si tratta quindi di un meccanismo legato agli statuti impersonali dell'arte, ma di una "solidarietà" etica che alcuni scrittori deliberatamente mettono in campo allo scopo di raggiungere e far vacillare le pretese di autosufficienza del lettore, che preferisce trasferire sull'esterno ciò che ha paura di guardare dentro di sé. Così «fra tanti mentitori edificanti, Bierce edifica l'unica cosa in cui crediamo quando abbiamo smesso di credere: la nostra distruzione. E dobbiamo a scrittori solidali come lui se il male perde i contorni rassicuranti dell'estraneo e acquista quelli più temibili di noi stessi»<sup>294</sup>. Questa identificazione catartica dello scrittore comico con il lettore è possibile poiché entrambi condividono la stessa condizione: «la

---

<sup>290</sup> H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 29.

<sup>291</sup> Ivi, p. 84.

<sup>292</sup> Ivi, p. 88.

<sup>293</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1048.

<sup>294</sup> Ivi, p. 1050.

malinconia dei cominci è una di quelle leggende di cui nessuno dubita [...] in realtà i comici non sono più disperati degli altri»<sup>295</sup>.

*Repertorio italiano. Satire sul linguaggio e sul costume*<sup>296</sup>: il primo titolo che Pontiggia aveva pensato per questa raccolta esplicitava l'intento, l'oggetto e il metodo della sua analisi, ossia la satira, il linguaggio e il costume degli italiani, e la raccolta di un repertorio linguistico. Se dunque il comico di Pontiggia si sviluppa cogliendo e denunciando i nessi irrigiditi tra linguaggio e costume, pare opportuno, prima di analizzarne i meccanismi creativi, procedere ad una analisi della testualità propria delle *Sabbie immobili*, evidenziando alcuni aspetti significativi della sua sintassi e del suo lessico.

### 5.3 Sintassi e testualità.

Nelle *Sabbie* la tendenza alla frammentarietà aforistica tipica di Pontiggia è portata alle sue estreme conseguenze. Molti dei testi che compongono la raccolta sono modellati sulla forma-dizionario, e si presentano come una successione di lemmi o gruppi di lemmi (per es. *Bagno nel sociale*); due testi si presentano nella forma del decalogo, e *Antidetti* costituito da una raccolta di venticinque aforismi. Ma anche nei saggi dotati di una testualità tradizionale (per quanto riguarda la realizzazione della coesione tramite elementi sintattici) la tendenza alla *brevitas* e alla frammentazione è molto marcata. Gli elementi testuali attraverso cui Pontiggia realizza questi effetti sono la sintassi nominale e l'uso marcato dell'a-capo e dello spazio bianco.

---

<sup>295</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1050.

<sup>296</sup> Il titolo appare corretto con una un appunto a mano sul dattiloscritto conservato presso il Fondo Giuseppe Pontiggia, fondazione BEIC.

### 5.3.1 Sintassi nominale, frasi scisse e pseudoscisse.

Nei testi in cui la scrittura mima le tipologie del dizionario, la sintassi è ridotta al minimo<sup>297</sup>. Ovviamente Pontiggia non segue un modello: la rigida struttura dei lemmi è ripresa e variata con estrema libertà.

La rastremazione degli elementi morfologici del verbo, fino alla frase nominale, è derivata dallo stile tipico tanto della lessicografia quanto dell'aforisma, e varia dall'uso della subordinata relativa implicita al participio passato («CONTENITORE Usato per trasmissioni radiofoniche e televisive che mescolano generi e personaggi diversi», 1056; «Inquietante: destinato agli adulti adolescenti», 1073) alla tipica sostituzione di un elemento verbale dal valore copulativo con i due punti («Convincente: prezioso purché preceduto da “non” nelle lettere di rifiuto editoriale», 1073). Pontiggia sfrutta e combina tra loro perifrasi («CORDATA Scalata ai vertici aziendali o politici», 1045), definizioni grammaticali («ATTIMINO Diminutivo di attimo...», 1051), traduzioni («HOSTESS Accompagnatrice, interprete», 1058), sinonimie («RECARSI Sinonimo “distinto” di andare» 1056) e antinomie (CASUAL Il contrario di casuale », 1056).

Nei decaloghi e negli *Antidetti* sono presenti inoltre molte frasi con il verbo all'infinito («9. Disprezzare il successo. Almeno quello degli altri», 1064; «Nuotare nella povertà», 1089); e frasi nominali tipiche della forma-proverbio («O Cesare o qualcos'altro», «A mali estremi piccoli rimedi», 1089).

Il ricorso alla sintassi nominale è però presente anche nei testi non modellati su forme elencatorie. Allo scopo espressivo di aumentare la sensazione di “accumulo” della serie attributiva, la punteggiatura interviene a creare frasi nominali, spezzando la sintassi, che pure rimane riconoscibile:

«la Borsa si configura come un animale irrequieto, nevrotico, dalle relazioni imprevedibili e misteriose. Con la pressione variabile, ora depressa ora alta, i cambiamenti di umore repentini e i famosi “segni di nervosismo” per qualche iniziativa politica o sindacale» (1030)

---

<sup>297</sup> Sullo stile nominale, cfr. M. Dardano, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, cit., pp. 401-404.

«In alcuni intellettuali avalla l'idea che, "in qualche modo", tutto si possa dire e che si possa dire tutto. Che la prigione è l'unico spazio libero che conosciamo. O che il presente è il ricordo del futuro» (1041).

La mimesi della sintassi orale è nelle *Sabbie* molto ricercata. Spesso la sintassi nominale si presenta nella formula del nome seguito da relativa, forma ancor più sintetica della frase scissa.

«Paradiso del comico è un mondo in cui gli uomini si identificano nei ruoli. Nobili che sono convinti di esserlo, intellettuali che si sentono delegati a pensare, genitori che costringono al dialogo figli che aspirano al silenzio». (1048)  
«Parole che invecchiano con gli uomini che le usano». (1040)

Accanto alle forme del *c'è* presentativo (frasi scisse) abbondano anche le forme di frasi pseudoscisse:

«Il dato che mi conforta ... è che...» (1016); «Quello che invece colpisce è il lessico della vicenda» (1021); «C'è un aggettivo che l'uomo grasso aborre ed è quello...» (1025); «Ma è solo la inattualità che rende attuali quelle massime» (1033); «C'è chi, in prossimità dei premi, si ammala» (1063); «Il tema che vi ricorre in modo ossessivo è l'uso del tempo» (1033)  
«Non c'è donna che, per un uomo, sarebbe più temibile» (1074); «Nel periodo che riscopre la professionalità non c'è artista che non parli di artigianato» (1074).

Le frasi nominali possono essere ottenute tramite frammentazione di un enunciato con il punto fermo e la sostituzione della copula con un *a capo*:

«Ridere per non piangere.  
La radice tragica del comico». «I comici, i compagni di viaggio.  
Incarnano al posto nostro la sconfitta e insegnano come fronteggiarla». (1048)

### 5.3.2 Coesione testuale: a-capo e spazio bianco.

Come emerge dall'ultimo esempio riportato, la tendenza alla frammentazione è ottenuta non solo con i procedimenti di ellissi del predicato, ma anche dall'uso dell'*a-capo*. Il testo in cui questi elementi sono combinati nel modo più significativo è proprio *Ridere per non piangere*, saggio che, occupa una posizione centrale nella raccolta e contiene, dal punto di vista della riflessione sul comico, alcuni elementi

importanti. Qui, come si è visto, lo spazio bianco, invece di sopprimere la coesione, tende a favorire la lettura sequenziale dei diversi paragrafi, accentuando le inferenze ottenute attraverso i rimandi tra elementi interni:

«Il terrore della pagina bianca.  
E di quella scritta?

Lo stile basso o comico – per dirlo alla latina – consigliato ai narratori dai critici che lo praticano senza accorgersene.

Lo snobismo è circondato dal comico. Ma non lo sa.

Come diceva quella ragazza sgomenta al suo ragazzo: “Perché non sei anticonformista anche tu, come tutti gli altri?”.

Le donne che, nell’età cosiddetta critica, scambiano un prolasso dell’utero per il collasso dell’universo.  
E forse non si sbagliano». (1049)

I rimandi interni che amplificano il senso del comico hanno al centro il tema del fraintendimento (non lo sa - scambiano) e sviluppano una serie di interessanti parallelismi tra il mondo della scrittura-critica e quello dei rapporti affettivi (terrore - collasso dell’universo; critici - età critica; snobismo – anticonformista).

In quest’altra sequenza del saggio, l’a-capo e lo spazio bianco danno ritmo a una scena che il lettore è chiamato a immaginare, isolando i termini che saranno poi oggetto di satira:

«Esiste il comico a priori, il comico da situazione.  
Una giuria ripresa frontalmente.

Che a riprenderla sia lo sguardo di una persona oppure di milioni di persone, l’immagine non cambia.

Eppure molti lo credono.

La curiosità con cui guardano chi è appena apparso sul video, come se l’essere passato per un tubo catodico l’avesse cambiato». (1048-49)

Nel primo dei due decaloghi che aprono e chiudono la sezione *Il circolo delle Muse* ogni massima oggetto di commento è definita dall’a capo<sup>298</sup>. In questo caso l’a capo

---

<sup>298</sup> Tranne un caso: «Disprezzare il successo. Almeno quello degli altri» (1064).

permette di evidenziare un procedimento del comico, identificabile nel cambiamento di focalizzazione: la frase oggetto di commento è la *vulgaris opinio*, il cui responsabile è un indefinito enunciatore allineato al pensiero comune; la frase dopo l'a-capo costituisce lo smascheramento di tale *opinio*, la cui confutazione è operata dalla sagace voce del saggista. Tale schema plurivocale si evidenzia anche quando la massima da confutare sia paradossale:

«Giudicare i libri senza leggerli.  
Sembra una magia, mentre è solo un'abitudine». (64)

In questo caso la voce del saggista svela come ciò che comunemente si potrebbe ritenere paradossale («magia»), in realtà non lo sia.

Una tale strutturazione del paragrafo e della successione di paragrafi sembra operare più nella direzione della creazione di nessi impliciti che in quella della frammentazione<sup>299</sup>, aumentando l'attività inferenziale del lettore: è questa una leva dell'umorismo di Pontiggia che potenzia le sfumature, le congetture, le fantasie e rafforza il rapporto intimo tra ciò che vede e pensa lo scrittore e ciò che vede e pensa il lettore.

In altri casi, analoghi a quelli evidenziati nelle *Esperidi*, l'a-capo serve a dare ritmo ironico:

«Per convivere con gli avari, anche solo per un viaggio, occorre immedesimarsi nelle loro reazioni.  
Non è facile.  
Io avevo escogitato anni fa un piccolo sistema. Moltiplicavo mentalmente per tre tutti i prezzi e così riuscivo a vederli come li vedevano loro». (1019)

---

<sup>299</sup> Diverso, sembra essere, il caso delle scelte tipografiche utilizzate nella prima pubblicazione degli *Antidetti*, che Pontiggia cura per i tipi del Mulino nel 1991 (G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, Il Mulino, Bologna, 1991). Qui lo scrittore spinge nella direzione della frammentazione, intesa come isolamento di frasi quasi interscambiabili: i singoli aforismi sono separati da una spaziatura multipla, che crea un effetto di isolamento molto marcato, amplificato dal fatto che ogni pagina accoglie cinque *antidetti*, disposti in parallelo, segno della cura anche grafica che Pontiggia dedica a questa prima edizione. Il fatto che anche la prima pagina, occupata dal titolo ne accolga cinque (con spaziatura ridotta) segnala una volontà che va oltre la semplice pulizia formale, e indica invece una precisa intenzione semantica. (Invece tanto l'edizione del «Sole 24ore» quanto quella dei Meridiani non adottano queste scelte grafiche, presentando gli *Antidetti* in elenco separato da un solo spazio bianco, e senza rispettare la distribuzione di cinque per pagina).

Come di consueto lo spazio bianco contribuisce a marcare la posizione degli enunciati di apertura di ogni paragrafo intensificando le riprese argomentative che intessono il saggio. Nel capitolo *I neologismi euforici*, ad esempio, i commenti dedicati a diverse espressioni ritenute dall'autore neologismi<sup>300</sup> sono serpati da spazio bianco, e l'inizio di ogni sequenza (si tratta di paragrafi di dieci-quindici righe) presenta una frase il cui scopo è istituire un legame di coesione (non narrativa, ma analogica) attraverso rimandi interni:

«Chi sono i separati in casa? Un neologismo, una locuzione conosciuta di recente, per una realtà millenaria. [...]

Non tutti i neologismi hanno radici così arcaiche. [...]

Più spesso però i neologismi nascono nella nostra epoca. [...]

Il problema del nostro tempo pare sia un altro neologismo, il *know how*, il sapere come. [...]

Così *target* [...]

Lo stesso vale per gli *optionals* [...]

Anche i treni Intercity vanno più veloci. [...]» (1044)

Attraverso questo procedimento Pontiggia crea coesione testuale in quello che altrimenti sarebbe stato un semplice lemmario.

#### **5.4 Il Lessico all'indice e l'altro lessico delle *Sabbie immobili*.**

Il lessico costituisce uno degli oggetti principali del discorso delle *Sabbie*. Potremmo dire addirittura che il lessico è l'oggetto primo delle *Sabbie*, poiché la maggior parte delle riflessioni critiche, satiriche, di costume è svolta nella forma dell'analisi lessicale. Lo conferma il fatto che il primo titolo che Pontiggia aveva pensato per questa raccolta era un titolo dal sapore lessicografico: *Repertorio italiano. Satire sul*

---

<sup>300</sup> Si tratta più che di veri e propri neologismi, di termini importati diventati di uso comune: dopo le prime due espressioni italiane, *separati in casa* e *questione morale*, seguono termini inglesi, *gadgets*, *know how*, *target*, *optional*, *Intercity*.

*linguaggio e sul costume*<sup>301</sup>. La forma assunta dal libro di saggi delle *Sabbie immobili* riprende (e tradisce) quella del dizionario. Una buona parte dei saggi della sezione centrale, come abbiamo visto, si presentano nella forma del lemmario, ma anche altri testi, scritti nelle forme tradizionali del saggio, risultano dalla combinazione creativa di riflessioni su singole espressioni. La scelta di tale forma di scrittura si palesa come fortemente sarcastica, soprattutto se si considera che, in più occasioni, Pontiggia esprime giudizi negativi sui dizionari: essi sono definiti la morte della lingua. Ne risulta così un anti-dizionario: l'elenco di parole che costituisce l'ultimo testo della raccolta (l'unico appositamente scritto per la pubblicazione del libro di saggi) esplicita in modo parodico proprio l'intenzione di stigmatizzare un certo lessico come abusato.

L'interesse di Pontiggia non è dunque quello della definizione del lessico, bensì quello della descrizione di alcuni processi della comunicazione verbale<sup>302</sup>, attraverso la problematizzazione ironica, parodica, satirica delle scelte lessicali compiute da diversi parlanti in diversi contesti. L'analisi del lessico delle *Sabbie* costituisce quindi una prospettiva affrontare la questione che più sta a cuore a Pontiggia: quella del linguaggio.

Nel lessico nelle *Sabbie* è necessario distinguere due universi in coabitazione: quello posto esplicitamente sotto esame da Pontiggia, e rappresentato nella sua quasi totalità dall'elenco di *Parole all'indice (e no)*, e il lessico invece utilizzato nella scrittura dell'autore (l'altro lessico).

#### **5.4.1 Lessico "all'indice".**

La sezione e capitolo finale delle *Sabbie immobili* è costituita dal testo intitolato *Parole all'indice (e no)*, che si presenta come un indice di parole. Già il titolo indica con chiarezza però che anche la lettura di questo testo va fatta secondo un

---

<sup>301</sup> Il titolo appare corretto con un appunto a mano sul dattiloscritto conservato presso il Fondo Giuseppe Pontiggia, fondazione BEIC.

<sup>302</sup> Il modello cui guardare, anche da lontano, è certamente il *Manuale di conversazione* di Achille Campanile, del 1973.

orientamento estetico e non funzionale: *parole all'indice (e no)* infatti si presenta nella forma di *antidetto*, essendo ottenuto dal ribaltamento di un costrutto tradizionale.

Ad esempio, nelle *Parole all'indice* troviamo una serie di voci dedicate allo scrittore. Nella loro successione le etichette servono a fornire una sorta di tassonomia delle diverse caricature della figura dello scrittore nella società delle lettere:

«Scrittore esordiente,  
Scrittore immortale,  
Scrittore isolato,  
Scrittore malato,  
Scrittore morto,  
Scrittore poco fecondo,  
Scrittore postumo,  
Scrittore prolifico,  
Scrittore sano,  
Scrittore televisivo». (1097)

Tale elenco è frutto della rielaborazione delle espressioni usate nel saggio *Decalogo della società letteraria*, eccetto due voci, una tratta da *Lo scrittore postumo* (scrittore postumo), e una da *Ridere per non piangere* (scrittori televisivi). Ma nel saggio *Gli aggettivi della critica* sono presenti molte altre varianti classematiche, che però non sembrano interessare Pontiggia nella tassonomia dell'*indice di parole*. Si consideri ad esempio questo passaggio:

«L'autenticità e l'impegno erano i poli fra cui correva la spola della tessitura letteraria. Autentico era lo scrittore amaro, sofferente, taciturno, comprensibilmente preoccupato del proprio destino nonché della sorte collettiva. La noia veniva chiamata fedeltà a se stessi. Si riconosceva l'autenticità dalla qualità del suono, come il cristallo dal tintinnio dell'unghia sull'orlo del bicchiere» (1070).

Nelle *Parole all'indice* troviamo solo le voci «autenticità» e «impegno», «fedeltà a se stessi»: nessun accenno alla forma dello \*scrittore autentico, o dello \*scrittore taciturno, preoccupato ecc., varianti che pure, vista la modalità di creazione delle

voci dell'indice, avrebbero potuto essere ben accette<sup>303</sup>. Non si trovano nelle *Parole all'indice* neanche le possibili voci di \*noia, \*sorte collettiva ecc.

Tale scelta è probabilmente data dalla preferenza accordata, nella scelta delle entrate del suo dizionario, ai contesti sociali (di costume) posti sotto esame dai singoli saggi: nell'esempio appena citato è chiaro come la maggior parte delle voci relative al significato della parola *scrittore* fossero afferenti all'isotopia della critica letteraria in senso editoriale, mentre nel secondo caso il contesto di riferimento fosse la figura dell'intellettuale negli anni dell'impegno.

Va inoltre notato come molte parole siano arbitrariamente assenti da tale indice. Ad esempio, relativamente alla definizione di *corbeille* «Infonde un'aria improvvisamente civettuola ai telecronisti economici, come le irresistibili *blue chips* o il marino "flottante"»<sup>304</sup>, nell'indice è presente *blue chips*, ma non *flottante*; oppure il termine *pedigree*, termine su cui viene svolta una riflessione comunicativa importante<sup>305</sup>, è assente dall'elenco.

Analizzare le parole e i costrutti che Pontiggia mette sotto esame nelle *Sabbie immobili* significa addentrarsi con lo scrittore in una fotografia sociolinguistica scattata dalla prospettiva particolare dello scrittore: Pontiggia non delimita a priori alcun campo di indagine socio culturale o di canale. Il repertorio di parole e costrutti delle *Sabbie* non ha alcun criterio scientifico o alcuna ragione apparente: sono un campionario della lingua in cui abitava lo scrittore mentre scriveva i saggi. In questo senso il testo "parole all'indice" offre, come uno specchio, una immagine dello scrittore come osservatore delle dinamiche umane. Per questo le *Sabbie* assomigliano più a uno dei suoi romanzi che a una delle sue raccolte di saggi: l'analisi linguistica è strumento per una indagine sui comportamenti, consapevoli o meno, degli italiani.

---

<sup>303</sup> Pontiggia infatti crea le voci anche ricostruendole: ad esempio nel testo non compare la formula «scrittore esordiente» riportata nell'indice, che è costruita a partire da: «Non negare mai l'obolo all'esordiente» (p. 1063).

<sup>304</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1046.

<sup>305</sup> «CAVALLI DI RAZZA adottato nell'ambito della politica per nobilitare ronzini e riceverne un modesto riverbero, come i proprietari di cani quando dicono pedigree» (p. 1040).

Le voci presenti nell'indice di parole sono 305. La maggioranza è italiana (283), mentre le restanti 22 straniere sono 18 inglesi, 3 latine e 1 francese. Le parole singole sono per lo più aggettivi (110) e nomi (64), ma non mancano verbi e avverbi (10 e 11) e, in misura singola, il pronome «Ella», la congiunzione «Ma», l'interiezione «Esatto!». A questi vanno aggiunte le espressioni composte formate da sintagmi nominali (59)<sup>306</sup>, costrutti formati da nome e sintagmi preposizionali (34) costrutti a base verbale (12) e una locuzione preposizionale latina («inter nos»). Gli ambiti più investigati sono certamente quello aggettivale e quello nominale, anche se il dato più interessante è la massiccia presenza di parole non isolate, che documenta con chiarezza l'orizzonte comunicativo in cui si svolge l'analisi linguistica di Pontiggia.

In particolare, occorre rilevare che se alcuni costrutti sono di fatto parole non scomponibili che indicano un solo concetto (come le inglesi «*body-bulding*» e «*know how*», «*full-time*», o le italiane «economia sommersa», «mali estremi», «italiano medio») molti altri costrutti, pur avendo base nominale, focalizzano la parte distintiva (aggettivale o preposizionale). Ad esempio, per quanto riguarda l'ambito dei sintagmi nominali (nome + aggettivo) l'aggettivo assume valore distintivo individuando, rispetto a uno stesso nome, voci diverse. Questo accade poiché l'aggettivo restringe il campo semantico del nome, contribuendo a individuare un certo ambito di uso di quella particolare espressione: ad esempio il nome «scrittore» compare in dieci voci diverse, ciascuna identificata dall'aggettivo che lo segue (scrittore esordiente, scrittore immortale, scrittore isolato ecc) oppure il nome impegno è presente sia come voce singola sia in altre due varianti: «impegni importanti», «impegni urgenti», «pesce grosso», «pesce piccolo». Della stessa funzione distintiva sono investiti alcuni sintagmi preposizionali che permettono di creare voci diverse se accostati allo stesso sostantivo: così troviamo le voci «bagno di folla» e «bagno nel sociale», «pubblicità dei cibi» e «pubblicità delle diete». A comporre le diverse voci nominali di questo indice concorrono anche altri fenomeni

---

<sup>306</sup> Sono state considerati nel conteggio dei sintagmi nominali anche le espressioni inglesi *blue chips*, *body-bulding*, *full immerison*, *full-time* e *know how*.

linguistici e paralinguistici: la variazione del grado dell'aggettivo («non più giovane», «non più giovanissimo»), le diverse possibili pronunce di un termine straniero («media», «midia») o la disambiguazione tramite parentesi del contesto di uso: «Grande Vecchio (in senso anagrafico)» e «Grande Vecchio» (in senso politico)».

Per quello che riguarda l'ambito verbale – in cui il numero di voci che riguardano parole combinate (emistichi di proverbi, frasi vere e proprie, espressioni all'infinito) si bilancia con il numero di verbi singoli per un totale di 22 – la scelta riguarda soprattutto espressioni estrapolate dalla lingua viva: troviamo voci costituite da declinazioni dello stesso verbo («diciamo», «direi», «devo dire»), troviamo intere frasi («Peccato che non sia più lui», «Qui lo dico e qui lo nego»), costrutti estrapolati da proverbi («amico che fugge», «chi non lavora», «chi non semina», «chi si accontenta») o espressioni di uso comune («disprezzare il successo», «fare mente locale», «indignarsi per primi»).

Anche una sommaria analisi della presenza di codici o sottocodici nell'elenco delle voci delle *Parole all'indice (o no)* conferma la predilezione di Pontiggia per il lessico dell'uso comune.

Sono davvero molto limitati i casi di termini fortemente caratterizzati dalla loro appartenenza a lingue speciali<sup>307</sup>: troviamo «miodesopia» e «prolasso dell'utero», per quello che riguarda il linguaggio medico, «Corbeille» e «Parco buoi» per quello che riguarda il linguaggio economico, ed «Executive» e «*know how*» per quello imprenditoriale; per il lessico della critica letteraria troviamo «bibliomane», «comico nero», «comico a priori», «icastico», «neologismi», «ossimoro»,

---

<sup>307</sup> «Per lingua speciale si intende una varietà funzionale di una lingua naturale dipendente da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistici, utilizzata nella sua interezza da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti della lingua di cui la lingua speciale è una varietà, per soddisfare i bisogni comunicativi (in primo luogo quelli referenziali) di quel settore specialistico», G. Berruto, *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna, 1974, p. 68. Adottiamo qui l'espressione *lingue speciali* per indicare, dunque, un iperonimo di linguaggi settoriali e lingue specialistiche, cfr. G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2014, pp. 177-179. Per una ampia panoramica sui linguaggi settoriali si rimanda alla omonima sezione in A. Asor Rosa (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 495 seg.

«occiduo», e «dicotomia», che però appartiene più propriamente al linguaggio filosofico.

Più frequentato il procedimento della combinazione di parole che individua, tramite l'uso di termini comuni, espressioni tipiche di certi ambiti della vita politica, sociale, letteraria. L'esempio più esibito di tale processo è quello della disambiguazione di un medesimo sintagma tramite uso della parentesi: «Grande Vecchio (in senso anagrafico)» e «Grande Vecchio (in senso politico)». La medesima espressione metaforica (che crea una sorta di antonomasia del nome comune) viene caricata di significato proprio dalla disambiguazione dell'ambito di uso, in questo caso ottenuta con l'esplicitazione del suo contesto interpretativo. Tale procedimento, che nella definizione di tali voci permetterà molti dei meccanismi comici, satirici, parodici attraverso il gioco permesso dalla polisemia del termine comune, consente la composizione di voci che rimandano in modo più o meno esplicito a un ambito prevalente di utilizzo. Così sono chiaramente riconducibili all'ambito economico-industriale «cacciatori di teste», «economia sommersa», «età dell'oro (nero)», «lavoro (secondo, terzo, quarto)», ecc.; a quello politico, «arte del governo», «nomenclatura italiana» «occhio del padrone», «stanza dei bottoni», «zoccolo duro» ecc.; a quello letterario: «conferenza stampa», «critici rampanti», «risvolto di copertina», «romanzi nel cassetto», «terrore della pagina bianca», «linguisti radicali» ecc.; a quello della comunicazione pubblica (televisione, giornali) da cui «dieta italiana», «il bello della diretta», «pubblicità dei cibi», «pubblicità delle diete», «qualità della vita», «quarta età», «shopping», «targhe alterne», «tempo libero» ecc.

Altre espressioni non hanno, nell'indice, una chiara indicazione di un contesto d'uso preferenziale il quale sarà poi specificato nel testo: «camere separate», «cane sciolto», «cosa bellissima», «salto di qualità», «sopraffazione dimessa», «strumenti di lavoro». Anche perché spesso, il gioco ironico sarà quello di ribaltare il campo semantico postulato come preferenziale: è il caso di «operazione chirurgica» usato, metaforicamente, come espressione del lessico militare. Di tale possibilità offerta dalla polisemia della lingua comune, si hanno alcuni esempi dalla scelta di sfruttare

figure (antitesi, ossimori) nella composizione delle voci: «bella, ma infedele», «demotivato da successo», «fallito di lusso», «mentitori edificanti».

In questa varietà di ambiti lessicali da cui pesca la fantasia di Pontiggia, spicca la preferenza per i costrutti estrapolati dalla comunicazione orale: «peccato non sia più lui», «Qui lo dico qui lo nego», «fare mente locale», «in qualche modo», «il bello della diretta», «esatto!», «bla-bla», «amore-odio», «non più giovane» e «non più giovanissimo», «attimino»; o parti dei proverbi che saranno stravolti negli *Antidetti*: «amico che fugge», «chi non lavora», «chi non semina», «chi si accontenta», «oggi a me» ecc.

Questa sommaria analisi dell'indice di parole scelte da Pontiggia per costituire l'unico capitolo scritto ex novo per *Le sabbie immobili* ci permette di individuare alcuni elementi che caratterizzano l'intera raccolta e che troveremo amplificati nei saggi che la compongono:

- un approccio pragmatico al fatto linguistico che, proprio per i suoi fini satirici e parodistici, vuole porre sotto la lente la lingua nel suo uso (*parole*) non nella sua astrattezza di sistema (*langue*);
- attenzione più agli ambiti dell'uso che a linguaggi fortemente specializzati: non è alle lingue settoriali conosciute e praticate da pochi addetti ai lavori che si rivolge Pontiggia, ma a una sorta di koinè delle lingue settoriali: termini spesso dell'uso comune impiegati, attraverso la composizione di locuzioni o per un uso metaforico, in ambiti specifici (politica, economia, letteratura i prevalenti);
- attenzione ai fenomeni creativi di trasformazione linguistica: la lingua si presenta sempre come uno strumento in mano ad un'intenzionalità in grado di trasformarla;
- paradigma della chiarezza: i termini dei linguaggi speciali dall'accessibilità ridotta sono pochi, e, come si documenta nella scrittura dei saggi, sempre glossati.

#### 5.4.2 L'altro lessico.

Un'analisi della lingua impiegata da Pontiggia nelle *Sabbie* richiede però un allargamento del campo di osservazione: infatti, ponendo in primo piano una ricerca linguistica Pontiggia sembra dirottare l'attenzione dei lettori sul lessico che egli intende mettere sotto la lente della sua critica per in qualche modo emendarlo. Ma c'è poi tutto il lessico che Pontiggia utilizza per compiere questa operazione critica, ed è il lessico più rivelativo, in quanto non oggetto (o soggetto) di riflessione esplicita.

Il primo dato da rilevare è l'operazione di selezione del vocabolario verso l'alto, evitando contemporaneamente di cadere nella trappola del lessico speciale. Per osservarlo è sufficiente analizzare un passo tratto da *Lo scrittore postumo*, una satira contro i meccanismi editoriali e le leggi del mercato letterario. Dato il tema, lo stile è ricalcato sui moduli del genere encomiastico<sup>308</sup> («L'apoteosi, l'assunzione in cielo presso gli dèi, è l'ultimo rito di quella *pietas* che, negata ai vivi, viene riservata ai defunti»<sup>309</sup>) e il lessico presenta forse le punte più marcate verso l'alto di tutta la raccolta: «postumo», «corrività», «eternità», «provvidenziale», «indulga», «immortalità», «aggravi», «età tarda», «religioni», «ideologie», «riesumere», «oblio», «blanditi» ecc.. Per ottenere ironia in un passaggio, centrale rispetto alla tematica dello scrittore "postumo", Pontiggia sfrutta la contrapposizione di due registri, uno alto e uno basso:

«Assorti taciturni agli inizi della carriera, gli scrittori di solito diventano loquaci e disinibiti nell'età tarda E allora non risparmiano amici e nemici, classici e contemporanei, religioni e ideologie. È il periodo in cui si comincia parlare di Grande Vecchio.

Ma quando sono morti si scatenano. Lettere intime dove appare inopinatamente tradita l'amante legittima. Carteggi letterari dove predomina il tema sul quale gli scrittori convengono: l'importanza del denaro. E diari che mettono in luce le menzogne di una vita.

---

<sup>308</sup> Per una panoramica sui generi della retorica cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 19-24 e O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., pp. 64-69.

<sup>309</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1067.

Pochi sono gli scrittori che sanno invecchiare, ma ancora meno quelli che sanno essere morti». (1065)

Nel primo paragrafo, che descrive la carriera da vivo dello scrittore, il registro è medio-alto («loquaci», «disinibiti», «ideologie»), con punte di elegia («assorti», «taciturni», «età tarda»); ma per descrivere la condizione “post-mortem” il registro si abbassa decisamente («scatenano», «amante», «denaro», «menzogne»). Nonostante l’evidente abbassamento di tono, le scelte di Pontiggia rispecchiano comunque una medietà di tono ammirabile, evitando sempre la variante di registro basso: solo il verbo *scatenare* appare la variante più bassa nel possibile paradigma, mentre il riferimento al tradimento è inserito in un contesto decisamente alto, per quanto paradossale («Lettere intime dove appare inopinatamente tradita l’amante legittima»), il riferimento è al «denaro» e non ai *soldi*, e le *bugie* sono comunque sempre «menzogne». Anche dove Pontiggia ottiene effetti ironici con abbassamenti di tono, il suo tono è sempre alto, in una struttura sintattica bilanciata dalla scansione ternaria.

Più che sulla scelta di un lessico basso la contrapposizione di registro fa leva sull’accostamento di piani di esperienza diversi, definiti sul piano morale della contrapposizione tra un fine nobile e un fine biasimevole: «[gli scrittori sono] contesi da editori che cercano, più che la decenza dei testi, la vittoria sui concorrenti» (1065).

Ma il lessico di Pontiggia, nelle *Sabbie*, presenta dei gradi notevoli di varietà, arrivando fino alla soglia del realismo. Il lessico alto precedentemente evidenziato tocca vari registri gravi (*accenti cupi e gravi*, 1032; *greve*, 1040; *oneroso*, 1040; *giogo*, 1042; *peripatetica*, 1045; *approdo*, 1056; *ulteriore*, 1058; *laconicità*, 1071;) e afferenti alla sfera morale e religiosa (*miracolo*, *destino*, *divinità*, *confessione*, *tribunale*, *anima*, *profano*; 1016; *avarizia*, *invidia*; 1018; *peccatori*; 1018; *morte*, *significato*, *fondamento ultimo*, *scopo*, *senso*, 1021, *edificare*, 1050; *solidale*, 1050). È da notare la presenza di un lessico ricercato, fino al desueto (*terreo*, *imperlato*, 1019; *emolumento*, *sodali*, *contubernali*, 1046; *deliquio*, 1052; *aeromobile*, 1052; *omnibus*, 1054; *corrività*, *corrivo*, 1065; *stampigliava*, 1069; *occiduo*, 1071), ma

anche quella di un lessico basso, che non ha paura di evocare la realtà nella sua concretezza (*pellagra, gozzo, gotta, colesterolo*, p. 1015; *rantolo, fischio, narice, viaggio di nozze, scoperta del sesso, insonnia, compagno che russa*, 1023; *pescheria, calorie*, 1026; *ronzino; pacioso bonario, andare a letto* (nel senso sessuale), *traslochi, bagaglio a mano*, 1040; *utero*, 1049; *piccozze, alpinisti in fila indiana, corda*; 1045; *allevamento*, 1053; *gabinetto*, 1056, *containers*, 1056, *droga, autobus*, 1074).

Ma la varietà del lessico delle *Sabbie* non può essere apprezzata a un livello paradigmatico, ma solo a livello sintagmatico, ossia sul piano della creatività combinatoria dell'autore. Qui infatti si gioca la partita linguistica della satira di Pontiggia.

### **5.5 Aspetti pragmatici della comunicazione verbale.**

La satira sociale e culturale di Pontiggia, abbiamo visto, si svolge a livello lessicale. Ma, per essere operativa, la satira deve cogliere, più che le singole parole, l'intenzione nascosta in essa, i comportamenti che l'uso della lingua svela. Per questo i procedimenti umoristici con cui Pontiggia costruisce la sua satira hanno a che fare con la lingua colta nel contesto della sua enunciazione.

Ovviamente Pontiggia esprime quella che per noi è una sorta di premessa semiotica, attraverso il suo tipico linguaggio metaforico. Nel saggio intitolato *Proustiano*, egli definisce i vocabolari come delle bacheche la cui funzione è «insostituibile, ma mortuaria» (1077). Se è vero che «le parole isolate non esistono, esistono le situazioni cui gli uomini le usano e a cui vanno ogni volta ricondotte» (1077), la riflessione sulle trasformazioni dei significati delle parole, ancora condotta osservando il comportamento della lingua sia nei diversi contesti socio-culturali (sincronicamente), sia come specchio delle trasformazioni culturali nel tempo (diacronicamente). Per Pontiggia infatti è un postulato il fatto che le trasformazioni linguistiche siano il segno (senza distinguere tra causa o conseguenza) di trasformazioni culturali, tanto a livello storico, quanto a livello

sociale. Ma non basta neanche evitare di appuntare le parole nei dizionari («sotto il vetro – come le farfalle che Gozzano trafiggeva con lo spillo», 1077) per evitare il loro «trapasso», poiché esiste un uso delle parole che non vuole neanche la loro «vita». Le parole infatti tradiscono qualcosa di più che il loro significato: rendono evidenti le intenzioni di chi le utilizza. Ad esempio, nel saggio da cui abbiamo preso le metafore, Pontiggia coglie con sapiente ironia l'atteggiamento dei cosiddetti narratori "della memoria" che si fregiano dell'aggettivo proustiano per giustificare, come un «alibi», le «ricostruzioni domestiche di irresponsabile minuzia» (1078) dei loro noiosi romanzi. Questo atteggiamento è «irresponsabile» poiché produce «un solidale equivoco» sul valore stesso della narrativa proustiana: «in effetti i proustiani, come i manzoniani e i carducciani, danno un contributo decisivo al fraintendimento del loro idolo», che invece è per Pontiggia un «genio che si avvale delle tessere del passato per costruire il mosaico del futuro – l'universo linguistico in cui abitare» (1078).

Come si vede in questo breve passo, Pontiggia delinea, tra le righe dell'ironia e della satira, l'istanza principale della sua scrittura: l'introduzione a un uso responsabile della lingua. Per ottenere questo è necessario osservare la lingua nel suo orizzonte comunicativo, tenendo presente ciò che in un vocabolario difficilmente può essere espresso, ossia l'intenzione con cui le parole sono usate. È solo valutandole in questa dimensione, che potremmo definire pragmatica<sup>310</sup>, che le parole svelano un significato che può anche essere l'opposto di quello letterale<sup>311</sup>.

---

<sup>310</sup> Nello specifico sembra che Pontiggia sia interessato a cogliere le finalità dei cosiddetti atti perlocutori in cui «l'enunciazione mira a effetti più lontani della semplice azione che compio», U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari, 2000, p. 231. Tra i diversi effetti quelli più rilevati sono quelli di rassicurazione, di liberazione, di elusione ecc.

<sup>311</sup> Nel saggio analizzato Pontiggia esemplifica, attraverso una metafora, questo ribaltamento operato da chi usa le parole come alibi: abbiamo visto che i narratori della memoria, imitando in malo modo Proust, si dilungano in «ricostruzioni domestiche di irresponsabile minuzia». Pontiggia descrive queste narrazioni con una metafora, quella dell'albero genealogico dalle possenti radici, che viene subito però invertita di segno: «Sui luoghi sfortunatamente nitidissimi della propria infanzia crescono poi alberi genealogici di possenti radici. Che argini porre a simili ramificazioni mostruose?» (1078).

### 5.5.1 La «promozione grammaticale».

Il repertorio di parole ed espressioni sui cui si sofferma Pontiggia può essere considerato una sorta di dizionario dei fraintendimenti, in cui i significati sono indagati per svelare le intenzioni, manifeste o meno, di chi usa il tal vocabolo. Tali intenzioni, spesso indeterminate dalla parola *alibi*, sono descritte da Pontiggia come un processo linguistico di «promozione grammaticale» della realtà:

«ELLA Pronome personale usato, come vocativo, in conferenze stampa scenografiche. L'intervistato che, dopo una pausa pensosa, stringe l'apice del naso tra il pollice e l'indice e dice al giornalista: "Come Ella avrà notato, il mercato dell'automobile in questi anni...". E il giornalista, rapito dalla investitura pronominale, che risponde: "Ella però vorrà acconsentire che...". Esempio di promozione grammaticale» (1040)

«EMOLUMENTO [...] Usato talora dagli insegnanti di lettere per nobilitare il magro compenso degli esami». (1046)

Questo processo prevede che si usi la lingua con funzione rassicurante, invertendo di segno il dato reale:

«PROBLEMA Parola usata per dire che non c'è: non c'è problema. Variante euforica: no problem. Tipica di esistenze assillate da troppi problemi». (1039)

Il procedimento di esplicitazione del significato della parola prevede una precisa restrizione del contesto d'uso, modulato anche grazie alla formulazione in inglese. Tutte i possibili significati ulteriori sono a priori scartati per ottenere l'effetto ironico basato sull'antitesi. La promozione grammaticale svolge una «funzione liberatoria»:

«[PROBLEMA] Ha una funzione liberatoria e per questo ricorre anche quando non è il caso. Mi può portare in via Bixio? Non c'è problema. Poi ci si impiega quarantacinque minuti. Questo è il problema». (1039)

Il filo che lega molte delle espressioni analizzate ne *I neologismi euforici* è proprio la funzione di promozione grammaticale della realtà che Pontiggia rileva nell'adozione di nuove forme lessicali. Nell'esempio che segue, Pontiggia descrive questo processo come una specie di rito magico («locuzione propiziatoria»,

«giaculatoria sedativa»): l'uso di una certa parola diventa come il surrogato di un serio impegno con la realtà.

«Il problema del nostro tempo pare sia un altro neologismo, il *know how*, il sapere come.

È diventata una locuzione propiziatoria, una giaculatoria sedativa.

Non manca mai nelle riunioni cosiddette progettuali, dove, di fronte a una complicazione, c'è sempre chi annuisce: "È un problema di *know how*"; e ha l'impressione, condivisa da lui solo, di averlo in parte risolto». (1043)

Il poter usare una parola "nuova" con una funzione magica può dare un «brivido euforico»:

«Così *target*, inteso come insieme dei consumatori, significava all'origine bersaglio; ma chi lo cita prova il brivido euforico di averlo già colpito». (1043)

In *Sul pianeta in areomobile*, il procedimento di promozione grammaticale è usato in funzione satirica per svelare i controsensi della vita sociale e politica italiana:

«MIRATO Si accompagna a parole come intervento, articolo, terapia. Suggestisce che il bersaglio è stato individuato e che si è presa la mira. Per l'Italia basta» (1051).

«QUALITÀ DELLA VITA Calcolata dai politici che proclamano di volerla migliorare. Parola da allevamento» (1053)

«ONESTAMENTE Più che un avverbio è una perorazione, un appello. Fa pensare immediatamente al suo contrario, come le donne che invocavano il pudore quando stavano per perderlo» (1053).

La satira sociale di Pontiggia colpisce chi, attraverso l'esibizione di un certo linguaggio, cerca di promuovere una certa immagine di sé:

«CRISI DI IDENTITÀ Esibita come carta di identità da cantautori, casalinghe in diretta, scrittori in deliquio». (1052)

### **5.5.2 Procedimenti metonimici.**

Un tipo di cortocircuito che si verifica tra significante e intenzionalità dell'enunciazione è quello evidenziato tramite un processo che potremmo definire

metonimico: in molte definizioni create da Pontiggia, il significato della parola in esame viene traslato dal referente del significante, al soggetto dell'enunciazione:

«ECLATANTE Prediletto da chi pensa di salire a un gradino superiore, come chi dice delizioso. (1057)

«INCREDIBILE Usato per attirare l'attenzione su ciò che stiamo dicendo, perciò usato continuamente. Suscita rassegnazione in chi lo ascolta, perché non si tratta mai dell'incredibile, ma solo di ciò che è scarsamente credibile. Ho fatto un incontro incredibile (detto per "interessante"). Ma l'interesse di chi ascolta è già scemato. L'interesse è zero. Incredibile è, alla lettera, solo chi lo dice». (1039)

«Struggente è un palpito, un sospiro, un trasalimento del cuore. Amato dai critici che guizzano tra rapimenti e deliqui». (1073)

Pontiggia lavora sulla semantica della comunicazione verbale, creando una sorta di vignetta in cui l'emittente promuove grammaticalmente il referente del suo discorso ma suscita nell'ascoltatore l'effetto opposto a quello desiderato.

La promozione grammaticale della realtà, infatti, avendo come scopo la rassicurazione, ha, a sua volta, come oggetto principale dell'intenzionalità comunicativa un fine relativo al soggetto dell'enunciazione: il procedimento metonimico è infatti spesso operato dal parlante stesso, come possono chiarire questi due esempi:

«CAVALLI DI RAZZA Adottato nell'ambito della politica per nobilitare ronzini e riceverne un modesto riverbero, come i proprietari di cani quando dicono pedigree». (1040)

«SIMPATICO Riservato a oggetti pregiati, un arazzo fiammingo, un archibugio istoriato, una lucerna romana. Vorrebbe esprimere familiarità con la cultura e il denaro, ma non ci riesce». (1039-40)

Da questo punto anche la figura dell'ipallage ottiene lo stesso effetto: protervia patetica (1025), pausa pensosa (1040), sinonimo guardingo (1047), neologismi euforici (1042), silenzio gravido di attesa (1071), ecc.

### **5.5.3 Fallimenti comunicativi.**

La conseguenza di questo uso distorto della lingua è un fallimento comunicativo, in cui l'enunciatore non riesce a ottenere il fine che si era preposto con il suo atto di

parola. Ciò genera inevitabilmente situazioni comiche<sup>312</sup> che hanno, in molti casi, una conseguenza tragica per Pontiggia: smarrire la stessa realtà che si vorrebbe promuovere:

«ESTREMAMENTE Ricorre con l'accanimento di "assolutamente". Vorrebbe aggiungere energia a un linguaggio stremato e finisce per sottrargli anche quella residua» (1041).

Chi pensa di creare la realtà con il linguaggio, finisce con il perdere la stessa realtà, come emerge in un inciso in cui descrive gli esiti di un certo modo di parlare dell'erotismo:

«E tanto basti per la moderna, imbarazzante retorica del desiderio, considerato che, parlandone, si finisce per estinguerlo alla sorgente». (1082)

Il rischio è quello dell'annientamento del valore semantico della lingua, come emerge da questa interessante similitudine, usata per descrivere l'atteggiamento di alcuni critici che aumentano le pagine di recensioni animate da «entusiasmo immaginario»:

«Alla cifra già alta si aggiunge allora qualche zero, come ai tempi della inflazione tedesca degli anni Venti, quando sui francobolli da diecimila marchi si stampigliava la cifra di un milione e poi di cento milioni. Non risulta ne venisse aumentato il valore della moneta, anzi è certo che l'operazione lo indeboliva, addirittura lo annientava». (1069)

Sono riflessioni importanti, che emergono tra le righe della satira e dell'ironia, grazie alla autorevolezza del lessico e della sintassi di Pontiggia:

«PRATICAMENTE Avverbio prediletto per ridurre l'ignoto al noto. Popolare tra gli studenti. Praticamente il misticismo di Caterina da Siena. Praticamente ciò che non sarà mai pratico è pratico». (1053)

La funzione satirica della scrittura di Pontiggia non si limita a denunciare questa scorciatoia comunicativa cui gli uomini ricorrono quando sono spaventati dalla

---

<sup>312</sup> Umoristiche, a voler adottare la terminologia di Pirandello, ossia nate non tanto dall'avvertimento, quanto dal sentimento del contrario.

complessità del reale (ridurre l'ignoto al noto), ma anche per indicare un possibile recupero di un senso ampio delle parole. In uno degli ultimi saggi delle *Sabbie* Pontiggia si confronta sulla parola cardine dell'estetica, *bello*:

«Bello: è difficile usarlo.

Lo si innalza a superlativo per ridurlo alla nostra portata.

Hai scritto una cosa bellissima è una frase che non si rifiuta a nessuno. Come due attori che si complimentano, quando da stupendo si può passare a divino.

Bello era l'aggettivo più usato dai Greci, insieme con l'avverbio *eu*, che significava "bene". Sappiamo che imitarli è nocivo. Ma non dimentichiamoli». (1076)

## 5.6 Isotopie e comicità.

Le riflessioni di Greimas sulle isotopie sembrano essere molto utili per interpretare i procedimenti definitivi messi in atto da Pontiggia nelle *Sabbie immobili*. La ricchezza di significati delle parole è spiegata attraverso il ricorso al concetto di sema<sup>313</sup>: «il lessema, che possiamo intendere come voce di dizionario, può essere pensato come un insieme di semi»<sup>314</sup>. I semi sono variabili, in funzione del variare dell'evoluzione storica: «essendo soggetto dell'evoluzione storica, il lessema può, con il passare del tempo, arricchirsi di nuovi semi o perderne alcuni. I lessemi sono dunque il risultato storico di una lingua naturale»<sup>315</sup>. Greimas distingue tra *semi nucleari* (ricorrenti) che costituiscono il *nucleo semico* del lessema, e che garantiscono l'invarianza del significato, e *semi contestuali* che si attivano a seconda dei contesti. Le variazioni di senso «possono provenire solo dal contesto, cioè dall'enunciato»<sup>316</sup>. I semi contestuali, che producono effetti di senso, sono chiamati classemi. Essi definiscono classi di contesti associati a uno stesso effetto

---

<sup>313</sup> Greimas mette in parallelo i *femi* (tratti distintivi sul piano dell'espressione) e i *semi*, «unità minima della significazione» (tratti distintivi sul piano del contenuto), cfr. A.J. Greimas - J. Courtes, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, La casa Usher, Firenze, 1986, pp. 140-141, pp. 302-302.

<sup>314</sup> «Per esempio, il lessema *alto* può essere descritto attraverso i semi 'spazialità', 'dimensionalità', 'verticalità'; il lessema *lungo* può essere costituito dai semi 'spazialità', 'dimensionalità', 'orizzontalità', 'prospettività'; il lessema *largo* dai semi 'spazialità', 'dimensionalità', 'orizzontalità', 'lateralità'», Stefano Traini, *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano 2013, p. 84.

<sup>315</sup> Ibidem.

<sup>316</sup> Ivi, p. 86.

di senso: «i classemi determinano pertanto le *accezioni particolari* di un termine e dipendono dall’inserimento del lessema nella catena sintagmatica dell’enunciato». Le parole a questo punto possono essere descritte come «un insieme di possibili percorsi di senso», secondo diversi livelli di variazione individuati dalla sociolinguistica. Il dato interessante per la ricerca dei procedimenti che sottende tipo di comico ottenuto dall’analisi linguistica di Pontiggia, è legato proprio alla lettura contestuale del significato dei termini, la sola che permette di disambiguare gli enunciati, cioè «di scegliere un percorso di senso eliminando le ambiguità interpretative»<sup>317</sup>. Il procedimento di Pontiggia sarà quello di accostare contesti diversi in modo da fondere tra loro, dopo averle enunciate, le ambiguità interpretative.

La categoria che permette a Greimas di spiegare come si possa disambiguare un enunciato è quella di isotopia. Una isotopia può essere definita come la ricorrenza di categorie semiche che garantiscono la coesione semantica di un testo<sup>318</sup>. I contesti in cui si collocano le enunciazioni sono di solito pluri-isotopici: infatti «è raro che una sola isotopia possa rendere conto della significazione complessiva di un discorso enunciato»<sup>319</sup>.

I procedimenti satirici e ironici sono descrivibili proprio attraverso il ricorso al concetto di isotopia: «L’isotopia non è altro che una griglia di lettura (oggettiva) che indirizza il *percorso* di lettura (soggettivo); è ciò che è indispensabile a disambiguare

---

<sup>317</sup> «Nel suo stato virtuale il lessema può essere concepito come una voce dizionariale, chi racchiude in sé un insieme di possibili percorsi discorsivi. Ma il lessema si realizza necessariamente all’interno di un contesto discorsivo, dove suo nucleo semico, inserendosi in un enunciato, raccoglie quei classemi che gli consentono di costituirsi in sistema, attivando in tal modo dei percorsi di senso (accezioni particolari). Ad esempio, il lessema *tavola* può essere descritto nel suo stato virtuale come un insieme di possibili percorsi di senso: ma sarà solo la sua realizzazione in un contesto discorsivo, in quanto semema che si concatenata altri sememi, a definirne l’accezione particolare (da cucina, da pranzo, della legge, da stiro, da surf), quando cioè sarà possibile associare al suo nucleo semico permanente i classemi che provengono dal contesto d’uso. Del resto solo una lettura contestuale permette (quasi sempre) di disambiguare gli enunciati, Cioè di scegliere un percorso di senso eliminando le ambiguità interpretative». S. Trani, *Le basi della semiotica*, op. cit., p. 88.

<sup>318</sup> Il concetto di isotopia, che Greimas deriva dalla chimica-fisica, designa «l’interattività, lungo una catena sintagmatica, di classemi che assicurano al discorso-enunciato la sua omogeneità». A.J. Greimas, J. Courtes, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, cit., p. 187.

<sup>319</sup> S. Trani, *Le basi della semiotica*, cit., p. 89.

il testo, a comprendere effetti di straniamento, ironia, comicità»<sup>320</sup>. Infatti l'effetto di sorpresa tipico del comico è solitamente generato «dalla connessione fra due isotopie completamente divergenti» presenti nello stesso enunciato<sup>321</sup>.

Le parole evocano contesti, suscitano immagini di realtà, rimandano alle intenzioni segrete di chi le pronuncia. Pontiggia esplicita così queste possibilità «irresistibili» dell'interpretazione dei fatti linguistici:

«*target*, inteso come insieme dei consumatori, significava all'origine bersaglio; ma chi lo cita prova il brivido euforico di averlo già colpito. Le connotazioni militari, insieme con l'immagine – triviale, ma efficace – della incorporata “targa”, rendono questa parola irresistibile». (1043)

Come si può vedere Pontiggia non fa altro che manifestare le diverse marche semantiche delle possibili isotopie di alcuni termini: ovviamente lo fa con un linguaggio non sempre specifico ma altamente consapevole: *significare, citare, connotazioni, immagine* sono alcuni dei termini con cui Pontiggia rende conto dei processi generativi delle diverse isotopie.

Spesso infatti Pontiggia crea catene sintagmatiche di termini che hanno la funzione di delineare per opposizioni di marche semantiche i classemi delle isotopie. Ad esempio, per disambiguare l'aggettivo *selvaggio* enuncia due sue possibili attribuzioni a sostantivi fortemente caratterizzati: «sciopero e sosta», generando la catena sintagmatica: «Sciopero selvaggio, sosta selvaggia» che insieme al resto del contesto genera una isotopia le cui marche sono descritte da un'altra catena sintagmatica: *arroganza, prevaricazione e impunità* e che la collocano agli antipodi di quella che potrebbe descrivere il significato del termine originario. Tali catene sono create nella formula dell'evocazione di situazioni tipiche:

«Selvaggio: Aggettivo diffuso nell'Italia contemporanea. Sciopero selvaggio, sosta selvaggia. Unisce arroganza prevaricazione e impunità. Immaginario il rapporto con i selvaggi». (1046)

---

<sup>320</sup> Cinzia Bianchi, Federico Montanari, Salvatore Zingale, *La semiotica e il progetto 2. Spazi, oggetti, interfacce*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 297.

<sup>321</sup> Cfr. U. Volli, *Manuale di semiotica*, cit., pp. 81-84.

La combinazione di due termini (attraverso predicazione, attribuzione o altri procedimenti sintattici) è uno dei modi con cui vengono evocati i campi semantici contrastanti che generano effetti stranianti:

«CONGIUNTURA Nel linguaggio della nostra politica si intende sempre sfavorevole, donde la soppressione dell'aggettivo. Condizione stabile». (1058)  
«CARISMA parola che lo sta perdendo». (1046)  
«TRASVERSALE Ci si inciampa di continuo. Il partito degli italiani». (1056).  
«Rigoroso: cerca di solito la compagnia di coerente, che non gliela nega mai. Formano coppia fissa. *Rigor mortis*». (1075)

Un altro modo è quello dell'accostamento di sintagmi in cui la varianza di un solo elemento evoca isotopie diverse, come ad esempio: malattie da indigenza / malattie da abbondanza (1015), pubblicità dei cibi / pubblicità delle diete (1016), separazione delle camere / separazione legale (1024), questione morale / questione penale (1042), crisi di identità / carta di identità (1052), cane sciolto / cane legato (1057), acquisto sbagliato / acquisto mancato (1084).

### 5.7 Figure di accumulazione: la realtà evocata.

Abbiamo notato che, interessato alla dimensione comunicativa e pragmatica della lingua, Pontiggia coglie le espressioni in situazioni molto marcate, creando delle vere e proprie scene in cui si muovono personaggi fortemente tipizzati<sup>322</sup>. Spesso i contesti evocati sono esplicitamente paragonati attraverso l'uso di verbi come *fondere*, *connotare*, *associare* (sottolineati) che attivano, per lo stesso termine, classemi facenti riferimento a isotopie molto lontane tra loro (corsivo e grassetto):

«Graffiante fonde una *aggressività felina* con l'idea dei **graffiti**. Una *zampa di gatto* su un **muro** che si scrosta. Ha una connotazione lievemente femminile, forse associata alla lunghezza delle *unghie* e ai *graffi* che negli amplessi letterari e cinematografici di anni fa lasciavano una traccia sulla **schiena dei partner**». (1071)  
«[incisivo e penetrante] il taglio incisivo e penetrante di questo racconto. Suggeriscono una feconda convergenza tra l'idea dell'*omicidio* e quella del  **Sesso**. Sono tra gli aggettivi che io uso di più, ma esito a trarne conclusioni». (1071)

---

<sup>322</sup> Si tratta della creazione di vere e proprie vignette, come verrà mostrato nell'analisi di *Prima persona*.

«Tesa e nervosa: non c'è *donna* che, per un uomo, sarebbe più temibile, ma, se si parla di **prosa**, diventano complimenti» (1074)

«Quello che Forster auspicava per i *personaggi dei romanzi*, l'espansione, pensalo per la tua **biblioteca**». (1085)

«HOSTESS Accompagnatrice, interprete. Prima associata al *volo* e poi, sempre più spesso in Italia, a **distrazioni erotiche** a terra. Esempio di assimilazione linguistica e culturale». (1058)

«POLI Nel *magnetismo terrestre* sono due, ma nella **politica italiana** si moltiplicano. Eccelliamo in innovazioni lessicali». (1047)

Si tratta di una applicazione straniante della retorica dell'*evidentia* che permette di evocare realtà e situazioni diverse. Pontiggia può così riunire, in un unico paragrafo termini lontanissimi tra loro, creando accostamenti paradossali, giocando sulla contrapposizione astratto/concreto o formale/informale:

«RECARSI Sinonimo “distinto” di andare. Amato da **burocrati** e da chi ha imparato alle elementari che si va al gabinetto, ma ci si **reca** dal **preside**» (1056).

«Tra gli aggettivi ormai caduti in disuso ne ricordo due: umbratile e risentito. Si passeggiava, intorno agli anni Cinquanta, tra personalità umbratili e figure risentite, come tra **esistenze** letargiche che, accuciate nell'ombra, si ridestavano agli appelli dell'**autenticità** e dell'**impegno**.

Umbratile evocava un animale schivo, assorto, timido, che si stringe nelle spalle e raggrinza gli occhi alla luce del sole, come uno speleologo quando esce dalla grotta. Risentito evocava una **fierezza** con un fremito di ribellione – **un gesto**, silenzioso e **simbolico**, di karaté». (1070)

«Possente: variante estetico-erotica di potente. Possenti erano gli **dèi greci** e, per l'omosessuale cólto che scendeva in Italia, la loro reincarnazione: generalmente i marinai di Venezia e i bagnini di Viareggio». (1072)

In altri casi la definizione insiste su una isotopia opposta a quella del significato letterale, e fa riferimento a un uso metaforico del termine, come nel caso della definizione di “operazione chirurgica” in cui l'isotopia medica è subito sostituita da quella militare, per essere poi evocata e generare così effetti parodici:

«OPERAZIONE CHIRURGICA Bombardamento a tappeto su una zona millimetrata, occupata esclusivamente da edifici e da installazioni militari, con resezione accurata delle appendici, senza perdita di vite umane, ad eccezione dei soldati. Significa anestesia, bisturi, pulizia». (1056)

I metodi con cui Pontiggia evoca campi semantici contrastanti sono vari e operanti spesso nello stesso enunciato e hanno l'effetto stilistico di evocare sulla pagina un catalogo di realtà differenti tra loro:

«FULL IMMERSION Immersione totale. Evoca vasche per sauna, piscine olimpioniche, Acapulco. Suggestisce, più che le difficoltà dell'apnea, la liberazione in superficie. Decisiva per lo studio delle lingue straniere, che una volta non si imparavano in otto anni, mentre oggi lo stesso risultato si può ottenere con una *full immersion* di otto giorni». (1052)

Si osservi, ad esempio, il trattamento riservato a un termine specifico del lessico economico, *corbeille*:

«CORBEILLE Recinto circolare in cui operano gli agenti di cambio. Cesta che ricorda fiori e regali di nozze. Ingentilisce le grida della Borsa, come i nomi femminili i tifosi (Eulalia, Mary). Infonde un'aria improvvisamente civettuola ai telecronisti economici, come le irresistibili *blue chips* o il marino "flottante"». (1046)

Il significato specifico del termine (significato secondario nel dizionario) è qui assunto come primo. Pontiggia opera una fusione di due isotopie, denunciando come il termine provi a ingentilire un ambiente competitivo e aggressivo come quello della Borsa. Qui però si vuole notare l'aggiunta, attraverso l'uso di due similitudini, di campi lontanissimi, in cui però agisce la stessa funzione di promozione grammaticale rassicurante: il risultato è che in un unico paragrafo le realtà evocate sono moltissime e tra loro normalmente incompatibili: recinto, agenti di cambio, cesta, fiori e regali di nozze, grida, tifosi, Eulalia, Mary, telecronisti economici, *blue chips*. Abbiamo così i domini semantici relativi alla borsa, alle nozze, ai tifosi, ai telegiornali, e al mare.

Questo accostamento di domini semantici lontanissimi attraverso l'accostamento improvviso dei lessici specifici è molto usato, soprattutto quando i termini (catacresi) hanno cristallizzato un significato metaforico nell'uso comune:

«KAFKIANO Riservato d'ufficio alla burocrazia. Rivela assenza di familiarità con Kafka, come di ogni familiarità con Platone l'aggettivo platonico, riservato all'amore in bianco e al risultato di zero a zero nel calcio». (1052)

«LUCCIOLE Peripatetiche notturne. Sostano nei viali, sotto i lampioni, vicino ai fuochi sulle strade. Una volta erano insetti». (1045)

Il procedimento è analogo quando Pontiggia costruisce coppie in parallelo sfruttando la ripetizione del termine a inizio e fine paragrafo, che alla fine risulta

però invertito di significato. Ad esempio, costruisce definizioni sulle varianti di bagaglio a mano / bagaglio culturale e manovra economica / manovra automobilistica:

«**BAGAGLIO** Ama accollarsi l'aggettivo "culturale". Evoca bauli a doppio fondo e traslochi onerosi. Difficile immaginare un carico più greve, eppure viene portato con disinvoltura, come bagaglio a mano». (1040)

«**MANOVRA** Parola rinfacciata dai politici a chi li accusa di furto, peculato, di associazione a delinquere, di sottrazione di documenti, di menzogna, di spionaggio, di clientelismo, di impudenza, di aggiottaggio (*sic*), di tangenti. Quanto a loro invocano il rispetto della scritta: "Non disturbare il guidatore durante la manovra"» 1045.

Molte altre definizioni sono costruite attraverso la stessa formula di antanaclasi: Si vedano le definizioni di *problema* (1039), *incredibile* (1039), *in qualche modo* (1041), *ritorno* (1041), *amore odio* (1041), *abbastanza* (1045), *recitare* (1045); *selvaggio* (1046), *cultura* (1047); *attimino* (1051); *allucinante* (1052).

Pontiggia gioca costruendo rimandi anche tra due voci contigue in un capitolo e marcando ironicamente la successione delle entrate del lemmario. Ecco due esempi:

«**DICIAMO** Plurale *humilitas* [...] è pacioso e bonario, tende a cooptare gli ascoltatori in affermazioni che riguardano solamente chi le pronuncia»<sup>323</sup>.

«**DIREI** Variante distinta di diciamo. Il passaggio narcisistico al singolare viene attenuato dal condizionale» (1041)

«**Importante**: prediletto fino a poco tempo fa, è caduto in disuso per abuso (vestito importante, rapporto importante, serata importante). Gli stessi che scandivano, in un silenzio gravido di attesa: "È un libro importante", oggi ripiegano su **interessante**.

**Interessante**: che suscita interesse. Detto generalmente da chi è disposto a provarne pochissimo per quasi tutto».(1071)

Come si è visto gli effetti più stranianti si hanno con la costruzione di catene sintagmatiche di termini, che moltiplicano gli effetti di frizione tra domini semantici e contesti d'uso. L'effetto che si genera è quello dell'accumulo di realtà diverse e sorprendenti, in un vero e proprio catalogo lessicale della confusione:

---

<sup>323</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1040.

«PIANETA Pianeta donna, pianeta notte, pianeta calcio, pianeta Borsa, pianeta giustizia. Televisivo, spaziale. Oggi c'è anche il pianeta carcere. Forse dà ai prigionieri l'illusione di vivere nel cosmo. Forse anche il nostro pianeta è diventato un carcere». (1051)

«ADDETTI AI LAVORI Espressione tetra, burocratica, invernale, destinata abitualmente dai letterati ai loro simili. Evoca schiene curve, cantieri della metropolitana, case in costruzione». (1039).

«CAMPING Una volta si diceva campeggio, che evocava pascoli, prati, istantanee. Camping invece evoca automobili, code, tessere, servizi e docce in comune. È un termine più adeguato». (1058).

«"Uomo perfido" è una espressione forte. "Uomo perfido e cattivo" è una semicatastrofe. "Uomo estremamente perfido e cattivo" è ciò che si dice comunemente». (1041)

«RECITARE Come recita la guida, la legge, la didascalia. In un paese di attori, anche l'orario ferroviario recita». (1045).

«CORDATA Scalata ai vertici aziendali o politici. Evoca piccozze, rocce e alpinisti in fila indiana. Fondamentale la corda che serve per legare gli arrampicatori. Epica del potere, poesia degli anni Novanta». (1045)

«ZOCOLO DURO ricorda tacchi di legno, unghie di cavalli, basamenti di edifici, strati della crosta terrestre, è stato presta dal mondo della politica al pubblico degli spettatori. Granitico, paleozoico, rassicurante». (1047)

«CONSUMATORI Ha sostituito acquirenti, lettori, spettatori, eccetera. Evoca l'indigestione. I consumatori di musica. Forse il termine ulteriore sarà evacuatori» (1058).

Ad evocare, con straordinario realismo, campi di realtà quotidiana, concorrono anche le similitudini, che servono ad aumentare le isotopie:

«donne in camice verde si affacciarono come erinni sul mio viso» (1026); «La malinconia dei comici è una di quelle leggende di cui nessuno dubita, come la collera dei calmi» (1050); «ESATTO! Usato generalmente per ciò che non può esserlo. Definisce indefinibilmente i limiti di una persona, come una volta il borsello di un uomo». (1053); «Trasparente, aggettivo oggi in ascesa, rinvia all'idea che il fondo di noi stessi sia buono e che il fine sia di lasciarlo trasparire: come gli adolescenti che sognano una donna che li capisca, quasi avessero da guadagnarci» (1072); «come un giocatore di pallacanestro incontrato al banco di un bar». (1076); «dei due piaceri l'uno non è il riflesso dell'altro, come la luna del sole, ma entrambi splendono di luce propria, come i due soli nel cosmo medievale di Dante». (1082); «rinvia i propositi di moderazione alla chiusura di ogni mostra, asta, e occasioni simili, così come i propositi di dieta alla fine di ogni pranzo». (1084); «Fidati degli aspetti cosiddetti superficiali: la copertina, la grafia, l'impaginazione, il titolo. Parlano come certe etichette sobrie di vini nobili. (1084)

Altro procedimento straniante, adottato prevalentemente in *Gli aggettivi della critica*, è quello di elencare termini legati dalle creative classificazioni di famiglie di parole:

«Particolarmente attiva, nell'era della droga e della efficienza, la famiglia degli aggettivi energici: stimolante, trascicante, dinamico, vivificante, eccitante. Quanto meno il corpo reagisce agli stimoli, tanto più li si accentua. Del resto non si esita a ricorrere ad allucinante per il ritardo di un autobus». (1074)

Pontiggia crea così un repertorio di voci veramente sorprendente: *famiglia degli aggettivi da taglio* (1071), *aggettivi della buona salute, aggettivi della cattiva salute* (1072), *aggettivi allarmati, aggettivo disperato, avverbio di totalità* (1073), *aggettivi della solidità, aggettivi energetici, famiglia artigianale* (1074), *aggettivi della gola* (1075).

## 6. La retorica autorevole di *Prima persona*.

### 6.1 Il libro di saggi.

*Prima persona* è l'ultima raccolta di saggi pubblicata da Pontiggia, e è, dal punto di vista della struttura e della modalità compositiva, un esperimento nuovo rispetto alla sua precedente produzione saggistica, e svela, forse, delle ambizioni formali non ancora del tutto assimilate, ma attive nello scrittore. Il difficile inquadramento rispetto ai generi tradizionali della saggistica è testimoniato anche dalle formule utilizzate per definirlo: Marcheschi ne sottolinea il carattere di «opera aperta», di «libro-zibaldone»: «da una parte si può leggere ad apertura di pagina, a ritroso o dall'inizio, dall'altra vi si possono individuare percorsi interni, per gruppi coerenti di argomenti, fra distinzioni narrative e meditazioni saggistiche»<sup>324</sup>. Di *personal essay* parla Filippo La Porta evidenziandone i caratteri idiosincratici e digressivi: «il genere si presenta come un prolungamento della conversazione, del dialogo apparentemente divagante sui grandi temi etici e culturali, del costume e delle società, del comportamento individuale e della vita collettiva [...] sempre a partire da un'esperienza fortemente personale»<sup>325</sup>. L'originalità dell'opera risulta anche quando la si confronti con le altre: se infatti i precedenti libri di saggi si presentano come tradizionali raccolte di testi, in cui cioè la forma-libro è ottenuta attraverso minime operazioni di *dispositio* dei singoli testi – ciascuno rielaborato in misura maggiore o minore in vista della ripubblicazione –, in *Prima persona* è percepibile la tensione di ciascun testo che compone la raccolta ad uscire da se stesso per recuperare e creare legami con i testi che lo precedono e seguono, intensificando così la pregnanza della significazione sul piano della lettura lineare del libro.

---

<sup>324</sup> D. Marcheschi, *La letteratura in «prima persona» di Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. LXII.

<sup>325</sup> F. La Porta, *Scrivere in prima persona*, in *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, cit., pp. 59-60. La Porta individua in Pontiggia uno dei pochi scrittori che in Italia si sono cimentati con il genere del *personal essay*: «Ci sono autori nel nostro paese che sfiorano il *personal essay* – penso alla saggistica autobiografica e personale di La Capria, Bellocchio, Berardinelli, Pascale, Piero Dorflès... – ma i lettori si contano sulle dita».

Numerose sono le scelte compositive e di rielaborazione del materiale di partenza che confermano tale impressione di lettura.

Anche per *Prima persona*, Pontiggia decide di raccogliere in volume molti dei suoi interventi apparsi su riviste e quotidiani o preparati per convegni: l'arco temporale coperto va dalla fine degli anni Novanta al maggio del 2002<sup>326</sup> e i testi utilizzati sono presi dagli *Album* del «Sole 24 Ore», che costituiscono la parte maggiore della raccolta, dagli aforismi pubblicati sul «Corriere della Sera» e altri testi. In questo caso, alla varietà e originalità del materiale di partenza – in particolare gli *Album* posseggono una particolare forma diaristica che si trasfonderà nel libro di saggi – si aggiunge una diversa impostazione del lavoro di strutturazione del libro.

Se, «la natura dei materiali rifusi nel volume è dunque varia e sottoposta a un grande lavoro di riscrittura» – soprattutto quando si tratta di rielaborare testi pensati per conferenze<sup>327</sup> – è però inedita «la tecnica di montaggio dell'opera, un vero e proprio collage tematico e stilistico»<sup>328</sup>.

Il lavoro è evidente soprattutto con gli *Album* che vengono smembrati e frantumati per poi essere ri-assemblati: «Ad esempio l'ordine di alcuni paragrafi dell'*Album di marzo* («Sole 24 Ore, 4 aprile 1999) appare alterato in *Prima persona*: nel volume il capitoletto *20 marzo* è collocato, con il titolo *Viaggi intorno*, molto dopo *Messaggi positivi*, che in origine costituiva il *23 marzo*, e seguiva il *20 marzo* a breve distanza». È certo, come auspica Marcheschi, che un «più dettagliato scavo filologico e critico» permetterebbe di descrivere la forza magnetica che guida Pontiggia in questo lavoro di «taglio e cucito». Ma anche un'analisi a campione può permettere di evidenziare la volontà chiara di costruire, con un materiale di partenza vario,

---

<sup>326</sup> In quell'anno si interrompono gli *Album* del «Sole 24 Ore». Pontiggia morirà nel giugno del 2003, ossia meno di un anno dopo la pubblicazione del volume (avvenuta nell'agosto del 2002), e dunque *Prima persona* è l'ultima opera pubblicata in vita dall'autore: postume usciranno due importanti raccolte di saggi (editi e inediti) e di conferenze, *Residence delle ombre cinesi* e *Dentro la sera* (cfr. l'introduzione a questo lavoro).

<sup>327</sup> Ad esempio, il testo *Azienda Italia* è la rielaborazione di un intervento tenuto il 18 febbraio 2000 a Trieste, presso il Laboratorio Interdisciplinare per le Scienze Naturali ed Umanistiche della SISSA, cfr. G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1931.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

un'opera nuova, diversa, la cui unità non è data dalla semplice somma delle sue parti.

Si prenda ad esempio una sequenza di capitoli molto marcata per quanto riguarda il tema: quello del rapporto tra uomo e animale. La sequenza è dotata di un'ottima coesione e di un incalzante ritmo: l'incipit è affidato a un brano dialogato (*Dame animaliste a tavola*) in cui Pontiggia descrive, assumendo la posizione di narratore interno, l'ipocrisia di alcune posizioni animaliste dichiarate e voce, ma poi smentite dai fatti; seguono due testi che sviluppano una riflessione sul significato della caccia (*Cacia grossa e minima*) e del rapporto tra vita e morte (*Monsieur Verdoux e la formica*) che spazia, con la tipica verve saggistica di Pontiggia, tra letteratura, aneddotica, zoologia e storia; altri tre testi (*Solidarietà con le piante, Uomini e camaleonti, I copioni degli animali*) ironizzano sull'esasperazione delle forme di "animalismo" e sulla immedesimazione tra comportamenti animali e umani che certi documentari permettono. Ma è il brano che possiamo considerare conclusivo di questa sequenza<sup>329</sup> che attribuisce probabilmente il senso alla sequenza stessa: Pontiggia offre, con la sua magistrale arte del ribaltamento, una prospettiva personale e universale al tempo stesso sulla tematica: «Io suggerirei inoltre, se vogliamo capire l'animale, di non perdere di vista l'uomo, che fa parte della famiglia, anche se con qualche novità di rilievo. E di non fare sempre il contrario, imparando ad esempio dagli animali tutto sulla aggressività (che viene trasferita all'uomo) e niente sullo spirito di sacrificio (che negli animali viene definito istinto e nell'uomo diventa sudditanza a un Super-io dispotico)»<sup>330</sup>. E così la riflessione sul gioco nel mondo animale (*Giocchi etologi* è il titolo del brano) diventa una occasione per un'immagine che esalta le «novità di rilievo» del mondo umano, quella dell'arte come gioco: «Né pare che l'uomo smetta di giocare quando invecchia. Anzi nella letteratura e nelle arti, oltre che nella vita, forse è quella l'età in cui i migliori sanno giocare più liberamente»<sup>331</sup>.

---

<sup>329</sup> Il criterio con cui la si è individuata è quello tematico della riflessione tra valore della vita umana e animale.

<sup>330</sup> Ivi, pp. 1748.

<sup>331</sup> Ivi, pp. 1748-49.

Ora, questa sequenza è costruita montando materiale proveniente da tre *Album* diversi: la parte iniziale, e più cospicua, è frutto della rielaborazione di un unico album<sup>332</sup>; mentre la conclusione della sequenza è costituita da due testi (*I copioni degli animali, Giochi etologi*) estrapolati da due altri *Album*<sup>333</sup>.

Che non si tratti solo un lavoro di *dispositio* (selezione e combinazione) ma di una vera e propria riscrittura si comprende osservando il lavoro di sintesi di operato da Pontiggia in *Raffaello e la tabula rasa*<sup>334</sup>. Il testo su cui lavora Pontiggia è quello dell'*Album* del marzo 1998. Le parti barrate sono quelle soppresse, in corsivo le parti riscritte e tra parentesi le nuove versioni di *Prima persona*.

«18 marzo

*Ancora sulla tabula rasa (Raffaello e la tabula rasa). C'è un altro modo di radere: non per imporre un nuovo credo, ne' per sottrarsi, con il gesto imperioso e impotente della paranoia, al gravame intollerabile del passato; ma* (Ci sono altri fini nel radere:) per introdurre nella cultura nuove gerarchie, ~~per~~ dare spazio a valori che sembrano più importanti, *per* (e) scegliere, con delicata brutalità, tra conservare e rinnovare.

È un problema che assilla ad esempio gli urbanisti. Che cosa conservare? Sventrare è *un* (il) verbo che nell'Ottocento li attirava di più, basta pensare alla Parigi 'rinnovata' da Haussmann con i grandi boulevards, che distrussero un reticolo secolare di storia urbana. Ma anche la Roma della prima metà' del nostro secolo offre esempi spettacolari di spianamento prospettico. ~~Ricordo una studentessa apprezzabilmente maniacale, incarnazione abbastanza attraente dello storicismo assoluto, che nel corso di una lezione mi aveva posto un quesito: non può essere che anche il gusto più coltivato, quando sacrifica allo sviluppo case e monumenti, si sbaglia? Sì, le avevo detto. E che le generazioni future ci rimproverino? E' probabile, le avevo risposto. Chi ci dà una certezza assoluta in questo campo? Nessuno, avevo risposto. E allora, se si deve conservare tutto, come si può fare? Non lo so, avevo risposto.~~

~~Il dialogo si era concluso con un sorriso reciproco, ma il problema resta.~~

Chi, sull'esempio di Alessandro il Grande, recide con un colpo di spada il nodo del dilemma è Giulio II, Papa forse più dotato per le arti e le armi. Non gli piace alloggiare in Vaticano nell'appartamento Borgia e decide di allestire per sé il piano superiore. Affida il compito di affrescare le stanze a pittori ~~non ignobili tra cui~~ (come) il Sodoma, il Bramantino, Luca da Cortona e il Lotto. I lavori sono già cominciati quando vede i saggi di Raffaello, un giovane <di autorità non ancora solida>, come sottolinea Paolo Giovio. Ma il Papa segue quell'impulso che ne geni è divinatorio e negli idioti è catastrofico, l'intuito. Decide di fare tabula rasa e di lasciare il campo a Raffaello.

---

<sup>332</sup> «Sole 24 ore», Settembre 2000.

<sup>333</sup> «Sole 24 ore», Settembre 1997.

<sup>334</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1760.

~~Il racconto del Vasari non accenna a esitazioni o rammarichi. Nella Vita di Piero della Francesca dice che due sue storie furono <gettate per terra da Papa Giulio Secondo, perchè Raffaello da Urbino vi dipingesse la prigionia di S. Piero et il miracolo del corporale di Bolsena, insieme con alcune altre che aveva dipinte Bramantino, pittore eccellente de' tempi suoi ... il quale nelle dette opere che furono gettate per terra aveva fatto, secondo che ho sentito ragionare, alcune teste di naturale si' belle e si' ben condotte, che la sola parola mancava a dar loro la vita>. Ci pensa pero' Giulio II a toglierliela, anche se per mano indiretta di Raffaello. Nella sua Vita Vasari racconta che nella Stanza della Segnatura adornò l'opera <di una prospettiva e di molte figure finite con tanto delicata e dolce maniera che fu cagione che Papa Giulio facesse buttare atterra tutte le storie degli altri maestri e vecchi e moderni, e che Raffaello solo avesse il vanto di tutte le fatiche che in tali opere fossero state fatte sino a quell'ora. E se bene l'opera di Giovan Antonio Soddoma da Vercelli, la quale era sopra la storia di Raffaello, si doveva per commissione del Papa gettare per terra, volle nondimeno Raffaello servirsi del dipartimento di quella e delle grottesche>. E' Raffaello dunque che non porta a compimento, almeno nel caso del Sodoma, quella sequenza terrificante di abbattimenti. Ancora lui, affrescando la camera di Torre Borgia, si astenne dal toccare la volta della stanza dipinta da Pietro Perugino suo maestro: <non la volse guastar per la memoria sua e per l'affezione che gli portava, sendo stato principio del grado che egli teneva in tal virtu'>. Ma i tre riquadri del Perugino nella Cappella Sistina non trovarono analoga difesa: <queste opere furono mandate a terra per fare la facciata del giudizio del divin Michel Agnolo, a tempo di Papa Paolo III>. (A tre verbi ricorre il Vasari per raccontare la sorte destinata ai maestri posposti: gittare per terra, mandare per terra, buttare per terra).~~

L'aspetto emozionante di queste vicende sconvolgenti è la grandezza artistica di vincitori e vinti. Una sorte più malinconica era invece toccata a Piero della Francesca. Chiamato dal duca Borso d'Este a Ferrara per affrescare il palazzo, <dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio, per ridurre il palazzo alla moderna>.

Non vorrei credere troppo a coincidenze maliziose. Ma questo duca Ercole che vuole ridurre (verbo strepitoso) il palazzo alla moderna, mi ricorda certi nostri contemporanei. Un'altra coincidenza è che, vecchio, insegua la gioventù anagrafica del moderno e la anteponga alla gioventù perenne di Piero della Francesca. Ma la tabula rasa della sua mente era probabilmente il principio, nonché la fine, del suo agire»<sup>335</sup>.

Delle numerose correzioni spicca, per rilievo strutturale e verve stilistica, la sostituzione della lunga sequenza dedicata al racconto del Vasari con una sua ipersintesi “filologica”, giocata da un lato su una invenzione lessicale («maestri posposti») e dall'altro sulla costruzione di un elenco ternario che conferisce risalto maggiore (quasi con forza iconica) al lessico originario recuperato: «A tre verbi

---

<sup>335</sup> Sole 24 Ore, marzo 1998.

ricorre il Vasari per raccontare la sorte destinata ai maestri posposti: gittare per terra, mandare per terra, buttare per terra»<sup>336</sup>.

Che la lettura di *Prima persona* sia lineare o “alla pagina”, alla ricchezza e inventiva dei singoli brani si aggiunge dunque la sorpresa di scoprire nessi, allusioni e rimandi che l'accorta *dispositio* realizza nella trama del libro: la forza di questa raccolta si trova dunque nella sua unità compositiva, nella realizzazione di una idea di scrittura come «percorso e invenzione/ritrovamento di significati», attraverso accostamenti inediti tra frammenti. Per descrivere tale unità compositiva Marcheschi fa riferimento ad analogie suggestive: si va dalle «esperienza compositive della musica» alla «scrittura di certi classici, da Collodi a Pirandello»<sup>337</sup>.

Uno spunto suggestivo per una lettura unitaria di *Prima persona* viene certamente dalla accennata forma del libro-zibaldone: la scelta di dare un titolo a ciascun brano rafforza l'autonomia di ogni frammento, permettendo anche una lettura non lineare, e si accorda bene con la nota tendenza alla composizione dei testi per mezzo di sequenze autonome e la predilezione per l'aforisma propria di Pontiggia. Ma oltre a questa propensione analogica, ironica e metaforica, sembrano essere presenti, nella descrizione delle forze magnetiche che concorrono a generare le “figure acustiche” rinvenibili nella lettura di *Prima persona*, anche altre intenzionalità costruttive.

Antonio Franchini, nella nota al volume (*Il residence delle ombre cinesi*) che raccoglie alcuni dei materiali su cui Pontiggia stava lavorando prima di morire, rende noto che il progetto intitolato *Prima persona* doveva essere «una raccolta di racconti accomunati, appunto, da una narrazione in prima persona». Di tale progetto il racconto più lavorato è intitolato *Tagliatori di teste*, «per il resto, l'antico progetto di *Prima persona* comprende un buon numero di rapidissimi abbozzi, inizi, appunti, elenchi, idee inseguite sul foglio come da un disegnatore che si stia facendo la mano»<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1761.

<sup>337</sup> D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, lvi, p. 1931.

<sup>338</sup> G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, cit., p. 281.

Ma, dal punto di vista storico, questo progetto, insieme a quello del seguito di *Vite di uomini non illustri*, viene interrotto «sotto l'urgenza di una illuminazione nuova», quella che porterà alla composizione di *Nati due volte*.

La genesi di *Prima persona*, così come lo possiamo leggere oggi, è raccontata da Franchini in questi termini:

«Dopo il successo, letterario e commerciale, di *Nati due volte*, Pontiggia si accorse che organizzare in un volume organico i pezzi del “Sole” gli riusciva molto più immediato e naturale che dar corpo a un libro di racconti. L'unica difficoltà si rivelò trovare il titolo. Passammo una mattinata a tirar fuori titoli. Su alcuni sembrava possibilista, ma in realtà niente lo convinceva. [...] Quando alla fine decise di usare *Prima persona*, fece contemporaneamente due cose: utilizzò un titolo che rispondeva a una sua concezione del mondo e della letteratura molto profonda e radicata in quel momento e rinviò ancora, a tempo indefiniti, il progetto dei racconti»<sup>339</sup>.

Le considerazioni fatte fin qui suggeriscono l'ipotesi che la sinopia sulla quale Pontiggia ha intessuto i diversi frammenti di *Prima persona* porti con sé, se non l'intenzione, almeno le reminiscenze di quello che potrebbe essere un saggio-romanzo. Tale definizione, ovviamente, va presa con tutte le cautele del caso. E tali cautele, in questo caso, sono almeno di due ordini: il primo ha a che fare con la specifica concezione di romanzo evidente dalle opere narrative di Pontiggia, e la seconda riguarda la definizione di quali elementi, in *Prima persona*, possano essere letti come “romanzeschi”.

Chiunque abbia letto la narrativa di Pontiggia riconoscerà che la tendenza alla narrazione classicamente intesa (intreccio sorretto dall'esistenza di un mistero svelato nel finale, tenuta del racconto) è sempre affiancata da una serie di «pulsioni centrifughe» legate da un lato alla «ridondanza di alcune figure retoriche, all'aforisticità insistita e la sentenziosità dei dialoghi»<sup>340</sup> dall'altro alla «tendenza a ritagliare nel continuum romanzesco una serie di scene quasi autonome, come se fossero lì pronte ad entrare in un'antologia»<sup>341</sup>. *Vite di uomini non illustri* addirittura

---

<sup>339</sup> Ivi, pp. 285-286.

<sup>340</sup> Ivi, p. 286. Sono questi i tre difetti che Pontiggia corregge nella seconda edizione di *La grande sera*. Per tale lavoro di correzione cfr. C. De Santis, *In forma di orizzonte*, cit., pp. 99-119.

<sup>341</sup> G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, cit., p. 287.

rinuncia alla trama, essendo costituito da una serie di racconti indipendenti dal punto di vista narrativo, ma tutti accomunati dalla intenzione dello stile. Proprio per via di questa «predisposizione antiromanzesca»<sup>342</sup> è possibile rintracciare in *Prima persona* elementi che invece toccano la dimensione del romanzo frequentata da Pontiggia. E, nel nostro caso, sembrano poter essere individuate innanzitutto nella dimensione del viaggio e nella caratterizzazione della voce narrante.

Come riferisce Marcheschi nelle *Opere*, Pontiggia ha infatti dichiarato, in una intervista radiofonica del 2002, che «*Prima persona* intende essere un viaggio dento la società italiana in compagnia di se stesso piuttosto che delle ideologie, che rischiano di diventare soltanto delle gabbie»<sup>343</sup>. Un “viaggio” in compagnia di “se stesso”: la matrice romanzesca di *Prima persona* (ammesso che si possa individuare) poggia dunque da un lato sulla struttura tradizionale del viaggio, dall’altro su quella della caratterizzazione del narratore-protagonista il quale conduce il lettore in un percorso che ha, dantescamente, lo scopo di una ricognizione del mondo contemporaneo e, insieme, la ricostruzione di un nuovo sapere critico fondato non più sui discorsi dell’ideologia, ma su una nuova retorica.

### **6.1.1 La struttura dell’opera: la dimensione del viaggio «in compagnia di se stesso».**

La dimensione del viaggio è suggerita dalla struttura complessiva dell’opera, in cui Pontiggia disegna a grandi campate di colore scenari diversi, spesso non delimitati da rigide barriere, ma sconfinanti l’uno nell’altro. In essi il narratore protagonista conduce il lettore come un Virgilio contemporaneo.

Si è già visto come una delle operazioni tipiche della creazione del libro di saggi sia quella della titolazione: anche in questo caso Pontiggia attribuisce ad essa un certo rilievo. Nella forma originaria i testi degli *Album* infatti erano introdotti dalla data del giorno di composizione, mentre nel cappello introduttivo erano presenti titoli

---

<sup>342</sup> Ivi, p. 287.

<sup>343</sup> D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1932.

che in qualche modo preannunciavano, senza pretesa di esaustività, i temi in essi sviluppati. L'*Album* del settembre 2000, composto da tesi datati 12, 16,18,19, 20, 21, 24, 27, era introdotto da queste frasi-tema: «A un pranzo ufficiale i curiosi dilemmi etici di due dame animaliste - Ma i diritti dei passeri valgono più o meno di quelli delle zanzare? Non si uccide così un Culatello». I testi scelti per *Prima persona*, rispettivamente quelli del 12, 16, 19, 20, 27 sono così rititolati: «*Due animaliste a tavola*», «*Caccia grossa e minima*», «*Monsieur Verdoux e la formica*», «*Solidarietà con le piante*», «*Uomini e camaleonti*». Una tale operazione, che porta alla creazione di un indice con quasi duecento capitoli, conferisce a *Prima persona* la leggibilità di uno zibaldone, «ad apertura di pagina», lasciando aperta la possibilità, sempre ricercata da Pontiggia, che la propria scrittura possa essere letta e gustata «a prescindere dal prima e dal dopo»<sup>344</sup>. È innegabile che uno degli obiettivi del Pontiggia scrittore, come del Pontiggia lettore, sia quello «di accedere al cuore di un'opera subito, senza dover fare anticamera»<sup>345</sup>. Anche la scelta di non suddividere in modo evidente i capitoli in macro-sezioni, ma di separare tutti i capitoli solo con un asterisco, conferisce al libro di saggi la fruibilità di uno zibaldone.

La predilezione per le forme brevi e controllate non contraddice però una esigenza altrettanto viva: quella di «montare tutte le membra in un corpus articolato»<sup>346</sup>. E in effetti sembra proprio che questa volontà di costruzione sia la forza magnetica che guida Pontiggia nell'assemblaggio del materiale di *Prima persona* per dare al libro la sua unitarietà.

Anche senza addentrarsi in ricostruzioni filologiche o in accurate comparazioni tematiche o stilistiche, è possibile rintracciare nella successione lineare dei capitoli dei “poli magnetici” che raggruppano, soprattutto dal punto di vista tematico molti testi. La successione di questi “luoghi comuni” non sembra rispondere a precisi criteri, anche se non pare privo di significato il fatto che le due serie più consistenti siano dedicate alla letteratura (intesa come cultura del libro) e all'ideologia (nelle

---

<sup>344</sup> G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, cit., p. 287.

<sup>345</sup> Ivi, p. 288.

<sup>346</sup> Ivi, p. 291.

sue diverse forme storiche e sociali) e che questi due nuclei si trovino al centro del libro. Il riferimento alla struttura del «viaggio dentro la società italiana in compagnia di se stesso» sembra dunque essere un proficuo riferimento per addentrarsi nel percorso di *Prima persona*.

### 6.1.2 Proemio, viaggio, epilogo.

È così possibile rinvenire alcuni elementi caratterizzanti la particolare struttura di 'viaggio' realizzata dal "corpus" dei testi di *Prima persona*, a cominciare da una sorta di *proemio* all'opera. Il primo capitolo, *Risveglio*, – un frammento apparso nell'*Album* del maggio 1997 – sembra configurare, insieme ai successivi cinque capitoli, una introduzione alla materia, allo stile e al protagonista dell'opera:

«*Risveglio* – Accendo la televisione dal letto. Cinque morti nel crollo di una palazzina, un treno deraglia a Marsiglia, una sola vittima, l'incidenza delle malattie cardiovascolari nella mortalità precoce, due impiccati nella stessa mattina in un carcere della Virginia, l'aumento della disoccupazione come fenomeno stabile, bambini di sei mesi impiegati in videotape a luci rosse. Spengo la televisione. Mi alzo. Sono pronto per uscire». (1705)

La "partitura" sintattica e ritmica del brano e l'uso del presente narrativo conferiscono una decisa intonazione romanzesca all'*incipit* di *Prima persona*. La scena ha un forte sapore teatrale: al centro della scena ci sono la *prima persona* del narratore e le notizie ascoltate. Nessun commento, nessun aggettivo: solo azioni, cronaca in presa diretta. I pensieri e i giudizi del narratore rispetto a quello che vede e alle ragioni per cui fa quello che fa sono, in questo frammento iniziale, taciuti e lasciati alla inferenza del lettore. La paratassi asindetica sembra porre tutti gli elementi sintattici su un unico piano. Solo l'a-capo crea uno stacco tra le azioni, suggerendo l'esistenza di un evento intellettuale (la percezione della fine del telegiornale? il disgusto per le notizie negative?) che porta il narratore a decidere di spegnere la televisione. Eppure, in questo *incipit* così breve, il lettore può vedere

annunciati, come in un proemio, gli elementi essenziali nel corso del testo<sup>347</sup>: se si trattasse di un dramma, sarebbe la definizione di personaggi, azione, luogo e tempo. Il tempo è quello, suggerito dal presente narrativo<sup>348</sup>, dell'«adesso»; il personaggio principale, secondo i requisiti di genere della saggistica, è l'autore, la *prima persona* di Giuseppe Pontiggia<sup>349</sup>; l'antagonista è un personaggio non vivo ma dotato di parola, la televisione, il mondo della comunicazione; il luogo in cui prenderà vita l'azione non è la stanza dello scrittore, ma ciò che vi è fuori, il "mondo" potremmo dire («sono pronto per uscire»); l'azione che verrà messa in scena è quella chiaramente individuata dall'unico aggettivo riferito al protagonista («sono pronto»): uscire, affrontare questo mondo di cui il telegiornale ha dato un saggio. Siamo di fronte, in questo proemio, all'ingresso in scena del protagonista, alla meta-rappresentazione della attività che è la scrittura saggistica. Nessun indugio su informazioni biografiche: gli atteggiamenti che qualificano questo essere «pronto» del narratore per affrontare il compito che lo aspetta sono quelli desumibili dalla scena descritta, il narratore è "sveglio", o meglio è "di-nuovo-sveglio", è in una posizione di ascolto, ma non è passivo di fronte a quanto sente: questo essere sveglio, e in ascolto sembrano essere le condizioni della sua azione: uscire e affrontare il mondo.

Se questa lettura può apparire forzata, occorre però notare che, all'inverso, sarebbe una lettura ingenua quella "naturalistica", che interpreta cioè il frammento come aneddoto, descrizione di una mattinata dello scrittore. In questo incipit il sapore non è realistico-mimetico: a cominciare dal titolo («risveglio») e dalla impostazione prevalentemente ritmica della scansione degli enunciati che pone

---

<sup>347</sup> Salvatore Nigro si sofferma sul valore narrativo e emblematico di questo folgorante incipit: «Comincia con un risveglio *Prima Persona* di Pontiggia [...]. Emblematicamente: [...] i moralisti classici consideravano una violenta necessità l'uscita dai languori del sonno, dietro l'incalzare della giornata che viene addosso con il peso delle cose e con l'insolenza della consuetudine. [...] Si cade nel risveglio, subito. In prima pagina. E per sempre. Il libro non prevede il ritorno agli alibi del sonno e dei sogni», S. S. Nigro, *Risvegliarsi con Pontiggia. Placido e radicale, dritto e veloce*, in «L'Erasmus», 21, maggio-giugno 2014, pp. 31- 35.

<sup>348</sup> Tale presente narrativo non è mai smentito nel corso del testo da indicazioni temporali assolute; l'"ora" è sempre presente in quanto contrapposto a un generico «prima».

<sup>349</sup> In realtà è vero il contrario: il narratore creato dall'autore implicito andrà a "costruire" la persona-autore, dando, agli occhi del lettore, carne e ossa al nome riportato in copertina.

l'attenzione su azioni particolari, tanto quotidiane quanto cariche di un valore unico: svegliarsi, accendere, spegnere, alzarsi e uscire individuano un chiaro inizio (al "singolativo"), non la riproposizione di una azione iterativa posta sullo sfondo. Solo che il qui ed ora di tale inizio è privo di connotazioni temporali, è posto nell'indeterminato presente della scrittura, che, come abbiamo visto, riguarda il "qui ed ora" dell'uomo impegnato a districarsi nella selva di linguaggi e messaggi della realtà: il viaggio che la scrittura di Pontiggia vuole compiere riaccade ogni giorno nella sua vita, e *Prima persona* ne è la documentazione diaristica. Anche l'elenco delle notizie catastrofiche riferite dal telegiornale tradisce una evidente operazione di costruzione del testo: difficile infatti immaginare che tale gruppo di notizie sia stato condensato in un unico telegiornale, e, se anche appartenessero a un'unica edizione effettivamente andata in onda, la decisione di selezionare unicamente le notizie "negative", tralasciando ogni altra notizia, ha una evidente ragione compositiva. Sembra che, in questo incipit, Pontiggia sia riuscito a dare forma narrativa alla descrizione più volte offerta della condizione di "assedio linguistico" in cui l'uomo vive nella società della comunicazione autoritaria. Si notino le assonanze con l'incipit del saggio sul *linguaggio autoritario nell'uso quotidiano della parola*:

«Oggi giorno l'autoritarità del linguaggio, nei giornali come nei saggi, nelle interviste come nei libri, procede in senso direttamente proporzionale alla sua inattendibilità: siamo assediati da linguaggi perentori, categorici, autoritari, che però perdono gradualmente di autorevolezza; costituiscono in un certo senso il rumore di fondo della nostra società, ma noi siamo sempre meno disposti a prestare loro ascolto»<sup>350</sup>.

Il Pontiggia raffigurato in *Risveglio* è invece disposto ad attraversare questi linguaggi, a dare loro ascolto per svelarcene la natura autoritaria e a condurci verso una riappropriazione di un linguaggio autorevole<sup>351</sup>.

---

<sup>350</sup> G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, cit., p. 199.

<sup>351</sup> La polemica nei confronti delle istituzioni culturali che rendono la cultura un «involucro vuoto», e la possibilità di svelare «la mistificazione» del linguaggio «attraverso la cultura» sono temi che attraversano molti dei romanzi di Pontiggia. Su questo cfr. F. Bernardini Napoletano, *La poetica sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Parola di scrittore*, cit., pp. 29-39.

Continuando a seguire l'ipotesi dell'esistenza di una sorta di introduzione all'opera, potremmo individuare il limite di tale proemio nel gruppo dei successivi quattro testi<sup>352</sup>. I quattro testi di cui parliamo potrebbero davvero essere letti come una espansione di *Risveglio*: ciascuno a declinare non solo la materia del canto, ma anche gli strumenti di tale impresa.

Dopo aver preso atto dell'assunzione del proprio compito in *Risveglio* («sono pronto ad uscire»), dal secondo testo il lettore è subito proiettato in *medias res*: *I numeri della mafia, Wagner e Garibaldi ad Acireale, Incontro con Grillo, La caduta dei capelli* sono quattro "saggi" della diversa variegata materia che incontreremo nell'opera (materia politico-sociale, storico-culturale, la riflessione sulla professione del letterato, l'aneddoto autobiografico) e del preciso punto di vista (o filtro) con cui tale materia sarà osservata: quella dell'indagine della forza (o della debolezza) del linguaggio. Infatti, nel primo testo si riflette più che sulla mafia, sull'uso mafioso del linguaggio. Dopo aver elencato con ironia la rassicurante improvvisa quanto sospetta riduzione di numero dei latitanti, si riflette sui procedimenti di una tale manipolazione dei dati operata dal sistema di informazione: «In Italia si preferisce cambiare la pomellatura anziché la realtà. Certo chi ha introdotto la variante è esperto, se non di mafia, di linguaggio»<sup>353</sup>. Il tema è chiaramente quello dell'uso di un linguaggio che, al posto di svelare la realtà, la nasconde per ottenere un effetto di rassicurazione. Il secondo testo pur avendo per oggetto un circostanziato aneddoto storico, presenta, attraverso un magistrale e ironico uso delle metodologie proprie della analisi linguistico-letteraria, la potenza irriducibile del linguaggio. L'«ah!» che suggella la reazione alla conoscenza reciproca di Wagner e Garibaldi, viene da Pontiggia parafrasato così tante volte da diventare una espressione in grado di contenere tutte le frasi: «Anche "Ah!" del resto, secondo alcuni grammatici, è una frase. Solo che ne contiene così tante, da diventare alla fine la più ricca ("Ah!) e la più completa ("Ah!")»<sup>354</sup>. Un esempio non

---

<sup>352</sup> Infatti, dopo di essi la successione dei capitoli sembra prendere una via tematica, insistendo su *topoi* riconoscibili, il primo dei quali, come vedremo, sarà quello definito dalla coppia pessimismo/ottimismo.

<sup>353</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1076.

<sup>354</sup> Ivi, p. 1707.

solo della componente pragmatica nell'interpretazione dei messaggi, ma anche della maestria retorica di questa scrittura, "grimaldello" in grado di entrare, attraverso una accurata analisi del linguaggio, dentro i problemi della società italiana di inizio secolo. Proprio l'analisi dell'uso del linguaggio (e soprattutto del rispetto delle sue regole) è lo strumento scelto per riconoscere valori autentici nell'uomo: nel testo *Incontro con Grillo*, Pontiggia, capace di sfruttare i toni del comico fino all'uso della barzelletta, offre la serietà linguistica del comico genovese – che non dimentica di citare la fonte della battuta che Pontiggia gli riferisce in un colloquio – come *exemplum* di serietà morale: «Grillo aveva mantenuto la parola (così ho saputo), a conferma che, in un Paese di comici involontari, tra le poche persone affidabili ci sono i comici di professione».

L'ultimo testo di questo ipotetico proemio contemporaneo, *La caduta dei capelli*, introduce un'importante qualificazione del narratore-protagonista. La forma è quella del racconto, spesso attraverso il dialogato serrato tipico dei romanzi di Pontiggia, di un aneddoto personale. La riduzione al minimo degli interventi del narratore (soprattutto per spiegare o contestualizzare l'episodio) serve a dare massima *evidentia* alla scena e lasciare alle inferenze del lettore il compito di interpretare il valore morale, ironico, satirico di quello che si viene poi a configurare come un vero e proprio *exemplum*. Così nel breve dialogo intitolato *La caduta dei capelli* Pontiggia mette a nudo, attraverso lo specchio costituito dalla voce del figlio, le proprie debolezze, i rischi che anche lui corre di usare la parola per rassicurarsi invece che accettare la realtà dei fatti. Così all'insistenza del padre nel piroettare la sua «mania dei capelli» anche sul figlio, risponde la lucida disamina di quest'ultimo:

«“Non puoi farlo per me? La vedi come una limitazione della tua libertà?”  
“No” mi risponde. “La vedo come una limitazione della tua intelligenza”».  
(1708)

Pontiggia offre il punto di vista del figlio come più autorevole del proprio, che viene esposto, esplicitamente, come parziale. Il meccanismo retorico è qui molto fine: il narratore, per acquistare credibilità di fronte al lettore si fa oggetto stesso della sua indagine e si mostra non esente dagli stessi inceppamenti psico-linguistici che vuole

svelare. L'esibizione di tale meccanismo retorico sarà poi oggetto di indagine specifica, ma per ora basti notare come, in questa sorta di proemio, la meta rappresentazione che il narratore offre di sé comprenda una situazione in cui viene messa in discussione, dal narratore stesso, la sua credibilità. Lasciare che sia il figlio a metterlo in scacco, colpendolo proprio sulla sua intelligenza, significa non solo far leva sugli effetti stilistici più cari a Pontiggia, quelli dell'ironia e del ribaltamento paradossale, ma fare una precisa scelta di costruzione dell'io-narrante. Una *Prima persona* che fonda la propria autorevolezza proprio sul riconoscimento del suo limite<sup>355</sup>.

La novità dell'opera rispetto alle raccolte precedenti è già tutta qui: non sono più i diversi oggetti del saggio (letteratura, lingua, politica ecc) ad essere in primo piano, ma, diventando l'oggetto del saggio ampio quanto lo è l'esperienza dello scrittore, è proprio l'attività di osservazione e di giudizio del saggista l'oggetto del saggio. Ci troviamo dunque, come abbiamo già notato, nel territorio ampio e variegato del *personal essay*, più che in quelli, già sperimentati da Pontiggia in precedenza dell'indagine letteraria, di analisi linguistica, culturale ecc...

Uscito, dunque, dalla sua stanza, in compagnia di un "se stesso" che riconosce la propria forza nella fiducia dell'analisi del linguaggio e nella comprensione del proprio limite, il narratore inizia una sorta di cammino in cui accompagna il lettore in alcuni luoghi dell'esperienza umana: sono molto lontane, come si sa, dalla scrittura di Pontiggia le suggestioni della cronaca, dell'inchiesta, del reportage. Ciò che la scrittura vuole attraversare non sono "luoghi" reali, fisici (cose in sé) ma problemi, questioni, nodi culturali. Anche quando la scrittura si avvicina al resoconto (di un viaggio o di un evento) la realtà posta sotto esame è sempre la

---

<sup>355</sup> «Il limite è innanzitutto per l'autore, e per il personaggio che non di rado in prima persona ne investe lo sguardo, un punto di consapevole osservazione della realtà, entro il quale riconoscere il valore dell'esperienza; ma è anche una possibilità di superamento di sé per riprogettarsi nella vita in modo più autentico. Si tratta di una giusta misura con le cose del mondo sempre da acquisire, mai definitiva. Una ricerca della verità – come meta, tensione – costantemente pesata dallo sforzo della ragione e del linguaggio per rinsaldare, attraverso ogni esperienza conoscitiva, il valore di una rinascita spirituale», S. Calderoni, *Coscienza e amore del limite in Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia*, cit., p. 31.

pratica linguistica con cui quella realtà diventa esperienza nella coscienza di chi la “dice”. Risulta chiaro che quindi, anche se mai esplicitato, il problema che *Prima persona* (come del resto tutta la scrittura di Pontiggia) intende rappresentare è quello del rapporto tra pratica linguistica e libertà umana, tra lingua e morale: come l’uomo costruisce se stesso e i significati che attribuisce al mondo attraverso l’uso, più o meno consapevole, della lingua. Il viaggio in questi luoghi della lingua ha una sua imprevedibilità. Non sempre il lettore sa da dove arriva o verso quale luogo stia andando: ma ha sempre la sensazione chiara di essere condotto per mano da una guida che non si limita a commentare ciò che di volta in volta ha davanti, ma che sta, con una sapienza che fa uso dei più diversi strumenti dell’arte umoristica, letteraria, saggistica, scegliendo con cura i luoghi da attraversare.

Se si volesse provare a ricostruire una mappa di *Prima persona* non si otterrebbe dunque una planimetria di un edificio-mondo diviso in stanze e corridoi, ma neanche un labirinto caotico in cui perdersi: bisognerebbe immaginare piuttosto un cammino attraverso una serie di piazze aperte e accostate tra loro, in cui avvengono i più diversi incontri: solo ogni tanto, volgendo lo sguardo avanti o indietro, ci si può accorgere, scorgendo elementi prospettici fino ad allora non notati, di aver abbandonato una certa piazza e di essere entrati in un'altra, magari in compagnia dello stesso personaggio (o dello stesso tema) con cui si era iniziato a dialogare nella piazza da cui si proviene.

Lasciando da parte le immagini con cui ho cercato di descrivere la struttura complessiva di *Prima persona* provo a indicare la serie di luoghi in cui Pontiggia fa transitare il suo lettore.

Dopo i cinque testi che abbiamo circoscritto come *proemiali* è possibile riconoscere sequenze caratterizzate dalla convergenza tematica: su ottimismo e pessimismo insistono i testi da *Anagrafe del pessimismo e dell'ottimismo* a *La poesia come accrescimento di vitalità*, 1708-1715; temi etici (stupro, pedofilia, eutanasia) sono presenti nei capitoli da *Ideologia e pratica dello stupro* a *La conclusione della vita*, 1723-1730; una ampia sezione è dedicata a temi sociali (disoccupazione, falsi

invalidi, disabilità/normalità), da *I falsi invalidi d'Italia* a *La diversità dei normali*, 1733-1739; una sequenza è dedicata al rapporto uomo/animale (da *Dame animaliste a tavola* a *Ritorno alla natura*, 1739-1750), una al tema del pentimento e della colpa (da *La pubblicità delle multinazionali* a *Delitto e riabilitazione* 1750-1756); una sezione copiosa è dedicata ai temi più cari a Pontiggia, quelli legati al rapporto libro-cultura: possiamo individuare un gruppo legato al tema della cultura (da *Le distruzioni del dopoguerra* a *Raffaello e la tabula rasa*, 1757-1761) e uno in cui si alternano la scrittura, l'insegnamento, la critica e ricezione letteraria, la bibliomania e il significato della cultura (da *Grandi scrittori* a *Rovine*, 1761-1825); una altra grande sezione si ricollega al tema dell'ideologia, in politica ma non solo: la figura dell'intellettuale e del suo "impegno" con un linguaggio "etico" (da *Etica e politica impegnata* a *Immunità politica e mutazione fonetica*, 1829-1839) o l'ideologia applicata a diversi contesti, dalla storia alla letteratura (da *Sistema ideologico e sistema paranoico* a *Destino italiano di Buzzati*<sup>356</sup>, 1840-1853). Tra queste due grandi sezioni ("libro-cultura" e "ideologia") si trova un breve intermezzo sul tema pubblico-privato costituito da soli tre testi (di cui uno è un breve aforisma<sup>357</sup>) che hanno per argomento la reperibilità al telefono, dietro al quale sta il rapporto tra pubblico e privato. Nelle ultime trenta pagine<sup>358</sup> si incontra una varietà di argomenti difficilmente catalogabile: descrizioni di tipi umani (il fesso, tipologie di telespettatori, l'instancabile, gli intervistati ai funerali, l'amico esoterico, i cascatori, ecc), una breve sezione sullo sport (scacchi e calcio), e molti frammenti su alcuni valori (mancanti) nella società italiana (autoironia e ironia, paranoia e paura, invidia, malattia e colpa, luoghi comuni, la verità). Il tutto, come sempre, composto attraverso una serie caleidoscopica di rimandi a letture, fatti di cronaca, esperienze personali.

Esiste un epilogo a *Prima persona*? Il testo, come già osservato, non fornisce alcuna indicazione paratestuale esplicita in tal senso, anzi la varietà tematica degli ultimi

---

<sup>356</sup> Buzzati viene presentato nel saggio come una vittima letteraria di una lettura storiografica che potremmo definire ideologica.

<sup>357</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. 1825-29.

<sup>358</sup> Ivi., 1867-1897, corrispondenti a poco meno di trenta testi di varia misura.

capitoli sembra quasi lasciar pensare a un finale pirotecnico in cui lo spettatore è sollecitato in ogni direzione dello sguardo e del pensiero. Tuttavia, è possibile cogliere, nella progressione stilistica e tematica degli ultimi frammenti, un andamento assimilabile a una clausola di chiusura. Tale clausola sarebbe costituita dagli ultimi tre-quattro testi. Dico “tre-quattro” perché vorrei suggerire un’ipotesi di lettura in cui il quart’ultimo testo (*Cuore italiano*) segni, più che la fine di una “sezione” (concetto labile abbiamo visto), l’inizio di una “fine”. In esso Pontiggia affronta un tema morale capitale nella storia dell’occidente, quello del rapporto tra perdono e giustizia. Ribaltando come sempre le formulazioni più abusate di tale problema («La gara ad assolvere e a perdonare – sempre però per controfigura – viene spesso associata al buon cuore italiano. Io credo dipenda piuttosto dalla sua corruzione»<sup>359</sup>), Pontiggia chiude idealmente la sua riflessione sul presente (l’Italia di oggi) e mostra ancora una volta con ironia come il vero tradimento del presente sia vivere senza tradizione: e per farlo ribadisce l’universalità della natura umana che percorre i secoli – dall’Atene del V secolo ad oggi – e pone proprio nella tradizione il luogo per il ritrovamento dell’umanità corrotta:

«“Chi tra gli uomini sarebbe giusto, se non avesse paura di nulla?”

Lo chiede Atena, nelle *Eumendi* di Eschilo, quando fonda di fronte all’Acropoli, sulla collina di Ares, l’Areopago, il tribunale delle cause più gravi degli ateniesi.

Domanda da meditare, anche perché Eschilo non allude all’*Uomo delinquente* di Lombroso, ma a tutti noi. E nel verso precedente aveva consigliato di non allontanare dalla città *to deinon* ovvero la paura della pena.

Ma eravamo nell’Atene del V secolo avanti Cristo! Già li sento. Non nell’Italia d’oggi! I tempi sono cambiati». (1898-99)

È questo un cambio di registro tipico della prosa di *Prima persona* (da *grave* a *comico*) che in qualche modo riassume lo “sguardo” del narratore sul mondo evocato: uno sguardo in cui attraverso il *comico* si mette a tema il *tragico* (pentimento e giustizia sono proprio i temi del tragico). Uno sguardo personale e universale, che garantisce il collegamento tra presente e passato attraverso il riconoscimento di ciò che «allude [...] a tutti noi». Una sorta di esecuzione del

---

<sup>359</sup> Ivi, p. 1898.

comando paolino «Vagliate ogni cosa e tenete ciò che è buono»<sup>360</sup>. Per altezza di tema e forza stilistica, *Prima persona* avrebbe potuto anche chiudersi qui. I tre testi finali risultano quindi evidenziati, come un epilogo: infatti essi tornano ad affrontare il valore della scrittura nella società umana. In particolare, sono dedicati all'oggetto più amato da Pontiggia: il libro, e al suo valore. Che il tema degli ultimi tre saggi verta sul libro e sul significato della cultura da esso veicolata, non può certo essere casuale.

Il primo di questi tre testi ha per argomento la discussione sul futuro della carta stampata nell'era tecnologica (*Bill Gates e il supporto cartaceo*): e qui, ribaltando con la consueta ironia argomentazioni a suo sfavore, Pontiggia dichiara la sua fiducia nella cultura del libro. Nel saggio successivo però il tono si fa serio e, in poche fulminanti sintesi, Pontiggia dichiara quale sia l'oggetto che deve sopravvivere nel tempo: non il libro in quanto un feticcio, ma «l'immagine della cultura che il libro esprime rispetto ad altre fonti di sapere»:

«Una lettura come esperienza che non coltiva l'ideale della rapidità, ma della ricchezza, della profondità, della durata. Una lettura amante degli indugi e dei ritorni su di sé, aperta, più che alle scorciatoie, ai cambi di passo che assecondano i ritmi della mente e vi imprimono le emozioni e le acquisizioni. È in questa esperienza del libro che il libro diventa una esperienza essenziale». (1901)

Ma è nell'ultimo saggio che la prospettiva è si allarga ulteriormente: Pontiggia mette in discussione la stessa cultura scritta che ha appena difeso, esaltando viceversa la forza che «l'immediatezza della vista» di una statua ha sulla coscienza di chi osserva. Si tratta dell'ultimo, geniale affondo sul grande tema cui è dedicato *Prima persona*, ossia il rapporto tra l'io e la comunicazione: «Crediamo che vivere sia comunicare, che amare sia condividere un codice, che il mondo sia un sistema di segni di cui continuiamo a decifrare i significati, tranne l'ultimo». In questo circolo semiotico secondo Pontiggia l'uomo baratta il raggiungimento del significato che cerca con la rassicurazione data dall'attività continua di interpretazione del mondo: «Ci conforta misteriosamente che il mondo sia

---

<sup>360</sup> Paolo, prima lettera ai tessalonicesi, 21.

l'interpretazione di ciò che gli uomini interpretano come mondo»<sup>361</sup>. Diversa è l'esperienza di comunicazione che Pontiggia offre al lettore in questo ultimo frammento:

«Una statua di Iside ci appare come una presenza finalmente inesplicabile. Gli uomini che l'hanno creata credevano. Noi in che cosa crediamo? È questo ciò che di più importante ci dice la statua. Anzi non ce lo dice. Ce lo comunica in silenzio. No, neanche. La statua è questo». (1903)

Il valore di chiusura degli ultimi tre capitoli risulta evidente se con la memoria il lettore torna all'inizio, ossia ai frammenti individuati come proemio all'opera. Il narratore là si diceva «pronto ad uscire», e qui lo troviamo in effetti fuori, a una mostra «a Palazzo Reale». Nel proemio l'oggetto di indagine dichiarato era il mondo della comunicazione, presentato come caotico, fuorviante, illusorio, rumoroso. Qui troviamo la rappresentazione del silenzio come vertice della comunicazione: solo nel silenzio il sacro oggetto artistico può portare là dove la comunicazione genera solo «un universo illusorio», ossia all'essenza («è»).

*Prima persona* si conclude dunque con la narrazione di un aneddoto privato, ma dalle implicazioni universali. Solo con questo finale, con la visita alla mostra di Iside, è possibile capire il percorso che era iniziato con «Risveglio»: Pontiggia-Virgilio ha guidato il lettore attraverso un percorso nei “luoghi della comunicazione” fino a condurlo di fronte, non a una parola scritta, ma a una «presenza finalmente inesplicabile», la statua di Iside appunto. È solo davanti a questa «esperienza dei sensi» che «l'immediatezza della vista [...] ci risveglia dal quietismo della parola scritta, dal suo potere ipnotico»<sup>362</sup>. Dal risveglio del narratore al risveglio del lettore, dunque.

---

<sup>361</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1902. Una concezione distorta di semiotica che per certi versi può ricordare quella offerta da Dante nella sua selva dei suicidi, in cui i «rami [...] nodosi e 'nvolti» sono un simbolo dei ragionamenti autodistruttivi dei suicidi, e le parole di Dante danno un'evidente rappresentazione di tale logica contorta: «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse». Cfr. Dante, *Inferno*, XIII, v. 5 e v. 25.

<sup>362</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., 1902.

Come risulta da un confronto tra l'indice di *Prima persona* e la suddivisione in macro sequenze qui proposta, non tutti i capitoli del libro sono stati considerati: non solo le ultime trenta pagine risultano abbastanza eterogenee, ma tra la prima e la seconda sequenza individuata (ottimismo/pessimismo e quella dedicata ai temi etici) ci sono sette capitoli (da *Aspettative* a *Leggi private e leggi cosmiche*<sup>363</sup>) che non sembrano avere rimandi interni espliciti né sembrano afferire a qualche macro tema più ampio.

Nella nostra ricostruzione potrebbero esserci delle ragionevoli incongruenze (ed ugualmente altre ricostruzioni potrebbero essere altrettanto plausibili). La suddivisione in macro sequenze proposta, come la rilevazione di un *prologo* e di una cadenza che funziona da *epilogo*, non hanno alcuna velleità di ricostruzione filologica di una qualche architettura testuale preordinata dall'autore. Non è dato sapere se tali raggruppamenti sono stati predisposti "a tavolino" da Pontiggia o se soltanto risultano da una casuale disposizione delle diverse carte con cui l'autore giocava il suo gioco. Forse l'auspicata indagine filologica sul testo potrà dare, in tal senso, indicazioni interessanti. Lo scopo di questa sistematizzazione era quello di mostrare, rilevata l'evidente esistenza di zone a dominante tematica (come quella dedicata alla letteratura o quella dedicata all'ideologia), la non autosufficienza dei testi presenti in *Prima persona*, e il peso che i plurimi e multiformi percorsi rintracciabili possono avere nella costruzione di questo libro di saggi, tanto da renderlo unico nella produzione saggistica di Pontiggia.

## **6.2 La retorica antiautoritaria.**

Un altro elemento da considerare interpretando *Prima persona* è la sua natura profondamente *retorica*. Come abbiamo notato, infatti, dall'analisi del proemio, l'argomento principale trattato non è tanto la realtà sociale, culturale, politica, di costume dell'Italia, quanto la *lingua della comunicazione* con cui tali realtà diventano *discorsi*, ossia esperienza, nella coscienza di ciascuno. Potremmo dire che

---

<sup>363</sup> Ivi, pp. 1715-1723.

qui non sono tanto i referenti, “le cose in sé” gli oggetti primi, quanto la lingua che li dice, il segno linguistico nel quale “cosa” e “soggetto” si incontrano.

Sappiamo dell’importanza nella produzione – non solo saggistica – di Pontiggia dell’analisi linguistica, ma forse mai come in *Prima persona* essa si esprime a trecentosessanta gradi: la lingua di Pontiggia sembra volersi misurare qui con il massimo della varietà dei suoi oggetti possibili. La quantità e diversità di argomenti e di generi implicati nei diversi capitoli sembrano voler replicare la complessità e varietà del mondo (una sorta di *commedia*): un mondo non osservato direttamente dallo scrittore, ma filtrato attraverso il medium del linguaggio della comunicazione quotidiana. È questo l’interesse principale nella saggistica di Pontiggia, e più che mai lo è in *Prima persona*. La riflessione su tale tema ha a lungo interessato lo scrittore<sup>364</sup>. È noto che una sezione della sua imponente biblioteca personale era dedicata proprio a tale argomento<sup>365</sup>, e, come ha documentato Cristina De Santis attraverso una interessante analisi delle carte, Pontiggia sognava la stesura di libro<sup>366</sup> sull’argomento. Di tale progetto è stato pubblicato postumo quello che avrebbe dovuto essere il primo capitolo, intitolato appunto *Il linguaggio autoritario*, nella raccolta *Residence delle ombre cinesi*<sup>367</sup>. La stesura di questo testo è collocata da De Santis proprio nel periodo in cui Pontiggia completava e pubblicava *Prima persona*: il progetto del libro sarà ancora rimandato, per l’ultima volta, per il sopraggiungere di una nuova idea romanzesca<sup>368</sup>. Questo basta però a farci capire quanto il problema dell’uso autoritario del linguaggio fosse presente ed attivo durante l’assemblaggio di *Prima persona*. De Santis, a tal proposito, afferma che la ricerca sul linguaggio autoritario «sia stato il filo invisibile e tenace che ha

---

<sup>364</sup> Per almeno un ventennio, a partire dalle conferenze tenute nel 1981 per Associazione Culturale Italiana. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., pp. 34-35.

<sup>365</sup> A questo argomento De Santis dedica l’ultimo paragrafo del suo studio, *Una biblioteca per un libro*, ivi, pp. 55-58.

<sup>366</sup> Il volume avrebbe dovuto probabilmente intitolarsi *Il linguaggio autoritario*. Pontiggia nel parla a partire dal 1981; dieci anni dopo in una intervista dichiara che il progetto avrebbe dovuto realizzarsi nel 1991, con un saggio per Adelphi. Cfr. p. 35 e 50 De Santis. Di questo progetto rimane un faldone conservato nel Fondo Giuseppe Pontiggia (Busta 9, fascicolo 9 degli Inediti) e consultabile presso il deposito della Biblioteca Europea di Informazione e Cultura.

<sup>367</sup> G. Pontiggia *Residence delle ombre cinesi*, cit., pp. 215-218.

<sup>368</sup> De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 53.

accompagnato il costituirsi del percorso letterario di Pontiggia dopo l'esperienza della Neoavanguardia, arrivando a modellarne anche lo stile: una sorta di fiume carsico, cresciuto nel tempo grazie a letture molteplici e variegate, che ha nutrito la sua creatività di scrittore»<sup>369</sup>.

Sulla decisione di rimandare ancora la stesura di questo libro, De Santis azzarda una interessante ipotesi: «Il libro sul LA [linguaggio autoritario] non vedrà mai la luce. C'è tuttavia da chiedersi se dietro l'ultimo – e definitivo – rinvio del progetto, non ci fosse la consapevolezza di una sopravvenuta difficoltà: quella di tornare a occuparsi in modo sistematico di un tema già entrato, in vari modi, nelle sue opere, e secondo una modalità espressiva – quella del saggio di lungo respiro – sempre più lontana dalle sue ambizioni di scrittore»<sup>370</sup>.

Indipendentemente dal fatto che la consapevolezza di cui parla De Santis fosse o meno maturata nella mente di Pontiggia, è suggestivo ipotizzare che l'assemblaggio dei materiali di *Prima persona* sia avvenuta proprio nel periodo in cui Pontiggia scrive la parte più cospicua del saggio sul linguaggio autoritario, per poi rinunciarvi. E, se è vero che la ricerca di un linguaggio antiautoritario è iniziata già con *L'arte della fuga*<sup>371</sup>, sembra qui suggestivo interrogare la sua ultima opera saggistica proprio da tale punto di vista, e domandarsi se nella sua costruzione Pontiggia non abbia voluto dare un saggio non tanto delle sue idee sul linguaggio autoritario quanto di una lingua autorevole. Ci sembra possibile scorgere nel particolare montaggio di *Prima persona* una indicazione (consapevole o meno questo non ci è dato di sapere) di particolari procedure retoriche volte a smarcare la lingua (o meglio, il linguaggio) di Pontiggia da quell'autoritarismo tanto temuto. Ci si potrebbe cioè domandare se la lingua di Pontiggia (usando in questo caso un'accezione ampia di "lingua") sia o meno autoritaria.

---

<sup>369</sup> Ivi, p. 33.

<sup>370</sup> Ivi, p. 53.

<sup>371</sup> Cfr. Ivi, p. 41. Il nesso tra lingua e ideologia è certamente anche all'origine dell'interesse per lo sperimentalismo letterario che portò Pontiggia ad avvicinarsi alla Neoavanguardia, da cui poi però prenderà le distanze: «In una intervista rilasciata nel 1978 a Claudio Toscani, Pontiggia cita, tra gli aspetti che lo attiravano della Neoavanguardia, proprio la diagnosi del linguaggio come "il soggetto malato", insieme con "la coscienza dei nessi tra ideologia e scrittura"», in *Incontro con Giuseppe Pontiggia*, a cura di Claudio Toscani, in "Il Ragguaglio librario", novembre 1978, pp. 346-347.

Prima di addentrarci nei procedimenti anti-autoritari messi in atto in *Prima persona*, occorre brevemente individuare i capisaldi della riflessione di Pontiggia sul linguaggio autoritario.

### 6.2.1 La riflessione sul linguaggio autoritario.

L'unico saggio sul linguaggio autoritario edito da Pontiggia è la trascrizione di una conferenza del 1985 tenuta per un convegno di psicanalisi a carattere interdisciplinare i cui atti sono stati pubblicati con il titolo *Psicanalisi, Arte, Persona*, ed ora pubblicato ne *Il residence delle ombre cinesi* con il titolo *Il linguaggio autoritario nell'uso quotidiano della parola*<sup>372</sup>. Confrontando questo saggio con i materiali contenuti nel faldone degli appunti per l'opera mai portata a termine, ci rendiamo conto che la riflessione di Pontiggia sul linguaggio autoritario più che mostrare uno sviluppo, sembra di fatto solo arricchirsi di esempi e conferme: il nucleo della sua riflessione infatti non sembra mutare nel corso del tempo.

Nel saggio del 1985 Pontiggia imposta la sua riflessione sulla distinzione tra autorevolezza e autoritarismo: entrambe derivano dalla parola *autorità* e ne incarnano due diverse accezioni. La radice comune all'autorevolezza e all'autoritarismo risiede per Pontiggia nella "forza" che il discorso possiede:

«La parola "autorità" ha una radice indoeuropea *augeo* che esprime essenzialmente un accrescimento di potenza»<sup>373</sup>.

La ricostruzione etimologica offerta, come si può notare, non è certamente impeccabile<sup>374</sup>, ma è chiaro che il punto che Pontiggia vuole colpire è la "forza" del linguaggio, l'«accrescimento di potenza». Prosegue infatti svelando la duplice possibilità concessa a chi maneggia il linguaggio: «Questo accrescimento può essere

---

<sup>372</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit.

<sup>373</sup> Ivi, p. 200.

<sup>374</sup> D'altra parte, questo saggio è la trascrizione di un intervento orale. I riferimenti di tali semplificazioni sono da ricercare innanzitutto nel *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* di Émile Benveniste, la lettura che costituisce la suggestione forse più importante per la concezione di autorità di Pontiggia. Cfr. Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, edizione italiana a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 1976, p. 392 ss.

in senso riflessivo: accrescersi; e in senso attivo, transitivo: trasmettere potenza»<sup>375</sup>. È nella «parola greca dell'origine» che l'accezione di autorità è intesa nel «senso più potente e più forte di trasmissione di valori e di modificazione della realtà»<sup>376</sup>.

La perdita di autorevolezza della parola si realizza già con l'avvento dei sofisti: «Il trapasso dalla parola carica di autorità alla parola strumentalizzata per fini che non hanno a che fare con la rivelazione, espressione della verità, è avvenuto con la Sofistica»<sup>377</sup>. La strumentalizzazione della parola al fine persuasivo in cambio di un pagamento, le fece perdere «la sua autorità originaria religiosa e di poesia nella quale è contenuta la verità».

I procedimenti del linguaggio autoritario sono dunque quelli che consentono di trasformare un dialogo in una battaglia, che trasformano il convincere in un vincere:

«Il linguaggio autoritario non fa che tradurre in atto le tecniche stilistiche ed espressiva dei Sofisti. Però c'è una differenza fondamentale: i Sofisti insegnavano a convincere l'uditorio e nella parola convincere c'è un prefisso *cum* che stabilisce una sorta di dialogo con colui che deve venire convinto. È un vincere assieme all'altro *cum vinto*. Mentre nel linguaggio autoritario moderno-contemporaneo, a mio avviso, si tende a "vincere" l'uditorio. Non c'è parità, non c'è solidarietà, non è un dialogo in cui si apprezza l'abilità dell'oratore e alla fine la si ricompensa con l'applauso»<sup>378</sup>.

Il problema che sembra più stare a cuore a Pontiggia è quello del rapporto tra l'uditore e il parlante; o meglio, la disposizione del parlante nei confronti dell'uditore. Autoritario sarà il parlante che «impone la frase all'altro», che non rispetta la regola fondamentale della comunicazione, il rapporto alla pari tra il mittente e il destinatario: «Non c'è imbroglio se il rapporto è alla pari»<sup>379</sup>.

---

<sup>375</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit, p. 200.

<sup>376</sup> Ivi, p. 201.

<sup>377</sup> Ibidem. Così in *Dentro la sera*: «I sofisti insegnavano a pagamento, a differenza dei saggi che, invece, non chiedevano alcun compenso; però era giustificata questa pretesa, perché non insegnavano la saggezza, ma una tecnica, perciò era anche legittimo che chiedessero un compenso per una tecnica che produceva degli effetti concreti, positivi, valutabili anche sul piano economico». G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit. p. 127.

<sup>378</sup> Ivi, p. 202-203.

<sup>379</sup> Ivi, p. 203.

Pontiggia analizza gli strumenti retorici con cui si esprime, in forme «molte volte illusorie, dissimulate o sotterrate»<sup>380</sup>, il linguaggio autoritario nell'esperienza contemporanea. E, nel saggio, più che fornire una classificazione sistematica universalmente valida, procede per esempi illuminanti: le sue osservazioni sono sempre fatte osservando la lingua in situazioni concrete e inserendo i fenomeni in scenari comunicativi specifici.

- La prima forma che prende in esame è la “definizione”, osservata nel linguaggio della cronaca. Parole come “ebreo”, “vecchio”, “meridionale”, ma anche un meno connotato “ragioniere”, sono autoritarie perché spesso, siccome «definire vuol dire circoscrivere, limitare, “riducono” la persona che designano entro confini con connotazione fatalmente negativa e nei quali non si può riconoscere». Il criterio per riconoscere l'autoritarismo presente in queste definizioni è quello del paragone con la propria esperienza: per osservare la semplificazione partigiana<sup>381</sup> che opera nel ridurre la realtà a stereotipo funzionale alla tesi da dimostrare, e capire quindi la «violenza di questo linguaggio», «dobbiamo sperimentarla sulla nostra pelle: solo allora diventiamo sensibili al linguaggio».
- Il secondo caso preso in esame riguarda l'uso degli imperativi nel linguaggio educativo. Pontiggia si sofferma ad analizzare una dinamica comunicativa simile al doppio legame, quella espressa dal contraddittorio messaggio della frase «devi essere assolutamente libero di disegnare quello che senti»<sup>382</sup>, che si illude di «liberare il bambino da quelle che vengono concepite come strategie di oppressione» ma in realtà trasforma in imposizione «quella che vorrebbe essere una tecnica liberatoria»<sup>383</sup>. Ciò che caratterizza l'autoritarismo dunque, non sono particolari forme, quanto una disposizione del parlante, che impone se stesso sul destinatario: «È come

---

<sup>380</sup> Ivi, p. 204.

<sup>381</sup> Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 49 seg e pp. 204-205.

<sup>382</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 205.

<sup>383</sup> Ibidem.

quando i genitori vogliono il dialogo con i loro figli e la prima cosa che vorrebbero i figli è non dialogare con i genitori e ne hanno tutto il diritto e le ragioni»<sup>384</sup>. Il linguaggio autoritario si nasconde così sotto apparenze non autoritarie: «Questo uso del dialogo imposto è una nuova forma di linguaggio autoritario, di oppressione autoritaria esercitata sotto apparenze che vorrebbero l'opposto»<sup>385</sup>. Nella lingua di Pontiggia come sempre è la *brevitas* dell'ossimoro («dialogo imposto») a riassumere ed evidenziare l'argomentazione proposta attraverso esempi.

- Il terzo caso analizzato è quello relativo agli usi di una lingua speciale, che Pontiggia chiama gergo: nel saggio fa riferimento al gergo letterario, medico, politico, scientifico: «Il gergo presuppone la convergenza preliminare su degli assunti che invece dovrebbero ogni volta essere messi in discussione, ma è chiaro che, se si adopera un gergo, si adopera una scorciatoia che ci consente di non pensare». Pontiggia, che ha fatto della precisione linguistica un suo segno distintivo, non mette sotto esame la correttezza dell'espressione quanto, ancora una volta, l'effetto che un certo uso delle parole ha sul lettore: il linguaggio autoritario è quello che blocca il movimento del pensiero. Esiste invece un sapere speciale che può comunicare le sue conquiste attraverso una lingua che non lascia passivo il destinatario: «Il linguaggio comune, invece, ci obbliga a collaudare la validità di quello che veniamo dicendo. Gli scienziati che scelgono un linguaggio chiaro non sono persone che vogliono essere lette da un pubblico più vasto, ma sono persone che vogliono sottoporre le loro esperienze al vaglio più importante», quello, appunto, della lingua comune<sup>386</sup>. L'antidoto

---

<sup>384</sup> Ibidem.

<sup>385</sup> Ibidem.

<sup>386</sup> In *Dentro la sera* Pontiggia torna in molti luoghi sul nesso tra linguaggio autoritario e l'uso di lingue speciali gergiche tecniche che rappresentano una scorciatoia di fronte alla complessità della conoscenza: così un vero intellettuale è quello che corre il rischio di «collaudare le loro teorie al vaglio della lingua comune. [...] Non mi stupisce che questa strada venga elusa: significa impegnarsi molto di più; significa rimettere in discussione ogni volta le proprie acquisizioni perché la lingua comune costituisce un ostacolo potente, un ostacolo forte». Così, in critica letteraria, «chi cerca di chiarire i concetti che si nascondono dietro termini tecnicistici fa un'opera meritoria». I grandi filologi sono quelli che rimettono in discussione quello che il termine tecnico elude: «Il vero studioso,

all'autoritarismo dei linguaggi gergali è il linguaggio artistico: «attraverso un linguaggio letterario forte, si arriva ad approfondire in modi più adeguati la complessità del reale; è la consapevolezza che lo strumento espressivo è una sonda che consente di arrivare più in profondità»<sup>387</sup>.

- Il quarto caso è quello delle formule brevi delle pubblicità o del linguaggio degli slogan, che fanno leva sui modi verbali come l'imperativo o l'infinito («che si presenta come qualcosa di inappellabile cui non ci si può sottrarre»), o su strumenti formali come la rima che non solo consente la memorizzazione ma «si presenta come un'asserzione di carattere di totalità, di irrimediabilità»<sup>388</sup>.

Come si può notare dal confronto tra queste analisi, l'oggetto che Pontiggia intende mettere a fuoco non è riducibile a un puro elenco di strutture linguistiche. Ciò che accomuna queste forme è la caratteristica di «non lasciare spazio ad alternative»<sup>389</sup>, cioè di tradire una volontà di semplificazione che può diventare violenta quando impone la propria visione invece che aprire allo sguardo sulla complessità.

Che sia questo il *leit motiv* dell'analisi di Pontiggia, lo si può notare anche dando una rapida scorsa a un elenco, stilato da De Santis, che ripercorre gli appunti di una conferenza tenuta dallo scrittore presso l'Università Bocconi nel 1988:

«Ne viene fuori una sorta di inventario di tratti linguistici e retorici tipici dei messaggi autoritari:

- aggettivi come *necessario, fondamentale* o altri in *-bile* (*indispensabile, imperdibile* ecc.) che suggeriscono un'impossibilità di eludere; avverbi come *sempre, mai*; pronomi come *nessuno, ognuno, tutto, niente*;

---

il vero scrittore affronta i problemi, perciò tende a eludere le semplificazioni concettuali del linguaggio tecnico e le sostituisce magari con perifrasi, con immagini, con chiarimenti che costituiscono acquisizioni anche per lui». Per Pontiggia il gergo dà come risolti problemi che invece la lingua comune non risolve. G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit. pp. 97-98).

<sup>387</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., pp. 207-208.

<sup>388</sup> Da notare come tale sezione sia stata introdotta con un riferimento all'epoca della contestazione: Pontiggia sembra denunciare la falsità della spiegazione della scelta della rima per facilitare la memorizzazione, definendola una interpretazione «equivoca e parziale»: «la rima è uno strumento che accentua la sensazione di dominio sul mondo», *Ibidem*.

<sup>389</sup> C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 45.

- tutte le parole indicali o deittiche (gli indefiniti *questo e quello*; gli avverbi di tempo e luogo che ancorano il discorso a precise coordinate spazio-temporali), spesso accompagnate da gesto;
- il modo imperativo e l'infinito (come nel motto *credere, obbedire, combattere*, che fonde autorità militare e religiosa);
- gli appelli al vocativo (dal *Quirites* rivolto da Cesare alle truppe, al *Fratelli* di Giovanni XXIII);
- le definizioni, che tendono a ridurre il mondo a un sistema di equivalenze;
- le citazioni che fanno appello all'*auctoritas*, e l'argomento di autorità, che chiama in causa un garante esterno come mezzo per avvalorare una tesi;
- le massime e le sentenze, in quanto opinioni colate in uno stampo retorico che imprime loro un effetto di verità;
- stratagemmi retorici come la *brevitas*, l'uso di figure sintattiche come la misura ternaria, l'enumerazione, il parallelismo, l'antitesi, il chiasmo, l'anafora e in generale le figure che delineano una geometria all'interno di un testo scritto; significativo, in particolare, il polittoto temporale, ovvero la ripetizione di uno stesso verbo coniugato in tempi diversi (passato, presente, futuro), che esprime dominio sulla realtà nelle sue diverse dimensioni temporali;
- l'uso di figure di suono che puntano sulla memorabilità e sono dotate di una forza percussiva, come la rima o l'allitterazione»<sup>390</sup>.

Quando, dunque, Pontiggia offre degli esempi di linguaggio autoritario ha come obiettivo non di individuare un repertorio di forme non contagiate dall'autoritarismo, ma scoprire come il linguaggio ottenga la sua forza sull'ascoltatore. Il linguaggio possiede autorità per natura: la sua stessa acquisizione avviene per autorità<sup>391</sup>.

«Dal punto di vista linguistico si potrebbe notare che, ad esempio, l'educazione che noi riserviamo ai figli è un'educazione fatalmente autoritaria.

Il bambino chiede: "Che cosa è questo?". Lo si abitua a frammentare la realtà in segmenti che vengono ogni volta definiti, circoscritti: "Che cosa è questo? Questo è...".

La complessità inafferrabile dell'esperienza viene ogni volta definita. Definita nel senso che le si pongono intorno dei confini, e questi confini vengono precisati.

Naturalmente il bambino si abitua ad identificare le sue esperienze e le cose con i nomi che le definiscono. Questo Eden linguistico entra in crisi nel periodo della pubertà, quando capisce che le parole con le quali i genitori lo avevano abituato a definire il reale non tengono, si rivelano inadeguate»<sup>392</sup>.

---

<sup>390</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>391</sup> Ivi, p. 47.

<sup>392</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 208-209.

Se nell'educazione del bambino la semplificazione operata è funzionale all'apprendimento, nell'età adulta lo sviluppo linguistico deve andare di pari passo con quello cognitivo. Infatti, la fase dell'«eden linguistico» della coincidenza dei nomi e delle cose si rivela illusoria, e la crescita è segnata proprio dalla questa scoperta. Ed è per questo che il linguaggio autoritario esercita, come lucidamente riconosce Pontiggia, una grande seduzione, «una suggestione su di noi»<sup>393</sup>. Tutto ciò che risulta chiaro, assoluto, definitivo è profondamente rassicurante<sup>394</sup>. La metafora dell'«Eden linguistico» svela così la sua portata psicologica: se gli adulti cedono al linguaggio autoritario è per l'innato desiderio di essere rassicurati sull'identità del mondo e delle cose. Diventare adulti significa invece scoprire che il linguaggio come definizione non è adeguato.

«La crisi della pubertà ha molte ragioni e molte radici ma è sempre una crisi linguistica, ed è evidente che il linguaggio autoritario, che fa appello a questo Eden linguistico in cui le parole coincidono con le cose, esercita preliminarmente un'enorme suggestione sull'individuo, lo riporta a un'epoca in cui era molto più facile muoversi perché si credeva in questa coincidenza di parola e di cosa, mentre l'epoca dell'incertezza e dell'aleatorietà è un'epoca dura, è un'esperienza da cui l'individuo cerca di sfuggire. Il linguaggio autoritario lo riporta a questa semplificazione, a questo annullamento degli opposti in un linguaggio unilaterale e inappellabile»<sup>395</sup>.

---

<sup>393</sup> Ivi, p 208.

<sup>394</sup> In *Dentro la sera* Pontiggia descrive alcune dinamiche difensive legate all'uso del gergo giovanile, il quale, semplificando l'esperienza, ne pregiudica l'accesso. Quello gergale «è un linguaggio anche ricco di inventività e che è inevitabile sia usato e frequentato dai giovani, per un certo periodo della loro vita; però questo linguaggio gergale, molte volte, serve anche per difendersi dall'esperienza. Se pensiamo al linguaggio con cui i maschi hanno sempre raccontato le loro esperienze erotiche o amorose ai loro compagni, possiamo constatare che è un linguaggio liquidatorio: un linguaggio che elimina le emozioni, le sensazioni forti, potenti, e le brutalizza, le uniforma. [...] la specificità dell'esperienza viene totalmente cancellata. In questo modo, un'esperienza che è spesso volte intensa – può essere anche drammatica, può essere anche sconcertante, può essere anche carica di trepidazione, di ansia, di angoscia o di felicità – viene neutralizzata, viene uniformata a questo modello gergale, in cui tutte le esperienze si assomigliano, in cui tutte le esperienze sono sostanzialmente uguali. È uno degli usi difensivi del linguaggio, perché, in questo modo, anziché preservare l'intensità dell'esperienza, noi la cancelliamo. In questa abilità eccellono in maschi, che hanno un atteggiamento più schematico, più difensivo in generale, e fanno largo uso di questo linguaggio, che pregiudica loro l'accesso all'esperienza che loro stessi hanno vissuto, e che invece da adulti, maturando – abbiamo visto che il processo di maturazione è molto lento, molto tardo – usano le parole adeguate per significare gesti, momenti, attimi che hanno vissuto. Il processo di assimilazione dell'esperienza diventa anche un processo di appropriazione di un linguaggio più adeguato, appropriazione di un linguaggio vero», G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., pp. 107-108.

<sup>395</sup> Ivi, p. 209-210.

L'attenzione alle forme del linguaggio autoritario («tema di per sé molto aleatorio») ha dunque innanzitutto uno scopo conoscitivo: «esercitare una consapevolezza dei meccanismi con i quali agiamo, una cautela nell'ascolto e nella lettura, una consapevolezza che c'è una predisposizione in noi alla suggestione, che deve essere messa a freno, che deve essere sorvegliata»<sup>396</sup>.

Ma l'attenzione di Pontiggia non è solo rivolta a un atteggiamento difensivo: come testimonia la sua lunga attività di docente in corsi di scrittura (di cui a Milano è stato un pioniere a partire dagli anni '80), intende anche forgiare una lingua non autoritaria<sup>397</sup>. Ma, e qui sta il punto, una lingua che non perda la sua forza, la sua autorità, senza diventare autoritaria. È alla forza del linguaggio che mira la ricerca linguistica di Pontiggia: la sua non è ricerca di una lingua debole, del compromesso, ma di una lingua che sappia proporre e non imporre la sua forza.

Uno dei punti su cui Pontiggia torna spesso è proprio la differenza tra *autorità* e *autoritarismo*<sup>398</sup>: per spiegarla ricorre a una citazione di Horkheimer: «L'autorità è una superiorità riconosciuta». L'autoritarismo non consiste nel togliere la superiorità, ma nel non farla riconoscere: «Ecco, noi non avvertiamo questa superiorità riconosciuta in quelle frasi che pretendono di essere autorevoli e risultano solamente autoritarie»<sup>399</sup>.

È chiaro quindi che Pontiggia non intenda, con le sue analisi e le sue esemplificazioni, individuare una serie di figure linguistiche "autoritarie" da contrapporre a un'altra serie di figure "autorevoli"<sup>400</sup>, ma di indagare un modo di trattare la lingua, una "intenzione" che sottostà ai fenomeni e li articola. Nel saggio infatti, prima di articolare gli esempi sopracitati, Pontiggia fa riferimento a «tre funzioni essenziali del linguaggio autoritario» (asserzione, profezia e comando) cui

---

<sup>396</sup> Ivi, p. 210.

<sup>397</sup> Cfr. R. Meroni Cravero, *Il professor Pontiggia*, cit., pp. 88-91.

<sup>398</sup> Tanto nelle opere pubblicate quanto negli appunti per il libro sul linguaggio autoritario, Cfr. C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 47.

<sup>399</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 199.

<sup>400</sup> Tuttavia, bisogna notare che in *Dentro la Sera* abbondano espressioni "autoritarie" come "è sbagliato".

corrispondono i «domini temporali nei quali viviamo l'esperienza: il passato, il presente e il futuro»<sup>401</sup>.

Il linguaggio autoritario e il linguaggio autorevole dunque non sono due domini diversi, bensì uno la parodia dell'altro:

«Il linguaggio autoritario simula, contraffà il linguaggio dell'autorità, di quell'autorità intesa come superiorità riconosciuta»<sup>402</sup>.

È un'affermazione capitale per affrontare un'analisi della scrittura di Pontiggia: non si tratta di due lingue diverse, ma di due "strategie discorsive" diverse che sanno utilizzare, per fini diversi, la forza di alcune strutture linguistiche. Questa visione del problema è stata oggetto di riflessione nella già citata conferenza del 1988, secondo quanto riferito da De Santis:

«In quello stesso anno era uscito in Italia il volume di Pierre Bourdieu, *La parola e il potere*: nella conferenza, Pontiggia controbatte l'affermazione del sociologo francese per cui l'autorità verrebbe al linguaggio dal di fuori, ovvero dal prestigio di chi parla e dall'istituzione che lo "autorizza", citando come esempio Erasmo che si addormenta sui banchi della Sorbona perché non prova più interesse per la Scolastica. E ribadisce la necessità di portare l'attenzione sullo specifico linguistico, ovvero su quelle strategie discorsive che producono una forza tale da consentire al discorso di essere spontaneamente riconosciuto come vero ed evidente»<sup>403</sup>.

Esiste dunque un solo linguaggio autoritario: si tratta di un linguaggio forte, che si imprime nella mente di chi lo ascolta per una «superiorità riconosciuta». Questo linguaggio diventa autoritario quando impone la sua verità come assoluta, senza possibilità di replica; sarà autorevole invece quando, mentre definisce, "apre" alla «complessità inafferrabile dell'esperienza»<sup>404</sup>. Il linguaggio autoritario non è dunque un sistema diverso da quello autorevole, ma ne è la parodia<sup>405</sup>.

---

<sup>401</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 200.

<sup>402</sup> Ivi, p. 199.

<sup>403</sup> C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 45

<sup>404</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 209.

<sup>405</sup> Concetto analogo a quello su cui si poggia l'intera concezione di lingua dantesca: la lingua di Satana (quella del male) è una parodia di quella del bene. Lo esprime con chiarezza John Freccero, nel suo *Ironia infernale: le porte dell'inferno*, in J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, 1989, pp. 143-162.

In sintesi, la ricerca di Pontiggia sulle forme del linguaggio autoritario non lo conduce, per quello che riguarda la costruzione del suo linguaggio, a identificare un paradigma di soluzioni antitetico a quello stigmatizzato come autoritario, bensì sembra convergere verso alcuni punti comuni. In particolare, se escludiamo il “capitolo” del lessico – in cui il rifiuto delle lingue “speciali”, dei gerghi, non è solo dichiarato ma ampiamente praticato – possiamo notare come nell’interesse e nella pratica delle forme brevi, quelle che traggono forza dalla loro “memorabilità”, si incontri tanto la riflessione del saggista sul loro uso autoritario, quanto la predilezione stilistica dello scrittore. Le figure della *brevitas* sono così sia oggetto di analisi, che strumento dell’analisi stessa e diventano segno distintivo della scrittura di Pontiggia.

«Se analizziamo il linguaggio autoritario vediamo che esso traduce in atto i procedimenti della retorica antica, è un linguaggio fatto di antitesi, di parallelismi, di brevità; il chiasmo, le anafore, le ripetizioni: il linguaggio autoritario non fa che tradurre in atto le tecniche stilistiche ed espressive dei Sofisti»<sup>406</sup>.

Le antitesi, i parallelismi, la brevità i chiasmi, sono, s’è visto, caratteristiche peculiari dello stile di Pontiggia: se rileggesimo fuori dal contesto la sintesi degli elementi dell’«inventario di tratti linguistici e retorici tipici dei messaggi autoritari»<sup>407</sup> che De Santis ha redatto consultando le bozze del libro, ci troveremmo di fronte a un indice degli elementi propri dello stile di Pontiggia: «le definizioni», «le citazioni che fanno appello all’*auctoritas*, e l’argomento di autorità», «le massime e le sentenze», «stratagemmi retorici come la *brevitas*, l’uso di figure sintattiche come la misura ternaria, l’enumerazione, il parallelismo, l’antitesi, il chiasmo, l’anafora e in generale le figure che delineano una geometria all’interno del testo scritto», «l’uso di figure di suono che puntano alla memorabilità e sono dotate di una forza percussiva»<sup>408</sup>. Così, ad esempio, l’incipit del capitolo mai terminato del libro sul

---

<sup>406</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 202. Così in *Dentro la sera*: «E noi, in effetti, potremmo constatare che il linguaggio efficace è sempre un linguaggio ricco di antitesi, cioè di contrapposizioni di segno negativo o di parallelismi, che sono dualismi di segno positivo», G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 128.

<sup>407</sup> C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 45.

<sup>408</sup> Ivi, p. 46

linguaggio autoritario inizia con una di quelle scansioni ternarie («Sentenza. Profezia. Comando»<sup>409</sup>) che Pontiggia aveva più volte stigmatizzato come autoritarie nella prosa del *De bello gallico*: «eppure la lingua di Cesare, con la sua chiarezza geometrica e la sua capacità di ricapitolazione fulminea è un modello indubbiamente presente alla mente dello scrittore»<sup>410</sup>.

La lingua di Pontiggia è dunque vittima degli stessi procedimenti autoritari che denuncia? Se proviamo a interrogare *Prima persona* sul valore e sulle funzioni della retorica ci troviamo di fronte ad un giudizio conforme a quanto rilevato finora: la retorica viene tanto messa sotto accusa quanto riabilitata.

Nel capitolo *La politica come problema linguistico* si scaglia contro l'indulgenza nei confronti della retorica di quei lettori che la considerano solo una «innocua abilità verbale». Esaminando alcuni slogan (autoritari) della politica italiana<sup>411</sup> definisce i suoi procedimenti retorici «l'alibi linguistico della nostra corruzione». Pontiggia spiega la seduzione di certe affermazioni politiche («Né tagli né tasse, intima al governo un ministro che ne fa parte», 1833) proprio attraverso il linguaggio della retorica: «la coabitazione coatta degli opposti, che nella retorica si chiamava ossimoro, è diventata figura della convivenza ideologica»<sup>412</sup>. Il ricorso al famoso aneddoto del maestro di retorica Corace e del suo allievo Tisia<sup>413</sup> in cui la disputa sembra destinata a non aver mai termine, permette di puntualizzare «il senso immortale dell'aneddoto, che ci svela aspetti essenziali della retorica»:

«Uno è che l'arte del dire può essere tanto efficace da inibire l'emergere della verità e da imporre un risultato di parità ai due contendenti. Una sorta di terrorismo intellettuale li costringe alla paralisi, come le armi moderne nella

---

<sup>409</sup> G. Pontiggia, *Residence delle ombre cinesi*, cit., p. 215.

<sup>410</sup> C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, cit., p. 53.

<sup>411</sup> L'incipit del capitolo è costruito secondo i dettami del linguaggio autoritario: una serie di slogan all'infinito: «Aumentare le pensioni, diminuire il debito pubblico, difendere lo stato sociale, ridurre il carico fiscale, mantenere i diritti acquisiti, combattere la disoccupazione, incrementare il risparmio, incentivare i consumi» (1832).

<sup>412</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1833.

<sup>413</sup> «Tisia, al termine delle lezioni, si rifiuta di pagarlo [Corace]. La sua argomentazione è questa: se mi hai insegnato bene la retorica, devo convincerti che non ti devo niente. E non ti pago. Se invece non riesco a convincerti, vuol dire che non mi hai insegnato bene la retorica. E non ti pago. In tutti e due i casi non ti pago. / [...] Corace replica: se riesci a convincermi che non mi devi niente, vuol dire che ti ho insegnato bene la retorica. E mi paghi. Se non riesci a convincermi, mi paghi. In tutti e due i casi mi paghi» (1834).

strategia del terrore. / L'altro è ancora più sinistro. Nessuno vince, ma uno ha ragione e tutti e due lo sanno. È il maestro che ha ragione e tutti e due lo sanno. [...] Ma assoggettandosi alle regole della tecnica da lui stesso insegnata, disputa sterilmente in eterno. / Un terzo aspetto è infatti la sterilità – etica, intellettuale ed estetica – della retorica, quando da mezzo si trasforma in fine». (1834-35)

In questa puntualizzazione emergono parole importanti per definire lo statuto comunicativo della lingua e dei suoi strumenti. Innanzitutto, le battute finali confermano quanto osservato sul rapporto autorità/autoritarismo-autorevolezza: quando la retorica da «mezzo si trasforma in fine» diventa autoritaria, ossia piega la forza che il linguaggio può avere a se stessa e non a uno scopo esterno. In secondo luogo, Pontiggia esplicita la diversità degli scopi cui può asservirsi la forza del linguaggio: inibire o far emergere «la verità». L'autoritarismo è nell'«imposizione» di una soluzione («un risultato») che non permette alla verità di emergere, una «paralisi» di tipo militare e terroristico. Il linguaggio, il dialogo deve avere per Pontiggia lo scopo di «non inibire l'emergere della verità». La lingua che non sottomette se stessa a questo scopo etico si blocca, si inverte in un eterno gioco linguistico fine a se stesso. La dialettica sofisticata è così, ancora una volta, la ridicola parodia del dialogo teso all'emergere della verità, e la prova di ciò è la sua «sterilità»: ossia la condizione di non rimandare ad altro che a sé.

Ma, illuminandola sotto un'altra luce, la retorica viene pienamente riabilitata: nel capitolo *Pensiero e punto esclamativo* viene proposta «non solo come argomentazione persuasiva, ma come modalità di dialogo». Ciò accade quando «il pensiero» rinuncia «all'asciuttezza neutrale della logica per aprirsi alle inflessioni e soprattutto alle acquisizioni di un discorso più diretto, intensificato dalle connotazioni affettive»<sup>414</sup>. Riprendendo alcuni spunti del saggio di Raimondi, *La retorica d'oggi*<sup>415</sup>, Pontiggia ha l'occasione per ribadire la sua opinione sull'utilità

---

<sup>414</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1778,

<sup>415</sup> E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Mulino, 2002. Pontiggia, facendo riferimento al saggio di Raimondi, si riconnette a un filone di studi, ampiamente divulgati anche al di fuori dei circoli accademici, che hanno riaperto l'interesse sulla retorica dopo il fervore della stagione strutturalista. Lo stesso saggio di Raimondi deve molto a tali studi: il testo che sembra poter in qualche modo rappresentare un equilibrato compendio di tale variegata riflessione, è quello di O. Reboul, *Introduzione alla retorica* (O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna, 1996), in cui la «nuova antropologia della retorica» di cui si avvale Raimondi è ampiamente documentata, e da cui verranno attinte le categorie per l'analisi di *Prima persona*.

dello studio della retorica<sup>416</sup>. Da un lato, ribadisce, ha una funzione preventiva («lo studio della retorica è prezioso, lo sappiamo, per individuarne le tecniche e smascherarne e così prevenirne le astuzie, oltre che per adottarle a nostra volta a fini difensivi o aggressivi»); dall'altro ha la funzione di restituire «alla parola» la «ricchezza inesauribile del linguaggio umano»:

«Ma è altrettanto importante per imprimere al discorso filosofico il calore della conversazione, l'azione drammatica, anche se sotterranea, del dialogo a una voce, il confronto figurato delle idee, che acquista una pluralità di significati metaforici. In questa nuova antropologia della retorica la parola viene sottratta alla valenza univoca e arida del linguaggio logico e matematico e restituita alla ricchezza inesauribile del linguaggio umano». (1778-79)

Se sottoponessimo a una semplice analisi argomentativa questo breve brano, osserveremmo come la gran ricchezza di elementi retorici qui presenti sia al servizio di un medesimo fine: esemplificare ciò che si vuole raggiungere. La chiarezza del lessico, la composizione del periodo basata su parallelismi ordinata, e la scelta delle parole chiave servono a costruire un modello di retorica in cui gli artifici siano tutti verificabili e riconducibili a un tipo di linguaggio di cui fa esperienza tanto il lettore comune quanto lo specialista.

### **6.3 La retorica autorevole di *Prima persona*.**

È interessante domandarsi dunque ora in che modo la scrittura di Pontiggia fondi la sua autorevolezza. È una domanda che può essere posta secondo diverse prospettive, alcune delle quali già sondate: si sono indagati diversi campi della scrittura di Pontiggia, dal lessico alla sintassi, all'uso di alcune figure retoriche. Su questi settori della lingua non si intende ritornare in modo sistematico, per quanto, ovviamente, un'analisi retorica che prescindere da questi dati sia inimmaginabile. La prospettiva che si vuole adottare in questo capitolo è invece quella retorica nel

---

<sup>416</sup> Tra i vari interventi inediti pubblicati dopo la morte di Pontiggia, si segnala in particolare quello riportato sull'«Erasmus» nel 2004, grazie alla collaborazione di Giovanni Sias, dal titolo *Retorica antica e nuova*. Cfr. G. Pontiggia, *Retorica antica e nuova*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, pp. 5-8.

senso più stretto del termine (quello che, sembra solo a partire da *Prima persona*, anche Pontiggia inizia a distinguere, usando “retorica” come distintivo rispetto a “rettorica”<sup>417</sup>) ossia quello degli strumenti di persuasione. Come Pontiggia, pur facendo suoi molti degli strumenti del linguaggio autoritario, sfugge al rischio dell’autoritarismo e invece guadagna autorevolezza? e ci riesce sempre? come la sua retorica diventa strumento di dialogo?

Il dato che più salta all’occhio è che la *chiarezza – l’immediatezza* – della sua scrittura è raggiunta solo attraverso una sapiente cura formale del linguaggio: nell’*Isola volante* Pontiggia si dimostrava perfettamente consapevole che non bisogna scambiare «per sincerità l’immediatezza», dal momento che «in arte la sincerità esige invenzione e si misura secondo la verità dello stile»<sup>418</sup>. L’autorevolezza della sua scrittura è dunque da cercarsi nella costruzione dello stile. L’elemento paradossale è costituito dal fatto che per evitare l’autoritarismo il linguaggio, lungi dal fuggire la retorica, deve far ricorso ad essa: i procedimenti con cui il linguaggio di Pontiggia sfugge – o cerca di sfuggire – ai rischi da lui stessi denunciati sono in gran parte retorici.

Prima di indagare la presenza di questi ultimi in *Prima persona* ci sembra importante, per fornire una loro prospettiva di lettura, enunciare in modo sintetico un’ipotesi iniziale circa la possibilità che una retorica sia non-autoritaria. Tale ipotesi ci viene suggerita da Reboul nella sua *Introduzione alla retorica* e può essere così sintetizzata: una retorica non è autoritaria quando è attraversata dallo sforzo continuo di svelare se stessa, di mettere a disposizione dell’uditorio gli stessi strumenti di persuasione che usa. Una buona retorica è quella che non dice cosa pensare, ma che insegna a farlo: «Non si impone mai una tesi, la si propone»<sup>419</sup>.

Nel non semplice impegno di districare sofismi e argomentazioni, retorica onesta da retorica disonesta, Reboul propone questi criteri:

---

<sup>417</sup> Pontiggia usa, in *Prima persona*, la variante colloquiale “retorica” in vece della letteraria “rettorica”, utilizzata come variante preferenziale nelle *Esperidi*. In *Prima persona* il raddoppiamento della consonante assume dunque valore distintivo, per indicarne un significato ristretto ed originario: «la tecnica del parlare efficace – questo il significato originario della parola “rettorica” – così da persuadere l’oratore» (1834). In tutti gli altri casi compare “retorica”.

<sup>418</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1443.

<sup>419</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 116.

«A nostro avviso, ciò che è proprio di una buona argomentazione non è sopprimere l'aspetto retorico – non necessariamente un'argomentazione opaca è più onesta – ma di equilibrarlo, secondo due criteri.

Alla *non-parafraresi* si può opporre il *criterio di trasparenza*: che l'ascoltatore sia il più possibile consapevole dei mezzi attraverso cui si modifica la sua credenza; il fascino e la poesia del discorso non possono per questo dirsi eliminati, ma sono tenuti sotto controllo.

Alla *chiusura* si può opporre il *criterio di reciprocità*: che la relazione fra l'oratore e l'uditorio non sia asimmetrica, che l'uditorio abbia diritto di replica. Questi due criteri non rendono certo l'argomentazione meno retorica, la rendono più onesta»<sup>420</sup>.

Selle forme di retorica utilizzate da Pontiggia in *Prima persona* si analizzeranno qui alcune figure ritenute di particolare interesse sia sotto l'aspetto logico-argomentativo, sia sotto quello stilistico<sup>421</sup>.

### 6.3.1 La questione dell'accordo preliminare.

Nell'affrontare il problema della retorica come arte della persuasione la questione dell'accordo preliminare si presenta come l'elemento forse più importante, in quanto sembra costituirne l'elemento fondamentale: «Non si ha dialogo, e neanche argomentazione, senza che fra gli interlocutori ci sia un minimo di intesa fondata ad un tempo sui fatti e sui valori»<sup>422</sup>. Come risulta evidente dalla lettura di *Prima persona*, Pontiggia fa di tale questione uno dei nodi del suo orizzonte compositivo. La quasi totalità delle figure impegnate nella sua scrittura sembrano rimandare a un meccanismo retorico preciso: individuazione di un paradigma ritenuto valido in modo irriflesso (una *doxa*), distruzione di tale paradigma portando alla luce il suo autoritarismo, ricostruzione di un nuovo paradigma allargato (*endoxa*<sup>423</sup>). È questo

---

<sup>420</sup> Ivi, p. 111.

<sup>421</sup> Non tutte le figure sono retoriche, ossia con fine persuasivo. Anche se la distinzione non è così semplice. Vedremo ad esempio che una delle figure più utilizzate da Pontiggia, l'etimologia, è spesso usata con fine persuasivo. Cfr. O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 121-22 e 127-28.

<sup>422</sup> Ivi, p. 166.

<sup>423</sup> Utilizzeremo, d'ora in poi, il termine *doxa* per indicare l'insieme delle opinioni non supportate da una verifica con l'esperienza e da un corretto uso della ragione (paralogismi), mentre con *endoxa* l'insieme delle credenze attraverso cui gli uomini possono realizzare un dialogo, fondate sull'osservazione della realtà e l'uso corretto della ragione (entimemi). Tale scelta potrebbe apparire confutabile dal punto di vista filosofico, in quanto il contrario dell'opinione (*doxa*) è la scienza

il processo argomentativo sotteso a gran parte della scrittura saggistica di Pontiggia che si vuole portare alla luce, e di cui si vogliono mostrare gli strumenti in questa parte del capitolo. La conclusione di un'argomentazione infatti «non è soltanto un'enunciazione sul mondo; essa esprime prima di ogni cosa l'accordo fra gli interlocutori». <sup>424</sup>

Il valore supremo di una argomentazione corretta, quindi, sarebbe legato alla coscienza dell'accordo preliminare che essa fa maturare nei soggetti coinvolti in un dialogo.

La scrittura di *Prima persona* ha un valore persuasivo proprio perché con essa si tenta di ricostruire un nuovo accordo preliminare con il lettore basato su una serie di valori etici che le diverse componenti della scrittura (aforismi, ragionamenti, ironia, narrazioni, ecc.) concorrono a mettere a fuoco.

La questione dell'accordo preliminare assume così un valore che non può essere ridotto a propedeutica, costituendo invece il punto di maggior interesse argomentativo del libro. Quando Pontiggia ribalta dei luoghi comuni, smonta delle formulazioni autoritarie, o svela la parzialità di alcune visioni del mondo, lo fa quasi sempre portando alla luce la natura parziale, falsa o fraudolenta delle premesse su cui tali enunciazioni si basano: in fondo non fa altro che svelare l'infondatezza di alcuni accordi preliminari, e ricostruire un accordo preliminare in cui le premesse si fondano su un sistema di valori attestato sull'esperienza e quindi ritenuto più valido. Si tratta di riformulare concordemente i giudizi di valore che sorreggono ogni possibile discorso, ristabilendo così una fiducia nella possibilità del linguaggio di diventare vera comunicazione e non lotta o furto. Tale operazione non viene

---

(episteme). Qui ci preme però utilizzare il primo termine come descrittivo di tutte le opinioni comuni che Pontiggia vuole svelare come infondate. Cfr. Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 1980, pp. 637-638. Su *doxa* ed episteme nella saggistica contemporanea cfr. A. Berardinelli, *La situazione del saggio*, cit., p. 19. e M. Di. Gesù, *Cosa dice (e non dice) il saggio (letterario)*, in Aa.Vv., *Il saggio critico*, cit., 2007, pp. 57-68.

<sup>424</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p.106. In questo senso gli elementi che caratterizzano quello che chiamiamo accordo preliminare possono essere considerati, dal punto di vista logico, i contenuti di una premessa maggiore in un sillogismo. Nell'argomentazione, dove al posto del sillogismo si usa l'entimema, tali premesse sono lasciate nell'implicito: è in questo implicito che si gioca la partita dell'autoritarismo.

realizzata solo attraverso la dialettica argomentativa, ma soprattutto attraverso l'operazione, fortemente retorica, della costruzione dell'accordo preliminare:

«La retorica è in fondo, da qualunque lato la si guardi, una teoria del destinatario: chi ascolta deve essere conquistato e ciò avviene solo attraverso qualcosa che è già in comune, per esempio una credenza condivisa durante un rito liturgico»<sup>425</sup>.

Il fondamento dell'analisi retorica (ossia persuasiva) di *Prima persona* è proprio questo, in fondo: ricostruire, attraverso l'autorevolezza della sua visione dei fatti e l'autorevolezza della tradizione, un accordo preliminare saldo che permetta uno sviluppo del pensiero e una conseguente ricaduta etica sul mondo: è forse questo il significato di molti suoi titoli ossimorici, come "i contemporanei del futuro", "i classici sono la nostra riserva sul futuro".

Ri-costruire un accordo preliminare significa creare una comunità di lettori (un *noi*) capace di affrontare le sfide del vivere secondo una serie di paradigmi condivisi, capaci di sconfiggere le ideologie dominanti nella società non attraverso un cambiamento del sistema, ma un cambiamento dei paradigmi con cui i singoli si fanno sistema. È il riconoscimento massimo del valore dell'arte nella società: non (solo) strumento di denuncia, ma di ricostruzione di una repubblica delle lettere, di una nuova società. La parola "accordo" sembra qui inoltre illuminare un altro aspetto: la *Prima persona* del titolo, pur rimandando in maniera inequivocabile alla singolarità dell'io, con la conseguente rivendicazione soggettiva di tutto quanto esposto nel testo, non è mai un *individuo*, un io che aspira all'individualismo, ma appunto, sempre, una *persona*, ossia una individualità "in relazione".

Gli strumenti dell'analisi retorica permettono di evidenziare gli elementi che descrivono tale accordo: «bisogna cominciare col porsi un certo numero di domande, che si possono denominare *luoghi* dell'interpretazione. Alcune di queste domande vertono sull'*oratore*; altre sull'*uditore*, altre infine sul *discorso*, nel senso tecnico che la retorica dà a questi termini»<sup>426</sup>. Senza individuare i *luoghi* di questo

---

<sup>425</sup> E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, op. cit., p. 68.

<sup>426</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 164.

accordo è difficile interpretare un discorso: «è il testo stesso a rivelare simile accordo: per ciò che non dice, per l'assenza delle prove che si poteva attendere, per le formule stereotipate, le allusioni, le espressioni come “certo”, “lo sanno tutti”, “si ammetterà”, ecc. Anche in questo caso il testo spiega il testo»<sup>427</sup>.

### 6.3.2 Elementi dell'accordo preliminare: oratore e uditorio.

Abbiamo già visto nell'introduzione del capitolo, come Pontiggia cerchi di costruire l'io del saggista come un personaggio in grado di coinvolgere il lettore in un percorso di conoscenza e di giudizio del mondo. I momenti più evidenti di auto-rappresentazione sono quelli in cui il narratore fa esplicito riferimento al proprio io. Da questo punto di vista sono numerosissimi i momenti di *Prima persona* in cui lo scrittore si pone come soggetto dell'enunciazione e riguardano i più disparati argomenti tipici del *personal essai*: il resoconto di viaggio, spesso in narrazioni al presente («Decido, grazie a una combinazione attraente un viaggio di tre giorni a Praga. [...] Salgo per il selciato ripido, costeggiato da vecchi negozi [...] Riesco finalmente a trovare la strada degli alchimisti»<sup>428</sup>) l'aneddoto, sia al passato sia al presente («Avevo conosciuto molti anni fa un giovane antiquario, piuttosto rozzo, ma dotato di un fiuto volpino negli affari»<sup>429</sup>; «*Interviste lampo* – “Lei si chiama Francesco Pontiggia, vero? mi chiede, prima della intervista in diretta, il giovane della televisione locale. “No, Giuseppe” gli rispondo”»<sup>430</sup>), descrizioni di aspetti della propria vita privata («Sono abbonato al “Cefalopodo”; nuova serie del “Piccolo Hans”»<sup>431</sup>) la recensione («Leggo nelle *Memorie* di Alfred Loisy queste righe ...»<sup>432</sup>, «Leggo sulla “Repubblica” del primo luglio 1998 una intervista di Susanna Nirenstein ad Aleksandr Zinov'ev»<sup>433</sup>), l'analisi linguistica («Non so se il caso rientri

---

<sup>427</sup> Ivi, p. 166.

<sup>428</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. 1845-47.

<sup>429</sup> Ivi, pp. 1787.

<sup>430</sup> Ivi, p. 1807.

<sup>431</sup> Ivi, p. 1799.

<sup>432</sup> Ivi, p. 1893.

<sup>433</sup> Ivi, p. 1829.

nelle leggi fonetiche, come la rotazione consonantica delle lingue germaniche...»<sup>434</sup>, l'enfaticizzazione dell'azione volitiva nell'esprimere un giudizio («Vorrei, ancora a proposito del lettore, accennare a una deformazione professionale...»<sup>435</sup>) ecc.

I luoghi più significativi per osservare il lavoro di costruzione dell'io narrante del saggista sono quelli in cui pare più marcata l'intenzione di costruire una meta-rappresentazione del proprio io.

L'attitudine all'auto-osservazione si manifesta come esplicitazione del continuo lavoro di autocontrollo che il saggista opera sulla propria attività di indagine intellettuale, come risulta evidente da questi esempi:

«Dio mi scampi dal ridurre un gigante come Melville alle dimensioni del politicamente corretto» (1742); «Confesso che le interviste dell'onorevole Burlando, ministro dei Trasporti, mi mettevano a disagio» (1853); «Io non sono un collezionista di coincidenze, anche se raccontare significa impigliarsi nella loro rete» (1790).

Questo atteggiamento raggiunge spesso i toni della confessione sincera, effetto che rende l'*oratore* sincero e credibile, facendo appello all'*ethos*<sup>436</sup>:

«Gli intellettuali che si appassionavano al calcio venivano guardati – diciamo così – con delusione, tranne che dai compagni di vizio. E sembravano cooperare al *Tradimento dei chierici*, come Julien Benda aveva chiamato nel 1924 il progressivo laicizzarsi della religione e dei valori: un libro che tutti gli intellettuali conoscono, ma quasi nessuno ha letto, me per primo». (1889)

La tendenza a descriversi come un soggetto libero dal timore di mostrare innanzitutto i propri limiti comporta in alcuni casi una scelta teatrale: con effetti stranianti l'io del saggista diventa un personaggio tra i tanti, sui quali si riversano le stesse critiche riservate ad altri:

---

<sup>434</sup> Ivi, p. 1838.

<sup>435</sup> Ivi, p. 1797.

<sup>436</sup> Reboul definisce l'*Ethos* come il «carattere che deve assumere l'oratore per ispirare fiducia al suo uditorio, perché, quali che siano i suoi argomenti logici, essi non hanno alcun potere senza questa fiducia: "ma anzi, per così dire, il carattere porta quasi sempre la prova più forte" [Ret. 1356 a]. [...] In tutti i casi, deve adempiere alle condizioni minime di credibilità, mostrarsi sensato, sincero e simpatico. Sensato: capace di dare consigli ragionevole e pertinenti. Sincero: non dissimulare ciò che pensa né ciò che sa. Simpatico: disposto ad aiutare il suo uditorio [Ret.I, 1, 1377 b e 1366 a]», O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 67.

«*Rovine* – Odio i turisti. Se ne vedo uno in un paesaggio arcaico, mi giro per perderlo di vista. Una volta ne ho scoperto uno che faceva lo stesso con me». (1825)

Lo scrupolo di auto-osservazione può raggiungere livelli molto alti attraverso l'uso della parentetica, con cui Pontiggia moltiplica, nella consueta *brevitas* sintattica, le prospettive di analisi:

«Osservo poi, con curiosità volontaria (la sua negazione), l'Istituto di assicurazione contro gli infortuni...». (1847)

Il saggista analizza il suo atteggiamento nell'iniziare un'osservazione con un ossimoro che evidenzia un primo grado di diegesi tra l'io narrante e l'io narrato («curiosità volontaria»), e ne introduce poi un secondo con la parentetica («la sua negazione») che, spiegando la figura, introduce necessariamente a un grado di coscienza ancor più esterna alla scena.

Parrebbe, in questo caso, che la prima persona del saggista sia sempre filtrata da un accurato autocontrollo, come se l'io non dovesse mai abbandonarsi ad alcun moto non dominato razionalmente. Più che la narrazione di quanto è avvenuto al soggetto o la trasposizione immediata delle proprie emozioni, Pontiggia mette in primo piano l'analisi che compie (o ha compiuto) di sé e delle sue emozioni. L'episodio della visita a Praga ha uno snodo narrativo che viene così descritto:

«Anche qui però provo emozioni solo per controfigura. Ho sbagliato a cercare la Praga di Kafka, le città sono come gli uomini che le abitano, cambiano insieme a loro. Ma proprio quando vi rinuncio, lo spiraglio si schiude». (1847)

L'autocontrollo esasperato delle proprie interazioni con il mondo è spesso attenuato da procedimenti ironici, ma è certamente indice della volontà di mettere in scena un' "io" attento a mantenere il controllo anche quando (sembra) perderlo per offrire una galleria di atteggiamenti etici da poter usare come modello.

Ciò avviene ad esempio mostrando esplicitamente un processo di sviluppo della propria coscienza o autocoscienza, accompagnato da bilanci sulla propria esperienza:

«È un fenomeno che qualche anno fa avrei liquidato con una parola riduttiva [...] Però ho imparato che diffidare dei propri pregiudizi è una attività che ci apre spazi deludenti quanto importanti per migliorare. La stupidità degli altri è un bersaglio fisso, la nostra la scopriamo a poco a poco, con sorpresa inquieta e acquisizione sicura. Liberarsene dà un sollievo raro, come il congedo dagli scarponi dopo una gita in montagna». (1783)

Uno dei *topoi*, già in parte evidenziato nella costruzione del proprio io autobiografico è quello dell'accettazione dei propri limiti, della propria fragilità:

«C'è chi si arrende (non si sa se coraggioso o irresponsabile, non so se sono io) a un inaccettabile paradosso: che un libro, premiato da un lettore, possa essere condannato da un altro senza che nessuno dei due si sbagli. È possibile? [...] forse sì. Per accettarlo, occorre maturare una certa esperienza: non solo dei limiti altrui, ma dei propri». (1806)

Nella costruzione di un'autobiografia Pontiggia sembra aver ben chiaro che anche la sua vicenda personale non può che essere la meta-rappresentazione di una massima espressa in un commento alle *Memorie* di Madame de Rémusat:

«È difficile acuire lo sguardo per ampliare il proprio orizzonte, quando si teme di scoprirne i limiti». (1864)

In questo senso pare significativa la tendenza di Pontiggia a spostare, in alcuni passaggi delle sue narrazioni, la focalizzazione sul punto di vista di alcuni dei protagonisti degli aneddoti da lui raccontati, immedesimando il suo punto di vista con quello di altri personaggi e così mostrando come la sua coscienza attuale abbia fatto proprie esperienze altrui:

«Infine bisogna riconoscere che l'insuccesso è simpatico. La maggior parte vi riconosce l'esito delle proprie aspirazioni. Mi ricordo che a scuola, nei compiti in classe, prendevo voti alti e manifestavo la mia gioia al mio preoccupato compagno di banco, convinto che la condividesse. Una volta mi spiegò che la trovava insopportabile. A distanza di anni capisco come avesse ragione». (1895)

Questo procedimento (che abbiamo evidenziato nella teatralizzazione di un dialogo con il figlio in apertura di *Prima persona*<sup>437</sup>) è utilizzato di frequente da Pontiggia. Un esempio è presente nel racconto sul suo mestiere di insegnante:

«*La scelta dei temi* – A scuola, quando davo i temi, offrivò una terna ed evitavo enunciati che suggerissero le risposte. Mi era rimasto impresso il tema di uno studente, che al dettato “Spiegare perché la conoscenza favorisce l’avvicinamento dei popoli”, aveva risposto che favorisce la loro ostilità, e ne offriva esempi convincenti, attingendo anche all’ambito più circoscritto della famiglia. Una volta, vedendo gli allievi titubanti di fronte alla terna, avevo proposto un altro tema. Erano ancora titubanti. Un quinto, stessa reazione. Un sesto, identica. Alla fine avevo concluso che il problema, come accade nella vita, non era di scegliere, ma di evitare di farlo. In realtà non avevano voglia di fare nessun tema. E loro erano d’accordo con me». (1819)

La persona che dice io nel riferire questo aneddoto è molto più rappresentata dalla voce (riportata) dello studente che ribalta il dettato della traccia di quanto non lo sia da quella dell’io che ha offerto quel dettato. Pontiggia mette così in scena uno dei momenti in cui la sua coscienza del mondo è stata messa in scacco denunciando come neanche lui sia esente da un uso autoritario del linguaggio: nell’episodio è chiaro come le prime formulazioni delle tracce dei temi fossero viziate da una concezione autoritaria del linguaggio. Ma l’io che Pontiggia rappresenta è in grado di imparare dall’esperienza, immedesimandosi con la voce dello studente scaltro, fino ad arrivare a una maturità di sguardo che supera l’apparente contraddittorietà dell’esperienza: quando nessuna traccia sembra essere gradita dagli studenti, è la sua coscienza che svela l’inceppamento (questa volta degli studenti): nell’uomo prevale il desiderio di non scegliere rispetto alla difficoltà di farlo. Cogliendo nella ambiguità della situazione una massima generale, egli è in grado di dar ragione della situazione particolare: e così il punto di vista esterno (quello degli studenti) può arrivare a coincidere con quello del docente e dell’io del saggista nella clausola finale «e loro erano d’accordo con me». Il quadro è concluso, e qui davvero non si ammette replica: le contraddizioni sono state risolte nella voce autorevole del narratore. Ancora una volta, l’episodio ha come nucleo la riflessione

---

<sup>437</sup> *La caduta dei capelli*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1708.

sull'autoritarismo: un tema "mal formulato" si traduce in una comunicazione autoritaria, che solo un tipo di discorso spregiudicato, non sottomesso a quell'autoritarismo, può smontare. E la prima persona è quella che inizialmente si mostra come ingenua e collaboratrice di autoritarismo, e poi dimostra, sapendo narrare l'episodio, di aver fatto un salto di coscienza.

Una variante altrettanto tipica di questa meta-rappresentazione è quella in cui l'io narrato, attraverso l'ostentazione della sua inadeguatezza rispetto alle certezze del mondo della comunicazione in cui è suo malgrado parte, svela le contraddizioni e la superficialità di tale mondo, apparentemente più sicuro. Ma è proprio su questa sincerità rispetto alla propria fragilità che si fonda la forza "civile" del saggista:

«*Congedo dal vitalismo* – Un certo grado di depressione comunicativa, un dimesso "Sopravvivo" in risposta alla domanda "Come stai?", mi sembrano un avvio solidale alla conversazione, una tonalità civile sulla quale accordarsi. Avevo invece una amica che alla domanda "Come stai?" rispondeva con una riflessione aggressiva "Bene, perché?". Me l'aveva detto anche dopo un parto, quasi dubitassi delle sue risorse igienistiche. Avevo dovuto evocare qualche rischio alla nascita, ma sentivo che venivo scambiato per un uccello del malaugurio. Ho smesso di frequentarla». (1882)

L'io del saggista descrive la propria intenzionalità relazionale attraverso una metafora negativa («depressione comunicativa») che sembra identificare un atteggiamento di segno opposto a quello che dovrebbe favorire una comunicazione vigorosa. Eppure, fin da subito al lettore appare chiaro il ribaltamento operato: il «vitalismo» è il dis-valore da cui prendere «congedo», mentre la «depressione comunicativa» è indice di quell'atteggiamento di umiltà che, solo, permette l'accordo. Il vitalismo esibito dall'amica si presenta come una manifestazione di una posizione aggressiva tutt'altro che vitale; la lingua tradisce la paura che il dialogo si trasformi nell'assalto di un nemico («uccello del malaugurio») e di conseguenza la lingua diventa uno strumento difensivo, attraverso la modalità dell'aggressione. Il narratore esibisce la sua indisponibilità a continuare una comunicazione diventata scontro e preferisce ritirarsi dal confronto con una aggressività manifesta.

In questo modo però il saggista ha affinato i valori su cui costruire l'accordo preliminare con il lettore: la «tonalità civile» su cui si «accorda» con il suo uditorio

è quella dell'umiltà, in una corrispondenza umana e lessicale. Da un lato abbiamo il lessico di registro medio basso di termini come «dimesso», «sopravvivo», «solidale», «civile», «evocare qualche rischio»; dall'altro abbiamo il lessico autoritario di termini che non ammettono replica, «vitalismo», «igienistiche», «riflessione aggressiva», e a una posizione incapace di comprendere le intenzioni dell'altro («venivo scambiato per...»).

La posizione "depressa" così realizzata, serve, per contrasto, a sottolineare la forza dell'autoritarismo dell'altra posizione: e, ancora una volta, la presunta debolezza del saggista, si ribalta in una forza non autoritaria, ma autorevole. Così la rappresentazione di una comunicazione fallita, quella con l'amica, costituisce al contempo l'attivarsi di una comunicazione riuscita, quella con il lettore. La comunicazione con l'amica fallisce a causa del rifiuto da parte di quest'ultima di accettare quell'accordo preliminare con il narratore che invece realizza con il lettore.

Ecco un altro caso interessante:

«"Lei sogna a colori o in bianco e nero?" mi ha chiesto poco tempo fa un medico a cui mi ero rivolto per un problema al piede. [...] "Sogno a colori" ho risposto d'impeto, anche se non sapevo se fosse vero. Immagino quanti intellettuali avrebbero risposto, con malcelato orgoglio, "In bianco e nero". Non so che cosa significasse, per il medico, la differenza. Ne so cosa significhi per noi. Lascio la spiegazione agli psicologi e ripenso, come alla novità più preziosa, alla incomprendibilità dei fatti». (1732-33)

Le tre dichiarazioni di "non sapere" subiscono un rapido mutamento di segno: se il primo sembra descrivere un soggetto poco sicuro di sé, il terzo rappresenta l'io del saggista che prende le distanze da un modo di comunicare inefficace, privo di interesse e di senso. In questo brano è ben evidente anche il valore del rapporto con il lettore nella definizione dell'accordo preliminare: la scansione dei tre "non sapere" sembrano scandire le tre persone della saggistica di Pontiggia: l'io, il noi e il loro. Nel primo la mancanza di conoscenza è attribuita all'io narrato; nel secondo caso si ipotizza che, probabilmente, tale coscienza fosse assente anche in chi poneva la questione; nel terzo si crea l'accordo preliminare con il lettore: il noi identifica uno stacco rispetto a un "loro" (in questo caso gli psicologi) che si

ritrovano in posizione inversa rispetto a quella di partenza: il noi del saggista e del lettore ora guadagna una posizione di superiorità rispetto a quella di scacco in cui era l'io narrato all'inizio dell'aneddoto, ed è in grado di osservare l'insignificanza delle questioni poste, e di avvicinarsi ad una verità (l'incomprensibilità dei fatti) invece che ad una sua semplificazione (la spiegazione).

In tutti questi episodi è chiaro come Pontiggia costruisca il suo accordo preliminare con il lettore suscitando una identificazione con il saggista. L'io del lettore è dunque chiamato a fondersi con l'io del saggista. Anche le allocuzioni dirette al lettore servono a costruire un accordo preliminare intorno a certi valori, come in questo caso:

«*Che cosa è l'amore* – Ora lo sappiamo. È comunicazione. Lo ripetono talmente tutti, perfino i semiologi, che finiamo per crederlo. [...] Quello che diverte non è la parola comunicazione (come potrebbe sfuggirvi l'amore, che *mette in comunicazione* due esseri?), ma il suo delirio di esclusività, la sua paranoia didascalica, la sua dogmaticità colloquiale». (1719)

L'uso tipico della prima persona plurale<sup>438</sup>, unito, in questo caso, a quello della seconda («sfuggirvi»), è volto a creare una condivisione preliminare di valori che contrappone il noi rappresentato dal parere del saggista, a un voi diverso, identificato da un generico tutti. L'io del saggista e quello del lettore sono così avvinti, prima ancora che il lettore possa decidere da che parte schierarsi, nella comune condivisione di un punto di vista altro rispetto a quello oggetto di critica. Quando questo "noi" non è esplicitamente evocato, l'accordo si evidenzia per opposizione: "loro".

«Peccato che il vero Problema degli ideologi sia in realtà, per loro, la sopravvivenza». (1727)

«A questo si sono ridotti gli uomini del nostro secolo per difendere il diritto non scritto della forza: a invocare quello della debolezza». (1724)

Diverse sono le tipologie umane esterne al patto che lega il saggista e il suo pubblico (di volta in volta, gli ideologi, i politici, gli economisti, i pedofili, i falsi invalidi ecc),

---

<sup>438</sup> Si intende qui riflettere sui casi in cui la prima persona plurale si presenta con funzione differente da quella dell'impersonale, come spesso è utilizzata da Pontiggia insieme ad altri tipi di costruzioni, ampiamente reperibili in tutta la sua saggistica.

ma è unico il meccanismo con cui la retorica di Pontiggia li definisce come antitetici rispetto al sistema di valori che l'autore condivide con il suo pubblico: il noi (che comprende l'io, il noi e il voi) e il loro.

Un tale uso dei pronomi (o altri elementi aventi analoga funzione<sup>439</sup>) ne depotenzia il solo valore grammaticale-denotativo implementando quello comunicativo-connotativo: il valore deittico dei pronomi personali si amplia fino a isolare due precisi elementi dell'enunciazione, coloro i quali condividono i valori propri del saggista e coloro che non li incarnano. I pronomi io e noi acquistano così i tratti familiari di chi si riconosce in una comunità giudicante, mentre il pronome "loro" si carica delle connotazioni negative proprie, nella retorica giudiziaria, dei destinatari di una orazione giudiziaria, di quelli che potrebbero essere definiti gli "imputati".

Reboul, nell'analisi delle questioni preliminari alla lettura retorica di un testo, distingue, in modo non analitico, l'*uditorio* dal *contro chi* parla l'oratore. «È raro, infatti, che un discorso persuasivo non sia *ipso facto* dissuasivo, che non si ricolleggi a un'opinione, a una teoria, a un autore»<sup>440</sup>. La parola *uditorio* identifica le persone cui si rivolge il discorso persuasivo dell'oratore, e sono dunque coloro con cui l'accordo preliminare va istituito e rinforzato: nel caso di Pontiggia tale uditorio viene identificato con la prima persona plurale. Attraverso l'uso del noi Pontiggia di fatto crea il suo uditorio, che si caratterizza per due soli elementi: la condivisione dell'accordo preliminare e la non appartenenza alle categorie che lo stesso Pontiggia colloca al di fuori di tale accordo. Infatti, con la seconda persona plurale Pontiggia individua tutta quella serie di tipi umani (o comportamenti) che rappresentano gli atteggiamenti da deprecare, stigmatizzare, condannare ecc. I diversi soggetti identificati dal "loro" non fanno dunque parte dell'uditorio, ma costituiscono spesso l'incarnazione di un dis-valore. Nel caso che segue, il pronome "loro" esplicita la sua funzione comunicativa stigmatizzando la decisione di una

---

<sup>439</sup> Si veda, tra i molti disponibili, questo altro esempio: «Chi comincia, costernato e smarrito, "Non ho parole", dovrebbe prendersi alla lettera. L'esordio dovrebbe coincidere con l'epilogo. Penso che dell'enunciato andrebbe incoraggiato non solo l'uso, ma il rispetto» (p. 1881). Il lettore tenderà a prendere le distanze da quel "chi comincia" identificandosi con l'atteggiamento linguistico suggerito da Pontiggia.

<sup>440</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 164.

famiglia di accettare che la «fase terminale di un loro caro» diventi oggetto di un documentario: «Mi accorgo di non avere rispetto per loro, ma non mi pare che loro ne abbiano per la morte»<sup>441</sup>.

Ma ci sono casi in cui il “noi” indica non la comunità positiva in cui Pontiggia identifica sé e il lettore, ma una società intera. Spesso il noi è quindi riferito al “Paese”, alla società italiana:

«Siamo il Paese della litote, la figura retorica che afferma negando il contrario. La litote tradizionale è spesso tagliente e sarcastica, ma da noi ha acquistato sfumature nuove, tra cauta reticenza, omertà dissimulata e connivenza allusiva. [...] Abbiamo abolito la certezza della pena, non ci resta che abolire la certezza della colpa. Nella nazione europea più capziosa e più problematica le leggi sono diventate le gride di Manzoni, sempre più inefficaci quanto più capillari». (1887)

In questo caso l'identificazione del noi con il “loro” è solo grammaticale: l'ironia sarcastica (cauta reticenza, omertà dissimulata, e connivenza allusiva) permette di indentificare – e così definire – i valori dell'accordo preliminare attraverso l'uso dell'iperbole: «non ci resta che abolire la certezza della colpa». Quello del riconoscimento del proprio limite, abbiamo visto, è certamente il topos valoriale che più concorre alla definizione dell'io del saggista e del noi dell'uditorio.

Un'ultima nota sul rapporto tra oratore ed uditorio va riservata alla definizione dell'orizzonte temporale nel quale il discorso è situato. Basti qui notare l'uso pervasivo del presente (narrativo, commentativo, iterativo, ecc) e di deittici temporali («*Delitto e riabilitazione* – È il titolo che Dostoevskij, se fosse nato e cresciuto nell'Italia di oggi, sostituirebbe al vendicativo e superato *Delitto e castigo*»<sup>442</sup>; «Ora però sta accadendo un fatto curioso...»<sup>443</sup>) o perifrasi («Nell'epoca in cui si riscopre la quarta età quale accesso alla quinta...»<sup>444</sup>) che suggeriscono l'idea di una contemporaneità tra il discorso, il presente di chi legge e l'epoca di cui si parla, come se l'“oggi” di prima persona non abbia una connotazione temporale, ma morale.

---

<sup>441</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1728.

<sup>442</sup> Ivi, p. 1755.

<sup>443</sup> Ivi, p. 1750.

<sup>444</sup> Ivi, p. 1751.

### 6.3.3 Valori: *ratio atque oratio*.

L'accordo preliminare istituito con il lettore in modi spesso impliciti è consolidato attraverso l'esplicitazione di alcuni valori, su cui la retorica persuasiva di *Prima persona* si fonda. Ciò di cui, infatti, il saggista vuole persuadere il lettore, non è una tesi particolare, ma un insieme di valori su cui ricostruire un'etica della comunicazione nella società: «I valori sono a un tempo a fondamento e a norma dell'argomentazione»<sup>445</sup>. Dal punto di vista retorico tale insieme di valori si chiama *topoi*, ossia procedimenti della ragione già verificati come efficaci. Applicando tali *topoi* ai diversi argomenti offerti dall'ampio squarcio della vita e della cultura italiana offerto da *Prima persona*, non solo essi si dimostrano efficaci nell'analisi di comportamenti, idiosincrasie, menzogne o vizi, ma rinsaldano ed esplicitano i capisaldi di quell'accordo preliminare che consente al lettore di immedesimarsi nella *prima persona* del saggista, e di far proprie la sua mentalità, il suo *logos*, inteso, qui più che mai, come *ratio atque oratio*. Dall'analisi dei *luoghi del preferibile* su cui si fondano le pagine di *Prima persona* emerge la tendenza della *ratio* pontiggiana alla semplificazione binaria di un argomento complesso, facendo leva sull'*oratio* tipica della sua scrittura, che innerva il tessuto lessicale della *lingua comune* con le figure retoriche basate sull'antitesi e il parallelismo<sup>446</sup>.

Il procedimento retorico più sfruttato nella saggistica di Pontiggia è quello di svelare la natura infondata di certe opinioni (*doxa*) e di ricostruire attraverso il discorso dei nuovi *endoxa*, (ri)fondati su valori condivisi in modo consapevole e critico anche dal lettore<sup>447</sup>. Coinvolto in un viaggio mentale alla risemantizzazione di alcune parole

---

<sup>445</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 185.

<sup>446</sup> In quanto i valori non sono mai separabili dall'uditorio che li condivide, le figure di *elucutio* servono soprattutto a rafforzare l'accordo preliminare facendo leva sul *pathos*.

<sup>447</sup> La parola greca *endoxa* indica l'insieme delle credenze ed opinioni. Aristotele riconosce un valore agli *endoxa*, intesi come «principi fondati sull'opinione [...] che appaiono accettabili a tutti, oppure alla grande maggioranza, oppure ai sapienti, e tra questi o a tutti o alla grande maggioranza, o a quelli oltremodo noti o illustri» (*Topici*, I, 100b). Reboul introduce la *endoxa* quando parla della dialettica, attribuendole il significato di «opinione comunemente accettata» e ribadendo che «Aristotele si preoccupava di distinguere il vero consenso dal consenso apparente (*phainomenon endoxon*) di cui si contentano i sofisti» (Ivi, p. 51). Raimondi imposta il problema della retorica come

chiave nella comprensione dei fatti e della cultura, il lettore viene coinvolto nella scoperta dei valori nuovi che guidano la voce del saggista nel suo viaggio intellettuale.

#### 6.3.4 I luoghi del preferibile.

Il fondamento dei valori su cui una comunità opera i propri giudizi (*endoxa*) risiede nel ricorso a «valori ancora più astratti, che il *Trattato dell'Argomentazione* chiama i luoghi del preferibile»<sup>448</sup>. Reboul riconduce la varietà dei luoghi del preferibile individuata da Perelman e Tyteca<sup>449</sup> a tre specie: i *luoghi della quantità* (in cui include anche il luogo dell'esistente), i *luoghi della qualità* (in cui include anche i luoghi dell'essenza) e i *luoghi dell'unità* (in cui include anche i luoghi dell'ordine).

In contrapposizione al luogo della quantità, Pontiggia costruisce molte argomentazioni sul luogo della qualità, in più varianti. In particolare, una delle forme più ricorrenti di questo luogo in *Prima persona* è quella che contrappone l'inferiorità di ciò che è inautentico alla superiorità di ciò che viene scoperto come autentico. Pontiggia non ha così paura di introdurre una parola scomoda, quella di "verità". La verità non appare inattuabile per lo scrittore. Anzi essa è la qualità più ricercata nelle sue analisi.

Un caso molto interessante è quello in cui Pontiggia discute del significato della locuzione «simpatia per un testo». Nel brano tenta un percorso ardito: sottrarre la simpatia che un lettore può provare per un testo dal campo della soggettività (quindi luogo della quantità, del fortuito, dell'accidentale) e inserirla nel campo

---

dialogo proprio a partire dagli *endoxa*: «Per questo la retorica oggi non può non essere una teoria del dialogo: non semplice conciliazione ma verifica e regolamentazione dei conflitti attraverso la parola, senza ricorrere a ciò che è al di là della parola, in nome di una razionalità comprensiva che riesca a capire anche l'altro, le sue ragioni suoi diritti. [...] Di nuovo dalla retorica ci si muove verso l'etica. Non è neoaristotelismo, anche se certo Aristotele si era posto il problema: quali sono gli *endoxa*, le opinioni comuni, i costumi, le credenze attraverso cui ci intendiamo e ci sentiamo, per quanto è possibile, uniti, riuscendo così a capirci?» (E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, op. cit. pp. 51-52).

<sup>448</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 185.

<sup>449</sup> Cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, prefazione a cura di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino, 2001.

delle esperienze universalmente condivisibili, quello dell'autenticità. L'esperienza personale istintuale («immediata») diventa subito argomento di indagine:

«Mentre leggevo le prime righe di un saggio intitolato *Amore evolutivo*, scritto da uno dei pensatori più geniali dell'Ottocento americano, Charles S. Pierce, ho provato una immediata simpatia. Da che cosa nasceva? E quanto conta la simpatia nella appropriazione di un testo?». (1774)

Dopo alcuni esempi sul tono linguistico di Pierce, l'analisi procede a una definizione retorica, rinforzata, nel secondo enunciato da una amplificazione ternaria: «È l'irruzione di un parlato umorale in una tessitura logica. Tutto è scritto, naturalmente, ma la forza di Pierce è di trasmetterci una esclamazione concettuale, una interiezione articolata, una dilatazione dell'orizzonte intellettuale non meno che di quello emotivo»<sup>450</sup>. A questo punto Pontiggia può risemantizzare il primo significato attribuito alla parola *simpatia*, utilizzando una semplice sinonimia: «Quando parlo di simpatia alludo a quella sintonia silenziosa che trasforma il patto tra autore e lettore in alleanza»<sup>451</sup>. Il «patto» diventa «alleanza»: il rapporto tra autore e lettore sta assumendo dei toni più caldi, ma non ancora esplicitati chiaramente. Per riempire di significato la parola *alleanza*, Pontiggia ricorre all'espedito retorico a lui più usuale, quello della disambiguazione di un luogo comune: se per simpatia si intende l'introduzione del testo di «una voce affidabile, una inflessione amica, una presenza umana che ci attrae» la tendenza di chi è chiamato a valutare un testo è quella di ignorarla:

«Lo facciamo per ragioni comprensibili. Temiamo di indulgere alla psicologia e di cedere alle suggestioni di un pathos invadente. Diffidiamo inoltre di un autobiografismo romantico che cerchi la complicità attraverso la confessione non intima, ma privata; e che oscilla tra denigrazione e celebrazione, fedele a un'unica divinità, il narcisismo. La simpatia, nella generale mercificazione, è a sua volta diventata una merce a disposizione dei venditori più capaci, dai politici ai letterati nei teatrini in pubblico». (1776)

Con un climax, la *simpatia* si è trasformata da esibizione suggestiva di sé in sofisma retorico: è stata ricondotta alla faccia negativa del luogo della qualità, ossia

---

<sup>450</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1775.

<sup>451</sup> Ivi, p. 1775.

all'inautentico. A questo punto risulta facile al saggista ribaltare il paradigma da lui stesso isolato, ridefinendo il termine secondo un altro paradigma, quello della qualità, ossia dell'essenziale:

«Non è questa la simpatia di cui stiamo parlando. È la consonanza tra autore e lettore nell'amore comune per ciò che fa più paura, la verità. È la libertà che l'autore restituisce alla collaborazione del lettore. È il loro camminare insieme nel viottolo che abbrevia il percorso». (1776)

L'argomento forte del saggio è affidato a una definizione retorica in cui il luogo del preferibile è identificato con una parola "forte" come *verità*: simpatia è consonanza tra autore e lettore nell'amore alla verità. Le successive definizioni retoriche non fanno altro che riempire di sostanza la differenza, precedentemente insinuata tra patto e alleanza: "collaborazione libera", e metafora del "viaggio insieme".

Il luogo della qualità come opposto a quello della quantità non agisce solo in brani dal respiro più ampio, ma anche negli aforismi, come documenta questo caso emblematico:

«*Grandi scrittori* – I grandi scrittori sono in continuo aumento. Quelli che scarseggiano sono gli scrittori». (1762)

L'argomentazione sui luoghi del preferibile diventa in alcuni casi esplicita. Il brano *Il delirio della verità* è costituito da una divertente serie di variazioni sul tema del rapporto tra verità e menzogna in cui il saggista sembra, in alcuni casi, parteggiare per la menzogna, denunciando come la società moderna abbia istituito un «culto intollerante della verità», trasformata da «oggetto di ricerca» in una «forma di isteria». La verità può tornare ad essere tale solo se si ristabilisce come preferibile il logo dell'essere su quello del divenire. Pontiggia lo chiarisce al centro del brano con una sintetica revisione della storia della filosofia moderna: «Quanto più la filosofia, abbandonando l'essere per il divenire, l'ha resa mutevole [la verità], tanto più ci si illude di ottenerla nei rapporti personali»<sup>452</sup>. In questo modo Pontiggia costruisce però, anche attraverso l'ironia, un sistema di valori in cui sono sempre

---

<sup>452</sup> Ivi, p. 1718.

preferibili la concretezza e la paura della verità alla rassicurazione della menzogna. Il disvalore può essere così identificato in una *doxa* che maschera la verità con un linguaggio in cui domina la *fallacia*. Ne *Il miraggio della normalità* la madre che, in televisione, sente di dover definire «assolutamente normale» il figlio emofiliaco offre l'occasione a Pontiggia per puntare l'attenzione sulla società «che coltiva il miraggio della normalità e la scambia per perfezione di massa: ovvero che esercita una coazione, funzionale ai consumi, a imitare modelli in cui solo pochi idioti (moltissimi) si riconoscono»<sup>453</sup>. La *doxa* in questo caso è frutto di un ragionamento scorretto (paralogismo) veicolato dal linguaggio: «la si può capire questa madre, in un pianeta telematico succube di associazioni demenziali: salute-perfezione-felicità»<sup>454</sup>. E così il problema sollevato permette a Pontiggia di ribadire la sua argomentazione basata su questo assioma: la verità, meno rassicurante della menzogna, restituisce però autenticità alla coscienza: «Questa madre però ha sperimentato la malattia di suo figlio e sa che, chiamandola difetto, non ne attenua i disturbi. Non dovrebbe temere di pronunciare quella parola. Tutti abbiamo qualche malattia, latente o manifesta, grave o lieve. Quelli che dicono di essere perfetti hanno la malattia più preoccupante di tutte: sono malati di mente. [...] Noi viviamo nell'universo della pubblicità commerciale, dove non esistono la malattia e la morte, tranne che in quella dei farmaci e delle pompe funebri. Ma nei momenti duri della vita gli uomini ritrovano la verità della parola. [...] Quella madre dovrebbe approfittare delle difficoltà per trovare un linguaggio in cui riconoscersi. Dovrebbe parlare di una malattia che si può fronteggiare»<sup>455</sup>.

Il reale è sempre preferibile all'immaginario, soprattutto quando si tratta di cose di cui abbiamo paura. Qui fonda una critica a una certa psicologia del senso di colpa: «professori del soccorso verbale ci aiutano a eliminare i sensi di colpa immaginari, ma noi dobbiamo affrontare qualcosa di più inquietante: le colpe reali». Nel frammento successivo il tono diventa però serio: «Colpa e senso di colpa – Non

---

<sup>453</sup> Ivi, pp. 1735-36.

<sup>454</sup> Ivi, p. 1736.

<sup>455</sup> Ivi, pp. 1736-37.

sono però la stessa cosa. Però oggi la tendenza generale, tra solidale e complice, è di liberarsi dal senso di colpa per liberarsi dalla colpa»<sup>456</sup>.

Parlando di narratologia, il luogo dell'essenziale è quello su cui giudicare la questione del rapporto tra autore e narratore: «Lo scientismo imperante percepiva la presenza dell'autore come un soggettivismo inaccettabile. [...] La figura dell'autore riappare tra le righe. [...] Parlo di quel personaggio in seconda che è l'autore non coinvolto nella storia. E, più in generale, parlo di qualcosa di più essenziale e prezioso: la libertà di muoversi (e di raccontare)»<sup>457</sup>.

Spesso il luogo della qualità si appoggia al luogo del concreto: è preferibile ciò che è concreto rispetto a ciò che non lo è, anche se questo appare più rassicurante. Tale luogo è usato ad esempio per affilare la satira contro la politica: parlando dell'inaugurazione dell'aeroporto di Malpensa, Pontiggia scrive: «prima che alla inaugurazione con le autorità, pensiamo ai passeggeri. Pare che gli aeroporti siano stati fatti per loro»<sup>458</sup>.

L'argomento pratico, basato sulla considerazione che l'esistente sia preferibile all'eventuale, è utilizzato per ribaltare la *doxa* espressa da una frase come «non risolve il problema», giudicata argomento debole in quanto «sacrifica un miglioramento possibile a una perfezione impossibile. Come se, in attesa di irraggiungibili soluzioni totali, si dovesse rinunciare a quelle parziali»<sup>459</sup>.

Una variante del logo del concreto è quella del più vicino: è preferibile ciò che è vicino a ciò che è lontano. Ma anche in questo caso la scrittura di Pontiggia si propone di ribaltare paradigmi consolidati, lavorando sugli errori di prospettiva implicati in certi giudizi. Così nel pezzo intitolato *Liquidazione dell'antichità* crea un caleidoscopico paragone tra il passato di Roma antica il presente degli Stati Uniti d'America, e il tipo di futuro verso cui sembra muoversi la cultura italiana di oggi, appiattita sul fascino per la cultura senza storia dell'America, e dimentica del valore della propria tradizione:

---

<sup>456</sup> Ivi, p. 1753.

<sup>457</sup> Ivi, p. 1773.

<sup>458</sup> Ivi, p. 1855.

<sup>459</sup> Ivi, p. 1726.

«I Romani istruiti erano bilingui e perfezionavano i loro studi in Grecia, noi stiamo diventando monolingui (un ibrido italo-americano) e coltiviamo il miraggio degli States. Il problema non è di proporre l'alfabeto latino per Internet (lo usa già!), ma di non dimenticare il significato e la storia. Lasciamo agli abitanti di Houston l'orgoglio delle loro origini, noi occupiamoci maggiormente di quelle di Roma. Ci riguardano più da vicino. E riguardano non solo il nostro passato, ma il nostro futuro, culturale ed economico». (1810)

Il ribaltamento operato rispetto alle connotazioni dell'opposizione lontano/vicino è giustificato con il ricorso al luogo dell'essenziale, cui Pontiggia fa riferimento con l'invito a «non dimenticare il significato e la storia».

Il luogo dell'ordine, quello che evoca il topos del rapporto tra antichi e moderni, tra la tradizione e il progresso, è praticato da Pontiggia sempre avendo come mira quella di screditare posizioni ideologiche: è ideologico chi elude l'esistente in nome di una proiezione (nel passato o nel futuro). Il luogo dell'essenziale infatti coincide spesso in Pontiggia con quello dell'esistente, e questa è una coincidenza che crea il *wit* di *Prima persona*. Ad esempio, in una sezione dedicata ai valori con cui opera la critica letteraria, Pontiggia mette in guardia tanto da chi esalta in modo euforico il passato quanto dai positivisti che adorano la posterità. La frase che forse costituisce il nodo intorno a cui ruota la sua analisi è questa:

«Lo so, ognuno ha – e si sceglie – il proprio passato. La cosa più difficile è scegliersi il proprio presente». (1768)

Anche se sembra solo una definizione retorica giocata sull'antitesi presente/passato, l'asserzione serve però a stabilire il punto assiologico della prospettiva di Pontiggia, ossia il luogo del preferibile rispetto a cui si costruisce il sistema di valori da cui osservare il mondo. La prospettiva di Pontiggia appare così tutta centrata sul presente e sulla sua abitabilità. Pontiggia non condivide con i suoi coetanei la prospettiva da cui giudicare il passato ed esprime questo disappunto con ironia: «Come invidia a certi miei coetanei l'epoca in cui siamo cresciuti. [...] L'epoca degli ultimi maestri, degli ultimi critici, degli ultimi interlocutori possibili». L'ironia paradossale è raggiunta collocandosi nello stesso passato glorificato da alcuni («Eppure l'epoca era la mia») e proponendo un diverso punto di vista: «Io

dovevo essere molto distratto, perché non mi sento orfano di un'epoca. E accanto a incontri e a telefonate indimenticabili con X e Y ricordo altrettante occasioni in cui gli stessi X e Y mi sgomentavano per la loro parzialità e i loro limiti. E non ero l'unico, la stupidità ci assediava da tante parti, compresa la nostra»<sup>460</sup>. La prospettiva limitata di chi esalta euforicamente il passato corrisponde all'ideologia di chi aspetta che il meglio sia nel futuro: «I letterati avevano inventato, alla svolta del millennio, un nuovo gioco dell'oca: quello della posterità. [...] Chi ci avrebbe salvato dai canoni del millennio? Solo il suo passaggio. [...] Ma ogni generazione ideologica è delusa dalla successiva: perché si accorge di trasmetterle, come si usa dire, un testimone di cui l'altra tende irresistibilmente a sbarazzarsi. Altro che passarlo ai nipoti»<sup>461</sup>. Così la difesa della classicità come «riserva per il futuro» è fatta a partire dalla coscienza del proprio presente: «Le opere che arriveranno a quei posteri saranno (e sono pronto a scommettere, c'è qualche problema per la verifica) le stesse che sono arrivate fino a noi»<sup>462</sup>. Che non ci sia partita che non si giochi nel presente è ribadito da un aforisma isolato in questa sezione: «*Maestri in vita* – Dispiace nei cosiddetti maestri non che cambino le idee, ma che le idee non li cambino»<sup>463</sup>. L'essenziale non è l'immutabile (anche fosse la coerenza di pensiero) ma l'aderenza alla vita: l'idea ha valore solo nella misura in cui cambia il rapporto con l'esistente, non nella misura in cui preserva se stessa.

### **6.3.5 Lessico e valori: la lingua comune.**

Come risulta evidente da questa sommaria analisi, il sistema di valori istituito e rafforzato nell'accordo preliminare con il lettore consiste nel ribaltamento di luoghi comuni e nella amplificazione di un nuovo modo di pensare, il quale poggia sul riferimento a precisi luoghi del preferibile. Come notavamo, questa *ratio* è affidata

---

<sup>460</sup> Ivi, p. 1767.

<sup>461</sup> Ivi, pp. 1768-69.

<sup>462</sup> Ivi, p. 1770.

<sup>463</sup> Ivi, p. 1768.

a una *oratio* precisa, fatta di un lessico semplice, non specialistico né gergale. Si tratta di quella che abbiamo imparato a chiamare “lingua comune”.

Il lavoro sul lessico è incessante: i disvalori sono veicolati da un uso scorretto o distorto del linguaggio. Per riattivare un rapporto adeguato con i dati del reale occorre riattivare un linguaggio semplice capace di dire la realtà in modo chiaro e comprensibile (luogo del concreto). Ad esempio in un brano sul linguaggio della critica letteraria Pontiggia “azzera” lo specialismo del suo stesso linguaggio critico, utilizzando una forma presa dall’oralità (“non dire niente” / “non diceva niente”) che viene ribadita sia nella voce del saggista che nella voce (orale) del collega cui chiede un parere su un elzeviro:

«Una volta gli avevo chiesto il parere su un elzeviro. L’autore si occupava di un libro di cui non voleva, suo malgrado, parlare male. Io avevo ammirato la bravura consumata con cui aveva riempito due colonne senza dire niente.

Gli avevo chiesto:

“L’hai letto?”

“Solo la prima metà” mi aveva risposto. “Poi ho smesso.”

“Perché?”.

“Non diceva niente”». (1979)

L’espressione *non dire niente* si avvicina a un livello quasi tautologico di descrizione della realtà, rimarcando che un uso consapevole del linguaggio quotidiano offre più significato di quanto non faccia una retorica affinata. Questo tipo di valutazione è ribadito attraverso il ricorso a citazioni autorevoli, come nell’esempio seguente in cui fa riferimento a una massima di Borges basata su un tipo di entimema quasi “popolare”: «diceva Borges, tutte le poetiche sono buone purché producano opere buone»<sup>464</sup>. Il ricorso a questo ragionamento semplificato (sia dal punto di vista lessicale che sintattico) si contrappone a quelli esibiti nel periodo precedente attraverso l’exasperazione della forza caricaturale del linguaggio: «[la teoria dell’*impersonalità*], con le sue contraddizioni interne, è stata a suo tempo contestata ironicamente da Croce, questo pensatore dalla semplicità labirintica, diviso tra vertigini teoretiche degne di Wittgenstein e buon senso partenopeo

---

<sup>464</sup> Ivi, p. 1772.

degno di conciliazioni extragiudiziarie. Ma, diceva Borges, tutte le poetiche sono buone purché producano opere buone»<sup>465</sup>. Il riferimento a ragionamenti semplici è sostenuto da metafore che fanno riferimento a esperienze concrete: per disambiguare tra un'esperienza di lettura come esercizio di critica letteraria e una come esperienza profonda, Pontiggia fa ricorso, ad esempio, alla metafora culinaria. I due termini che Pontiggia vuole esemplificare sono di natura piuttosto astratta: la lettura del critico che si limita a un «accertamento di qualità» cambia la finalità stessa dell'atto di leggere, «che non è più una appropriazione, ma un giudizio». Per definire la differenza tra lettura come appropriazione e lettura come giudizio, Pontiggia introduce la metafora per cui «il lettore si trasforma in assaggiatore, che deve pronunciarsi sulle qualità gustative e organolettiche di un vino. Il giudizio può essere attendibile, ma *bere* è un'altra cosa. Eppure, l'esperienza dell'assaggiatore e quella del commensale vengono oggi confuse»<sup>466</sup>. L'enfasi posta sulla parola *bere* con il corsivo, il ricorso a una argomentazione reticente che fa leva su un accordo preliminare non esplicitato («un'altra cosa»), l'uso della parola *esperienza* applicata a due contesti ben diversi evocati dalle parole *assaggiatore* e *commensale* (ricche di significati connotativi), sono tutte scelte linguistiche che vogliono ricondurre la discussione sul piano logico delle esperienze comuni, possibili a tutti.

Il luogo del preferibile della quantità viene in questo modo a coincidere con quello della qualità, risiedendo la maggior qualità non in ciò che è vero per pochi, ma in ciò che è vero (può essere vero) per tutti.

Consapevole che negli usi linguistici si riversano tanto le attese di senso quanto le frustrazioni degli uomini<sup>467</sup>, Pontiggia seleziona in modo accurato il lessico cui

---

<sup>465</sup> Ibidem.

<sup>466</sup> Ivi, p. 1797.

<sup>467</sup> Questo è manifestato da un certo uso degli ossimori, che permettono di creare delle caricature di una visione ideologica dell'esistenza: così «gli indovini del passato» riescono a trovare ciò che vogliono, oppure «alla disperata parlano di presenza invisibile e di silenzio emblematico» (1852). Anche l'antitesi tra linguaggio tecnico e linguaggio comune implica una gamma di valori opposti: se l'uso di *vergogne* per genitali lascia trasparire una naturale *brama*, l'uso del termine speciale *genitali* assume per Pontiggia una funzione anestetizzante del desiderio: «per coprire quelle che un tempo si chiamavano bramosamente vergogne e oggi, con la neutralità castrante della scienza, i genitali» (1731). Pare questa una chiara esemplificazione della differenza tra una definizione e una parola.

affidare i propri valori. Si tratta di un lessico di registro medio-alto, fatto di parole della tradizione letteraria italiana. Per quanto riguarda, ad esempio, la critica letteraria, pare evidente un debito con Manzoni. Si veda, in questo brano dedicato alla discussione sul valore della *brevitas* novecentesca in confronto alla tendenza alla corposità dei romanzi dell'Ottocento, il chiaro riferimento alla celebre lettera di Manzoni al D'Azeglio:

«Aniché chiedersi come mai non si scrivono più i grandi romanzi ottocenteschi occorrerebbe – sia pure lasciando margini alla genetica – prendere atto che gli autori autentici fortunatamente non ci pensano, si muovono dentro altri orizzonti, sono attratti da altre finalità. Cercano di essere veri e utili esprimendo qualcosa di essenziale con i mezzi di cui dispongono e in cui credono». (1784)

I termini chiave di questa riflessione fanno riferimento a concetti che esprimono valori altissimi e assoluti: autenticità, verità, essenzialità, utilità. Ma questi valori alti sono sempre ricondotti a una dimensione domestica, concreta. Un esempio mirabile è questo frammento in cui Pontiggia argomenta sul rapporto tra vizio e virtù, a partire da una metaforica definizione di letteratura come «un vizio impunito». La discussione è condotta sul filo di un espressionismo linguistico molto forte, esasperato dall'uso intenso del paradosso («La massima di La Rochefoucauld, che le nostre virtù sono solo vizi travestiti, viene infatti rovesciata nel suo opposto: i nostri vizi sono solo virtù travestite»<sup>468</sup>) ma viene risolta facendo riferimento a una immagine concreta e universale, quella del seno materno:

«Forse bisognerebbe recuperare la meravigliosa equanimità di quel dizionario ottocentesco che definiva il seno femminile “fonte di alimentazione e di piacere”». (1809)

Questa immagine permette a Pontiggia di affermare degli *endoxa* alternativi a quella *doxa* che opponeva, in campo letterario, il dovere e il piacere («libri-strumento»/«libri di lettura»), affermando, attraverso il ricorso al lessico di un'esperienza - la più concreta e universale («il seno femminile») – in cui il dovere e il piacere non sono antitetici. Il riferimento alla concretezza del linguaggio

---

<sup>468</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1809.

quotidiano del “piacere” serve a Pontiggia anche per sciogliere l’antitesi tra etica ed estetica. In un frammento dedicato alle recensioni letterarie sui quotidiani, il primo paragrafo è icasticamente (e ironicamente) incorniciato dalla coppia utile/piacevole:

«*L’utile della recensione* – Un tempo era la scappatoia dei critici letterari. Per non parlare male di un romanzo raccontavano la trama, la chiosavano con moralità umorali o con divagazioni metafisiche e non si pronunciavano sulla qualità e sullo stile, come fossero aspetti privi di importanza (oggi è anche la convinzione di molti autori) Alla fine il lettore si chiedeva (e si chiede): ma il romanzo gli è piaciuto?». (1821)

La contrapposizione tra l’«elusivo» linguaggio della critica e il concreto linguaggio quotidiano sbilancia il giudizio del saggista sul secondo termine. Ma il finale del frammento recupera (*per absentia*) in termini etici tutto il peso attribuito all’utilità, rinsaldando l’alleanza di utile e piacevole: «Soprattutto non capisce se valga la pena di leggere il libro. Eppure la recensione dovrebbe essere scritta per lui. Non è il caso di scomodare l’estetica, basta l’etica del giornale»<sup>469</sup>.

Quando si tratta di esprimere i valori, la scrittura di Pontiggia sembra mettere da parte la tendenza all’attenuazione e affidarsi a termini assoluti.

Anche in sequenze dominate dall’ironia e dalle caricature paradossali, quando Pontiggia vuole esprimere la tesi centrale della sua argomentazione spesso fa affidamento a un lessico senza sfumature. Questo effetto di chiarezza disambiguante è ottenuto, come sappiamo, con l’antitesi, che riduce a due i termini di un problema, ottenendo così l’effetto dell’esaustività senza repliche:

«lo suggerirei inoltre, se vogliamo capire l’animale, di non perdere di vista l’uomo, che fa parte della famiglia, a che se con qualche novità di rilievo. E non di fare sempre il contrario, imparando ad esempio dagli animali tutto sull’aggressività (che viene trasferita all’uomo) e niente sullo spirito di sacrificio (che negli animali viene definito istinto e nell’uomo diventa sudditanza a un Super Io dispotico)». (1748)

---

<sup>469</sup> Ivi, p. 1821.

Le coppie animale/uomo, aggressività/sacrificio scandiscono, ripetute ad ogni frase, la satira di Pontiggia il cui scopo è volto ad evidenziare ciò che vi è di non animalesco nell'uomo: lo spirito di sacrificio.

Queste scelte lessicali sono quelle che conferiscono alla scrittura di Pontiggia un tono fortemente etico, incentrato su valori forti: il rispetto della vita e della morte,

«Il rispetto della vita dilata i suoi spazi. Mi ha sempre colpito che le cellule considerate eterne siano quelle tumorali. Forse accanto al rispetto della vita, e proprio per conservarlo, dobbiamo scoprire anche il rispetto della morte» (1746);

i diritti e i doveri:

«Vorrei invitare ad accenti meno appassionati, a ragguagli cataclismatici meno fervidi, a una felicità professionale meno partecipata, anche se mascherata da sgomento. La cronaca ha i suoi diritti, ma l'umanità ha i suoi doveri»;

o tutto il lessico della giustizia, che comprende parole pesanti come colpa e pena, pentimento e perdono, responsabilità, rimorso, e responsabilità:

«Siamo talmente orientati verso la rimozione collettiva della colpa, che la parola rimorso sta uscendo di circolazione. Lo attribuiamo all'unica categoria che probabilmente non lo prova, i pentiti (non a caso i magistrati, più sensibili al linguaggio, preferiscono chiamarli collaboratori di giustizia). Agli altri, in particolare gli assassini, si risparmia non solo la pena, ma il pentimento. Si sollecita invece il perdono dai parenti della vittima, come è accaduto alla madre di una ragazza uccisa a scuola da un coetaneo. Alla notizia che sarebbe stato scarcerato, la donna aveva confessato che non poteva perdonarlo, anche perché lui non aveva mostrato alcun rimorso.

L'ultimo punto appariva però sfocato agli occhi di chi la intervistava. L'essenziale oggi è il recupero, vero o presunto, del colpevole: come se la pena e il risarcimento ideale della vittima fossero parole vuote. E come se il recupero stesso non passasse attraverso la coscienza della responsabilità: cioè della colpa». (1755)

Spesso il discorso sui temi etico-morali entra nel dominio del religioso:

«Per giustificare il festival del perdono, possibilmente immediato, si ricorre al modello del Cristianesimo, dove il riscatto del peccatore è centrale. Ed è la svolta della nuova fede. Ma questo non elimina affatto – né sul piano religioso, né sul piano etico, né sul piano civile – la colpa, la condanna, l'espiazione. [...] Possiamo pure leggere il Cristianesimo come la religione del perdono, ma è al tempo stesso religione del libero arbitrio, della responsabilità del male, della espiazione del peccato». (1755-56)

Quanto Pontiggia vuole indagare la babele linguistica della società moderna si affida ad espressioni metaforiche (prevalentemente ossimoriche), ma quando enuncia i valori che vuole condividere con il lettore, l'aggettivazione si fa meno connotativa e le parole tendono a isolarsi per amplificare (attraverso le antitesi) il loro valore "assoluto". Non è questa forse una delle forme retoriche a maggior rischio di autoritarismo?

### **6.3.6 Figure che rafforzano l'accordo preliminare: definizioni e domande retoriche.**

L'accordo preliminare può essere rafforzato attraverso alcune figure: sono quelle «nelle quali, per mezzo di procedimenti letterari, ci si sforza di creare o di confermare la comunione con l'uditorio». Come sottolinea Reboul tale comunione è spesso «ottenuta per mezzo di riferimenti a una cultura, una tradizione, un passato comune»<sup>470</sup>. Le principali figure che possono svolgere questa funzione sono «figure di scelta, come la definizione retorica, figure di presenza, come l'epanalessi, [...] figure di comunione, come l'allusione, la domanda retorica»<sup>471</sup>. Le definizioni retoriche, così assimilabili per brevità ai tanto amati aforismi, abbondano nella saggistica di Pontiggia, e sono, come si è visto, fondate su equilibrate antitesi e parallelismi, che ne amplificano l'autorevolezza. Eccone due esempi, di cui il primo costruito sull'antitesi possedere/perdere, il secondo sull'amplificazione semantica di una metafora:

«I fanatici non sono gli unici convinti di possedere la verità (quasi tutti ne sono convinti), sono solo i più terrorizzati di perderla». (1740)

«Io non sono un collezionista di coincidenze, anche se raccontare significa impigliarsi nelle loro rete». (1790)

---

<sup>470</sup> C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, citato in O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 187.

<sup>471</sup> Ivi, p. 187.

Le domande retoriche, altrettanto ricorrenti, possono rafforzare l'accordo preliminare svolgendo la funzione di confutazione di una antitesi: il raddoppiamento della domanda ha lo scopo di suggerire al lettore gli elementi del ragionamento a cui il saggista vuole persuaderlo. Nel passo che segue, ad esempio, Pontiggia enuncia una idea attraverso una definizione retorica; poi presenta, attraverso il riferimento all'aneddoto che sta raccontando, la *doxa* che vuole confutare; e infine, attraverso due domande retoriche, strutturate su una antitesi di luoghi del preferibile, ottiene l'effetto di una confutazione:

«Però tra la persecuzione dei passeri e quella delle zanzare sussiste la differenza che passa tra ciò che per l'uomo è benefico e ciò che è nocivo. Le mie due commensali superavano di slancio (una un po' meno) questo divario, in nome di un superiore amore per la vita. Ma di quale vita parlano? Della vita sulla Terra o della vita vissuta nel pianeta della loro mente?». (1744)

Le domande retoriche rafforzano l'accordo preliminare poiché hanno valore di entimema: sostituiscono una argomentazione, lasciando al lettore il compito di concludere il ragionamento e di trarne le conseguenze. Sono spesso usate per generare effetti ironici, come in questo caso, in cui Pontiggia mette se stesso sotto accusa:

«La fine ideologica del passero, salutata come un trionfo della rivoluzione democratica, aveva causato all'agricoltura danni gravissimi. Ma conferma quanto l'etica dei nostri rapporti con gli animali sia schiava dei pregiudizi del tempo e dei miraggi della società. Ovvero che gli animali non sono mai stati soggetti liberi, ma oggetti mobili.

Confortato da queste considerazioni, chiudo ermeticamente le finestre della camera, perché si trasformi per le zanzare in una camera a gas. Quali sono le bestie feroci?». (1743)

Tali domande retoriche hanno spesso funzione di clausole che permettono di ricapitolare in modo ammiccante il percorso argomentativo svolto nel saggio e di rafforzare nel lettore, sempre attraverso il sapiente uso dell'antitesi, la predilezione per la tesi suggerita. Nel brano intitolato *Del furore di avere libri e di accumularli* Pontiggia esaspera, nella prima parte del testo, la passione per i libri fino a descriverei casi in cui essa diventa «bibliomania», «mania», o «miraggio di un

accrescimento interminabile»; nella seconda però riabilita completamente la sua passione attraverso la demolizione dell'atteggiamento opposto, che viene suggellata appunto da due domande retoriche che suggeriscono al lettore i termini in cui svolgere la deduzione: «Perciò la vera domanda che vorrei porre è questa. Chi è il folle? Chi brama di possedere sempre più libri o chi ne tiene la casa vuota come la propria testa?»<sup>472</sup>.

### **6.3 Argomentazione: gli esempi e la retorica dell'evidentia.**

Secondo Aristotele, esistono due tipi di argomentazione: l'esempio e l'entimema. Nella saggistica di *Prima persona* le narrazioni abbondano: aneddoti personali, cronache circostanziate di fatti contemporanei, resoconti di viaggi, stralci di biografie ecc. Queste narrazioni hanno quasi sempre una funzione esemplare: in modo esplicito o implicito, Pontiggia tende ad usarle per rafforzare una qualche idea o giudizio sul mondo, per dare valore a una asserzione di carattere generale. I suoi esempi, anche quando sono presentati enfatizzando l'ostensione della sincerità e della veridicità (tipico della narrazione in prima persona), hanno i tratti e le finalità di quelle che Reboul, citando ancora il *Trattato dell'argomentazione*, definisce *illustrazioni*: «un esempio che può essere inventato e il cui ruolo dunque non è quello di provare una regola, ma di renderla “presente nella coscienza”, e di rafforzare così l'adesione»<sup>473</sup>. Gran parte delle narrazioni presenti in *Prima persona* rispondono alla esigenza retorica dell'evidentia, che, per Pontiggia, si basa sull'esperienza. Iniziando un commento a una delle scene dialogate presenti nel testo, Pontiggia dice: «Questo non è un apologo, è una esperienza»<sup>474</sup>.

---

<sup>472</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1789.

<sup>473</sup> O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, cit., p. 199.

<sup>474</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1814.

### 6.3.1 Rielaborazione di fatti.

Ad esempio, la riproposizione di notizie ascoltate o lette è uno strumento utilizzato da Pontiggia per condurre le sue argomentazioni: il dato storico-fattuale viene elevato a *exemplum*<sup>475</sup> per sviluppare una precisa tesi. Questo movimento può avvenire in modo esplicito o attraverso procedimenti retorici di amplificazione. Nel caso che segue vediamo come la rielaborazione dei dati di cronaca attraverso un uso espressionistico della sintassi e della lingua, raggiunga l'effetto di svelare la retorica fuorviante dei mezzi comunicazione:

«In mancanza di peggio gli incendi puntuali delle nostre ferrovie vengono salutati come i numeri vincenti di una lotteria giornaliera; e in mancanza di morti ci si accontenta, con aria allarmata dei contusi. Privilegiati i crolli delle Borse asiatiche e i loro echi che arrivano a Wall Street, sparati come la carta più attesa in un Mercante in Fiera natalizio. Introdotti dalla voce concitata dei conduttori, gli esperti in diretta cercano invano di gettare acqua sul fuoco, il fuoco avvampa, avvampa, avvampa nell'entroterra ligure e in quello toscano, sulle coste della Calabria e sulla dorsale appenninica, l'Italia brucia!, è un inferno, distrutti migliaia di ettari di bosco, lingue di fiamma salgono nei cieli torridi, nella estate più calda degli ultimi cinquant'anni». (1856)

Oggetto dell'argomentazione è qui la lingua dei *media* con cui il dato di cronaca è offerto al pubblico e i dati di realtà vengono piegati a esigenze ben diverse da una visione "obiettiva" dei fatti.

### 6.3.2 Narrazioni paradossali.

Un'altra forma espressionistica di *narratio* con fini argomentativi è quella della narrazione paradossale, di cui un archetipo celeberrimo è *A modest proposal* di Swift. Prendendo le mosse da una situazione reale, descritta con apparente distacco, l'argomentazione di Pontiggia procede portando alle estreme conseguenze il valore argomentativo di alcuni dati si giunge, così a conclusioni paradossali, che svelano per contrasto l'assurdità delle asserzioni presentate.

---

<sup>475</sup> Cfr. H Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 225-226.

Anche in questo caso, tocca al lettore completare il ragionamento; e questo genera un effetto persuasivo maggiore:

«*Metafisica del fisico* – l'Irap è una tassa che già nel nome, se omettiamo la *p* finale, si abbatte come un temibile miglioramento sui contribuenti. Sostituisce alcuni adempimenti soprattutto la tassa sulla salute (altra espressione emblematica, imporre una tassa sulla salute: quasi una concezione del mondo).

C'è però un punto che colpisce per la sua singolarità metafisica. Noi paghiamo in anticipo le tasse sul reddito che non abbiamo ancora percepito. È una ipoteca sul domani, un segnale di forte ottimismo, almeno per il fisico. È una sorta di punizione preventiva prima di avere commesso il peccato del profitto, un purgatorio cautelare. L'anticipo prima arrivava al 98% del reddito futuro, quel 2% residuo era il doppio della lira simbolica, dunque un popolo estremo al diritto. Ma l'Irap si dovrebbe pagare sul 120% del reddito di domani e questo sfondamento del tetto (altra metafora tipica della nostra economia) diventa una svolta. Ancora timida, ma epocale, come dicono quelli che ne scoprono una alla settimana.

A questo punto avanzo una proposta per aumentare le entrate senza aumentare la pressione (è uno dei rebus che appassionano gli operatori del fisco). Portiamo a due anni l'anticipo dell'imposta. Perché fermarsi un anno? Un po' di coraggio! La longevità si diffonde come una epidemia, lo proclamano le statistiche, tra euforia e panico. E le attese di vita, come dicono i geriatri, si dilatano. Dilatiamo gli anticipi di imposta.

Non importa che si favorisca l'esodo delle aziende. Ci sono, a coprire in parte vuoti, esuli in patria. Scommettere sul futuro è come allungare la vita. La si rende più difficile, è vero, ma in caso di decesso prematuro le somme anticipate verrebbero debitamente restituite con gli interessi di legge. Non ai figli – non esageriamo con la rapidità – ma ai nipoti». (1861)

Anche le ricostruzioni storico-filologico di alcuni concetti cardine della storia culturale (come ad esempio quello di ottimismo/pessimismo) vengono rielaborate in chiave narrativa, generando ironia attraverso la frizione tra il registro asettico accademico e le battute generate dal gioco semantico su alcuni concetti, e dall'uso di una sintassi vicina al parlato.

«*Anagrafe del pessimismo e dell'ottimismo* – Il pessimismo nasce in Francia nel 1759.

Sulla data di nascita si registra tra i linguisti una convergenza rassicurante; sulla identità del padre, come spesso avviene, no». (1708-09)

In un testo a forza istanza veritativa, bisogna notare che assumono valore di *exempla* gran parte delle narrazioni autobiografiche.

Attraverso la verve parodistica Pontiggia può sviluppare le sue argomentazioni di critica letteraria attraverso brevi narrazioni paradossali. Come esempio basti questo brano che fa leva sulla classica contrapposizione tra Ariosto e Tasso:

«Il Tasso, agli infiniti triboli che gli causa il delirio di persecuzione, deve aggiungere il confronto perdente con l'Ariosto, morto mezzo secolo prima che venga pubblicata *La Gerusalemme liberata*. Al vertice delle polemiche c'è Galileo Galilei, che arriva a questo paragone tra i due: se il Tasso è "gretto, povero e miserabile", l'Ariosto è "magnifico, ricco e nobile». Per risolvere i propri dubbi dottrinali e formali il Tasso si rivolge a un tribunale di inquisitori e critici. E si capisce come in trent'anni di strenuo lavoro *La Gerusalemme liberata* sia diventata *La Gerusalemme conquistata*: emblema di quello che un genio può fare contro la propria opera». (1849)

Pontiggia, trasformando il Tasso nell'artefice della propria sfortuna critica, colpisce in verità quei critici che la sanno così lunga da istruire gli artisti «su che cosa dovrebbe ispirarli»<sup>476</sup>.

### 6.3.3 Aneddoti.

Sono numerosi gli aneddoti personali utilizzati per fini persuasivi<sup>477</sup>. L'esperienza personale dello scrittore, narrata con lo stile breve che gli è propria, diventa l'occasione per fornire al lettore l'*evidentia* della generalizzazione cui giunge nel finale. Gli elementi narrativi sono ridotti all'essenziale, mentre viene enfatizzata la caratterizzazione del personaggio: il tutto, evidentemente, a scapito di una veridicità autobiografica, e in favore di una tipizzazione funzionale allo scopo argomentativo. Infatti, l'asserzione cui si giunge è un invito a non fermarsi alle proprie visioni del mondo e a dimostrarsi aperti alla considerazione della precarietà delle prospettive. Il termine positivo di paragone è il saggista stesso, il quale si dimostra in grado di non essere vittima di se stesso («Anch'io, quanto a stupidità, non scherzavo se penso ai limiti della mia prospettiva di allora»<sup>478</sup>); la collega

---

<sup>476</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1849.

<sup>477</sup> «È il senso immortale dell'aneddoto, che ci svela aspetti essenziali della retorica» (1834).

<sup>478</sup> Ivi, p. 1722.

oggetto dell'esempio è invece presentata fin dall'inizio come figura di una certa "chiusura mentale":

«Ricordo, del periodo passato in banca, una collega imperiosa, scheletrica, aspra, anche se capace di gentilezze inattese. Ostentava un disprezzo radicale verso il sesso maschile, ma ne riservava uno uguale a quello femminile». (1722)

Dipinta in questo modo, la sua decisione di «chiudere con gli uomini» presa dopo un abbandono appare come necessaria, anche se il ricorso all'indiretto libero vuole dare illusione di realismo:

«Da allora lei con gli uomini aveva chiuso. Lo dichiarava con un sarcasmo beffardo, con una programmazione lucida, con una amarezza ilare, come se la vendetta la riempisse di una gioia riparatrice». (1722)

Il carattere della donna è interamente evocato dalla voce del saggista, che con la solita ripetizione ternaria di moduli binari (nome+aggettivo), fissa gli elementi essenziali per svolgere la sua riflessione. Così la conclusione era già preparata nella presentazione del personaggio:

«Il limite della mia collega è che non voleva cambiare la sua [visione del mondo] e che mai l'avrebbe cambiata. Lei aveva scritto le tavole della propria legge e le aveva scambiate per quelle dell'Universo. L'Universo è piccolo». (1722-23)

Pontiggia è in grado di collegare tra loro diversi campi dell'esperienza, rielaborando (o *inventando*) aneddoti a scopo analogico: così gli «effetti che si possono imprimere alle palle da tennis» servono a spiegare le «parole *caleidoscopiche* degli scrittori»: ciò che hanno in comune è che «sfuggono da ogni parte»<sup>479</sup>. Mentre il resoconto di una sconfitta subita da un alunno nel ruolo di portiere viene rielaborato stilisticamente fino a trasformarsi in un *exemplum* letterario dello stesso concetto espresso sopra: «palloni che sgusciavano dai guanti, palloni carichi di traiettorie perverse, palloni che giravano per aria e continuavano a girare alle sue spalle. Ecco, è così che gli scrittori giocano con le parole, gli avevo spiegato. Ma l'analogia non era bastata a confortarlo»<sup>480</sup>.

---

<sup>479</sup> Ivi, p. 1815.

<sup>480</sup> Ivi, p. 1816.

Questo tipo di trattamento letterario a fini persuasivi di episodi narrativi introduce una delle tecniche preferite da Pontiggia per trasformare un aneddoto in un *exemplum*: quella della vignetta.

#### **6.3.4 Le vignette.**

Molti episodi narrati, pur ostentando sempre una loro autenticità, sono presentati nella forma dell'aneddoto e servono, più che a documentare, a costruire blocchi narrativi che funzionano come vere e proprie scatole a molla: la struttura narrativa è congegnata per dare risalto a una battuta, a un aforisma, a uno scatto del pensiero. Nel passo che segue Pontiggia descrive le nuove distrazioni moderne che allontanano dalla lettura. Per dare risalto retorico alla novità dei «mille canali» offerti dalla tv satellitare che costituiscono «tentazioni alternative» alla lettura, Pontiggia costruisce un mondo alternativo, che si presenta come una ricostruzione storica, autorizzata da una non dichiarata fonte:

«Un editore geniale e ironico rimpiangeva scherzosamente per l'editoria il tempo di guerra, quando il coprifuoco obbligava la gente a riparare in casa al tramonto e nessun libro rimaneva invenduto. Il miracolo della lettura nell'Unione Sovietica, con il coprifuoco della dittatura, non è continuato nella Russia d'oggi, con l'impiego più diversificato del tempo libero. Oggi da noi neanche il coprifuoco distoglierebbe lo spettatore satellitare dai suoi mille canali». (1784)

La scansione ternaria degli scenari storici evocati (tempo di guerra, dittatura dell'Unione sovietica, oggi) vede un progressivo svaporare dei presunti contorni storici delle vicende evocate, fino alla creazione di una scena tipica di cui il protagonista ha assunto delle caratterizzazioni metaforiche che lo rendono un archetipo del nostro mondo: «lo spettatore satellitare».

Questo trattamento, tipico dello scrittore ironico, del materiale narrativo è riconducibile ad una forma narrativa capace di coniugare le principali attitudini che, per Pontiggia, danno forza alla scrittura – la brevità, la memorabilità, il parallelismo, l'antitesi, la capacità di ribaltare luoghi comuni, con l'evidenza persuasiva dell'ironia: la vignetta.

L'aspirazione di Pontiggia per la narrazione breve ed ironica è nota. Anche nella sua produzione narrativa, la tendenza a suddividere in scene quasi autonome i suoi romanzi è documentabile senza bisogno di analisi particolari. Quello che pare interessante qui, è notare quali funzioni persuasive possano avere tali sequenze narrative. Per farlo sembra importante evidenziare come molte micro-narrazioni obbediscano a un modello narrativo archetipico, rispondente a caratteristiche di genere codificate, e che le sue strutture influiscano anche sulle misure più brevi della scrittura di Pontiggia, attraverso la creazione di figure stilistiche ricorrenti (cfr. 3.2.6) da marcato valore sintattico.

Una chiave per interpretare tali micro-narrazioni con valore di *exemplum* viene offerta da Pontiggia, quando, per permettere al lettore di "vedere" la scena da lui evocata con le parole, con un inciso, fa riferimento a «un quadro di Hogarth»:

«Ricordo una scena precisa. Ero stato invitato da un circolo a tenere una conferenza postprandiale. Ora non le tengo più, perché gli sguardi dei commensali, resi brillantemente ottusi dall'alcol, come in un quadro di Hogarth, non sono un viatico incoraggiante per l'oratore». (1826-27)

Non è facile capire se Pontiggia avesse in mente un'opera in particolare (forse uno dei sei dipinti del celeberrimo ciclo *Marriage à la mode*), ma il riferimento è alla qualità generale della pittura di Hogarth, e cioè alla sua capacità di rappresentare in un'unica tela un'intera vicenda morale. La creazione di vicende e personaggi tipizzati, permette allo spettatore di ricavare, attraverso il riso e la riflessione (il *sentir e meditar* manzoniano), giudizi critici e morali.

Il riferimento al pittore inglese, noto per avere tra i suoi modelli proprio l'arte satirica di Swift<sup>481</sup>, permette di accostare l'intento satirico della scrittura dei due artisti alle loro tecniche narrative: dipingere "scene narrative", in cui la forza semantica si sprigiona dal confronto istantaneo di tipi umani colti in pose emblematiche, più che da uno sviluppo della linea temporale.

---

<sup>481</sup> In un famoso autoritratto, il suo volto è raffigurato in uno specchio sostenuto da tre libri, di cui uno è l'opera di Swift, *I viaggi di Gulliver*. Cfr. W. Hogarth, *Autoritratto con il cane*, Tate Gallery, Londra.

La narrazione per immagini di Hogarth suggerisce una lettura per immagini della narrativa di Pontiggia<sup>482</sup>. In tal modo si può ravvisare come lo scrittore tenda a creare, più che episodi, narrazioni brevi, delle vere e proprie vignette. La brevità sarebbe dunque riconducibile alla necessità di produrre un confronto istantaneo – come avviene nella “lettura” di una vignetta – tra due o più atteggiamenti umani, in modo da far scaturire un giudizio satirico, un’illuminazione istantanea sui vizi, le virtù, i pregi o i difetti della società descritta. La vignetta, semplificando la complessità del reale in atteggiamenti tipici, in contrapposizioni binarie, permette da un lato la riduzione di un problema a pochi termini, dall’altro spesso suggerisce, in modo ironico, una prospettiva inedita e una visione che spezza la cristallizzazione stereotipica e introduce novità.

L’abilità della mano del pittore nel caratterizzare i volti, le espressioni, gli atteggiamenti, è sostituita in Pontiggia, dalla sua maestria nel dosare aggettivi e sostantivi, nell’uso delle congiunzioni coordinanti avversative, o nella creazione di parallelismi sintattici.

Le vignette, spesso, illuminano una invenzione verbale di Pontiggia. I protagonisti sono tratteggiati, infatti, attraverso la sua verve metaforica: accanto allo

---

<sup>482</sup> La polarizzazione continua della scrittura di Pontiggia, lungi dall’indulgere al rischio dell’autoritarismo permette di realizzare proprio uno dei precetti dell’arte espresso da Hogarth in questi termini: tenere insieme la varietà e l’ordine. La varietà come fine della rappresentazione, e l’ordine come mezzo di conoscenza. Che la bellezza derivi dalla simmetria è una falsa opinione. L’occhio è certamente appagato dalla mimesi e «dall’esattezza dei contrapposti, ma allora cede all’amor superiore della varietà [...] Se l’uniformità delle figure, delle parti, o linee fusse veramente la principal cagione della bellezza, quanto più uniformi le loro apparenze si tenessero, tanto più l’occhio ne riceverebbe piacere; ma lungi dall’essere così [...] l’occhio è contento in veder l’oggetto cambiare, e mutarsi tanto da variare queste uniformi apparenze», (36). In questo modo Hogarth punta a realizzare quella varietà che non rompe l’accordo e da cui si genera il piacere. Infatti, se un viso è rappresentato di scorcio e non di fronte: «togli la regolarità delle linee [...] senza perder l’idea dell’accordo», (37). In particolare, Hogarth coglie che il piacere è dato non solo dall’oggetto rappresentato quanto dall’attività della mente del fruitore, cui deve essere sempre offerto qualcosa da capire, un mistero da sciogliere: «La mente attiva inclina sempre ad essere impiegata. L’andar dietro a qualche cosa è l’impiego della nostra vita; ed anche indipendentemente da ogni altro fine ci dà piacere», (42). Nella sua poetica la linea serpeggiante è così una forma capace di esprimere la natura della bellezza, poiché: «L’intrigo delle forme [è] quella particolarità nelle linee, che lo compongono, che conduce l’occhio a una ghiotta specie di caccia», (43). W. Hogarth, *L’analisi della bellezza*, traduzione di anonimo del Settecento, a cura di Miklos N. Varga, SE, Milano, 1989.

«spettatore satellitare» prima descritto, troviamo una folla di tipi umani identificati da etichette stranianti che vivono nel breve spazio di poche righe. Si veda ad esempio questo incredibile passaggio in cui Pontiggia crea una similitudine, quasi fosse un apologo, per dare *evidentia* alle qualità dei libri che non gli piacciono: li paragona a «quei seduttori euforici che, innamorati di sé più che della donna che corteggiano, vorrebbero farla partecipe di questo entusiasmo. Ma le donne, come gli uomini, tendono a condividere solo l'entusiasmo che gli altri provano per loro. E gli esibizionisti finiscono per conquistare solo se stessi»<sup>483</sup>. Attraverso la similitudine con il mondo degli affetti umani, Pontiggia ha descritto i libri di cui si libera, ma ha anche messo sulla scena un preciso tipo umano capace di riassumere in sé alcune idiosincrasie del mondo adulto, il «seduttore euforico».

La scrittura di *Prima persona* presenta una vera e propria folla di questi tipi umani da vignetta: oltre agli «spettatori satellitari» e ai «seduttori euforici», troviamo gli «astemi alla festa del libro», i «podisti delle cattedrali», i «ciceroni pericolosi», le «donne fenicottero delle sfilate» ecc.:

«Astemi alla Festa del libro – Per la Festa del libro non mancano preziose messe a punto. C'è lo snob che separa, con aria insofferente, l'oceano dei libri dall'atollo dei migliori (gli siamo grati della distinzione). E c'è l'inventivo che non nega l'utilità dell'iniziativa, ma aggiunge che dovrebbero essercene di più. [...] Invece le strategie di editori e librai sono soprattutto rivolte ad attirare l'essere più scostante, indesiderabile e deludente che gli innamorati della lettura possano immaginare: il non-lettore». (1798)

«Ho sempre guardato con uno stupore pari al sospetto i podisti delle cattedrali, i corridori delle mostre, i maratoneti dei musei, che scrutano minuziosamente ogni dettaglio ed escono con il viso fresco ed appagato». (1802)

«I ciceroni, sappiamo, sono pericolosi. Raccontano dettagli inessenziali dei monumenti che ci mostrano e alla fine spesso non ricordiamo altro [...]. Lo zelo con cui molti visitatori seguono nei musei le loro guide non è perché queste rivelano i segreti dell'arte, ma perché li occultano. Di solito lo fanno offrendo in cambio dati accessibili, le dimensioni del quadro, l'anno di composizione, il nome del committente, il prezzo spuntato all'ultima asta, la catena dei proprietari». (1816-17)

«Esce una nuova storia della tecnologia? Ecco il recensore descriverci l'australopiteco mentre infila una canna dentro l'altra per far cadere il frutto dall'albero (è stato per decenni il simbolo della superiorità dell'uomo sugli altri primati, poi si è scoperto che non solo lo facevano anche loro, ma che lo insegnavano alla prole)». (1822)

---

<sup>483</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1795.

«Una società [...] che esercita una coazione [...] a imitare modelli [...]: dalle donne fenicottero delle sfilate, sopravvivenze vacillanti a diete paranoide, agli uomini muscolati delle palestre estetiche, campioni di una virilità resa latitante dai farmaci». (1736)

Queste vignette si possono accorciare fino ad assumere la valenza di definizioni retoriche come nel caso dei «moralisti» rappresentati come uomini «sempre in caccia di nuove aggressioni per difendersi dalle proprie paure»<sup>484</sup>.

Queste narrazioni brevi assumono spesso la forma della descrizione del tipo umano. La saggistica di Pontiggia è ricolma di tali descrizioni di abitudini e vizi umani. Esercizi di stile che hanno la funzione di illuminare, per analogia e per contrasto, forme sclerotizzate della vita contemporanea, e di rafforzare asserzioni argomentative. Nel brano che segue, la descrizione del tipo-sportivo individuato dall'etichetta «palleggiatori da fermo» esemplifica l'assioma che il talento letterario di uno scrittore si dimostra solo concreto nella scrittura. La struttura del testo segnala la comparsa del secondo termine di paragone attraverso lo spazio bianco prima dell'ultimo paragrafo:

*«I palleggiatori da fermo – Ho conosciuto, ai tempi della scuola e del servizio militare, i “palleggiatori da fermo”: nella pallacanestro, nel calcio, nel tennis. Compagni che ci riempivano di invidia per la loro abilità di giocolieri negli esercizi fuori partita.*

*Nella pallacanestro soprattutto [...] A volte si giravano verso il canestro, come colti da un raptus silenzioso, e, avvitando nell'aria con l'eleganza di un Nureiev, lo centravano con ostentata indifferenza. [...]*

*Peccato (non manca mai) che i campioni virtuali, durante la partita, naufragassero. La prontezza d'occhio, l'invenzione delle mosse, gli scatti decisivi, la resistenza fisica, l'ineleganza del sudore: ecco un piccolo campionario delle caratteristiche di cui difettavano.*

*Ogni tanto penso ai “palleggiatori da fermo” quando sento dire di qualcuno che è intelligente, raffinato, colto, brillante, dotato di fantasia, di gusto, di talento. Che cosa può mancare, mi chiedono, a uno che ha tante doti per diventare uno scrittore? Bisogna vederlo in partita, rispondo». (1763)*

In questo esempio risaltano alcuni elementi caratteristici della “vignetta” di Pontiggia: l'individuazione, attraverso il riferimento alla propria esperienza personale («ho conosciuto, ai tempi di...»), di una certa categoria umana, connotata

---

<sup>484</sup> Ivi, p. 1809.

con una espressione linguistica che crea una chiara immagine visuale, i “palleggiatori da fermo”; la creazione di un primo contesto narrativo in cui il tipo umano e i valori che incarna risultano vincenti e generano invidia nel tipo umano incarnato dal narratore e in cui il lettore si identifica; la descrizione della varietà di tale categoria umana, attraverso la creazione di situazioni tipiche marcate da paragoni («con l’eleganza di un Nureiev») o espressioni ricche di sfumature («ostentata indifferenza»); lo svelamento dell’illusorietà dei valori precedentemente esaltati attraverso il cambiamento di scena («Peccato che [...] durante la partita») e l’esplicitazione di un valore opposto attraverso una ridefinizione retorica e l’uso di un verbo metaforico («i campioni virtuali naufragassero»); infine l’accostamento di un’altra vignetta, in cui il valore esemplificativo della scena tratteggiata svela la sua funzione di supporto all’argomentazione.

Più semplicemente, la satira sociale diventa vignetta intorno a un tipo umano che incarna flessioni di senso comune, come il «l’amico esoterico» di questo breve frammento, intitolato *Malattia e colpa*:

«L’amico esoterico che ieri, quando ti ammalavi di influenza, ti chiedeva sornione: “Qual è il tuo problema?”, oggi si è moltiplicato in una folla di replicanti. Non c’è sintomo di cui la psicosomatica – come viene chiamata con abbreviazione confidenziale – non offra quello che gli uomini soprattutto bramano, una spiegazione.

La conseguenza è che, se uno si ammala, la colpa è della psiche. Ma se non guarisce, la colpa è sua. Questo aumenta l’intolleranza verso le malattie croniche». (1882)

Alcune vignette sono costruite su dei *topoi* come la contrapposizione prodighi/avari:

«Già il Natale della crisi petrolifera aveva abbassato le luci. Ricordo la commozione degli avari che, abituati a piombare sugli interruttori per impedire sciupii, si vedevano inaspettatamente compresi e addirittura imitati da prodighi pentiti». (1843)

Oppure sul ribaltamento paradossale, come nel caso che conclude la sequenza da cui è tratto il brano precedente, in cui un finanziere fa una predica sul valore della famiglia:

«Ho sentito l'omelia natalizia di un finanziere, che alle prospettive problematiche dell'economia contrapponeva una ripresa vigorosa del senso della famiglia, l'unico a resistere nella generale crisi dei valori, inclusi quelli della Borsa. Le facce impietrite dei presenti esprimevano un costernato assenso». (1844)

La vignetta è ottenuta con semplici parallelismi, che danno movimento narrativo alle immagini:

«Si trattava comunque [...] più dell'euforia del febbricitante che della ipocondria del depresso»<sup>485</sup>. La situazione umana evocata è qui descritta per disambiguazione, sfruttando la forza del chiasmo (euforia/depressione) inserita nel parallelismo sintattico delle definizioni.

La vignetta permette in pochissime battute di “smontare” una certa *doxa*, incarnandola in un certo tipo umano. In un saggio in cui Pontiggia stigmatizza un certo modo di fare critica che assolutizza il ricorso alla Storia, crea una brevissima vignetta in cui il mirabile uso della metafora e dell'uso di quelli che abbiamo chiamato i “luoghi del concreto” servono a svolgere una vera e propria confutazione:

«Anche perché i giudici che investigano in nome della Storia coltivano il quieto delirio di conoscerla, come se fosse la donna della loro vita. E come se conoscessero la donna della loro vita». (1851)

### 6.3.5 Le scene dialogate.

La vignetta non si caratterizza esclusivamente per la sua *brevitas*: in essa l'elemento narrativo è infatti compresso, non affidato a strutture verbali evidenti, come, ad esempio, delle sequenze distinte e giustapposte. È il lettore che individua, in una

---

<sup>485</sup> Ivi, p. 1843.

immagine, uno sviluppo narrativo. La differenza tra una vignetta e un aneddoto è dunque nella rilevanza data all'intreccio: nella vignetta è suggerito visivamente al lettore, nell'aneddoto è la chiave di volta della composizione. È, quest'ultimo, il caso di numerose scene dialogate inserite, sempre con funzione di *exemplum*, tra i testi saggistici di *Prima persona*. Molti sono già stati commentati. Il brano intitolato *Interviste lampo* ad esempio ha lo scopo, attraverso il racconto di un dialogo avvenuto tra l'autore e un intervistatore, di esemplificare uno dei volti dell'ignoranza, ossia l'ingenuità. Che il tema sia l'ignoranza e non altro (leggerezza, stupidità ecc), si è indotti a pensarlo per via del titolo del brano seguente, *L'orgoglio dell'ignoranza*, che sembra così chiudere il dialogato. Come di consueto l'ironia si fonda sul ribaltamento di una situazione comune: l'intervistato diviene intervistatore. Pontiggia deve essere intervistato su una televisione locale ma l'intervistatore, dopo aver sbagliato il nome dello scrittore, dichiara placidamente di non aver letto il libro e di non aver il tempo, vista l'imminenza della diretta di leggere neanche il risvolto di copertina. Così è l'intervistato a dover suggerire delle domande all'intervistatore. Terminata l'intervista però il giornalista, invece che imparare dall'accaduto, sembra trovare conferme alla sua ignoranza dichiarando la propria fiducia nell'improvvisazione. Pontiggia, come sempre, non affida al suo personaggio il compito di svelare l'infondatezza della posizione incarnata dal suo interlocutore, ma lascia che il ribaltamento avvenga nella mente nel lettore, tramite l'ironia:

«“Ottimo, non le pare?” mi ha detto alla fine. “Ha notato che improvvisando si riesce meglio?”. “Infatti” ho risposto alzandomi.  
“Io credo all'ispirazione” ha aggiunto.  
“Anch'io” ho detto». (1807)

Nella diversa semantizzazione della parola *ispirazione* si gioca l'ironia della situazione: la parola diventa così il campo di battaglia tra due mondi. E le battute finali del personaggio oltre a confermare la tipizzazione in senso negativo della comparsa, concludono circolarmente l'episodio, iniziato con un fraintendimento di nome e concluso con un fraintendimento di persona: l'intervistatore chiede una

dedica, ma quando Pontiggia si informa sul suo nome risponde: «“No scriva Miriam [...] è il nome della mia ragazza. È lei che ha la passione di leggere”»<sup>486</sup>.

Una sequenza come questa, che sfrutta l'immediatezza della scena dialogata per tratteggiare i suoi tipi umani e lasciare implicite le considerazioni morali, si discosta dal modello della vignetta proprio per il risalto dato alla scansione cronologica delle sequenze: situazione iniziale, complicazione, risoluzione, conclusione. L'umorismo emerge, insomma, dall'intreccio. A confermarlo è anche l'attitudine del narratore che si fa molto meno presente e invadente, lasciando spazio a una mimesi quasi teatrale e limitando i commenti a quelli concessi da una focalizzazione sul personaggio autobiografico (il narratore riferisce i propri pensieri, ma si dichiara incapace di entrare nella mente dell'interlocutore: «non so quale impressione avesse lui»). Le battute, infatti, sono introdotte con dei verbi impersonali come «rispondo», «aggiunse», «dico», che rendono mimetica la scena aumentandone la teatralità.

Non possiamo però esimerci dal far notare (ed evidenziare così per contrasto) la presenza, anche in un brano come questo, del Pontiggia “vignettista”: in due occorrenze infatti egli abbandona l'impersonalità del narratore-regista che si limita a cedere la parola ai personaggi (o a riferire i suoi propri pensieri) ma riprende il “pennello” del vignettista che interpreta ironicamente la situazione: «Mi fissa con lucida resa»; «La voce acquista una inflessione tra supplichevole e disperata».

La vignetta, insomma, fissa i termini nei quali il lettore può immaginare il dipanarsi di una scena, che invece il modello narrativo dipana attraverso successive sequenze. Un esempio mirabile di questa capacità di sfruttare le sequenze narrative per costruire scene umoristiche, anche nella estrema brevità, è dato da questo capitolo:

«*Professionisti* – Chiedo:  
“Come lavora?”  
“È molto simpatica.”  
Insisto:  
“Ma è competente?”  
“E non si dà arie. È molto spiritosa.”

---

<sup>486</sup> Ivi, p. 1808.

Desisto». (1815)

### 6.3.6 L'uso marcato del "tra" e le "micro-vignette".

La capacità di suscitare immagini ironiche nella mente del lettore, attraverso la creazione di vignette, agisce anche a livello micro-sintattico. Dopo aver analizzato la creatività delle associazioni nome-aggettivo o nell'uso dell'avverbio, si vuole evidenziare ora l'uso privilegiato della preposizione *tra* per creare delle micro-vignette, ossia delle polarizzazioni semantiche il cui effetto è la messa in scena di un'immagine mobile: mobile per la tensione ironica che si viene a creare tra i due estremi connessi attraverso la preposizione e che dona all'immagine la "vivacità statica" propria della vignetta.

In molti casi Pontiggia usa la struttura costruita con il *tra* per modulare il significato di un concetto, di un fatto. Attraverso l'introduzione di due termini lontani tra loro per significato vengono attribuiti a un concetto due elementi (spesso aggettivi, ma anche apposizioni o sintagmi nominali) distanti, spesso antitetici, per delimitare così uno spazio semantico di problemi complessi:

«Di solito l'ironia, più che un effetto riuscito, è una intenzione mancata. L'autoironia è ancora più difficile e rara, comporta dissociazione, tra psicologica ed etica, che richiede non meno sforzi che attitudini». (1892)

Mettendo in frizione tra loro domini semantici distinti, Pontiggia giunge a creare effetti di volta in volta metaforici, ironici, sarcastici:

«film tra avventurosi e naturalistici, frutto di ibridazioni mostruose» (1747); «guardandomi con un'aria tra stupita e inquisitoria» (1751); «con una sfumatura di arroganza, tra professionale e corporativa» (1754); «la tendenza generale, tra solidale e complice, è di liberarsi del senso di colpa per liberarsi dalla colpa» (1753); «ha aggiunto con un certo orgoglio intellettuale, tra didattico e bonario» (1708); «una voce curiosa, tra psicologica e classista» (1709); «conclusione, tra sorniona e sarcastica» (1733); «Le fotografie, soprattutto di viaggio, promettono una breve eternità, tra storica e artistica, responsabile di lugubri serate in compagnia dei reduci» (1825).

In molti casi la struttura serve a intensificare o creare vere e proprie vignette, evocando personaggi o caratterizzando il loro atteggiamento. Nel caso che segue i due personaggi “tipici” introdotti dal *tra*, diventano i volti che il lettore attribuisce al giornalista anonimo di questa sequenza:

«Colpisce il tono, tra il battitore d’asta e il presentatore di festival, con cui vengono annunciati i genocidi nel Kosovo o in Ruanda, gli straripamenti del Fiume Giallo in Cina». (1856)

Si osservi come la struttura costruita con la preposizione *tra* possa aggiungere elementi di movimento a vignette già impostate:

«fesso, come minchione, è passato a ingrossare la prolifica famiglia dei genitali che si aggirano, tra orgogliosi e umiliati, nell’area semantica di stupido» (1868); «La longevità si diffonde come una epidemia, lo proclamano le statistiche, tra euforia e panico» (1861); «In compenso non mancano i poeti che alla televisione diventano attori, divisi tra il giovane povero e il vate redivivo». (1872)

Per dare un’idea della frequenza e degli usi di questa figura si veda il suo ricorso in due brani contigui, dedicati alla critica letteraria, *Le bibliografia globali* e *L’utile della recensione*. Pontiggia polemizza con chi è solito citare le voci di una bibliografia senza leggerle:

«È una dote, tra divinatoria e selettiva, che oggi su scala più grande diventa indispensabile con l’incremento della critica universale. Nessuno specialista può leggere, se non per via indiretta, ciò che di significativo esce, in tutto il mondo, su un autore di rilievo. Per uno dei più grandi, Agostino, lo spoglio oscilla tra la vertigine e il panico. [...] La globalizzazione erudita pone problemi nuovi di responsabilità critica. E nuovi interrogativi, tra visionari e pragmatici, sulla sua destinazione, il suo valore, il suo senso per noi». (1820-21)

Il concetto è ripreso proprio attraverso il ricorso al modulo introdotto dal “tra” nel paragrafo successivo, ancora dedicato al tema della critica:

«Questa elusività critica, ondeggiante tra la concentrazione simultanea e la distrazione finta, si sta estendendo alla saggistica, alla storia, a tutte le discipline». (1821)

Il modulo costruito con il *tra*, insomma, sfrutta tutti i procedimenti inferenziali dell’analogia e della metafora, costringendo il lettore a immaginare più che a

razionalizzare. Per tale ragione anche questa figura può essere annoverata tra quelle retoriche dell'*evidentia*. Può anche essere caricata di una importante funzione anti-autoritaria: perché, pur fissando delle dicotomie, chiede al lettore di riempire lo spazio tra le due, e perché permette di introdurre l'elemento della "varietà" all'interno di strutture polarizzate, più volte stigmatizzate da Pontiggia come autoritarie.

#### **6.4 Entimemi.**

L'analisi delle forme di ragionamento presenti nella saggistica di Pontiggia, ci porterebbe a ripercorrere moduli sintattici, stilistici e retorici già visti e analizzati: parallelismi e antitesi che disambiguano, sorprendono, rivelano. L'entimema più utilizzato da Pontiggia è certamente quello teso a ribaltare una *doxa* e a creare così una nuova *endoxa*, più ancorata della precedente però proprio sulla tradizione, sul passato, sui classici, unica garanzia di una esperienza autentica nel presente.

Da un certo punto di vista, si può affermare che la chiarezza etica propria della scrittura di Pontiggia si basa interamente sull'antitesi. Anche se raggiunta attraverso l'analisi di situazioni complesse, i ragionamenti di Pontiggia sembrano fondare la loro forza sulla contrapposizione tra due elementi caricati uno di valore negativo o uno di valore positivo. E l'andamento di molti ragionamenti di Pontiggia è proprio quello di condurre il lettore da una verità ampiamente condivisa – ma autoritaria, illusoria, irriflessa –, a una verità meno condivisa ma più autentica, e a volte dura.

In questa impostazione apparentemente solo binaria dell'argomentazione di *Prima persona* fanno capolino però alcune strutture che sembrano costituirsi come degli antidoti al virus dell'autoritarismo implicito in questo tipo di retorica binaria. Una è quella, nel campo dell'esempio, della struttura del *tra*. Come si è già evidenziato, l'istituzione di una polarità non evidenzia solo la distanza tra due estremi, ma svolge la funzione di evocare un terzo elemento: uno spazio di significato che nasce dalla

frizione tra gli opposti, uno spazio in cui, misteriosamente, l'uomo fa esperienza della complessità del reale, pur senza cadere nella confusione. Questa soluzione stilistica sembra fondarsi su una precisa visione del reale e della sua conoscenza:

«ciò che è reale, concreto ha due caratteristiche: è semplice ma anche misterioso».  
(1748)

Tale visione è espressa in modo mirabile proprio nel paragrafo conclusivo di *Prima persona*, quando si parla del processo di conquista di un tipo di conoscenza della realtà: quella per cui essa entra nella coscienza dell'uomo come «una presenza finalmente inesplicabile»<sup>487</sup>. A questa concezione della realtà corrisponde, come abbiamo ampiamente documentato, una concezione «caleidoscopica»<sup>488</sup> della lingua. Si tratta ora di soffermarsi sulle forme dell'argomentazione di cui Pontiggia intesse *Prima persona*. Esse sono sia le forme con cui Pontiggia produce il suo discorso persuasivo, sia quelle attraverso cui conduce la sua indagine.

#### **6.4.1 Oltre l'aforisma: la «logica caleidoscopica» di *Prima persona*.**

La tipica *brevitas* aforistica di Pontiggia, che ama e sfrutta i parallelismi soprattutto binari, non esaurisce però le possibilità ragionate della sua scrittura<sup>489</sup>. La predilezione e l'ostentazione di tali forme brevi potrebbe infatti distrarre il lettore dal tentare di cogliere la modulazione del pensiero di Pontiggia che si distende attraverso i diversi frammenti di cui sembra fatta la sua scrittura. Sembra invece evidente che, anche e soprattutto nelle operazioni di selezione e combinazione del materiale che ha dato vita al libro-saggio di *Prima persona*, Pontiggia faccia

---

<sup>487</sup> Ivi, p. 1903.

<sup>488</sup> Ivi, p. 1815.

<sup>489</sup> Così La Porta: «Ho l'impressione che nell'intera opera di Pontiggia, che pure rifugge il misticismo, scorra una diffidenza per la Ragione soddisfatta di sé, dispoticamente totalizzante, per la cultura stessa intesa come possesso, violazione del nucleo più riposto dell'individuo» (F. La Porta, *Scrivere in prima persona*, cit., p. 63).

riferimento a strutture ragionative ampie, in grado di creare ed esemplificare una logica non autoritaria<sup>490</sup>, non definitoria, ma, come la sua lingua, *caleidoscopica*.

Un primo punto di partenza per individuare le strutture argomentative con cui Pontiggia lavora sono rintracciabili seguendo il filo di alcune apparenti contraddizioni. È chiaro come sia l'autore stesso a dare risalto a tali possibili fraintendimenti con lo scopo di invitare il lettore a fare un passo verso una comprensione più ampia del problema posto.

Un esempio notevole è rintracciabile nella sezione che comprende i capitoli *L'orgoglio dell'ignoranza* e *La scelta dei temi*: si tratta di un nucleo di undici capitoli di varia misura non esplicitamente legati tra loro, anche se tutti imperniati sul tema del rapporto tra istruzione, lettura e conoscenza. In questa sezione si possono rintracciare asserzioni apparentemente (o superficialmente, come vedremo) contraddittorie: Pontiggia difende lo studio del passato ma attacca le guide turistiche e gli appassionati del *cult*; difende la precisione del lessico ma poi elogia le parole che «sfuggono»; attacca la scuola, ma poi la difende; si scaglia contro chi non legge i libri, e poi difende chi non li legge. Si tratta di una retorica autoritaria, in grado di sottomettere la logica al piacere della persuasione del lettore attraverso sofismi linguistici? Assolutamente no, ed è lo stesso Pontiggia ad esplicitare il possibile fraintendimento e ad indicare i passi di un ragionamento non fallace che però non sia al tempo stesso semplificatorio.

Proviamo a ricostruire alcune tesi di questa sezione. La prima è la considerazione che il degrado culturale della nostra epoca coincide con una sottovalutazione della cultura intesa come conoscenza: Pontiggia rivendica che «l'unica nostra ricchezza con la quale nessun altro Paese può competere» sia la storia della nostra civiltà, ma non può fare a meno di notare una diffusa ignoranza, causata dalla perdita di abitudine alla lettura («L'estraneità ai libri, vissuta un tempo come umiliazione

---

<sup>490</sup> Per definire il tipo di razionalità cui tende la logica di Pontiggia, si può far riferimento ancora al testo di Raimondi, che Pontiggia ben conosceva: «L'impiego di una razionalità del concreto, condannata anche all'errore, sostituisce la fede in una ragione dogmatica con la fiducia in una ragione problematica, consapevole della possibilità del fallimento. La "ragione retorica" accetta la sfida della temporalità, sa di dover necessariamente confrontarsi con essa per portare avanti i propri progetti, per farli durare, fino a riconoscere come costitutivo il rischio dell'insuccesso». (Raimondi, *La retorica d'oggi*, op cit. p. 70)

sociale, oltre che come discriminazione culturale, si trasforma in un vanto»<sup>491</sup>) ed esibita platealmente in certi quiz televisivi in cui i concorrenti dimostrano lacune storiche, letterarie e linguistiche clamorose («I sette... di Roma? E chi erano? Colli? Re? Non lo so. Romolo e...? E chi?»<sup>492</sup>). La sintesi aforistica di questa tesi è contenuta nella clausola «le regole non si infrangono più, si ignorano». Ma nel capitoletto intitolato *Spiegare l'arte ai turisti*, Pontiggia descrive, attraverso una vignetta, la pericolosità della cultura intesa come accumulo di nozioni: la guida turistica che offre al visitatore «dati accessibili, le dimensioni del quadro, l'anno di composizione, il nome del committente, il prezzo spuntato all'ultima asta, la catena dei proprietari», invece che «rivelare i segreti dell'arte» così facendo «li occulta»<sup>493</sup>. In un paragrafo successivo di poche pagine al nucleo preso in esame, Pontiggia si scaglia, con la stessa durezza con cui aveva attaccato chi cercava di “liquidare l'antichità”, contro chi cerca di “ricreare” il passato, facendolo diventare “cult”: liquidare e ricreare sono per Pontiggia altrettanto irrispettosi del passato. E, come se non bastasse, nel capitolo *Non lo so*, Pontiggia sembrava esaltare l'ignoranza: «non c'è niente di più preciso, di più breve e di più aperto al futuro che “Non lo so”»<sup>494</sup>.

Anche sull'argomento scuola, le tesi che Pontiggia sviluppa in queste pagine possono sembrare contraddittorie: la scuola è dipinta come un'istituzione che sfavorisce il merito («Non si tende a selezionare i migliori, ma a assicurare gli ultimi»<sup>495</sup>), che dissuade dalla lettura («La figlia di un mio amico ha otto anni e legge un numero stupefacente di libri. [...] La maestra le ha detto: “Leggi meno”»<sup>496</sup>), che non fornisce le conoscenze essenziali o che fornisce solo quelle inessenziali («Né la scuola doveva averlo aiutato nel dargli qualche coordinata storica, religiosa, artistica e spaziale»<sup>497</sup>); «Il visitatore, gremito di notizie, si sposta al quadro successivo convinto di avere capito il precedente. Del resto così è stata spiegata a

---

<sup>491</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1808.

<sup>492</sup> Ivi, p. 1812.

<sup>493</sup> Ivi, p. 1816.

<sup>494</sup> Ivi, p. 1818.

<sup>495</sup> Ivi, p. 1812.

<sup>496</sup> Ivi, p. 1813.

<sup>497</sup> Ivi, p. 1811.

molti di noi, a scuola, la storia dell'arte»<sup>498</sup>). D'altra parte Pontiggia sembra difendere la scuola: il capitolo intitolato *Liquidazione dell'antichità* è un ammonimento a non svalutare proprio il patrimonio culturale offerto a scuola in nome di un millantato modernismo; a questo si aggiunge la descrizione della sua appassionata esperienza di docente che lo porta a considerare come una semplificazione autoritaria il luogo comune per cui la scuola sia la responsabile di ogni decadimento culturale ed infine presentandola come un luogo decisivo per la nascita dell'interesse alla lettura («Ora i pochi che leggono, bisogna riconoscerlo, hanno di solito contratto la malattia a scuola: per convergenza insperata con un insegnante mitologico o per disaccordo attivo con un insegnante idiota»<sup>499</sup>).

Un'altra serie di affermazioni, apparentemente contraddittorie, riguardano l'atteggiamento verso la lettura: se non stupisce la sua *lamentatio* ironica sul «declino di un vizio»<sup>500</sup> - così viene definita la lettura da Valery Larbaud -, fa riflettere il capitolo intitolato *Un libro per la notte*, la cui tesi espressa ha a che fare con l'accettazione della contraddizione:

«Non posso addormentarmi la sera senza prima leggere un libro. [...] In questo periodo mi addormento senza leggere niente. Che cos'è? Un cambiamento epocale? [...] Non lo. So che non mi dispiace. La fedeltà a se stessi! Ma anche l'infedeltà!». (1813)

Ed infine un'altra apparente contraddizione presente in questa sezione riguarda l'esaltazione del valore della precisione e la sua contestuale negazione. Pontiggia, lo sappiamo, fa della precisione (soprattutto lessicale) non solo uno dei suoi elementi stilistici, ma anche uno dei suoi criteri di analisi letteraria. Nel capitolo dedicato alla prosa scientifica di Darwin, come abbiamo già visto, individua proprio nella precisione l'elemento di maggior pregio, e lo fa, come sempre, con un paradosso, affermando che la massima precisione è ciò che conferisce la massima apertura della prosa: «Quanto allo stile, ci schiude quella luminosa, pacata, indefettibile precisione che è il dono più prezioso fatto dalla scienza all'arte della

---

<sup>498</sup> Ivi, p. 1817.

<sup>499</sup> Ivi, p. 1808.

<sup>500</sup> Ivi, p. 1809.

prosa [...] Non voglio anticipare al lettore l'ariosità di queste colline liriche [...]. Facessi una antologia della prosa, agli scienziati riserverei un posto di primo piano»<sup>501</sup>. Poche pagine dopo, raccontando della sua esperienza di insegnante, si cimenta in un appassionato resoconto di come il suo principale obiettivo fosse spiegare ai suoi studenti che le parole «sfuggono da ogni parte»<sup>502</sup>:

«Quando insegnavo ricorrevo, per spiegare le parole *caleidoscopiche* degli scrittori, agli effetti che si possono imprimere alle palle da tennis. [...] Questi effetti hanno qualcosa di analogo alle connotazioni delle parole: sfuggono da ogni parte. Un contributo ulteriore me l'aveva dato un alunno che faceva il portiere [...] mi aveva confessato di non aver mai incontrato palloni simili: palloni che sgusciavano dai guanti, palloni carichi di traiettorie diverse, palloni che giravano per aria e continuavano a girare alle sue spalle. Ecco, è così che gli scrittori giocano con le parole, gli avevo spiegato». (1815-16)

Nel capitolo successivo Pontiggia, fa riferimento a una domanda di una sua studentessa e sembra voler chiarire la misteriosa convergenza sottostante alla sua logica apparentemente contraddittoria:

«La ragazza di un corso che mi chiede [...]; "Come mai lei, che ama la precisione, dice spesso 'Non lo so?'". [...] Non c'è niente di più preciso, di più breve e di più aperto al futuro che "Non lo so"». (1818-19)

Pontiggia sembra immedesimarsi in diverse contropartite ideologiche e dare alla sua voce sfumature caleidoscopiche, quasi a voler esemplificare l'inafferrabilità dei significati ultimi. Ci sono però dei segnali testuali che portano a individuare in uno stile preciso la tonalità di voce del Pontiggia autore-autorevole, quella voce che veicola una sintesi capace di superare le apparenti contraddizioni delle sue ipoidentità: uno di questi segnali testuali è il riferimento a quei *topoi* attraverso cui Pontiggia costruisce la sua visione del mondo, ad esempio quelli dell'essenziale, del vicino, del significativo, riassunti nel verbo *riguardarci*.

Questo tipo di argomentazione sembra voler invitare il lettore a non accontentarsi di definizioni precostituite (delle istruzioni per l'uso culturali), bensì a riattivare la

---

<sup>501</sup> Ivi, p. 1801.

<sup>502</sup> Ivi, p. 1815.

propria personale capacità critica, riportandola al livello ritenuto più profondo e vitale: la pertinenza della cultura con la propria vita. Pontiggia non vuole ergersi a portavoce di una nuova via culturale, ma sembra voler assumere una funzione di richiamo: «si tratta non di proporre [...], ma di non dimenticare». E il richiamo – forse il più potente della saggistica di Pontiggia – è tutto contenuto nella declinazione dell’ambivalenza paolina del «quando sono debole, è allora che sono forte»<sup>503</sup> contenuto nel precedente riferimento al “non sapere”:

«Non c’è niente di più preciso, di più breve e di più aperto al futuro che “Non lo so”. È ancora più saggio del “So di non sapere” socratico, che esprime pur sempre una consapevolezza orgogliosa: “Non lo so” è disarmato: e pronto ad arrendersi alla verità» (1818-19)

Ecco delinearsi il punto di sintesi di tutte le precedenti, apparenti contraddizioni, un punto di sintesi che cerca di non eliminare gli opposti, ma neanche di metterli in equilibrio. Mira piuttosto a guardarli come delle insorgenze di una realtà più grande, misteriosa e affascinante di ogni tentativo umano di definirla.

Quella di Pontiggia è una consapevolezza «orgogliosa» ma «disarmata», che consente all’uomo di «arrendersi alla verità» invece che illuderlo che essa sia una propria costruzione. La precisione è quella passione per la realtà che lascia spazio all’inafferrabile, all’indefinibile: la vera cultura è «dare asilo a uno sconosciuto»<sup>504</sup>. Questa «logica caleidoscopica» va esercitata con pazienza, ed è un esercizio non tanto intellettuale<sup>505</sup>, quanto personale:

«Alla fine c’è chi si arrende (non si sa se coraggioso o irresponsabile, non so se sono io) a un inaccettabile paradosso: che un libro, premiato da un lettore, possa essere condannato da un altro senza che nessuno dei due si sbaglia. È possibile? Nella logica strana, prospettica, caleidoscopica, contraddittoria, mutevole della letteratura, forse sì.

Per accettarlo, occorre maturare una certa esperienza: non solo dei limiti altrui, ma dei propri». (1806)

---

<sup>503</sup> Cfr. 2 Cor. 12,10.

<sup>504</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1818.

<sup>505</sup> Illuminante quanto sintetico Geertz nel suo famoso *Note sul combattimento dei galli a Bali*: «Ritenendo insieme a Max Weber, che l’uomo è un animale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto, credo che la cultura consista in queste ragnatele e che perciò la loro analisi non sia anzitutto una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato». Citato in E. Raimondi, *La retorica d’oggi*, cit. p. 68.

Come dimostra questo paragrafo, non è possibile ridurre la logica di Pontiggia a una mera “logica della complessità”. La cifra della sua logica non risiede in una intellettualistica descrizione della varietà della verità, - descrizione che può trovare più o meno tutti d’accordo – quanto in un vero e proprio esercizio di conoscenza di sé, *critico* in senso proprio: la sua logica comporta sempre un ultimo scatto argomentativo che invita il soggetto a una revisione della visione di sé, prima che del mondo. Si svela così un possibile secondo significato del titolo della raccolta: la *prima persona* non è solo quella dell’autore, ma è quella del lettore, chiamato a una sorta di *metanoia* culturale.

Pontiggia non sembra accontentarsi di una logica che consista nell’accettazione delle contraddizioni: l’avventura gnoseologica della sua scrittura conduce a far emergere un elemento ulteriore. Attraverso l’equilibrio e l’allusività della scrittura, vuole sfuggire le defezioni che irretiscono la verità, ma allo stesso tempo rimanere strenuamente attaccato alla razionalità del discorso, che raggiunge con la rigosità della sintassi e della lingua. Questo sguardo viene proiettato anche sugli autori di cui parla:

«Non credo però che un artista della statura di Chaplin si accontenterebbe delle contraddizioni. Cercava piuttosto una convergenza inesplicabile, una coerenza sotterranea e misteriosa tra le diverse scelte». (1745)

Questa ricerca di una «convergenza inesplicabile» delle contraddizioni sembra essere il principio della logica caleidoscopica della saggistica di *Prima persona*.

Le figure stilistiche dell’antitesi articolata in parallelismi servono quindi ad amplificare la sua retorica fondata sul rapporto con l’esperienza: questo tipo di figura permette a Pontiggia di restituire in modo razionale la vitalità dell’esperienza comune, in cui convivono tensioni diverse, ma non per ciò incompatibili. Pontiggia ne parla esplicitamente e lo esemplifica nella sua scrittura in un passaggio in cui prova a spiegare i motivi per cui è stato conquistato dalla scrittura di un saggio del filosofo americano Peirce:

«Decisivo è il *tono*, cominciativo, sarcastico, inappellabile, venato di cupa insofferenza e di feroce gioivialità. È l'irruzione di un parlato umorale in una tessitura logica. Tutto è scritto, naturalmente, ma la forza di Peirce è di trasmetterci una esclamazione concettuale, una interiezione articolata, una dilatazione dell'orizzonte intellettuale non meno che di quello emotivo». (1775)

È viva quella scrittura (fatta di tessitura logica cui non si può rinunciare pena l'incomunicabilità) in cui "irrompe" la contraddittorietà umorale del parlato (insofferente e gioviale allo stesso tempo). Questa irruzione, si badi bene, non "rompe" la razionalità della logica, ma la "dilata", riuscendo così a mostrare la «convergenza inesplicabile» tra intelletto ed emotività. Ecco un'altra metafora con cui Pontiggia descrive senza definire la sua «logica caleidoscopica»: un'irruzione dell'ambivalente che dilata l'orizzonte della razionalità.

Questo *locus* della riflessione e della pratica retorica di Pontiggia arriva a informare le sue riflessioni anche quando lo spunto sia semplicemente costituito dai «puntini di sospensione e punto esclamativo»:

«Queste scelte ortografiche credo rispondano, più che a un formalismo grammaticale, a una esigenza profonda: di dare pathos alla speculazione, di fonderla con gli echi della emozione, di amplificarla nelle sue risonanze interiori. È come se il pensiero rinunciasse all'asciuttezza neutrale della logica per aprirsi alle inflessioni e soprattutto alle acquisizioni di un discorso più diretto, intensificato dalle connotazioni affettive. E credo che in questa evoluzione rientri la riscoperta della retorica non solo come argomentazione persuasiva, ma come modalità del dialogo». (1778)

L'accostamento di alcuni frammenti, apparentemente ispirati a occasioni diverse tra loro, e "mascherati" sotto una verve metaforico-aforistica che sembrerebbe renderli quasi autosufficienti, è però determinato, oltre che da un richiamo tematico, da una struttura argomentativa. Se consideriamo i tre capitoli in successione *Messaggi positivi*, *Messaggi post mortem*, e *La poesia come accrescimento di vitalità*, possiamo riconoscere oltre alla parola tema che li lega (pessimismo), una struttura fatta di una tesi e due esemplificazioni.

La tesi è contenuta nel primo testo citato e consiste nell'affermazione che l'unico messaggio positivo che gli artisti possono comunicare è quello della verità; chi dispensa messaggi illusori è il vero pessimista:

«I veri pessimisti sono i venditori di ottimismo. Disperano tanto dell'uomo da ingannarlo con le speranze. E poi si chiedono agli artisti messaggi positivi! Lasciate che ci aiutino ad avvicinare, attraverso la bellezza, la verità. È questo il loro messaggio positivo. Per l'ottimismo ci sono i professionisti». (1710)

I due frammenti che seguono, ispirati rispettivamente a un aneddoto condominiale e a una riflessione sulla critica leopardiana, sono la documentazione delle due affermazioni contenute nella asserzione citata: le pubblicità di viaggi recapitate a un vicino defunto fanno riflettere, in modo ironicamente macabro, sui meccanismi illusori su cui si regge la pubblicità e sul *topos* della *brevitas vitae* («Niente mi dà come queste lettere un senso agghiacciante e ilare del tempo che passa»<sup>506</sup>), mentre, in modo speculare, la rappresentazione della morte nella poesia leopardiana, invece che pessimismo, sembra infondere fiducia nella vita:

«Il poeta del dolore, della infelicità, della morte? Nessuno come lui ci ha dato una immagine luminosa e dolce della felicità, del paesaggio, dell'amore della giovinezza». (1713)

Un altro *topos* su cui si può misurare questa logica caleidoscopica di *Prima persona* riguarda il tema della fiducia nel linguaggio. Nel paragrafo *Il miraggio della normalità* Pontiggia conduce una delle sue più sentite battaglie sull'uso ideologico della lingua denunciando un mondo «che ha fatto delle distinzioni nominalistiche il principio di discriminazioni odiose e spesso fatali», spingendosi fino alla considerazione che «milioni di uomini sono stati perseguitati e uccisi in nome dei nomi»<sup>507</sup>. La stessa concezione nominalistica del rapporto tra realtà e parola porta gli uomini, nella società del benessere, a cercare di attutire la durezza della realtà attraverso l'edulcorazione del linguaggio: «Noi viviamo nell'universo della pubblicità commerciale, dove non esistono la malattia e la morte, tranne che in quella dei farmaci e delle pompe funebri»<sup>508</sup>. Ciò che permette di uscire dal nominalismo è per Pontiggia solo l'esperienza: «Ma nei momenti duri della vita gli

---

<sup>506</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 1713.

<sup>507</sup> Ivi, p. 1736.

<sup>508</sup> Ivi, p. 1737.

uomini ritrovano la verità della parola»<sup>509</sup>. La fine del nominalismo ridà fiducia nel linguaggio.

Eppure, poche pagine dopo, Pontiggia sembra mostrare sfiducia nel linguaggio chiaro e diretto. Al termine della narrazione ironica del suo rapporto con una domestica che, per un tacito accordo, finge orgogliosamente di lavorare anche dopo aver terminato le proprie mansioni, conclude così:

«E se invece rinunciassimo alla finzione e ci parlassimo con franchezza, come sognano gli ecologisti sociali?  
No, meglio non farlo. Lei perderebbe un compenso di cui ha bisogno e sarebbe costretta a cercarlo altrove. Io perderei una collaboratrice di cui ho bisogno. La finzione è un balsamo». (1739)

Il riferimento positivo alla finzione potrebbe sembrare una riproposizione positiva del nominalismo. Ma non è così. L'episodio permette invece a Pontiggia di ampliare la riflessione precedente, arricchendo la sua argomentazione sull'autoritarismo della lingua. E la tesi sembra essere questa: per evitare l'autoritarismo della lingua è necessario riconoscere sempre il primato dell'esperienza sul linguaggio. La morale dell'aneddoto potrebbe così riscritta: ci sono equilibri che il linguaggio rischia di compromettere se quest'ultimo pretendesse di superare la realtà nella definizione della verità. Solo se il linguaggio "serve" la realtà non diventa ideologico.

Questo modo di ragionare è alla base di molti altri passaggi di *Prima persona*<sup>510</sup>. Ad esempio, le pagine precedenti a quelle appena analizzate giocano sulla

---

<sup>509</sup> Ibidem.

<sup>510</sup> Si dà conto qui di altri due procedimenti retorici anti-autoritari. L'uso degli avverbi, tipico dello stile di Pontiggia, sembra essere funzionale, intensificando la leva dell'ironia, questo tipo di logica aperta, anti-definitoria: «Pindaro – Che cosa ha di attuale? Niente, fortunatamente». L'avverbio *fortunatamente* rappresenta la terza logica via tra due posizioni "bloccate": da un lato quella espressa dalla domanda, che presuppone l'attualità come criterio assoluto, dall'altro quella di una risposta che sarebbe altrettanto "bloccata" se l'avverbio non aprisse, attraverso l'ironia, a un ripensamento radicale del binomio attuale/inattuale. Un altro esempio di retorica pragmatica ed antiautoritaria è quello per cui, dopo aver esposto una tesi di tipo deliberativo, Pontiggia prova a metterla per primo in pratica. Nel paragrafo intitolato *Ideologia e pratica dello stupro* propone che «per frenare l'aumento di diffusione, se non di popolarità di questa infamia del maschio umano» si mobiliti un «movimento di idee cui tutti [...] diano un contributo per coprire di disprezzo lo stupro». Riserva ai comici il compito di «coprire di ridicolo chi vede in quell'atto una affermazione di sé». E così, nel frammento successivo, Pontiggia mette in atto il suo proposito e, in *La fragilità degli uomini*, copre di ridicolo coloro che giustificano certi atti con la scusa della tentazione che «certi

contrapposizione tra “utile del lettore” e utile dell’autore”, e trovano una sintesi nel concetto, anche qui apparentemente opposto, del “piacere”:

«L’utile del lettore e l’utile dell’artista idealmente convergono. Ma perché l’intersezione sia feconda occorre che l’artista abbia ambizione, pazienza, generosità, fantasia e una strana tendenza a dire più cose contemporaneamente appagando i sensi della nostra mente. Sì, la nostra mente ha sensi molteplici, più numerosi e capillari che quelli del corpo». (1794-95)

Uno degli ambiti della vita sociale in cui l’autoritarismo della lingua produce gli effetti peggiori è quello della politica e dell’economia. Scorrere alcuni titoli dei capitoli dedicati a questi temi è illuminante: *La politica come problema linguistico*, *Economia come alfabeto del mondo*, *Immunità politica e mutazione fonetica*, *Sistema ideologico e sistema paranoico*<sup>511</sup>. In questi paragrafi, come abbiamo già messo in evidenza, Pontiggia evoca un uso violento del linguaggio che produce violenza sul piano storico: «Le utopie [...] tendono a trasformare le premesse ideologiche in conferme storiche». E ancora: «Non sono stati in pochi a piegare la problematicità della scienza e la parzialità contraddittoria dei dati a una visione totalitaria dalle potenzialità dirompenti»<sup>512</sup>. E nel capitolo intitolato *Mitologie nazionalistiche e stragi attuali*, introducendo un saggio di Walter Pohl, sembra quasi arrendersi ad una concezione pessimistica dell’uomo e del suo linguaggio:

«Rispondere alle domande non significa risolvere le tragedie che le eludono e che nessuna risposta placa. La matrice di queste tragedie ha nomi tristi: sopraffazione, violenza, interesse, odio, ferocia, vendetta, viltà. Le domande che l’agnello pone al lupo, nella favola di Fedro, ricevono sempre una risposta, ma mai quella giusta. E quella giusta è che alla fine il lupo divora l’agnello». (1842)

Ma Pontiggia occupandosi di retorica, al tempo stesso ne costruisce una sua, antiautoritaria. E infatti il brano appena citato non conclude il saggio, che invece prosegue così:

---

abbigliamenti femminili» provocherebbero sulla fragilità della loro psiche: «A questo si sono ridotti gli uomini del nostro secolo per difendere il diritto non scritto della forza: a invocare quello della debolezza».

<sup>511</sup> Ivi, pp. 1832-1840.

<sup>512</sup> Ivi, p. 1841

«Però l'uomo, lo ammette perfino l'etologia, non è propriamente un lupo. E smentire gli alibi che gli consentono di esercitare da millenni la violenza può essere uno dei compiti indiretti della storiografia». (1842)

Il libro di Pohl, che ha il merito di «denunciare le usurpazioni retrospettive che vorrebbero avallare i massacri» ponendo «dilemmi insolubili e insieme sfide a metterne in discussione i presupposti»<sup>513</sup>, è valorizzato come «un antidoto prezioso ai fraintendimenti strumentali» non solo in forza del suo contenuto, ma proprio in forza di questa antropologia positiva dell'uomo («non è propriamente un lupo») propria dell'animo e della ragione di Pontiggia<sup>514</sup>. Solo poggiando su questo fondamento positivo, Pontiggia può costruire con fiducia la sua retorica autorevole.

---

<sup>513</sup> Ibidem.

<sup>514</sup> Il nesso tra retorica e antropologia è sempre ben evidenziato da Raimondi: «la retorica diventa l'attività nella quale viene alla luce il momento problematico dell'uomo: non le verità assolute bensì quelle in conflitto, di cui si deve discutere, di cui ci si deve convincere. [...] la retorica è il luogo del molteplice, della pluralità, delle differenze a confronto e in dialogo, il luogo della molteplicità interrogativa, in cui si pongono problemi piuttosto che dare soluzioni, e si è invitati a prendere decisioni. Dunque la retorica si intreccia ancora più strettamente con il mondo problematico dell'etica e della politica». La retorica è «il luogo in cui un'interrogazione nascosta accompagna il grade sistema dei valori che riguarda l'uomo». E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, cit., p. 22.

## 7. Conclusione.

L'analisi delle raccolte di saggi curate da Pontiggia ha illustrato l'ampio ventaglio di strumenti linguistici e retorici con cui l'autore ha realizzato quel «compito» che, in uno dei suoi primi saggi, riteneva decisivo per la narrativa contemporanea: l'impiego di «un linguaggio corrente per esprimere verità remote dai luoghi comuni»<sup>515</sup>. Una formula efficace per descrivere la tensione che anima, non solo la prosa narrativa, ma soprattutto quella saggistica, anche in considerazione del periodo storico in cui la sua esperienza si sviluppa (neoavanguardia, strutturalismo, critica militante, contrapposizioni ideologiche, ecc).

Nella prima parte di questa ricerca l'obiettivo è stato quello di valutare gli elementi strutturali, linguistici e retorici propri della saggistica specificamente letteraria di Pontiggia (*Il giardino delle Esperidi, L'isola volante e I contemporanei del futuro*): si sono così messi in evidenza quei tratti che la differenziano dalla saggistica accademica, stigmatizzata dall'autore, in più occasioni, per il suo stile paludato; al tempo stesso le diverse prospettive con cui le raccolte di saggi sono state analizzate (linguistica, narratologica, semiotica) hanno fornito molte indicazioni utili a documentare l'autorevolezza del metodo critico-letterario adottato. Uno degli obiettivi più alti della ricerca stilistica del Pontiggia saggista<sup>516</sup>, infatti, è quello di coniugare *chiarezza* e *precisione*, capisaldi della sua concezione comunicativa, e avvicinarsi al modello di «scrittore orale» che riconosce in Perrault: per farlo, deve eludere i tecnicismi che minano la comprensibilità e sfruttare «le virtù essenziali» dell'oralità<sup>517</sup> che permettono di istituire un tono di dialogo con il lettore, senza mai dimenticare la ricca tradizione linguistica dell'italiano ottenuta per via di una «concentrazione ininterrotta sui significati delle parole e delle frasi»<sup>518</sup>.

---

<sup>515</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit., p. 539.

<sup>516</sup> Per quanto riguarda la narrativa, è già stato sottolineato da Testa, ne *Lo stile semplice*, che Pontiggia «imposta un'equivalenza, per noi fondamentale, tra chiarezza e complessità». E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 335.

<sup>517</sup> «È probabile che Perrault dovesse all'ascolto di suo figlio se poté diventare un supremo *scrittore orale*: nel senso che mantenne, della oralità, le virtù essenziali, eliminandone però i pericoli più frequenti, che sono la dispersività e la ripetizione», (586-87).

<sup>518</sup> *Ivi*, p. 539.

L'analisi preliminare delle raccolte ha messo in luce sia il lavoro specifico di revisione e semplificazione del linguaggio adottato nei saggi critici più specialistici<sup>519</sup>, sia la volontà di strutturare veri e propri libri-di-saggi più che semplici raccolte, dotati ciascuno di una riconoscibile unità stilistica e compositiva. Dal punto di vista strutturale, la *dispositio* dei testi ha lo scopo di porre in posizione rilevante saggi che rappresentano possibili chiavi di lettura della sua opera: così nel *Giardino delle Esperidi* il saggio su Daumal (*La "chiarezza" in Daumal*) è strategicamente posto in apertura<sup>520</sup> come manifesto stilistico e critico, nell'*Isola volante* il saggio su Manzoni, *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*, posto al centro della raccolta, presenta quegli elementi di narratività e meta-narratività che caratterizzano tanta saggistica di Pontiggia e la avvicinano in maniera più evidente alla sua scrittura narrativa<sup>521</sup>; allo stesso modo, ne *I contemporanei del futuro* la struttura complessiva dell'opera è marcata dalla presenza dell'unico saggio composto appositamente per la pubblicazione in volume, *I classici, una metafora sociale e militare*, attraverso cui Pontiggia non solo traccia la più bilanciata *summa* del suo metodo critico-letterario, ma al tempo stesso abilita il linguaggio metaforico

---

<sup>519</sup> Interventi significativi riguardano anche gli aspetti paratestuali. Ad esempio le note presenti nelle versioni originarie di alcuni saggi e prefazioni vengono inserite nel corpo del testo; se alcune indicazioni bibliografiche non essenziali sono state eliminate, le citazioni dei testi commentati sono stati trasferite tra parentesi; sono invece state inglobate nel corpo del testo alcune note dal valore esplicativo che potevano arricchire il contenuto argomentativo del testo, come documenta la prefazione a Lorenzo Magalotti, *Relazione della Cina*, confluita nelle *Esperidi* con il titolo *Immagini della Cina* (sottolineate le parti aggiunte nel testo dalle note): «[...] i Seri la filerebbero dagli alberi, pettinandone amorosamente la canizie e immergendola nell'acqua. Virgilio, nelle *Georgiche* (II, 21), accenna ai "tenui boccoli che dal fogliame pettinano i Seri", e Ammiano Marcellino, nelle *Le storie* (XXIII, 6), narra che i Seri "bagnano spesso con acqua, ammorbidendoli come se fossero tessuti, i frutti degli alberi, poi cardano questa sottile e tenerissima lanuggine mista d'acqua, la filano e ne fanno stoffa sferica». E ci lascia l'immagine di selve lanose, debolmente rischiarate, in cui gli uomini tengono alte le braccia per ripetere, con gesti lievi, una tradizione millenaria», (561).

<sup>520</sup> Si è notato come i contenuti di tale saggio possono fornire al lettore gli elementi per interpretare anche la citazione di Esiodo posta in esergo e da cui Pontiggia estrapola il titolo del libro. La chiarezza diventa così, in opposizione alla sua possibile oscurità, «la sfida di un linguaggio» che Pontiggia vuole porre al centro della sua ricerca letteraria e umana. Cfr. anche D. Marcheschi, *Letteratura in «prima persona» di Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. XIII-XIV.

<sup>521</sup> Rilievi in questo senso provengono dalle osservazioni di Bellardi sui narratori di Pontiggia: «Lo studio approfondito dell'opera [*Promessi sposi*] gli aveva permesso di affrancarsi da certi vincoli autoimposti e di assegnare al narratore un ruolo più libero e dinamico. È infatti evidente come da *Il giocatore invisibile* a *Il raggio d'ombra* a *La grande sera* Pontiggia intraprenda una sperimentazione che verte sul ruolo del narratore, il quale è sempre palesemente parte in gioco e non semplice voce narrante della storia: personaggio malcelato, spettatore attivo che liberamente si associa e dissocia dal punto di vista delle figure in scena». (M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio*, cit., pp. 119-120).

alla critica letteraria, in qualche modo realizzando una possibile declinazione del concetto steineriano di “esecuzione”.

L’analisi linguistica ha isolato i tratti di quella «lingua comune» che Pontiggia, etimologicamente, *inventa* per la sua critica letteraria: una lingua con la comprensibilità della lingua parlata e l’equilibrio della sintassi classica.

La combinazione sulla pagina di stilemi tipici del dominio dell’ordine delle parole<sup>522</sup> e un ampio ventaglio di figure retoriche<sup>523</sup> generano una complessità di rimandi interni che arricchiscono la densità semantica della prosa senza appesantirla<sup>524</sup>: parallelismi, chiasmi, coppie e *tricolon* strutturano in modo pervasivo la sintassi e rinforzano figure di antitesi, paradossi, giochi di parole. Una cura particolare è riservata al lessico: le escursioni nel registro basso sono sempre funzionali a una immedesimazione con il testo commentato e il lessico specialistico o straniero è sempre glossato, con particolare attenzione alla chiarificazione etimologica. L’etimologia per Pontiggia non è solo un serbatoio infinito di immagini e analogie, ma anche uno strumento fondamentale per provare a dare evidenza alla irrealizzabile coincidenza nella parola del molteplice e dell’uno, dello storico e dell’attuale, che è per lui il *significato*:

«Nella storia delle parole ci attrae il mutamento, ma la continuità è altrettanto misteriosa.

Quasi sempre chi le usa non ci pensa: si attiene a un’unica accezione, quella corrente. Essa si impone con l’evidenza del presente, che sembra esaurire il tempo nell’attualità.

Eppure se c’è una meta che la cultura ha sempre, e fatalmente, perseguito, è proprio di distruggere questa illusione, risalendo alle origini, ritrovando i significati

---

<sup>522</sup> Parallelismi, enumerazioni, strutture paratattiche basate sulla *correctio* o sull’antitesi. L’effetto di chiarezza è certamente dovuto alla prevalenza della paratassi sull’ipotassi.

<sup>523</sup> Se la presenza dell’ossimoro è ben documentata anche nella prosa narrativa, si è qui raccolto un ampio campionario di altre figure: metafore, sinestesie, ipallagi, figure etimologiche, politoti, antanaclasi ecc. Cfr. in particolare il capitolo I.

<sup>524</sup> Si riportano qui due esempi, già analizzati nel primo capitolo, per quello che riguarda le enumerazioni e i parallelismi associati alla espressività lessicale e metaforica: «Ma [il libro] non conosce conclusione, essendo “una cosa concepita, propugnata e vissuta come eterna”, né conosce **equilibrio, distacco, giusta distanza**, che ne contraddicono l’essenza, fatta di incontenibilità, dismisura, possessività, gelosia: radicali e insanabili conflitti, che trovano una pace illusoria in appagamenti momentanei» (635); «L’**enigma**, insolubile per il protagonista, non lo è più per noi e **la sorpresa**, fatale per la vittima, attira lo spettatore» (695).

che la parola ha acquistato lungo il percorso per riapprodare infine alla immediatezza. Ma essa, a questo punto, è scomparsa.

È come se nel viso di un vecchio si cercasse il bambino.

Questo sdoppiamento, nella immediatezza, ci è precluso.

Al massimo, se conserviamo di lui memorie o immagini, riusciamo a sovrapporre al presente, ma non a farle coincidere: possiamo, alternativamente, vedere l'oggi e l'ieri, l'uno escludendo ogni volta l'altro.

Questo scacco della percezione mi ricorda quel gioco illusionistico in cui i profili di due visi, opposti frontalmente, bianchi su sfondo nero, si trasformano sotto i nostri occhi in due calici, ma mai riusciamo a vedere contemporaneamente le due immagini.

Le parole, quando sotto il nuovo lasciano affiorare l'antico, suscitano sensazioni analoghe». (727)

La forza espressiva del lessico di Pontiggia è così affidata, più che a una particolare ricercatezza, ai processi di accostamento straniante che investono il tessuto linguistico a tutti i livelli, a partire dall'unità minima nome-aggettivo fino, come abbiamo visto, alle varie figure di *dispositio*.

L'effetto di immediatezza comunicativa e di dialogo con il lettore è ottenuto attraverso il ricorso alle formule del parlato, come la dislocazione a sinistra o la frase pseudoscissa, e alle forme attenuative della perentorietà della voce del saggista: locuzioni che marcano la soggettività di alcune affermazioni o che conferiscono un tono confidenziale alla scrittura, frequenti appelli al lettore e l'uso sistematico della "quarta persona", che ha le funzioni di *plurale didattico* identificate da Serianni<sup>525</sup>. Il lettore è invitato intenzionalmente da Pontiggia a partecipare in prima persona al testo: procedimenti di coesione testuale legati alla sottrazione, come l'uso marcato di spazi bianchi e a capo, la sintassi nominale, procedimenti elencativi, il ricorso alla metafora e all'ironia, sono tutti elementi che attivano quelle procedure inferenziali e analogiche che costringono il lettore a ricostruire *attivamente* il senso complessivo del testo.

Il tentativo di Pontiggia è quello di spezzare il monologismo della voce saggistica e introdurre elementi di polifonia, tipici del romanzo<sup>526</sup>. Le strategie messe in atto

---

<sup>525</sup> Cfr. L. Serianni, *Grammatica italiana; italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET 1989, pp. 210 e 325-326.

<sup>526</sup> Sul rapporto tra pluridiscorsività e lingua comune nel romanzo cfr. M. Bakhtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001 (1975), in particolare le pp. 108-140; e Id, *Problemi dell'opera di*

sono molteplici. In molti casi si ricorre alle proposizioni incidentali: nei saggi di tipo critico letterario assolvono alla funzione didascalica di fornire informazioni a compendio del discorso, come riferimenti bibliografici, traduzioni da o in altri idiomi, inserzione di citazioni o di elenchi di tratti annunciati in precedenza, che richiederebbero altrimenti livelli di subordinazione difficilmente gestibili se non attraverso complesse architetture ipotattiche; spesso hanno la funzione di creare una sorta di controcanto alla linea logico-sintattica in primo piano. In questi casi l'uso di incidentali simula i cambi di progettazione propri del parlato per disambiguare o specificare concetti<sup>527</sup>, sviluppare analogie fulminanti<sup>528</sup> o aprire prospettive che destabilizzano l'acquisito<sup>529</sup>. Un'altra delle strategie con cui Pontiggia conferisce vitalità e varietà alla voce monologante del saggista è data dall'inserimento nella linea del saggio di *excursus narrativi*, aforismi, analisi psicologiche dei comportamenti che hanno spesso la funzione di generalizzare casi particolari, portando il lettore su un piano di riflessione universale, secondo il modello manzoniano del «sentir e meditar».

La rappresentazione della propria soggettività (anche se in forme molto più ridotte nei saggi di argomento letterario di quanto non sia negli scritti di argomento sociale, politico e culturale) è uno degli strumenti alla base del tono confidenziale della saggistica di Pontiggia, ed è diventato uno dei marchi di fabbrica del suo stile. Eppure, questa scrittura in *prima persona* non può essere ridotta alla sola ostentazione della propria soggettività di gusto o a mero espediente retorico. Ripercorrendo l'intera opera saggistica si nota, in controluce, la precisa volontà di proporre un *nuovo* linguaggio critico, in cui, all'approccio *mediato* dalla critica e dalle sue categorie, si preferiscono, come punto di partenza, le strade segnate dalle

---

*Dostoevskij (1929)*, introduzione, traduzione e commento di Margherita De Michiel; presentazione di Augusto Ponzio, Edizioni dal Sud, Modugno, 1997, pp. 185-214.

<sup>527</sup> «Adduceva un pretesto illuminante per occultare la sua *paura* del gioco (la paura di ciò che avrebbe significato per lui un insuccesso con Morphy)» (581); «E fin qui potrebbe essere pietà (anche se mitologia e psicanalisi offrirebbero altre interpretazioni)» (589).

<sup>528</sup> «Ora, dopo quel “credo perplesso e quell’”onesto” rafforzato da “assolutamente” – a conferma che le virtù vengono evocate quando i fatti stanno per smentirle, come la moglie evoca il fantasma del coniuge quando sta per tradirlo – ecco lo sviluppo della lettera: ...» (765).

<sup>529</sup> «Non c'è bisogno di occasioni così drammatiche (ma anche così privilegiate) come l'attesa della morte, perché tale inquietudine si manifesti» (580).

diverse reazioni dirette al testo<sup>530</sup>, a cominciare dalle impressioni di lettura, che Pontiggia sottrae al puro ambito della soggettività. Non si tratta ovviamente di una posizione ingenua: il metodo critico della «fisiologia della letteratura»<sup>531</sup> coniuga, infatti, tanto la fiducia nelle reazioni alla lettura quanto la pratica consolidata (e auspicata) della rilettura dei testi (i propri e quelli altrui<sup>532</sup>). Pontiggia affida alla meta-rappresentazione dei processi cognitivi la struttura di alcuni saggi allo scopo di evidenziare alcuni possibili inceppamenti nella ricezione del testo letterario e, al tempo stesso, mettere in scena le operazioni critiche che ritiene più rilevanti. Pontiggia spesso *si narra*<sup>533</sup> alle prese con le letture di cui offre un'interpretazione o un'analisi. In tale azione dell'*osservarsi in atto* lo scrittore si rende conto che lo sforzo maggiore è quello di liberarsi delle incrostazioni del sapere che impediscono un rapporto diretto, e quindi rinnovato con il testo, come si legge nella postfazione curata per l'edizione Frassinelli dei *Malavoglia*<sup>534</sup>:

---

<sup>530</sup> Molte pagine dedicate alla sua personalissima bibliomania si soffermano, con grande ironia, anche sulle sensazioni visive e tattili nel rapporto con i libri: nelle *Sabbie immobili* c'è un intero testo, nella forma del decalogo, dedicato alla fiducia nelle impressioni fisiche suscitate dai libri, *Sull'acquisto dei libri*. Anche qui Pontiggia rafforza la sua argomentazione paradossale facendo riferimento a un aforisma di Wilde più volte utilizzato: «Fidati degli aspetti superficiali: la copertina, la grafica, l'impaginazione, il titolo. Sono solo i superficiali, diceva Wilde, che non si fidano delle prime impressioni» (1084). Interessante, da questo punto di vista, la sua prefazione al libro di R. Muller, *Il desiderio di libro*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2000, pp. 7-9.

<sup>531</sup> Pontiggia fa riferimento a tale espressione nel saggio *I colombari della letteratura* (652) proprio per avvalorare, con ironico contrappunto, le reazioni di lettura rispetto a certe argomentazioni critiche.

<sup>532</sup> Secondo la consolidata pratica correttoria di Pontiggia, applicata alle proprie opere romanzesche (cfr. l'ottima analisi delle varianti di *La grande sera* nelle due edizioni fatto in C. De Santis, *In forma di orizzonte*, cit. pp.103-109; e Id., *Una perenne scontentezza stilistica*, cit. 167-178. Tale metodo viene affinato e offerto anche nelle sue lezioni di scrittura e nei saggi, come metodo critico per valutare lo stile degli autori: si tratta di effettuare prove di sostituzioni, anche minime, di termini per giungere alla individuazione di cosa sia arbitrario e cosa essenziale per un autore. Si vedano, a questo proposito, i numerosi passaggi di *Dentro la sera* in cui Pontiggia esplicita il metodo della prova di sostituzione di un termine per comprendere l'insostituibilità della parola letteraria, in particolare il capitolo XIV: «Scrivere vuol dire ogni volta scegliere non solamente una possibilità, ma scartarne contemporaneamente altre». G. Pontiggia, *Dentro la sera*, cit., p. 188. Un altro esempio è quello che si dà qui, al capitolo 2, nell'analisi del saggio *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*.

<sup>533</sup> Lo stile della auto-rappresentazione al presente affinato nelle prose di *Prima persona*: «Panico di una rilettura, a distanza di decenni, dell'attacco dei *Malavoglia* [...] Pavento lo stesso sgomento che ci invade rivedendo un amore di gioventù. Ma i classici non invecchiano, l'hai sempre detto. Mi appello alla pazienza. Spero. Desisto». Ivi, p. 269. I procedimenti metanarrativi al servizio della critica letteraria sono analizzati nel capitolo 2.

<sup>534</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, postfazione di Giuseppe Pontiggia, Frassinelli, Milano 1997, pp. 269-276. Si tratta di uno dei molti saggi letterari scritti dopo la chiusura dell'ultima raccolta, *I contemporanei del futuro*, e che avrebbe potuto essere contenuto nella sesta, mai progettata.

«Le mediazioni culturali sono così rassicuranti. Per questo le aggiro – almeno all’inizio – quando riavvicino un classico. Per affrontare il contatto brutale, temerario, imprevedibile con il testo. Ti hanno insegnato che puoi dire la tua purché ricordi tutto quello che gli altri hanno detto prima di te. Il problema invece è di dimenticarlo, per capire quello che provi leggendo. Se ora ti avventurassi negli atti di un Convegno sui proverbi e massime nei *Malavoglia* finiresti per dimenticare proprio quelle sensazioni di rifiuto che sono le uniche, autentiche, che provi. Invece devi partire da queste. Sono solo i superficiali, diceva Wilde, a non fidarsi della prima impressione»<sup>535</sup>.

Tale atteggiamento porta a rimettere in discussione un certo modo di concepire la critica letteraria, e a delineare un modello ermeneutico che approdi ad un rinnovato rapporto con il testo<sup>536</sup>.

L'impostazione di questa sorta di «fisiologia della lettura» - in cui le reazioni al testo sono il punto di partenza e non di arrivo - sembra avere delle analogie con concetto di *esecuzione* offerto da Steiner in *Vere presenze*<sup>537</sup>: per Pontiggia l'operazione critica non inizia con un distacco dal testo, ma con una profonda immedesimazione, innanzitutto nel suo linguaggio. Seguendo questa suggestione si è mostrato nell'analisi dei saggi dell'*Isola volante*, e nello specifico nel saggio più importante dal punto di vista letterario della raccolta, *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*, come Pontiggia sfrutta le forme della narrazione per rappresentare questo processo di immedesimazione con il testo. Nel caso citato, l'originalissima analisi dell'evoluzione della presenza dell'anonimo nelle diverse edizioni dei *Promessi Sposi* arriva ai suoi apprezzabili risultati critici grazie a una rielaborazione narrativa delle tensioni profonde che animano la scrittura narrativa di Manzoni. Pontiggia può così leggere, nella comparazione delle tre edizioni, le diverse tappe della genesi creativa del romanzo stesso, rappresentata come una lotta, nella mente dell'autore, tra due istanze narrative, quella dell'anonimo e quella del narratore.

---

<sup>535</sup> Ivi, p. 270.

<sup>536</sup> «Se però – anziché isolare, come facevo allora, lo sfondo poetico dagli uomini che ci si muovono – lo reimmergo nel flusso della vicenda, constato che il paesaggio in Verga è una presenza mobile e inquietante [...] Per questa via si può tentare l'accesso anche al significato dei proverbi. La scuola, nelle sue intenzioni edificanti, li addita come patrimonio sapienziale travolto dalle iniquità sociali del progresso. Ma è questa l'intenzione di Verga? L'effetto inaspettatamente grottesco dei proverbi, almeno nelle pagine iniziali, è involontario?» (Ivi, 273).

<sup>537</sup> Cfr. cap. III di questa tesi, e nello specifico G. Steiner, *Vere presenze*, cit., pp. 17-35.

Tale tensione compositiva, non riducibile ad alcun meccanismo formalistico, è per Pontiggia quella tra la parola e il silenzio, tra ciò che il narratore dice e ciò che l'autore tace. L'anonimo con cui lotta il narratore dei *Promessi Sposi*, è così «la figura più importante che un narratore incontra nel suo percorso: quella della reticenza, dell'omissione, del silenzio» (1402).

Allo stesso modo la lettura qui offerta del saggio introduttivo ai *Contemporanei del futuro* mostra la precisa volontà di Pontiggia di *inventare* un linguaggio critico che, facendo leva sulla metafora, sul paradosso e sull'ironia, riduca la distanza con le opere invece che crearla. Pontiggia è critico letterario in quanto critico del linguaggio. Non può esistere per lui comprensione, neanche del fatto letterario, se non dentro un'attenzione alla dimensione semiotica dell'arte, secondo l'opzione di Steiner: «L'interprete è un decifratore e un comunicatore di significati. È un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazione. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che “mette in atto” il materiale davanti a sé per dargli una vita intelligibile»<sup>538</sup>. Il linguaggio figurato utilizzato nella scrittura saggistica di Pontiggia trova così la sua giustificazione in questa concezione ermeneutica: il vero critico è colui che invece di *spiegare* il linguaggio dell'arte, prova a farne *risuonare* le tensioni profonde. Solo attraverso un linguaggio metaforico è possibile avere accesso al cuore della bellezza, che per sua natura è enigmatica<sup>539</sup>, e dunque non ineffabile, ma esprimibile solo con un linguaggio analogico.

Questa concezione, espressa come necessità di restare «dentro la metafora» per comprendere il valore dei classici, si traduce, dal punto di vista critico, nell'invito ad abitare il linguaggio come la casa della *tradizione* e non della *storia*. La difesa dei classici come riserva per il futuro è da intendersi non secondo il paradigma storicista

---

<sup>538</sup> Ivi, p. 21.

<sup>539</sup> «C'è però un aspetto della bellezza che ancora ci coinvolge: ed è il suo carattere enigmatico» (757). Per Pontiggia il compito di un linguaggio, anche scientifico, è quello di sottrarsi alla pretesa di definire il carattere misterioso della verità, ma di accettarne la non misurabilità: «L'analisi non fa che accentuare l'enigma della sintesi. Gli sottrae il superfluo: non il mistero, ma il suo alone, la suggestione labile del “misterioso”. Un processo analogo si manifesta nel dominio della scienza: quanto più essa si addentra nella semplicità apparente del disegno originario, negli elementi primi della energia e della vita, tanto più dilata l'area dell'ignoto. Così l'analisi strutturale della poesia, anziché decifrarne il segreto, come pure avrebbero voluto certi suoi cultori impazienti, ne mette solo in luce aspetti ulteriori» (755-6).

della difesa del vecchio contro il nuovo, quanto secondo quello della tradizione, così come Pontiggia lo ha desunto dalla lezione dell'amico Rodolfo Quadrelli<sup>540</sup>.

La volontà di dare una forma nuova al materiale originario nel libro-di-saggi è particolarmente evidente nelle *Sabbie immobili*, in cui l'analisi a tutto tondo della società, della cultura e della letteratura è condotta prevalentemente attraverso una particolarissima forma di analisi linguistica: quella del lemmario. La frammentazione tipica della scrittura di Pontiggia trova nella forma del *repertorio linguistico*<sup>541</sup> una delle sue migliori espressioni. Attraverso una espressionistica analisi lessicale la satira sociale di Pontiggia si mostra qui come dominata dalla preoccupazione di svelare gli alibi linguistici con cui, in tutti i campi (politica, economia, cultura, letteratura, società), gli uomini contemporanei sfuggono al confronto con l'esperienza e alle proprie responsabilità morali e civili. La mobilità imprevedibile del comico è l'antidoto all'irrigidirsi dei nessi tra linguaggio e realtà: compito dello scrittore comico è innanzitutto quello di svegliare l'uomo dagli automatismi rassicuranti in cui conduce l'esistenza<sup>542</sup> e poi, riportandolo a fare i conti con il limite di cui è fatta l'esperienza umana, insegnare «come fronteggiarla» (1048). Pontiggia chiama «promozione grammaticale» quel procedimento magico per cui l'uomo si illude di sostituire la realtà con le parole: così i «neologismi euforici» sono quelli per cui «di fronte a una complicazione, c'è sempre chi annuisce: "È un problema di *know how*"; e ha l'impressione, condivisa da lui solo, di averlo in parte risolto». (1043). L'analisi linguistica si arricchisce così degli strumenti della pragmatica: la lingua che Pontiggia mette sotto la lente della sua satira è quella che svela le intenzioni profonde dei parlanti solo se calata nel contesto d'uso. In tal modo il lemmario delle *Sabbie immobili* si costruisce sullo sfondo dei contesti di vita reale abilmente tratteggiati dalla penna dello scrittore. E, tra le righe del lessico messo "all'indice" nel volume, il lettore è portato ad

---

<sup>540</sup> Cfr. R. Quadrelli, *Il linguaggio e la poesia*, cit., pp. 11-20.

<sup>541</sup> Così doveva intitolarsi il libro in una delle sue possibili varianti. Si veda il dattiloscritto corretto a mano conservato presso il Fondo Giuseppe Pontiggia, fondazione BEIC.

<sup>542</sup> Cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 84 e seg.

attraversare i più disparati campi dell'esperienza: lo spettro dell'altro lessico, quello usato ma non messo sotto la lente dell'analisi, si dimostra ampio, dal morale al quotidiano. Giocando sulla straordinaria polisemia del lessico (isotopie), che si ottiene calando le parole in opposti contesti comunicativi, Pontiggia ottiene gli effetti comici più riusciti del suo paradossale dizionario. Così l'aggettivo *possente* evoca, in una straniante sovrapposizione, tanto gli «dèi greci» quanto i «bagnini di Viareggio» (1072), e la parola *cordata*, lasciando trasparire nel suo significato ristretto di «scalata ai vertici aziendali» la sua origine alpinistica, diventa icasticamente il simbolo di un decennio italiano, quello del «epica del potere, poesia degli anni Novanta» (1045).

L'opera intera di Pontiggia è caratterizzata da questa costante e primaria attenzione al linguaggio. Tanto la costruzione dei personaggi dei romanzi, quanto gli aneddoti della vita di tutti i giorni delle sue prose di costume, fino ai classici commentati nei saggi letterari, sono trattati innanzitutto come fatti linguistici. Solo un uso consapevole della lingua infatti permette un viaggio nell'esperienza. Per Pontiggia non si può fare esperienza di nulla se non attraverso il linguaggio. Ma non c'è traccia nello scrittore di una frattura tra le parole e le cose: la sua ricerca nel linguaggio poggia sulla estrema fiducia nel legame parola-realtà. Nelle varie prose di *Prima persona* lo scrittore ribadisce che solo un sincero confronto con l'esperienza, in particolare quella del limite e del dolore, permette di trovare la strada per uscire dal nominalismo: «nei momenti duri della vita gli uomini ritrovano la verità della parola»<sup>543</sup>. Così la madre che ha paura di nominare la disabilità del figlio per quello che è «dovrebbe approfittare delle difficoltà per ritrovare un linguaggio in cui riconoscersi»; infatti «se avrà fiducia nel linguaggio, il linguaggio la ricambierà»<sup>544</sup>. La fine del nominalismo ridà fiducia nel linguaggio. Ciò che spaventa Pontiggia non è l'impossibilità della parola di afferrare la realtà, bensì l'uso intenzionalmente violento della parola per manipolare la realtà: è questo, in estrema sintesi, il punto di partenza del libro mai scritto sull'autoritarismo nel linguaggio<sup>545</sup>. Pontiggia, come

---

<sup>543</sup> G. Pontiggia, *Opere*, cit. p. 1737.

<sup>544</sup> *Ibidem*.

<sup>545</sup> Per questo si veda l'analisi svolta nel capitolo dedicato a *Prima persona*.

è noto, ha dedicato molte delle sue ricerche e delle sue lezioni all'analisi degli strumenti con cui la lingua diventa autoritaria, violenta, manipolatrice. Nel libro di saggi che più assomiglia a un romanzo, *Prima persona*, lo scrittore accompagna il lettore in un viaggio in tutti gli aspetti della società e della cultura contemporanea osservati attraverso il filtro della lingua. Per questa ragione nell'ultimo capitolo di questa tesi si è indagato il libro con la sua stessa prospettiva ponendo questa domanda: un linguaggio che tanto si affida alla brevità dell'apofrosma, alla frammentazione della sintassi, al parallelismo, alle ripetizioni non rischia di essere esso stesso autoritario? L'analisi retorica di *Prima persona* ha dato risultati molto interessanti: rifondare il linguaggio sull'esperienza significa innanzitutto delineare i termini di un accordo preliminare con il lettore che ristabilisca delle gerarchie di valore. Così l'ampia gamma di soluzioni stilistiche fondate sul parallelismo contribuisce al continuo ribaltamento dei luoghi comuni, per ristabilire una *ratio* libera dalle ideologie e perciò esprimibile con una lingua comune. Consapevole che negli usi linguistici si riversano tanto le attese di senso quanto le frustrazioni degli uomini, Pontiggia seleziona in modo accurato il lessico cui affidare i propri valori, spesso svelando il debito contratto con i grandi classici da lui amati (Manzoni e Svevo su tutti). E affida a un lessico medio-alto il compito di riproporre con forza valori alti e assoluti come autenticità, verità, essenzialità, utilità, offerti sempre attraverso il distacco ironico e il riferimento a una dimensione domestica e concreta. Ed ecco allora la massiccia presenza di aneddoti, vignette, racconti personali assumere la funzione persuasiva degli *exempla* paradossali letti in Swift o osservati nei quadri di Hogarth.

Il profilo che questa prima analisi sistematica della lingua saggistica di Pontiggia permette di delineare è quello di uno scrittore teso a rifondare un linguaggio critico libero dai rischi autoritari dell'ideologia che ha dominato il Novecento, ma non per questo privo della forza della razionalità; una razionalità che si esprime con un linguaggio non specialistico o formalista, ma ricco, nella sua chiarezza, della profondità della lingua della tradizione letteraria. Quale razionalità si può riproporre in modo credibile, dopo la fine delle ideologie e l'avvento del pensiero

debole? Una razionalità fondata su una logica *caleidoscopica*, che sa coniugare magistralmente la coscienza della complessità del reale con la ricerca della verità, in quanto fondata su una precisa *Weltanschauung*: «ciò che è reale, concreto ha due caratteristiche: è semplice ma anche misterioso». (1748). Il punto di arrivo di questa ricerca umana e linguistica è ben espresso nell'ultima pagina di *Prima persona*: guardare la realtà «come una presenza finalmente inesplicabile» (1903).

Due grandi protagonisti della critica letteraria del secondo Novecento, Romano Luperini e Pier Vincenzo Mengaldo, tracciavano, nel 2002 un bilancio impietoso della cosiddetta crisi della critica che ha investito la cultura italiana. Sulle pagine de «L'Ospite ingrato», in un numero dedicato al tema, Luperini, nel quarto punto di una illuminante disamina di quella stagione, segnalava il male che ha colpito la critica letteraria nel contesto del “pensiero debole”, individuandolo nell'exasperazione dello specialismo accademico. Tale exasperazione è vista dal critico come un indebolimento della critica:

«Il passaggio dalla stagione del marxismo e dello strutturalismo a quella del poststrutturalismo non si è accompagnata nel nostro paese a un approfondimento metodologico e a un rinnovamento degli studi letterari. Si è abbandonato in gran fretta il terreno della “scienza della letteratura” – che anche chi scrive aveva, beninteso, contrastato – per approdare, sull'onda del “pensiero debole”, a posizioni ontologiche o nichiliste, che hanno favorito il ritorno a una critica di gusto, sostanzialmente dilettesca. Così indebolito il campo della teoria e della riflessione sugli strumenti di lavoro, la critica oggi prevalente si ispira a due criteri: a un filologismo miope e microspecialistico quella universitaria, a un narcisismo “creativo” ed egolatrivo quella giornalistica (ma non mancano interscambi ed ibridi mostruosi fra queste due varianti). In entrambi i casi la critica cessa di partecipare alla produzione sociale di senso e si relega all'amministrazione parassitaria del presente»<sup>546</sup>.

Anche Mengaldo, sulle stesse pagine, offriva una sintesi dei dati negativi di quella crisi, insistendo sul tema, caro a Pontiggia, del rapporto tra la tradizione e la contemporaneità:

---

<sup>546</sup> R. Luperini, *Precettistica minima per convivere con “la crisi della critica” e provare a uscirne*, in «Ospite ingrato», Anno settimo 1/2004, p. 50.

«Gli effetti negativi principali presso discenti e docenti mi sembrano essere i seguenti. Primo: una diffusa ignoranza del più e del meglio della letteratura italiana. Secondo: la tendenza a sopravvalutare – diciamo anche per necessità di sopravvivenza – anche quanto di mediocre o di men che mediocre offre il mercato letterario dell’attualità italiana (e v. oltre). Terzo: l’assenza, dovuta al punto primo, di quello che dovrebbe essere, come ci hanno insegnato grandi critici, un criterio fondamentale della buona critica, la comparazione sempre tenuta viva fra i contemporanei e i classici»<sup>547</sup>.

Nel 2004, sulle pagine di «l’Erasmus», Claudio Marazzini introduceva una sua lettura di *Prima persona* dichiarando la sua sorpresa per il titolo “grammaticale” del libro:

«Oggi gli scrittori sembrano farsi un punto d’onore nel non avere verità da dichiarare. Qualche anno fa, invece, le verità erano quasi sempre collettive e sociali. Per questo è tanto più sorprendente e notevole un libro tra gli ultimi di Pontiggia, *Prima persona*»<sup>548</sup>.

La forma *personale* con cui Pontiggia si interessa al linguaggio «sia inteso come verità sia inteso come menzogna»<sup>549</sup> è certamente la chiave con cui ogni lettore, anche quello non specialista, coglie la specificità del profilo della sua scrittura saggistica nel secondo Novecento. Chi conosce i dibattiti e le tensioni che hanno animato quegli anni può ancor più comprendere come l’analisi qui svolta si offra come un contributo ad un lavoro tutto da fare: collocare il profilo critico di Pontiggia nel contesto più ampio della saggistica del secondo Novecento, e, nello specifico, nell’alveo di quel fiume, ricco di affluenti e deviazioni, della saggistica degli scrittori negli anni della cosiddetta “crisi della critica”. Un’epoca che Pontiggia ha attraversato con un’imbarcazione solida (la ricchezza delle radici dei classici latini e dei grandi della modernità<sup>550</sup>) intenzionata a superare le burrasche del postmoderno tracciando delle rotte tutt’altro che provvisorie.

---

<sup>547</sup> V. Mengaldo, *La critica militante in Italia, oggi*, in «Ospite ingrato», Anno settimo 1/2004, p. 59.

<sup>548</sup> C. Marazzini, *A scuola di lingua e di scrittura. I meriti della retorica e la ricchezza delle parole*, in «l’Erasmus», 21, maggio-giugno 2004, p. 36.

<sup>549</sup> Ivi, p. 38.

<sup>550</sup> Così Barilli: «Egli si è formato in regime autarchico, sui classici del primo Novecento, indotto quindi a riallacciarsi istintivamente ad essi contro la banalità imperante dei primi anni ’50. Pontiggia cioè riparte da Svevo e dalla sua “malattia” in un processo di ripresa lineare che non si interroga sugli obblighi di un secondo Novecento, rispetto ai lontani padri storici. Ecco così una prosa diretta, di scarna evidenza e comunicatività, che si precipita ad affrontare la nevrosi del vivere in società.

Ci sembra che l'opera saggistica di Pontiggia, soprattutto laddove la sua critica ha come oggetto proprio la letteratura, abbia in sé gli anticorpi necessari a contrastare quella crisi: una fortissima istanza razionale, ma non ideologica (*caledoscopica*) che si esprime come ricerca e non imposizione della verità; un legame vivo con i classici che rifugge da ogni storicismo e si afferma come *tradizione*, ossia come riconoscimento vivo della loro attualità; una competenza linguistica e retorica che fonda la sua autorevolezza nella dimensione storica e comunicativa per la parola; e, da ultimo ma non meno importante, l'attento uso di una lingua comune capace di non tradire il suo nesso con l'esperienza dell'uomo.

Così Pontiggia entra nel «delta della crisi della critica» e ne esce più ricco, proprio grazie a quello sguardo ironico, tipico dello scrittore comico, per cui per *avvicinare* un problema, occorre *allontanarsene* a ritroso:

«Perlustrare il delta di un fiume significa di solito perdersi in un dedalo di canali e di argini, di cielo e di acqua, di paludi nascoste tra le canne e di lagune biancheggianti di gabbiani. Perché si possa ritrovare il filo della corrente bisogna procedere in senso contrario lungo le rive. E risalire fino alla sorgente non ha solo la fascinazione del viaggio di ritorno, ma consente di cogliere la distanza che ci divide dall'inizio e di riaffrontarla idealmente attraverso nuovi spazi.

Così accade nel paesaggio fluviale della critica. Più che avanzare nelle ramificazioni del delta, può aiutarci ad avvicinarlo un allontanamento a ritroso, anche se non mancano difficoltà logistiche, dogane lessicali e interminabili discussioni con gli interpreti. Però il cammino verso le origini della parola è sempre ricco di futuro, come salire il Monte Analogo di René Daumal, il surrealista eretico che ci ha lasciato il racconto sapienziale della scalata»<sup>551</sup>.

---

L'atteggiamento è giusto, in quanto pone la malattia al centro di tutto, come punto di vista ottimale per leggere la realtà», R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 160-170.

<sup>551</sup> G. Pontiggia, *Aria di crisi nel delta della critica*, «Lecture», Anno 53 - N. 552 - dicembre 1998, consultabile on-line <https://www.sanpaolo.org/letture00/1298let/1298le06.htm>.

## 8. Bibliografia.

### Opere di Pontiggia

G. Pontiggia, *La morte in banca. Cinque racconti e un romanzo breve*, «Quaderni del Verri», Rusconi e Paolazzi Milano, 1959; *La morte in banca. Un romanzo breve e undici racconti*, II ed. ampliata, Mondadori, Milano, 1979; *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*, III ed. riveduta e ampliata, Oscar Mondadori, Milano, 1991 (introduzione di M. Barengi); ivi, 2003, 2010, 2016.

G. Pontiggia, *La tecnica narrativa in Italo Svevo*, tesi di laurea (1959), in parte in D. Marcheschi, *Destino e sorpresa. Per Giuseppe Pontiggia con i suoi primi scritti sul «Verri»*, Pistoia, CFT, 200, pp. 115-116.

G. Pontiggia, *Avanguardia e impegno oggi*, in «il Verri», VIII (1963), 1; ora in D. Marcheschi, *Destino e sorpresa. Per Giuseppe Pontiggia con i suoi primi scritti sul «Verri»*, Pistoia, CFT, 200, pp. 153-154.

G. Pontiggia, *L'arte della fuga*, Adelphi, Milano, 1968; II ed. riveduta e ampliata, Adelphi, Milano 1990.

G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, Mondadori, Milano 1978; Oscar Mondadori, Milano, 1989; ivi 2007.

G. Pontiggia, *Il raggio d'ombra*, Mondadori, Milano, 1983; II ed. riveduta e ampliata, Oscar Mondadori, Milano, 1988, 2002.

G. Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano, 1984; Mondadori, Milano, 2005.

G. Pontiggia, *Il linguaggio autoritario nell'uso quotidiano della parola*, in Aa.Vv., *Psicoanalisi, Arte, Persona*, a cura di F. Maisetti Mazzei e con la collaborazione di M. Berni, FrancoAngeli, Milano, 1987, pp. 385-393.

G. Pontiggia, *Lettera d'amore a Milano*, in Uomo-Vogue, ottobre 1987; poi in E. Pifferi-G. Pontiggia, *Milano – la città, le suggestioni*, Pifferi, Como, 1990.

G. Pontiggia, *La grande sera*, Mondadori, Milano, 1989; II ed. riveduta, Oscar Mondadori, Milano, 1995; ivi, 2009.

G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, il Mulino, Bologna, 1991; Mondadori, Milano, 2007.

G. Pontiggia, *Imparare a scrivere*, Conversazione n 33, in *Wimbledon*, febbraio 1993.

G. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori, Milano, 1993; Leonardo, Milano, 1996; Oscar Mondadori, Milano, 1999; ivi, 2003, 2010.

G. Pontiggia, *L'aforisma come medicina dell'uomo*, prefazione ad Aa.V.v, *Scrittori italiani di aforismi. I classici*, vol. I, a cura di G. Ruozi, Mondadori (i Meridiani), Milano, 1994, pp. XIII-XXII.

G. Pontiggia, *Tradurre ed essere tradotti. Esperienze di scrittura*, in Aa.Vv. *Les écrivains italiens e leurs traducteurs français*. Actes du Colloque de Caen (11-13 mai 1995), publiés sous la direction de M. Colin, M.-J. Tramuta et V. Agostini-Ouafi, Presses Universitaires de Caen, Caen, 1996.

G. Pontiggia, *L'isola volante*, Mondadori, Milano, 1996; e Oscar Mondadori, Milano, 2002.

G. Pontiggia, *I classici stanno bene, sono vivi*, in AaVv., *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Miminum Fax, Roma, 1997, pp. 50-60.

G. Pontiggia, *Aria di crisi nel delta della critica*, «Letture», Anno 53 - N. 552 - dicembre 1998, consultabile on-line <https://www.sanpaolo.org/letture00/1298let/1298le06.htm>.

G. Pontiggia, *Ricordo di Rodolfo Quadrelli*, «Kamen' . Rivista di Poesia e Filosofia», X, 18, 2001, pp. 39-40.

G. Pontiggia, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Mondadori, Milano, 1998; Oscar Mondadori, Milano, 2001, Mondadori, Milano, 2002.

G. Pontiggia, *Nati due volte*, Mondadori, Milano, 2000; Oscar Mondadori, Milano, 2002, 2016.

G. Pontiggia, *Disabili... dal punto di vista antropologico*, «Italiolibri» (rivista on line), dicembre, 2000, <https://www.italiilibri.net/arretratis/novita1200.html>

G. Pontiggia, *Scrivere: modi problemi, aspetti*, in «Kamen'. Rivista di Poesia e Filosofia», X (2001), 18.

G. Pontiggia, *Prima persona*, Mondadori, Milano, 2002; Oscar Mondadori, Milano, 2003;

G. Pontiggia, *Retorica antica e nuova*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, pp. 5-8.

G. Pontiggia, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di D. Marcheschi, Mondadori (i Meridiani), Milano, 2004.

G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, Mondadori, Milano, 2004; ivi, 2009.

G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, a cura e con un saggio di Ivano Dionigi, Mondadori, Milano, 2006.

G. Pontiggia, *Dentro la sera. Conversazioni sullo scrivere*, Belleville, Milano, 2016.

G. Pontiggia, *Una lettera dal Paradiso. Storie di Natale*, a cura di F. Panzeri, Interlinea, Novara, 2017.

G. Pontiggia, *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della letteratura*, a cura di D. Marcheschi, Marietti 1820, Bologna, 2018.

## **Scritti su Pontiggia**

Aa.Vv., *Scrittura creativa. La scrittura creativa dagli scrittori che la insegnano*, a cura di L. Lepri, Bompiani, Milano, 1997; una intervista della curatrice a Pontiggia, dal titolo *Una lezione di stile*, è presente alle pp. 179-193).

Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Bologna 23-25 settembre 2004), Bologna, Gedit, 2006.

Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009.

Aa. Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013.

Aa.Vv., *Secondo tempo. Libro Quarantasettesimo*, Numero monografico dedicato a Giuseppe Pontiggia, 2013.

Aa.Vv., *Investigare il mondo*, a cura di A. Cadioli, G. Langella, D. Marcheschi, G. Ruozi, Interlinea, Novara, 2016.

A. Anelli, *Micrografie per Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 7-17.

A. Anelli, *L'incontro fra «Kamen'» e Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 11-15.

A. Balbo, *Scrittori tradotti da scrittori (e disegnatori): Giuseppe Pontiggia e Leo Lionni alle prese con la Mosella di Ausonio*, in E. Wolff (a cura di), *La réception d'Ausone dans les littératures européennes*, Bordeaux, Ausonius, Scripta Receptoria 15, 2019, pp. 343-361.

R. Barbolini, *Nero Wolfe in via Pastrengo. Giuseppe Pontiggia e il suo doppio*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 205-213.

M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Ceserati, Firenze, 2014.

R. Barbolini, *Peppo Pontiggia, un "classico" d'avanguardia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 16-18.

M. Barenghi, postfazione a G. Pontiggia, *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*, Mondadori, Milano, 1991; ivi, 2003, 2010, pp. 173-186.

M. Beck, *L'ultimo racconto del "consigliori"*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 19-22.

F. Bernardini Napoletano, *La poetica sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Mimum Fax, Roma, 1997, pp. 29-39.

A. Borsani, *L'emozione lunga del pensiero breve. Pulizia formale e passione aforistica in Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 91-97.

L. Bosio, *Il primo corso di scrittura al Teatro Verdi*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 23-26.

F. Bouchard, *La conversazione nel bosco: sul Raggio d'ombra di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 98-105.

F. Bouchard, *Il portone*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 27-28.

G. Brecciaroli, *La ricerca della parola precisa*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 29-30.

S. Calderoni, *Coscienza e amore del limite in Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 31-34.

C. Carena, *Pontiggia fra i suoi libri*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 135-140.

L. Caricato, *L'altro volto di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 153-166.

L. Caricato, *Una potente forza propulsiva*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 35-37.

G. Conti, *Giuseppe Pontiggia, un incontro*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 38-40.

P. Corticelli, *Conoscersi grazie a un disguido*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 41-42.

M. Cucchi, *A Peppo*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, p. 43.

F. De Bortoli, *Letteratura e libertà*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 44-45.

A. De Luca, *La critica letteraria di Giuseppe Pontiggia*, Lulù, 2010.

C. De Santis, *Giuseppe Pontiggia: un autore che ritraduce il suo traduttore*, «Intralinea» (rivista on line), 2000.

C. De Santis, *In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Gatta e R. Tesi, Carocci, Roma, 2000, pp. 99-119.

C. De Santis, «Un uomo che legge». *La biblioteca di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Bologna 23-25 settembre 2004), Bologna, Gedit, 2006, pp. 141-163.

C. De Santis, *Una perenne scontentezza stilistica. Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in Aa. Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 167-178.

C. De Santis, *Incontro in biblioteca*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 46-49.

C. De Santis, *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia, investigare il mondo*, a cura di A. Cadioli, G. Langella, D. Marcheschi, G. Ruozi, Interlinea, Novara, 2015, pp. 34-39.

R. Dedola, *La parola che inventa: Giuseppe Pontiggia*, in «Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta», a cura di G. Ania e J. Butcher, Dante&Descartes, Napoli, 2007.

R. Dedola, *L'handicap attraverso il caleidoscopio*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 106-118.

R. Dedola, *Tre incontri*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 50-52.

R. Dedola, *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, Avagliano, Roma, 2013.

G. Di Cocco, *La verità di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 192-204.

G. Di Cocco, *Pontiggia e la metamorfosi*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 53-55.

P. Di Paolo, *“Non lo so”*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 119-122.

I. Dionigi, *La riserva del futuro. Gli auctores di un filologo mancato. Riflessioni attraenti e complesse*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004.

I. Dionigi, postfazione a G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, Oscar Mondadori, Milano, 2006, pp. 39-50.

I. Dionigi, *Pontiggia ovvero il demone dell'analogia*, in Aa.Vv., *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 99-110.

P. Dorfles, *Pontiggia a tavola*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 214-219.

C. Faloci – G. Lopez, *Pontiggia e gli imprevisti della temporalità*, in Aa.Vv., *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Minimum Fax, Roma, 1997, pp. 40-49.

P. Febbraro, *Paragrafi su Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 18-28.

P. Febbraro, *Nominare le parole una per una*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 56-57.

E. Ferraro, *Giuseppe Pontiggia e le patologie del linguaggio*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 57-66.

E. Ferrero, *"Scegliere nel presente"*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 220-222.

E. Ferrero, *Lettera a Peppo*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 58-60.

M. Forlani, *Pontiggia e il premio Bergamo*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 61-63.

A. Franchini, *Uno scavo aperto*, postfazione a G. Pontiggia, *Il residence delle ombre cinesi*, Mondadori, Milano, 2004; ivi, 2009, pp. 261-302.

A. Franchini, *La gabbia Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 64-65.

M. Francipane, *Un maestro involontario*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 66-67.

C. Fruttero - F. Lucentini, *L'esperienza Pontiggia. Torna l'«Arte della fuga»*, in «La Stampa», 7 aprile 1990.

F. Gatta, *La responsabilità delle parole. Note sulla scrittura saggistica di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv. *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 29-37.

S. Giacomoni (intervista di), in «La Repubblica», 10 agosto 2003.

A. Giuliani, *Il teorema di Pontiggia*, in «La Repubblica», 25 maggio 1989.

A. Giuliani, *Gli strani anni Sessanta del narratore perplesso*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna 2006, pp. 19-21.

G. Ichino, *Il viottolo che abbrevia il percorso*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 68-71.

F. La Porta, *Scrivere in prima persona*, in Aa.Vv., *Investigare il mondo*, a cura di A. Cadioli, G. Langella, D. Marcheschi, G. Ruozi, Interlinea, Novara, 2016, pp. 59-60.

L. Lattarulo, *L'“inferno animale”*. *Appunti per una lettura di Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 38-45.

L. Lepri, *Lezioni di stile e di economia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 179-186.

L. Lepri, *Una lezione di Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 72-75.

A. Longatti, *La tradizione da non tradire*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 223-225.

N. Lorenzini, *Giuseppe Pontiggia e la scrittura sperimentale*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna 2006, pp. 23-30.

P. Lotito, *Il "tono" di Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 226-225.

P. Lotito, *Le foto del Peppo*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 76-78.

G. Maccari, *Giuseppe Pontiggia*, Fiesole, Cadmo, 2003.

G. Maccari, *Il quarto libro*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 123-131.

G. Maggiulli, *L'alchimista della scrittura*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 232-241.

G. Maggiulli, *Una metafora in eredità*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 79-80.

C. Marazzini, *A scuola di lingua e di scrittura. I meriti della retorica e la ricchezza delle parole*, in «l'Erasmus», 21, maggio-giugno 2004, pp. 36-40.

D. Marcheschi, *Uno scrittore contemporaneo: Giuseppe Pontiggia*, in «Moderna Språk» LXXXIV (1980), 4, pp. 359-374; poi in «Rassegna lucchese», 1981, 6, pp. 18-29.

D. Marcheschi, postfazione a G. Pontiggia, *La grande sera*, Mondadori, Milano, 1995.

D. Marcheschi, *Destino e sorpresa. Per Giuseppe Pontiggia con i suoi primi scritti sul «Verri»*, CRT, Pistoia, 2000.

D. Marcheschi, *Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Storia dell'arte*, Sillabe, Livorno, 2001.

D. Marcheschi, Mondadori, *La letteratura in "prima persona" di Giuseppe Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere*, Mondadori (i Meridiani), Milano, 2004, pp. IX-LXV.

D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia e le tradizioni narrative del Novecento*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 3-17.

D. Marcheschi, *Percorsi nell'opera di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 46-61.

D. Marcheschi, *Il sogno della letteratura. Luoghi, maestri, tradizioni*, Gaffi, Roma, 2012.

D. Marcheschi, introduzione a G. Pontiggia, *L'arte della fuga*, Mondadori, Milano, 2013, pp. X-VXXII.

D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia in Prima Persona*, in «Il Lettore di provincia», numero monografico «Diari italiani del Novecento», a cura di A. Castronuovo, XLIV (2014), 142, pp. 111-116.

D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia e la poesia*, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», XXIII (2014), 45, pp. 55-86.

D. Marcheschi, *La formazione di un giovane autore. Come Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*, in Aa.Vv., *Investigare il mondo*, a cura di A. Cadioli, G. Langella, D. Marcheschi, G. Ruozi, Interlinea, Novara, 2016, pp. 13-29.

D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia, l'oratore*, «Sole 24 ore», 8 gennaio 2017.

D. Marcheschi, *La fabbrica del testo*, in G. Pontiggia, *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della letteratura*, a cura di Daniela Marcheschi, Marietti 1820, Bologna, 2018, pp. 5-22.

L. Marinho Antunes, *Giuseppe Pontiggia nel mondo di lingua portoghese*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 62-71.

L. Marinho Antunes, *I libri, nascere due volte*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 81-84.

F. Marri, *Disgrazie del lessico e lessico della disgrazia: assaggi linguistici su Nati due volte*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 67-98.

A. Massarenti, *L'ossimoro più audace*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 85-87.

R. Meroni Cravero, *Il professor Pontiggia*, in Aa. Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 88-91.

R. Milani, *Pontiggia al Rotary*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 92-93.

R. Minore, *Un "anatomista del linguaggio"*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 94-95.

L. Mondo, *Autoritratto in un romanzo, «l'Erasmus»*, 21, maggio-giugno, 2004, pp.26-30.

R. Mussapi, *Conversazione con Giuseppe Pontiggia*, in *L'anno in poesia: 1988-1989*, Jaka Book, Milano, 1989, pp. 273-283.

F. Napoli, *La Storia (e la vita) nelle Vite di uomini non illustri*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 132-138.

F. Napoli, *Peppo Pontiggia, uno e ...due*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 96-99.

C. Nesi, *L'etico squilibrio di Giuseppe Pontiggia*, in «Strumenti critici», XV (2000), 1/92, pp. 111-132.

S. S. Nigro, *Risvegliarsi con Pontiggia. Placido e radicale, dritto e veloce*, in «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, pp. 31-35.

R. Nigro, *Inalberava il sorriso*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 100-103.

S. Nobili - V. Pietrantonio, *Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in «Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», VII (2001), 2.

G. Oldani, *Grazie per il "Niente"*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, 104-105.

V. Orsenigo, *Giuseppe Pontiggia non è il Parco delle Rimembranze*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 106-109.

E. Paccagnini, *Una rinascita in forma di dubbio*, in «Corriere della Sera», 15 ottobre 2000.

S. Pautasso, *Della discrezione letteraria. Creazione e pensiero, in assoluta libertà*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, pp. 09-18.

N. Pedone, *Pontiggia alla radio*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 242-248.

A. Pontiggia, *Nel rapporto con mio papà*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, p. 110.

L. Pontiggia, *Sono molto orgogliosa*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, p. 111.

F. Portinari, *Milano*, in *La letteratura italiana. II. Storia e geografia, II: L'età contemporanea*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1998.

G. Raboni, *Un filologo a caccia dell'ignoto stroncatore*, «Tuttolibri-La Stampa», 25 marzo 1978.

G. Raboni, *Alfabeto di uomini non illustri*, «Nuovi argomenti», 1994, 49, pp. 97-98.

G. Raboni, *I saggi uguali ai racconti*, «Corriere della Sera», 1 agosto 1996.

G. Raboni, *Un padre racconta il figlio nato due volte*, «Corriere della Sera», 2 settembre 2000.

G. Raboni, *Discorsi al mondo da una biblioteca*, «Corriere della Sera», 25 agosto 2002.

M. Rimi, *Postilla a "Nati due volte"*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 112-113.

G. Ruozi, *Un talento per la realtà: Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv. *Da Dante a Montale: studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gedit, Bologna, 2005, pp. 401-407.

G. Ruozi, *L'Album dopo Prima persona. L'ultimo Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 139-152.

G. Ruozi, *Una esperienza di scrittura morale e civile*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 114-115.

S. Salis, *Letterato e scrittore, sempre e comunque*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 116-117.

S. Sereni, *Peppo Pontiggia, contemporaneo del futuro*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 187-191.

S. Sereni, *Ma chi era il più simpatico?*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 119-121.

S. Sereni- G. Sereni, *Un mondo migliore. Ritratti*, Bompiani, Milano, 2019.

G. Sias, *Perché leggere Pontiggia*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 122-124.

C. Sini, *Pontiggia moralista*, in Aa.Vv. *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozi, Gedit, Bologna, 2006, pp. 111-118.

V. Spinazzola, *Il coraggio di Pontiggia*, in Aa.Vv., *Tirature 2002*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore-Fondazione Mondadori, Milano, 2002, pp. 82-86.

A. Tamburini, *Ricordo di Giuseppe Pontiggia*, in Aa.Vv., *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, a cura di D. Marcheschi, prefazione di G. Conti, MUP, Parma, 2009, pp. 249-251.

C. Toscani, *Incontro con Giuseppe Pontiggia*, in "Il Ragguaglio librario", novembre 1978, pp. 346-347.

G. Vaccari, *Pontiggia e il gioco degli scacchi*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 125-127.

P. Vanelli, *Pontiggia critico*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 128-130.

G. Vigni, *Una passione competente e onnivora per i libri*, in Aa.Vv., *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca*, 21 giugno 2013, a cura di D. Marcheschi, Guido Conti Editore/GuaraldiLAB, [Parma-] Rimini, 2013, pp. 131-132.

## **Altre opere**

Aa.Vv., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano, 1966.

Aa.Vv., *Manzoni europeo*, a cura di G. Pontiggia, CARIPLO, Milano 1985.

Aa.Vv., *Lirici greci*, a cura di V. Guarracino, Bompiani, Milano, 1991.

Aa.Vv., *Poeti latini*, a cura di V. Guarracino, Bompiani, Milano, 1993.

Aa.Vv., *Il saggio nel Novecento italiano*, «Nuova corrente», a cura di Stefano Verdino, anno XLI, n. 114, 1994.

AaVv., *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Miminum Fax, Roma, 1997.

Aa.Vv., *La crisi della critica. Tre domande ad Andrea Battistini, Robert Dombroski, Guido Guglielmi, Nicolò Pasero*, a cura di D. Brogi, M. Ganeri, G. Mazzoni, «Allegoria», numero 37 anno XIII, gennaio-aprile 2001, pp. 85-94.

Aa.Vv., *La critica militante*, a cura di P. Febbraro, prefazione di G. Manacorda, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2001.

Aa.Vv., *La brevità felice*, a cura di M. A. Rigoni, con la collaborazione di R. Bruni, Marsilio, Venezia, 2006.

Aa.V.v, *Scrittori italiani di aforismi. I classici*, I-II, a cura di G. Ruozi, Mondadori (i Meridiani), Milano, 1994-1996.

Aa.Vv. *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Il Mulino, 2007.

Aa.Vv. *Il saggio critico, Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. Sacco Messineo, :duepunti, Palermo, 2007.

Aa.Vv. *Autorità. Una questione aperta*, a cura di S. Biancu e G. Tognon, Diabasis, Milano, 2010.

Aa.Vv., *La saggistica degli scrittori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni Editore, 2012.

- N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 1980.
- T. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 3-26.
- Agostino, *Amore assoluto e "Terza navigazione"*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1994.
- L. Anceschi, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia critica*, Einaudi, Torino, 1989.
- P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.
- A. Asor Rosa (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994.
- E. Auerbach, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci, Carocci, Roma 2007.
- D. M. Ausonio, *La Mosella*, Verba, Milano, 1984.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001 (1975).
- M. Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*, introduzione, traduzione e commento di Margherita De Michiel; presentazione di Augusto Ponzio, Edizioni dal Sud, Modugno, 1997, pp. 185-214.
- C. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, introduzione e appendice di C. Segre, Il saggiatore, Milano, 1963.
- M. Barengi, *un certo deficit di drammaticità*, in Aa.Vv., *Tirature '94*, a cura di V. Spinazzola, Baldini & Castoldi, Milano, 1994.
- M. Barengi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa*, Marcos y Marcos, Milano, 1999.
- A. Baricco, *Barnum: cronache dal grande show*, Feltrinelli, Milano, 1995.

- A. Baricco, *Barnum 2: altre cronache dal grande show*, Feltrinelli, Milano 1998.
- A. Baricco, *I barbari: saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- A. Baricco, *Il nuovo Barnum*, Feltrinelli, Milano, 2016.
- R. Barilli nel suo *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, il Mulino, Bologna, 1995.
- Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- J. W. Beach, *Tecnica del romanzo novecentesco*, trad. di A. Camerino e C. Izzo, Bompiani, Milano, 1948 [1932].
- G. L. Beccaria, *Linguaggi settoriali e lingua comune*, in Aa. Vv., *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Bompiani, Milano, 1973, pp. 7-59.
- G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino, 2004.
- C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una lettura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- È. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, edizione italiana a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 1976.
- A. Berardinelli, *Crisi dei generi letterari e forma saggistica*, in Aa.Vv., *Il saggio nel Novecento italiano*, «Nuova corrente», a cura di Stefano Verdino, anno XLI, n. 114, 1994, pp. 199-206.
- A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002.
- A. Berardinelli, *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in Aa.Vv. *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Il Mulino, 2007, pp. 37-56.

- A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007.
- H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1994.
- G. Berruto, *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna, 1974.
- G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2014.
- C. Bianchi, F. Montanari, S. Zingale, *La semiotica e il progetto 2. Spazi, oggetti, interfacce*, Franco Angeli, Milano, 2010.
- H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bur, Milano, 2008.
- D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Einaudi, Torino, 2014.
- A. Campanile, *Manuale di conversazione*, Bur, Milano, 2007.
- A. Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2015.
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
- S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, il Saggiatore-Net, 2003 [1978].
- V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993.
- D. Colussi, *Tra grammatica e logica. Saggio sulla lingua di Benedetto Croce*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2007.
- D. Colussi, *Primi appunti sulla lingua del Sereni Critico*, in Vittorio Sereni. *UN altro compleanno*, Atti del convegno (Milano-Segrete-Luino, 24-26 ottobre 2013), a cura di E. Esposito, Led, Milano, 2014, pp. 281-290.
- D. Colussi, *Altri appunti sulla lingua di Sereni Critico*, «Strumenti critici», XXXIX, 2, 2014, pp. 241-256.
- M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 volumi, Zanichelli, Bologna, 1988

- A. Cortellessa, *Libri Segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le lettere, Firenze, 2008.
- E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 2006.
- P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2010.
- M. Dardano, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994 pp. 399-401.
- B. De La Riva, *Le meraviglie di Milano*, Bompiani, Milano, 1974, ed. riveduta 1983, 1998 e 2015.
- M. Di Gesù, *Cosa dice (e non dice) il saggio (letterario)*, in M. Sacco Messineo (a cura di), *Il saggio critico. Cit.*, 2007, pp. 57-68.
- G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla concezione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996.
- G. Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in Aa.Vv., *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino – L. Felici, III, Il Novecento. Scenari di fine secolo 1, Garzanti, Milano, 2001.
- G. Ferroni, *Dopo la fine. Una lettura possibile*, Donzelli, Roma, 2010.
- U. Fiori, *Gli sciacalli di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*, in *La poesia è un fischio*, Marcos y Marcos, 2007, pp. 71-86.
- F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1969.
- P. Frare, *L'"anonimo" autore del «Fermo e Lucia»?», «Testo»*, 10 (lug.-dic. 1985), pp. 114-22.
- J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, 1989.
- C. Geertz, *Il «gioco profondo»: note sul combattimento dei galli a Bali*, in *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1998, pp.383-436.

- A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio ed E. Fubini, Torino, 1965.
- A.J. Gremias - J. Courtes, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, La casa Usher, Firenze, 1986.
- W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, traduzione di anonimo del Settecento, a cura di Miklos N. Varga, SE, Milano, 1989.
- W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- F. La Porta, G. Leonelli, *Dizionario di critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2007.
- H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1967.
- M. Lavagetto, *Una lettera di Giacomo Debenedetti*, in Aa.Vv., *Il saggio nel Novecento italiano*, «Nuova corrente», a cura di Stefano Verdino, anno XLI, n. 114, 1994, pp. 99-112.
- M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
- V. Larbaud, *Barnabooth e le sue opere complete*, traduzione e note di R. Maccagnani, Mondadori, Milano, 1988.
- V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2002.
- J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2010.
- G. Lucàcs, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, SE, Milano, 2002, pp. 13-37.
- R. Luperini, *Precettistica minima per convivere con "la crisi della critica" e provare a uscirne*, in «Ospite ingrato», Anno settimo 1/2004, pp. 49-54.
- R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata, 2013.

- G. Macchia, *Vite avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari, 1966.
- L. Magalotti, *Relazione della China*, Adelphi, Milano 1974.
- A. Manzoni, *I Promessi sposi. La storia della colonna infame*, a cura di A. Stella, Einaudi (Biblioteca della Pléiadel, Torino, 1989.
- P. V. Mengaldo in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991.
- P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna, 1994.
- P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- V. Mengaldo, *La critica militante in Italia, oggi*, in «Ospite ingrato», Anno settimo 1/2004, pp. 55-63.
- M. Sacco Messineo, *La forma del saggio critico: modalità e parabola nel Novecento*, in Aa.Vv., *Siculorum Gymnasium. Rassegna della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Studi di Italianistica per Paolo Mario Sipala*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, 2002, pp. 471-481.
- E. Montale, *Poesia inclusiva*, in *Il secondo mestiere. Prose*, Mondadori, Milano 1996, tomo II, pp. 2631-2633.
- G. Morselli, *Diario*, a cura di V. Fortichiari, Adelphi, Milano, 1988.
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1995.
- A. Motta, *Alba e tramonto di un mondo nuovo. Da Asor rosa alle memorie dei saggisti*, «Studi novecenteschi», Vol. 29, No. 63/64, giugno · dicembre 2002, pp. 415-431.
- R. Muller, *Il desiderio di libro*, prefazione di G. Pontiggia, Sylvestre Bonnard, Milano, 2000, pp. 7-9.
- S. Pautasso, *Della discrezione letteraria. Creazione e pensiero, in assoluta libertà*, «l'Erasmus», 21, maggio-giugno, 2004, p. 18.

- M. Pecora, *Appunti per una bibliografia critica sul saggio letterario*, in Aa.Vv., *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. Sacco Messineo, :duepunti, Palermo, 2007, pp. 109-133.
- R. Penn Warren, *La poesia in un'epoca di sfacelo*, «Almanacco dello Specchio», 1-1972.
- C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*; prefazione di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino, 2013.
- Plauto, *Aulularia, Miles gloriosus, Mostellaria*, introduzione e note di M. Rubino, con un saggio e la traduzione di V. Faggi, Milano, Garzanti, 1996.
- M. Proust, *Aforismi da «À la recherche du temps perdu»*, a cura di F. Vasta e G. Raciti, Mursia, Milano, 1992.
- R. Quadrelli, *Il linguaggio della poesia*, Vallecchi, Firenze, 1969.
- E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Mulino, 2002.
- E. Ragni – I. Toni, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in Aa.Vv., *Storia della letteratura italiana. La Critica Letteraria dal Due al Novecento. Volume XI*, diretta da E. Malato, Salerno, Napoli, 2000, pp. 925-1155.
- O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- J. Renard, *Lo stile e il gusto*, Bompiani, Milano, 1951.
- G. Ruozi, *Giano bifronte. Teoria e forme dell'aforisma italiano contemporaneo*, in Aa.Vv., *Teoria e storia dell'aforisma*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 131-144;
- C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino, 1993.
- C. Segre, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino, 2001.
- C. Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, con una nuova introduzione, Einaudi, Torino 2008.
- L. Serianni, *Grammatica italiana; italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET 1989.

R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in Aa.Vv., *Parola plurale*, a cura di A. Cortellessa, C. Bello, G. Alfano, R. Scarpa, P. Zublena, A. Baldacci, M. Manganelli, Luca Sossella Editore, Roma, 2005, pp. 307-320.

I. Simson, *Jorge Luis Borges e il rinnovamento della scrittura saggistica*, in Aa.Vv. *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, cit., pp. 315-332.

G. Steiner, *Vere presenze. Contro la cultura del commento, una difesa del significato dell'arte e della creazione poetica*, Garzanti, Milano, 1992.

I. Svevo, *Senilità*, Mondadori, Milano, 1990.

J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, traduzione di Ugo Dèttore, Newton compton, ed. ebook.

L. Tassoni, *La critica degli scrittori*, in Aa.Vv., *Storia della letteratura italiana. La Critica Letteraria dal Due al Novecento. Volume XI*, diretta da E. Malato, Salerno, Napoli, 2000, pp. 1227- 1270.

E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.

E. Testa, *Note sul lessico della poesia contemporanea*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, a cura di M.A. Grignani, «Moderna» III, 2 (2001).

T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008.

E. Tonani, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dell'Ottocento a oggi*, Cesati, Firenze 2010.

E. Tonani, *Punteggiatura d'autore: interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Cesati, Firenze 2012.

S. Traini, *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano 2013.

S. Verdino, *La confessione di Bo*, in Aa.Vv., *Il saggio nel Novecento italiano*, «Nuova corrente», a cura di Stefano Verdino, anno XLI, n. 114, 1994, pp. 129-140.

G. Verga, *I Malavoglia*, postfazione di Giuseppe Pontiggia, Frassinelli, Milano 1997.

P. Virgilio Marone, *Eneide*, Einaudi, Torino, 2012.

L. Villa, *Saggismo e poesia: Gli imperdonabili di Cristina Campo*, in Aa.Vv., *Il saggio nel Novecento italiano*, «Nuova corrente», a cura di Stefano Verdino, anno XLI, n. 114, 1994, pp. 141-172.

U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari, 2000.

E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma, 2010.

P. Zublena, *Dopo la teoria, ancora la teoria*, «il verri», LVI, 45, febbraio 2011, pp. 5-16.