



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

UNA
Universität
Augsburg
University

Dottorato di Ricerca internazionale
“Forme dello scambio culturale”

Ciclo 37°

Tesi di Dottorato

Il progetto e la sorpresa.

Giuseppe Pontiggia critico e saggista
tra metodo, verifica e retorica

Supervisore/a di tesi

prof. Massimo Rizzante

Dottorando/a

dott. Marco Zanetti

Co-Supervisore/a di tesi

prof./ssa Rotraud von Kulesa

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2023-2024

Indice

Indice	1
Introduzione	4
1. Una tensione strutturale: la ricerca dell'assoluto e la verifica	4
2. Il profilo intellettuale: l'unità nella molteplicità dei mestieri	5
3. La mappa delle fonti: gerarchie e tipologie testuali	7
4. La parola viva e la pagina scritta: i limiti del manuale	9
5. Questioni di metodo: verità, argomenti e lettura analitica	12
6. Struttura di questo lavoro	19
Capitolo 1	
La responsabilità della parola: stile e vocazione di uno scrittore	22
1.1 Tra accademia e saggismo: il «Verri» e la formazione intellettuale	22
1.2 Alcuni tratti macroscopici della prosa saggistica pontiggiana	27
1.3 La vocazione letteraria: coraggio e tirocinio	31
1.4 La letteratura come critica del linguaggio e il destinatario ideale	36
Capitolo 2	
Che cosa significa scrivere	41
2.1 La prosa e l'indistinzione dei generi	41
2.2 Scrivere è inventare, inventare è scoprire	53
2.2.1 Il caso esemplare di Alberto Moravia	63
2.3 Oralità e manuali di scrittura	72
Capitolo 3	
La scrittura	77
3.1 La tecnica come oblio e liberazione	77
3.2 Che cosa non è scrivere: contro psicologia, autobiografia e pregiudizio realistico	79
3.2.1. Contro la psicologia: il "pregiudizio realistico"	80
3.2.2. Contro l'autobiografismo: scrivere non è trascrivere	82

3.2.3 Il rifiuto della sceneggiatura e la critica alla trama	87
3.3 Il rischio della scoperta: l'ideologia e l'arte oltre l'artigianato	98
3.4 I limiti della teoria: ambiguità e inesattezze narratologiche	101
3.5 La critica alle poetiche: il rifiuto dello scientismo	111
Capitolo 4	
Il metodo e il linguaggio	119
4.1 La chiarezza, la razionalità, l'illuminismo	119
4.1.1 Il problema della chiarezza e la questione dell'illuminismo	119
4.1.2 Razionalità sotto accusa	127
4.1.3 Questioni metodologiche e distinzioni.....	130
4.1.4 La letteratura è più potente del linguaggio concettuale.....	135
4.1.5 La frammentazione come costante stilistica e modello conoscitivo	138
4.1.6 Sentire cose opposte: verità occulta e coincidentia oppositorum...	144
4.2 Il vaglio della lingua comune.....	158
4.3 Etimologie e linguaggio autoritario	170
4.3.1 La consapevolezza etimologica (e lo storicismo inconsapevole).....	170
4.3.2 Il linguaggio autoritario	183
4.4 Le forme del giudizio: lingua, politica e verità	187
4.4.1 Un aneddoto sapienziale	195
4.4.2 La politica e la giustizia	200
4.5 La fisiologia della lettura, il contatto diretto con il testo e la lezione dei classici	208
4.5.1 La Fisiologia della lettura	208
4.5.2 La lettura come esperienza personale.....	221
4.5.3 La lezione dei classici.....	242
4.5.4 I classici e gli errori.....	245
Capitolo 5	
Retorica, stile e un'idea di letteratura	251
5.1 La forma breve e l'aforisma.....	251
5.2 La rivincita della retorica: contro l'impersonalità.....	256

5.3 La retorica come euristica: invenzione e scoperta.....	259
5.4 La precisione e l'economicità dello stile.....	262
5.5 La retorica e l'errore: il giudizio sui classici.....	267
5.6 Pensiero e scrittura: i casi di Pareto e Croce.....	273
5.7 Il paradosso della perentorietà e il potere informativo.....	282
5.8 Un'idea di letteratura.....	285
Conclusioni.....	290
Appendice.....	295
A. Notizie sui testi.....	295
Opere pubblicate in vita.....	295
Opere postume.....	297
B. Cronologia della vita e delle opere.....	300
Bibliografia.....	304
Opere di Giuseppe Pontiggia.....	304
Contributi in «Il Sole 24 Ore».....	306
Bibliografia critica.....	308

Introduzione

1. *Una tensione strutturale: la ricerca dell'assoluto e la verifica*

In un'intervista con Roberto Mussapi, Giuseppe Pontiggia ha definito la poesia nel modo seguente:

Per me la poesia è un linguaggio assoluto in cui si avvicina l'essere nella sua totalità. Questa esperienza finisce per convergere con l'esperienza religiosa e con l'orizzonte metafisico. La circolarità che c'è in una poesia, in un canto di Dante, l'unità tonale, lessicale di singole sezioni in cui ritornano parole chiave, in cui ritornano ritmi, cadenze, assonanze [è] un modello orientativo anche per la prosa [...] Queste frequenze, queste ricorrenze lessicali io le noto non solo come un dato di fatto, ma come un'esigenza espressiva anche all'interno di un saggio, di un racconto (Mussapi 1989, 273).

Pontiggia non considera queste proprietà formali come un mero stilema, ma attribuisce loro una funzione epistemologica radicale:

Sono convinto che la simmetria, il ritmo abbiano significati profondi che vanno al di là delle loro definizioni. Sono percezioni di una realtà più profonda che si manifesta in queste strutture formali. Una realtà che non riguarda solamente il nostro rapporto con l'universo ma la struttura stessa dell'universo (*ibid.*).

Sono brani emblematici, e probabilmente spiazzanti per chi si fosse fatto l'immagine di Pontiggia come scrittore dalla prosa attica e sorvegliata, e dal contenuto informato da quell'understatement moderatamente scettico che emerge nella gran parte delle sue interviste. Ma sono brani che rivelano il suo interesse per un "linguaggio assoluto" che sostanzia non solo la sua concezione di poesia ma anche quella di saggio; in essi, Pontiggia afferma inoltre che quelle forme rispecchiano sia la nostra interiorità sia la struttura dell'universo coinvolgendole entrambe: dunque, si tratta anche di una posizione metafisica.

Dalle parole di Pontiggia emerge una visione esoterica del linguaggio come chiave universale di accesso a una realtà autentica, altrimenti preclusa: una concezione che torna, come vedremo nel § 2.2, nella sua idea di scrittura come scoperta, non come semplice trascrizione del pensiero. A suo dire, ci si avvicina a questo linguaggio,

specialmente nella sua forma poetica, per rispondere a tre ragioni fondamentali: primo, fare esperienza dell'assoluto; secondo, fare un'esperienza formale compiuta, perfetta e circolare; terzo, per il bisogno di possedere un linguaggio universale che non abbia necessità di mediazione, che consenta di rivivere l'esperienza nella sua specificità universale (ivi, 275). Tuttavia, non appena sembra cedere del tutto al fascino dell'ineffabile che questa visione oracolare del linguaggio suggerisce, Pontiggia introduce un elemento che collide con questa interpretazione e la corregge. Spiegando perché si sia avvalso proprio del termine "esperienza", introduce un altro termine chiave della tradizione empiristica ("verifica"), la quale tuttavia tradizionalmente si oppone a ogni tentativo di metafisica:

Uso il termine esperienza perché non voglio sovraccaricarmi di significati che sfuggono alle mie possibilità di controllo, di verifica (ivi, 277).

In queste poche righe si condensa un esempio della tensione concettuale di fondo dell'intera opera critica e saggistica di Pontiggia che questa tesi intende esplorare: da un lato troviamo un afflato metafisico e misterico proiettato alla ricerca di una «verità occulta e trasparente», dall'altro lato l'esigenza razionale di naturalizzazione di quell'esperienza, riportandola sotto il dominio empirico del controllo e della verifica; un controllo che non è solo intellettuale, perché Pontiggia giunge persino a delineare una "fisiologia della lettura" (§ 4.5.1).

Nell'esplorazione delle concezioni di Pontiggia della prosa, della letteratura e dell'arte, avremo modo di trovare una costante tensione dialettica tra istanze contrapposte: l'ambizione a un linguaggio chiaro, ma dalle infinite potenzialità enigmatiche; una concezione della scrittura come mestiere, nella quale la tecnica è indispensabile, ma deve essere "dimenticata" (come vedremo nel § 3.1); una polemica ininterrotta contro certe forme di storicismo che convive, paradossalmente, con l'adozione di strumenti di indagine storica come l'etimologia elevati a strumenti di indagine concettuale (§ 4.3), e così via.

2. Il profilo intellettuale: l'unità nella molteplicità dei mestieri

Per comprendere il vasto impegno critico di Pontiggia e farsi un'idea di come fosse allestito il suo laboratorio saggistico è necessario guardare alla sua figura

multiforme. Nella sua opera si rispecchiano i suoi molti mestieri di saggista, di critico, corsivista, recensore, elzevirista, editor e consulente letterario, di traduttore, docente di scrittura, e conferenziere. Non è possibile suddividere in compartimenti stagni la sua produzione, perché in essa tornano puntualmente temi, argomenti e parole chiave che sono riproposti in modo coerente e consapevole attraverso i generi della sua produzione: questo superamento dei generi d'altronde è teorizzato dallo stesso Pontiggia, come vedremo nel § 2.1.

L'aver svolto attività così disparate ha plasmato la sua postura intellettuale: da un lato, Pontiggia ambisce alla classicità letteraria; dall'altro, è così addentro ai meccanismi dell'industria editoriale, da non scollegare mai il proprio mestiere dalle necessità pragmatiche della comunicazione. Come ha osservato Giovanni Maccari, nel dibattito tra “apocalittici e integrati”, Pontiggia «imbocca risolutamente la terza via del mestiere, restituendo alla letteratura ciò che le spetta [...] come spazio altro [...] nel processo di produzione e consumo che è diventato ormai il paesaggio naturale [...] [delle] società avanzate. [...] Lo scrittore [...] si posiziona dentro l'industria culturale e dentro il flusso della comunicazione maggiore, senza cavalcarne gli eccessi [...] ma senza neanche affettare un'innocenza improbabile» (2003, 12-13). Sulle opere di Pontiggia, nonché su aspetti specifici delle sue attività di docente, scrittore, lettore editoriale, ecc., esiste ormai una bibliografia critica non trascurabile. Un ruolo preminente, per ampiezza e durata nel tempo dei contributi, spetta a Daniela Marcheschi, in particolar modo agli apparati del «Meridiano» Mondadori di Pontiggia da lei curato, che resta il punto di riferimento fondamentale per questo autore. Alla produzione di Marcheschi si affiancano i contributi monografici di Giovanni Maccari (2003) e Rossana Dedola (2013): il primo è rivolto quasi esclusivamente alla produzione narrativa di Pontiggia; il saggio di Dedola, oltre a riportare tre preziose conversazioni dell'autrice con lo scrittore, offre una panoramica critica sulla sua intera opera. Anche Marcheschi (2000) mappa la produzione pontiggiana nel suo complesso, dai suoi esordi sul «Verri» — di cui raccoglie i primi scritti pubblicati sulla rivista milanese tra il 1959 e il 1963 — fino al romanzo *Nati due volte*. A questi vanno aggiunti il saggio monografico di Marco Bellardi (2014), che si occupa del Pontiggia narratore, e quello più recente di Laura Cannavacciuolo (2020), che affronta il lavoro editoriale di Pontiggia. Nessuno di questi studi, dunque, si occupa esclusivamente di Pontiggia critico e saggista. Su questa parte del suo lavoro

ci sono contributi importanti di più breve respiro (molti dei quali si trovano nella bibliografia secondaria di questo lavoro). Le raccolte di interventi più importanti su questo autore, in cui si concentrano gli studi più autorevoli ai quali mi sono rivolto, sono senz'altro Ruozzi (2006), Marcheschi (2009), Cadioli et al. (2015), ai quali si aggiunge il recente dossier monografico pubblicato sul «Veltro» (2025) dedicato a Pontiggia — da esso ho attinto i lavori di Calderoni (2025), Di Falco (2025), Fenoglio (2025) — che conferma un rinnovato interesse critico per lo scrittore e per alcuni nuclei della sua opera. Inoltre, se il Pontiggia saggista e critico è stato certamente meno frequentato dagli studiosi rispetto al narratore, ancora più raro è stato un approccio che lo interrogasse in primo luogo sul piano delle sue idee, delle sue concezioni e della tenuta argomentativa dei suoi discorsi. È in questo spazio che si colloca il presente lavoro, che intende ricostruire e discutere, a partire dai testi, il profilo intellettuale del critico e del saggista, privilegiando l'analisi dei nuclei concettuali e delle tensioni teoriche che attraversano la sua opera.

Per queste ragioni, la produzione critica e saggistica di Pontiggia — che si sviluppa nell'arco di quasi cinquant'anni — assomiglia a un vasto tessuto i cui fili vanno rintracciati in fonti disparate. Per ricostruire il suo pensiero, dobbiamo anzitutto rivolgerci alle fonti testuali su cui si fonda il presente lavoro.

3. La mappa delle fonti: gerarchie e tipologie testuali

Per mettere a sistema il pensiero di un intellettuale asistemico come Pontiggia, è necessario mappare un territorio testuale vasto ed eterogeneo¹. Nonostante la grande varietà delle fonti, la continuità tematica e argomentativa è assoluta: la concezione della prosa, il tema della scoperta come invenzione, la questione della responsabilità del proprio linguaggio, ad esempio, tornano pressoché identici nelle interviste come nei saggi letterari. Possiamo tuttavia rilevare una gerarchia delle fonti basata sul grado di elaborazione autoriale, che è massimo per le opere del primo gruppo e si fa via via minore negli altri, permettendoci così di vedere le riflessioni di Pontiggia da più punti di osservazione, con una precisazione: tale gerarchia è puramente descrittiva, e non ha dunque valore normativo. Essa non implica che i

¹ Cfr. in Appendice § A, *Notizie sui testi*.

materiali di un gruppo siano più pertinenti sul piano concettuale di quelli del gruppo successivo: data la forte continuità tematica, terminologica e argomentativa dell'opera pontiggiana, i testi delle raccolte postume, gli scritti occasionali e i materiali d'archivio servono soprattutto a confermare, e talvolta a specificare, nuclei tematici e concettuali già attestati nei testi d'autore. Diverso è invece il caso delle valutazioni riguardanti la rilevanza o la capillarità di certe soluzioni retoriche adottate da Pontiggia (ad esempio, la sentenziosità aforistica, la vaghezza referenziale, l'abbondanza di figure retoriche come antitesi e parallelismi) o la formulazione di certe posizioni teoriche (come l'impiego dell'etimologia come strumento di analisi concettuale): in questi casi l'analisi si concentra sui testi pubblicati dall'autore, anche quando essi siano poi confluiti in raccolte postume (come accade, ad esempio, con il saggio *Scoprendo Pareto*, incluso nel *Residence delle ombre cinesi* (2009 [2004], 137-169) e apparso in precedenza nel volume collettaneo *Vilfredo Pareto. L'uomo e lo scienziato* (2002), curato da Gavino Manca.

1. I volumi d'autore. In questo gruppo troviamo le opere critiche e saggistiche pubblicate in vita e curate dallo stesso Pontiggia: *Il giardino delle Esperidi* (1984), *Le sabbie immobili* (1991), *L'isola volante* (1996), *I contemporanei del futuro* (1998), e *Prima persona* (2002). In queste opere troviamo la quintessenza di Pontiggia scrittore: la materia discussa e uno stile estremamente sorvegliato trovano una sintesi perfetta. Quanto ai singoli testi che compongono le raccolte, si tratta quasi sempre di scritti occasionali rivisti e rielaborati per la pubblicazione in volume: su di essi, Pontiggia esercita un controllo stilistico assoluto, che si traduce in una sinteticità aforistica dall'alta densità retorica.

2. I volumi postumi. Si tratta di un gruppo eterogeneo, in cui confluiscono sia testi già pubblicati in precedenza e poi raccolti postumi, sia interventi orali trascritti, sia materiali inediti inseriti per la prima volta in un volume. In questo gruppo figurano *Il residence delle ombre cinesi* (2004), *I classici in prima persona* (2006), *Dentro la sera. Conversazioni sullo scrivere* (2016), *La lente di Svevo* (2017), *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della lettura* (2018), *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura* (2020), i suoi *Pareri di lettura* (2024).

3. Gli scritti occasionali rimasti fuori dalle raccolte in volume, sia d'autore sia postume. In questa categoria rientrano prefazioni, articoli e interviste sparse e, soprattutto, le versioni originali degli *Album* pubblicati sul «Sole 24 Ore». In questi ultimi, in particolare, è possibile osservare la prosa di Pontiggia in una versione decisamente meno sorvegliata e più legata alle contingenze. Dovendo diffondersi su temi spesso di stretta attualità (come sentenze giudiziarie, fatti di cronaca, polemiche politiche) e con cadenza mensile, Pontiggia correda il suo discorso di riferimenti puntuali — facendo ad esempio nomi e cognomi di politici —, e talvolta di giudizi più radicali che, invece, nel passaggio in volume (*Prima persona*), tendono a sparire o a essere riformulati in termini più vaghi. Recuperare la nettezza di certi giudizi morali sarà fondamentale per comprendere le radici etiche, e non solo estetiche, di certe sue posizioni teoriche (come vedremo analizzando l'aneddoto di Corace e Tisia nel § 4.4.1).

4. I materiali d'archivio. Questo gruppo di testi è certamente il meno cospicuo, ma risulta talvolta indispensabile per illuminare i presupposti di certe posizioni teoriche. Rientrano in questo gruppo il dattiloscritto della prima lezione al Teatro Verdi (1984-1985), e alcune annotazioni private dei diari.

4. La parola viva e la pagina scritta: i limiti del manuale

Bisogna rilevare che non pochi dei contributi di Pontiggia sul mestiere di scrivere appartengono alle fonti dell'oralità trascritta. Il caso più rilevante è costituito dalle lezioni di *Dentro la sera*², ma a queste si affiancano diverse trascrizioni di interviste e conferenze. Tutto ciò non è casuale: in primo luogo, è una conseguenza del fatto che Pontiggia ha tenuto molte conferenze e corsi di scrittura in tutta Italia per quasi vent'anni, a partire dalle lezioni del Teatro Verdi di Milano di metà anni Ottanta³. Ma è anche, e soprattutto, la conseguenza di una convinzione teorica radicata: che

² Pontiggia era stato invitato da Aldo Grasso a tenere un ciclo di venticinque conversazioni sullo scrivere per RAI-Radio Due; ma questa esperienza non è isolata, perché tra il 1994 e il 1995, Pontiggia cura una rubrica per il programma «Vedi alla voce» di RAI-Radio Tre, nella quale esplora cinquantasei voci lessicali; e nel 2002 tiene altre cinque conversazioni letterarie (su Hemingway, Kafka, Svevo, Čechov e Joyce) per il programma «Damasco»; cfr. (Marcheschi 2004d, 1943).

³ Per l'elenco completo dei corsi, si veda la «Serie 6, Corsi seminari conferenze» del catalogo dell'Archivio Pontiggia presso la BEIC, https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE9079554.

la parola sia centrale nel rapporto con gli altri, e che l'oralità disponga di risorse comunicative (il tono, la pausa, la gestualità) persino superiori a quelle della scrittura⁴. Daniela Marcheschi ha osservato che in questa concezione di Pontiggia agirebbe la lezione dell'antropologo francese Marcel Jousse, secondo il quale, spiega la studiosa, la parola non è una unità di suono o di significato, ma è intesa come «“manducazione”: modulazione-gesto laringo-boccale, melodia ed energia del corpo che intona la parola, tendendosi sia dentro di sé per cercare i significati sia dentro di sé per esprimerli» (Marcheschi 2018, 8). La questione del rapporto oralità-scrittura è infatti ricorrente nelle riflessioni di Pontiggia — ad esempio in *Dentro la sera* (2016, 45-66) e in *Per scrivere bene imparate a nuotare* (2020, 5-10) — ed è lui stesso a riservare a Jousse parole d'encomio, sebbene in una sola occasione in tutta la sua produzione:

Marcel Jousse ha scritto pagine mirabili sulla manducazione della parola, sulla funzione del corpo nel linguaggio orale, sulla simbiosi tra la parola pronunciata e colui che la trasmette ad altri. Ecco, quanto più avviciniamo il significato e l'importanza della parola orale, tanto più, a parer mio, si delinea anche il territorio della parola scritta (2001, 77).

La comunicazione orale non è dunque un ripiego, ma una modalità espressiva autonoma che Pontiggia ha coltivato perché la riteneva centrale nella trasmissione del sapere. Marcheschi osserva che lo scrittore concepiva le sue lezioni come delle vere e proprie «performances, ma senza nessun compiacimento o gigioneria di mestiere. [...] Erano le espressioni schiette di un corpo che parlava e amava le parole-corpo, le parole-materia; del movimento del pensiero che guida la voce, degli affetti che ne incalzano il sentimento, dell'attenzione piena di simpatia verso gli altri» (Marcheschi 2018, 15). Per Marcheschi, Pontiggia era interessato al «sapere che si costruisce nell'interazione umana; [sul]la presenza viva del pubblico» (ivi, 16); addirittura, erano spesso gli interlocutori «a suggerirgli di volta in volta come e dove cominciare le sue lezioni, in quali direzioni svolgerle» (*ibid.*).

Una conseguenza diretta di ciò, come vedremo nel § 2.3, è l'impossibilità per lo scrittore di seguire una via normativa — tipica di certi laboratori di *creative writing* statunitensi — o di condensare quelle esperienze comunicative nella forma statica

⁴ Cfr. § 2.3.

del manuale di scrittura. Ha ragione Marcheschi quando sostiene che quelle lezioni non sarebbero state trasponibili in un manuale, ma a questo bisogna aggiungere che c'erano anche ragioni di stretto ordine teoretico ed epistemico che rendevano il modello del manuale incompatibile con il pensiero di Pontiggia; non solo per ragioni pratiche (che il talento dello scrittore avrebbe saputo certamente superare), ma per i limiti costitutivi imposti dalle sue assunzioni. Nonostante l'importanza da lui attribuita alla comunicazione orale, infatti, non bisogna dimenticare che Pontiggia è stato soprattutto uno sperimentatore del linguaggio scritto: sulla ricerca incessante della parola giusta e delle forme retoriche adatte a veicolarla ha fondato la sua concezione della prosa letteraria nonché la propria cifra stilistica.

Quando si è confrontato col grande pubblico sul tema della scrittura letteraria, Pontiggia ha trovato di volta in volta le formule per lui più adatte al suo discorso informale orientato alla pratica. Nel caso delle lezioni pubblicate su «Wimbledon», ad esempio, è persino ricorso alla forma dell'autointervista, così da mantenere una modalità dialogica che lo svincolasse dalla sistematicità e dalla gerarchia tematica tipiche di un manuale⁵. Più in generale, Pontiggia vedeva come una strada non percorribile non solo il manuale, ma tutte le forme testuali programmatiche, come, ad esempio, la sceneggiatura. Per almeno due ragioni: primo, perché non pensava all'arte in generale e alla scrittura in particolare come al risultato pratico di un precedente e distinto momento speculativo in cui si reperiscono e si valutano le idee. Come si vedrà nel § 2.2, Pontiggia credeva a una scrittura senza tappe prestabilite, votata alla scoperta nel suo stesso svolgimento, che contrapponeva a quella dei rigidi pianificatori di trame (lo vedremo nel § 3.2.3).

In secondo luogo, Pontiggia era ostile a ogni forma di sistematicità, sebbene questo non gli impedisse di riporre la sua fiducia in pochi metodi o principi organizzatori della ricerca (come l'etimologia o l'analisi retorica), ai quali ricondursi di volta in volta davanti a un nuovo problema, purché tali metodi non mirassero all'eshaustività. Questa preferenza per l'illuminazione e la frammentazione sarà oggetto del § 5.1 dedicato alle forme brevi e alla retorica.

⁵ Su questo cfr. (De Santis 2020, 164).

5. Questioni di metodo: verità, argomenti e lettura analitica

C'è una celebre scena del film *Palombella rossa* — in cui Nanni Moretti dà uno schiaffo a una giornalista, esasperato dal suo linguaggio poco sorvegliato — che è stata citata innumerevoli volte, e in almeno una circostanza anche da Pontiggia⁶, per sottolineare quanto siano ridicole ed effimere certe mode linguistiche. Si potrebbe tuttavia valutare l'affermazione morettiana di quell'episodio («Chi parla male, pensa male»), spostando l'attenzione sulla sua contrapposta logica: «chi non pensa male non parla male». Questa proposizione è logicamente equivalente all'originale, ma suggerisce più chiaramente che pensare bene è una condizione sufficiente per dire cose “buone”. Laddove “buone” non va inteso solo stilisticamente (ben detto) o retorico (persuasivo), ma in senso epistemico: significa, né più né meno, dire cose vere con buone ragioni.

In questa indagine mi sono avvalso di una pluralità di strumenti critici, a seconda dell'oggetto esaminato. Se nel capitolo 1, per ricostruire in breve la genesi intellettuale di Pontiggia e il suo rapporto con l'ambiente del «Verri», mi sono mosso nel solco della storia della critica, nel capitolo 3 ho invece introdotto strumenti teorici (segnatamente narratologici), laddove l'obiettivo era descrivere e valutare le idee di Pontiggia sui dispositivi del testo (come la trama e la gestione del tempo) e sulle tecniche narrative (come il punto di vista o l'impersonalità autoriale). Più precisamente, mi sono servito di alcune categorie narratologiche classiche — tratte soprattutto da Joseph Warren Beach (1948), René Wellek e Austin Warren (1974 [1956]), Gérard Genette (1987; 2006), Cesare Segre (1984), Bachtin (1968) e Mortara Garavelli (2009 [1985]) — per chiarire le idee di Pontiggia sul romanzo «drammatico» e «oggettivo», sul punto di vista e sulla focalizzazione, sulla distinzione tra autore e narratore, nonché sulle diverse forme della rappresentazione della coscienza e delle voci narrative, dal monologo interiore al discorso indiretto libero, fino alla questione della polifonia e del rapporto tra *showing* e *telling*. Tali strumenti

⁶ Il personaggio interpretato da Moretti afferma, in una scena successiva: «Chi parla male, pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste: le parole sono importanti!» [*Palombella Rossa*, regia di Nanni Moretti, 1989]. Pontiggia in *Dentro la sera* dice: «Mi ricordo per esempio Nanni Moretti, geniale in un film in cui una giornalista gli dice - non ricordo l'espressione precisa - “Ma sei in una fase di trend negativo”, e lui dice: “Ma che cosa stai dicendo? “Trend negativo”? Di che cosa stai parlando?”. Perché in effetti “trend negativo” non ha niente a che fare con la sua esperienza e con le difficoltà di quel momento. Allora l'uso del gergo, in molti casi, è proprio una violazione dell'intimità, una violazione del rapporto» (2016, 100).

sono stati indispensabili per esplicitare alcuni passi pontiggiani riguardanti la tecnica narrativa e per valutare, laddove necessario, la tenuta dei giudizi formulati dallo scrittore. Diversa è la situazione nei capitoli 2, 4 e 5, dove l'oggetto dell'analisi sono le concezioni teoriche e i giudizi di valore formulati da Pontiggia, che hanno una pretesa di validità: dalla definizione della scrittura come strumento di scoperta alla convinzione che il linguaggio ordinario sia superiore ai linguaggi specialistici, e alla sua concezione ossimorica della chiarezza e della razionalità, fino alla concezione della lettura fondata sulla fisiologia del lettore e alla rivalutazione della retorica sia come strumento euristico di scoperta delle idee, sia come mezzo di analisi degli errori e di verifica della verità del testo. È soprattutto in questa fase del lavoro che la mia analisi ha privilegiato il “pensare bene” come preconditione dello “scrivere bene”.

Per misurarmi con la portata di tali questioni, in questa parte del lavoro ho scelto di inserirmi nella cornice teorica della filosofia analitica. Adottare gli strumenti dell'analisi filosofica per applicarli a un saggista come Pontiggia significa, in primo luogo, impegnarsi a rendere esplicite le sue affermazioni per ricostruirne il pensiero e, in seguito, sottoporre a indagine i concetti impiegati e le teorie che emergono dal loro uso. A questo proposito, è bene specificare che nel presente lavoro il termine “teoria” è assunto in un senso minimale, come avviene in logica e in una parte della filosofia analitica (cfr. qui § 5.7, «Il paradosso della perentorietà e il potere informativo», a proposito del confronto tra aforismi e teorie sulla scorta degli argomenti di Timothy Williamson): il termine teoria, dunque, non designa né un sistema compiuto né una *Theory*, ma più semplicemente un insieme di enunciati e assunzioni interpretative che consentono di concettualizzare un problema e di trarne conseguenze e, talvolta, spiegazioni (come accade quando Pontiggia interpreta le reazioni fisiche del lettore come spie di una risposta informativa al testo, delineando così una “fisiologia della lettura”).

Un simile lavoro critico è stato in varia misura indicato come necessario, sebbene con altri termini e a partire da differenti concezioni filosofiche, da studiosi come Alfonso Berardinelli e Massimo Onofri, i quali hanno sottolineato come la tenuta argomentativa e il rapporto con la verità dovrebbero essere i tratti costitutivi del lavoro di critici e saggisti. Scrive Berardinelli che

ogni critico, per quanto soggettivo sia il suo modo di procedere e di argomentare, mira a raggiungere una qualche dimensione di oggettività: un'esperienza privata di lettore, se aspira ad avere interesse pubblico e merita di essere scritta e pubblicata, deve trasformarsi in una forma di sapere non dico sistematico, ma generalizzabile anche se con cautela (Berardinelli 2008, 176).

Onofri riprende proprio queste riflessioni di Berardinelli per sostenere che la critica, pur essendo considerabile come un genere letterario, è nondimeno un'attività «ad alta vocazione epistemologica e critica». Il critico, prosegue Onofri, «per restare tale, dovrà impegnarsi in un contributo che sia in qualche misura, di verità» (2007, 75); nonostante l'aspetto conoscitivo della critica sia inseparabile da altre caratteristiche del critico — che deve seguire «un personale programma gnoseologico, morale, stilistico, una certa politica e un certo uso delle proprie letture» (ivi, 74) — esso mira nondimeno a persuadere attraverso «un certo numero di argomenti» (ivi, 75). In sintesi, il giudizio critico e gli argomenti con cui è formulato sono una cosa sola:

il giudizio di valore coincide esattamente con tutti gli argomenti necessari al critico per formularlo (Onofri 2008, 117).

Il mio tentativo è fedele allo spirito di queste indicazioni e punta alla stessa meta, sebbene segua un itinerario differente i cui riferimenti — come si evince da una parte dalla bibliografia (specialmente per il capitolo 4) —, sono principalmente quelli, come detto, della filosofia analitica. Se esiste qualcosa come un modo analitico di leggere i saggisti, esso dovrebbe fondarsi almeno su una parte degli strumenti di analisi che sono stati elaborati dai pensatori che hanno lavorato all'interno di quel paradigma. Questo significa accettare, almeno come ipotesi di lavoro, gli assunti che hanno fondato quel tipo di riflessione — in particolare, il primato dell'argomentazione sulla suggestione retorica — o, quantomeno, confrontarsi con essi per giustificare le proprie analisi.

Marco Santambrogio è recentemente tornato a riflettere su una questione di interesse meta-filosofico e sociologico: la prevalenza dell'impostazione storicistica nella cultura italiana (non solo filosofica)⁷. A questo proposito, ha distinto tra gli studi

⁷ Su questo argomento si vedano anche Massimo Mugnai, *Come non insegnare filosofia*, Raffaello Cortina, 2023; Diego Marconi, *Il mestiere di pensare*, Einaudi, Torino, 2014 (in particolare il capitolo 5); Marco Santambrogio, *La filosofia è un sapere storico?* in POLITEIA, XXXIV, 132, 2018.

volti a determinare le cause di un pensiero (che si rintracciano nel contesto storico e nei tratti psicologici di chi lo ha generato) e le analisi delle sue ragioni (ovvero delle giustificazioni logiche che lo rendono vero o meno) (2024, 75-77). Nel farlo, si richiama a Gottlob Frege, che ha formulato una distinzione fondamentale: da un lato c'è il "senso" (*Sinn*) o contenuto cognitivo di un enunciato, dall'altro il suo tono (o coloritura). Il "senso" di un enunciato si rivela nella sua forma logica, non in quella grammaticale: tutti gli aspetti che riguardano il "tono" di un'espressione, invece, «non riguardano il giudizio sulla verità degli enunciati, ma il rapporto dell'enunciato con le intenzioni dei parlanti» (Penco 2004, 95).

In quest'ottica, prendere sul serio le riflessioni di Pontiggia — e non limitarsi a descriverlo e storicizzarlo — comporta interrogarsi sulle ragioni delle sue tesi, chiedersi che percorsi argomentativi seguano e se dicano cose vere con giustificazioni che possiamo fare nostre (sulla sola base di un convincimento razionale), senza limitarsi a rilevare se i suoi discorsi critici o polemici siano brillanti o "interessanti".

Resta tuttavia da sciogliere un nodo: questo approccio non comporta forse una sovrainterpretazione o la pretesa indebita che dei saggisti vadano trattati come dei filosofi? Una prima risposta a questa obiezione metodologica ce la fornisce Santambrogio, quando replica all'obiezione di chi ritiene che parlare di verità, ad esempio di una teoria, priverebbe quella teoria dell'appartenenza a un contesto e un tempo determinato. Questa convinzione, argomenta il filosofo, nasce da una confusione concettuale tra

i processi psicologici con cui scopriamo o veniamo a sapere qualcosa e i contenuti della conoscenza. I processi psicologici avvengono nel tempo e sono parte del contesto. I contenuti invece – vedi Frege – non sono creati da quei processi e possono essere veri o falsi anche se noi non ne sappiamo nulla (2024, 95-96).

A questa prima precisazione epistemologica, ritengo che si possano affiancare ulteriori considerazioni. In primo luogo, non si vede bene perché delle distinzioni che non sono altro che delle etichette dovrebbero limitare le possibilità di indagine degli uni o degli altri; i due insiemi, infatti, si sovrappongono ampiamente: è semplice trovare saggisti tra i filosofi e viceversa.

In secondo luogo, e soprattutto, se anche accettassimo che un saggista o un critico non siano dei filosofi in senso stretto, dovremmo forse includere fra i tratti che li distinguono da questi ultimi la bontà dei loro argomenti? Dovremmo forse pensare che i saggisti, a differenza dei filosofi, possono permettersi di produrre argomentazioni fallaci, giungere a conclusioni false, o giungere a conclusioni vere senza alcuna giustificazione? Che possano essere vaghi, ambigui, autocontraddirsi senza che ciò intacchi minimamente il valore della loro opera? Non mi sembra una conclusione accettabile. Giuseppe Pontiggia, talvolta, sembra rivendicare questa libertà quando esprime la sua visione ossimorica del mondo e del mestiere dello scrittore. Tuttavia, come tenterò di argomentare, ritengo che egli non sarebbe disposto ad accettare tutte le conseguenze di questa concezione relativistica o profondamente irrazionalistica. Tale posizione, d'altra parte, sembra sostenibile solo se la si intende in una maniera innocua e del tutto triviale, vale a dire come la rivendicazione di un margine di libertà espressiva, che si realizza ad esempio nella possibilità di assumere un contegno non paludato, magari anti-accademico. In ogni caso, non si vede come ciò possa riguardare la sostanza dei discorsi, sempre che questi ambiscano a dire qualcosa di vero in modo giustificato per persuadere il loro lettore.

Si potrebbe allora ammettere che non sia consentito ai saggisti dire cose false, ingiustificate ecc., e tuttavia obiettare che il loro modo di svolgere quelle argomentazioni, di sostenere le loro tesi, non debba necessariamente essere sistematico, come avviene negli studi e nei trattati. A questo rispondo che la precisazione è irrilevante: la correttezza argomentativa non implica necessariamente la forma del trattato. Se così fosse, non ci sarebbero argomentazioni corrette al di fuori dei trattati. Se si vuole sostenere una tesi qualunque — che lo si faccia con pochi accenni o in modo disteso, che lo si faccia in maniera discorsiva e ondivaga o sistematica — bisogna portare a suo sostegno un certo numero di buoni argomenti.

Si può sostenere che il saggio critico procede in modo non sistematico: ma allora, *che cosa c'è* di non sistematico in esso? In quali suoi elementi risiede l'asistematicità? Se seguiamo le tesi di Berardinelli e Onofri, mi sembra che l'unica risposta possibile sia che essa riguardi gli argomenti portati a sostegno delle conclusioni e non altro; non gli aneddoti, gli esempi, ecc. In un saggio ci saranno allora *alcuni* argomenti, ma *non tutti* quelli che sarebbe stato possibile formulare; il saggista, insomma, indica una parte del percorso, illumina alcuni nessi, ma non è tenuto a tracciare tutto l'intrico

di strade sulla mappa che portano alla meta. Che non sia necessario portare tutte le possibili buone ragioni a sostegno della propria tesi, tuttavia, non significa che sia possibile non portarne nessuna.

Resta un'ultima obiezione: un saggio critico non deve necessariamente avere una tesi da sostenere. Questo è un parametro che indebolisce talmente la definizione di saggio, che allora ci si potrebbe domandare che cosa distingue un saggio da una pagina di diario, da una confessione, da un racconto; cioè, da tutte quelle forme letterarie che non necessariamente hanno l'obiettivo di fare qualche affermazione non estemporanea su un oggetto, un fatto, un evento. Anticipo l'obiezione: molti dei saggi più importanti hanno proprio la forma della pagina di diario, della lettera, ecc. Alla quale rispondo: o si stabilisce che il genere letterario modifica i concetti di argomentazione e di verità, salvaguardando però la pretesa di dire qualcosa di vero — ma allora, bisogna spiegare come nel dettaglio, non limitarsi a una parafrasi di questa conclusione —, oppure si deve tentare di adeguarsi a quei concetti senza scansarli retoricamente.

Un banco di prova di questa impostazione metodologica è fornito, nel Capitolo 4, dall'analisi dell'ipotesi secondo cui Pontiggia sarebbe una specie di «nuovo illuminista». Per stabilire se tale ipotesi sia fondata, non è sufficiente raccogliere le dichiarazioni di poetica dell'autore o le sue autoanalisi: un'operazione simile si limiterebbe a un piano puramente descrittivo. Ho invece argomentato che, se ammettiamo che non ci sia autentico spirito illuministico senza una vocazione razionale, è necessario allora valutare la razionalità di Pontiggia attraverso i testi che possono offrircene dei campioni. Resta aperta la questione di come definire la razionalità di un testo saggistico. In questa sede, ho fatto riferimento alla concezione della razionalità di un individuo come componente del suo sistema epistemico: essa risiede, nello specifico, nelle giustificazioni che si adottano a sostegno delle proprie tesi. In un testo in cui si sostengono delle tesi come un saggio critico, le giustificazioni coincidono con gli argomenti (il che ci riconduce alle osservazioni Massimo Onofri viste sopra). Tuttavia, gli argomenti non sono sempre immediatamente disponibili nella loro struttura logica; per questa ragione, è stato talvolta necessario intervenire sul testo mediante parafrasi e formalizzazioni, al fine di esplicitare il senso degli enunciati e le loro connessioni inferenziali.

Nello stesso § 4.1 osserveremo come le affermazioni (e le giustificazioni a loro sostegno) intrattengano un rapporto ineliminabile con il concetto di verità. Come ha mostrato Donald Davidson, non sembra nemmeno possibile interpretare certe assunzioni se non le si assume, almeno in linea di principio, come vere. Scrive Davidson:

i concetti di verità oggettiva e di errore emergono necessariamente nel contesto dell'interpretazione. La distinzione tra l'essere reputato vero e l'essere effettivamente vero, riferita a un enunciato, è essenziale per la sussistenza di un sistema di comunicazione interpersonale (Davidson 1994, 249).

Come spiega Diego Marconi, commentando questo passaggio, «se l'argomentazione è valida, utilizzare la verità per stabilire il significato non è qualcosa che si possa scegliere di fare o non fare, ma è semplicemente inevitabile» (2014, 116). È dunque necessario porsi nella prospettiva di un'analisi che tenga conto sia delle giustificazioni sia della verità, perché queste, insieme al concetto di credenza (il “reputare vero”), costituiscono il nucleo minimo per definire cosa sia la conoscenza, secondo il modello dell'immagine classica della conoscenza (ICC) che la interpreta nel modello tripartito di “credenza vera giustificata”. Se i testi saggistici ambiscono dunque a dire qualcosa su cui il lettore dovrebbe convenire — riconoscendo la verità di quelle affermazioni su un fatto o un oggetto — e se tali testi rivelano un impianto razionale, argomentando in modo adeguato le loro conclusioni, ciò che ne dovrebbe risultare è una forma di conoscenza e non una semplice collezione di opinioni.

Riconoscere l'autonomia argomentativa del testo consente inoltre di evitare un'insidia metodologica frequente: la prassi critica che consiste nella caccia a concezioni filosofiche illustri per irrobustire le tesi dell'autore esaminato. Un simile approccio rischia di essere un gioco vuoto, o una petizione di principio in cui, nella vastità delle possibili risposte, si scelgono quelle che più si adattano al singolo caso. Questa pratica è particolarmente perniciosa con un saggista come Pontiggia: sebbene nella sua opera i riferimenti a intellettuali, scienziati o psicoanalisti abbondino, essi non sono quasi mai sviluppati distesamente; nella gran parte dei casi, Pontiggia si limita ad alludervi confidando nella competenza e nella perspicacia del suo lettore. Tentare di nobilitare il suo discorso portando *ex post* in suo soccorso delle fonti filosofiche, ad esempio, avrebbe l'insidiosa conseguenza di non considerarlo come

un pensiero autonomo. In questo lavoro ho cercato di fare l'esatto contrario: valutare ciò che il testo dice, senza cercare giustificazioni esterne. Ciò equivale a prendere gli argomenti per quello che sono: l'espressione consapevole della voce di chi parla in *prima persona*, non le parole del portavoce di un'ipotetica autorità di rango superiore. Proponendo questa analisi dei testi saggistici di Pontiggia, certamente non intendo avanzare pretese di esclusività metodologica. La scelta di questo quadro teorico è stata tuttavia dettata da criteri di adeguatezza: mi è parso che per suo tramite fosse possibile rispondere in modo chiaro a certe domande critiche poste dai testi. Non si è trattato dunque di una scelta su base soggettiva, ma del tentativo di sottoporre i miei argomenti a un criterio di verifica pubblica: se le mie risposte sono inadeguate o sbagliate, la trasparenza del metodo dovrebbe quantomeno rendere l'errore facilmente rintracciabile e correggibile.

Infine, ritengo che qualsiasi approccio alternativo, qualora volesse misurarsi seriamente con le domande critiche qui sollevate, dovrebbe essere in grado di dare conto dei concetti di 'verità', 'giustificazione' e 'credenza' (e dei rapporti che essi intrattengono tra loro). Se non si affrontano questi nodi teorici, risulta impossibile analizzare dei testi saggistici che — come quelli di Pontiggia — sono animati da quel genere di ambizioni conoscitive che ho evidenziato.

6. Struttura di questo lavoro

Nel *Capitolo 1* ricostruisco la genesi intellettuale di Pontiggia nel contesto del «Verri» (§ 1.1) e isolo i tratti macroscopici della sua prosa saggistica (§ 1.2); esamino poi la sua concezione di scrittura come un amalgama di coraggio e duro tirocinio (§ 1.3). Infine, individuo nella sua concezione di letteratura intesa come “critica del linguaggio” uno dei perni attorno a cui ruotano le riflessioni di Pontiggia, e delinea il profilo del suo lettore ideale (§ 1.4).

Nel *Capitolo 2* esamino le basi della concezione della letteratura di Pontiggia, che si fonda su una personale idea di prosa: una categoria che nelle sue pagine diventa ampiamente inclusiva superando le divisioni canoniche dei generi letterari (§ 2.1). La scrittura viene qui definita da Pontiggia come un processo autonomo di invenzione e scoperta (§ 2.2); infine, indago il rapporto dialettico tra scrittura e oralità, identificando nella seconda un tratto irrinunciabile di ciò che secondo

Pontiggia può essere insegnato del mestiere di scrivere; il quale, di conseguenza, non può essere a suo avviso sistematizzato nella forma statica e gerarchizzante del manuale (§ 2.3).

Nel *Capitolo 3* affronto la dimensione della tecnica narrativa secondo Pontiggia. Dopo averla definita come lo strumento paradossale di cui ci si deve servire per poi dimenticarsene (§ 3.1), procedo all'analisi di quelli che per lo scrittore sono dei pregiudizi radicati nella prassi letteraria: lo psicologismo, l'autobiografismo ingenuo, la riduzione del romanzo a mera sceneggiatura e la conseguente inessentialità del concetto di trama (§ 3.2). Nel paragrafo successivo analizzo l'idea di Pontiggia che ogni scoperta comporti un qualche rischio: l'arte inizia dove termina la rassicurante padronanza del mestiere o di un programma ideologico (§ 3.3). Esamino poi le ambiguità e le inesattezze di Pontiggia rispetto alle categorie narratologiche (§ 3.4) e la sua critica radicale a ogni poetica influenzata da forme di scientismo (§ 3.5).

Nel *Capitolo 4* esamino la pertinenza dell'etichetta di "nuovo illuminista" applicata a Pontiggia. Sebbene la chiarezza rappresenti per lui un valore irrinunciabile, mostro come essa non coincida con la sua adesione a una forma di razionalismo, e come invece il pensiero orientale lo conduca a fare dell'ossimoro la sua modalità di sguardo su mondo, fino a sviluppare la convinzione di poter "sentire cose opposte": una concezione che viola consapevolmente il "principio di non contraddizione", ovvero il caposaldo del razionalismo classico (§ 4.1). Nel paragrafo successivo analizzo il concetto di vaglio della lingua comune — soprattutto in rapporto ai linguaggi settoriali e specialistici — e ne indico i limiti e le tensioni interne (§ 4.2).

Proseguo con la questione della consapevolezza etimologica, che Pontiggia concepisce come recupero dell'«energia» della parola: una postura che, sebbene rifiuti lo storicismo letterario, scivola in uno storicismo filosofico inconsapevole. Poi ricostruisco l'annoso e incompiuto progetto di lavoro sul Linguaggio autoritario, rintracciandone le cause del fallimento in alcune aporie teoriche: dal determinismo linguistico, alla sovrapposizione concettuale indebita dei concetti di 'autorità' e 'autoritarismo' (§ 4.3).

Esamino poi la sentenziosità tipica della prosa pontiggiana, il suo moralismo politico che piega alle istanze etiche anche quelle epistemiche (attraverso l'analisi degli argomenti di Pontiggia a partire dall'aneddoto classico sulla disputa tra Corace

e Tisia), traducendosi in una severa critica del garantismo penale. Rilevo infine la tensione tra questo rigorismo e l'ammissione che l'ambizione creativa degli scrittori debba prevalere su ogni altra istanza (§ 4.4).

Il capitolo si conclude con l'analisi della teoria della "fisiologia della lettura", secondo la quale le reazioni fisiche sono più importanti delle verbalizzazioni critiche, e delle aporie di questa concezione, che si fonda sull'idea che la lettura debba essere anzitutto un'esperienza personale derivante dal contatto diretto con i testi anziché essere mediata, concludendosi con la lezione dei classici (§ 4.5)

Nel *Capitolo 5*, a partire dalle forme brevi come l'aforisma (§ 5.1), analizzo la centralità della retorica nel pensiero di Pontiggia contro l'ideale di impersonalità (§ 5.2), mostrando poi come per lo scrittore essa sia uno strumento euristico di invenzione e scoperta e funga da criterio di valutazione dell'efficacia e persuasività del discorso (§ 5.3). Esamino poi la sua concezione della precisione e dell'economicità dello stile (§ 5.4), e il nesso tra retorica, errore e giudizio sui classici (§ 5.5), verificando infine queste tesi attraverso le sue letture di Vilfredo Pareto e Benedetto Croce (§ 5.6). Concludo, discutendo il paradosso risultante dalla concezione della perentorietà di Pontiggia (§ 5.7) e l'idea di letteratura che, in definitiva, emerge dalle sue pagine critiche (§ 5.8).

Segnalo infine che alcune delle idee e degli argomenti presenti in questo lavoro riprendono e sviluppano quelli presenti nei seguenti contributi: *Inventare porta a rinvenire. Le riflessioni di Giuseppe Pontiggia sulla retorica* in «Strumenti critici», 2, maggio-agosto (2023), pp. 397-410; *Che cosa significa scrivere chiaro. Enigma e potenzialità del linguaggio secondo Giuseppe Pontiggia* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2023); *Prove di "aletica" leggera. Giuseppe Pontiggia, gli aforismi degli Antidetti e la retorica classica* in «Il Veltro», 3-4 (2025), pp. 181-196.

Nell'appendice si trovano le *Notizie sui testi*, in cui riporto le informazioni essenziali sui testi principali discussi in questo lavoro, e la *Cronologia della vita e delle opere dell'autore*.

Capitolo 1

La responsabilità della parola: stile e vocazione di uno scrittore

1.1 Tra accademia e saggismo: il «Verri» e la formazione intellettuale

Nell'introduzione a *Forma del saggio*, Alfonso Berardinelli si sofferma sulle radicali trasformazioni subite dalla critica letteraria italiana nel passaggio dagli anni Sessanta agli anni Ottanta (2008, 9-14). È in quel frangente storico, infatti, che gli strumenti della critica si allineano progressivamente a quelli della linguistica e degli studi formalistici che stavano prendendo piede nelle università. Secondo l'analisi di Berardinelli, questo destino "scientifico" della critica era intuibile già nel 1970, anno di pubblicazione del seminale studio curato da Maria Corti, *I metodi attuali della critica in Italia*. A questo proposito, Cesare Segre — che con Corti è stato uno dei maggiori promotori in Italia dei metodi semiotici applicati alla critica letteraria e alla filologia — retrodata il momento di svolta per questo campo di studi al 1965, anno in cui l'editore «il Saggiatore» aveva pubblicato, sotto la sua cura, l'antologia *Strutturalismo e critica* (Segre 2012, 15). Nella prospettiva di Berardinelli, questa specializzazione accademica della critica ha comportato conseguenze prevalentemente negative: in primo luogo, la perdita dell'uso della lingua comune. Concependosi come scienza, quella critica guardava alla semplice lettura come a un atto ingenuo, da dilettanti. I libri, per lo studioso, cessavano di essere degli oggetti di esperienza e diventavano dei corpi da vivisezionare (ivi, 11); eppure, nota Berardinelli, i critici del passato che ancora vale la pena leggere non erano solo studiosi, ma anche e soprattutto lettori e scrittori (ivi, 12). In anni più recenti, il critico ha argomentato in modo simile, osservando come fino alla metà del Novecento:

la critica letteraria era rimasta fondamentalmente saggistica. Le idee contavano, ma la forma linguistica e letteraria, lo stile non ne erano sostanzialmente compromessi. [...] La critica non poteva essere ancora confusa con lo studio accademico, né con la teoria o scienza della letteratura (2019, 47).

Allargando il campo d'indagine, Berardinelli nota che l'ampio studio di René Wellek e Austin Warren (*Theory of Literature*), pubblicato a New York nel 1942,

poteva sembrare solo una sintesi didattica, ma poi ci si rese conto che quel libro segnava una svolta. L'attenzione ormai si concentrava, come mai prima, sulla teoria generale della letteratura e sulle metodologie dello studio letterario (ivi, 48).

In questo modo, prosegue Berardinelli, lo sviluppo dei nuovi metodi ebbe come conseguenza il discredito dell'attività critica nella veste saggistica che aveva assunto fino ad allora, svalutando la «lettura come esperienza personale e la critica come attività tipica dei singoli critici» (*ibid.*). Anche in Italia, osserva altrove Berardinelli, la critica si era trasformata «in studio letterario, in ricerca accademica istituzionalmente programmata e finanziata. E data questa istituzionalità, le ricerche sulla letteratura dovevano almeno mascherarsi da scienza, se non diventarlo. [...] Lo studio letterario non poteva più assomigliare alla critica» (Berardinelli 2008, 12).

Di segno opposto è la lettura di Cesare Segre — che ha contribuito attivamente a quella trasformazione — secondo cui quel nuovo legame con l'università era stato un guadagno per la critica «perché quella localizzazione [era] tale da garantire afflusso di giovani adepti e formazione di scuole» (1993, 5).

Al netto del giudizio su chi dei due abbia ragione, i frutti di questo mutamento erano già presenti non solo nel Gruppo 63, ma ancor prima nell'ambiente del «Verri»: è proprio su questa rivista che vengono pubblicati per la prima volta in Italia i saggi di autori del *New Criticism*, compresi Wellek e Warren.

A questo proposito è necessario ricordare che nel 1954 Pontiggia era entrato in contatto con Luciano Anceschi, con il proposito di ricevere dal critico un parere sulle proprie poesie. Anceschi aveva non solo lodato quel tentativo letterario, ma aveva invitato il giovane Pontiggia a far parte della redazione della rivista che stava mettendo in cantiere in quel periodo, «il Verri», il cui primo numero sarebbe uscito nel 1956. Anche Umberto Eco era uno dei partecipanti attivi dell'ambiente culturale della rivista, e ricorda la precisa volontà di Anceschi di mettere in contatto e di far dialogare i giovani intellettuali con alcuni più celebri maestri (2012 [2011], 139-171), tra i quali «Montale, Gatto, Sereni, Ferrata, Dorfles, Paci, qualche scrittore di passaggio a Milano, e Carlo Bo [che] dominava la scena coi suoi silenzi omerici»

(*ibid.*). Eco spiega che Anceschi aveva scelto di chiamare la nuova rivista il «Verri» perché essa avrebbe dovuto dare voce al nuovo “illuminismo padano”, che aveva tra le sue prerogative un superamento della cultura crociana, che era soprattutto meridionale (*ivi*, 149)⁸. Una conseguenza dell’apertura intellettuale della rivista è la pubblicazione proprio degli studi pionieristici di autori come Welles e Warren, ma anche di saggi sul neopositivismo, o degli scritti di poeti e critici come T. S. Eliot ed Ezra Pound. Sul «Verri» esordiscono anche giovani studiosi, alcuni poco più che ventenni, come: Edoardo Sanguineti, Renato Barilli, Alfredo Giuliani, Aldo Tagliaferri, Claudio Rugafori, Giorgio Celli, Alberto Arbasino e Nico Orengo (Dedola 2013, 79).

Tuttavia, in *Prima Persona*, Pontiggia ha preso le distanze dalla nostalgia di alcuni amici e conoscenti per quella che molti anni dopo veniva ormai raccontata come:

l’epoca degli ultimi maestri, degli ultimi critici, degli ultimi interlocutori possibili, degli incontri volanti in bar aperti a ore piccole [...]. Io dovevo essere 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. Forse la percezione del comico, frutto di una silenziosa disperazione, influiva sulla mia prospettiva. Ma non mi sembrava che l’euforia esibita in pubblico fosse anche privata (2003 [2002], 92-93).

Sebbene Pontiggia esca dalla redazione del «Verri» nel 1961, lavorando da solo e facendosi «la propria avanguardia» (Giuliani 2006, 21), rimane anche in seguito in contatto con alcuni degli amici della rivista, delle cui nuove idee aveva partecipato. Infatti, nel 1959, oltre a pubblicare il suo primo romanzo, Pontiggia aveva discusso la tesi di laurea (con Mario Apollonio) dal titolo: *La tecnica narrativa di Italo Svevo* (2017) e iniziato la sua collaborazione come autore per «il Verri», dopo esserne stato segretario di redazione e poi redattore⁹.

⁸ Ha precisato Eco che tale distinzione «non può essere etnica o geografica, e la formula dell’illuminismo padano caratterizza soltanto un modo di pensare, certamente più mitteleuropeo che mediterraneo. Ma proprio per questo non si era potuto evitare che questo modo di pensare si polarizzasse idealmente a nord della linea gotica, come non si può evitare di osservare che questa cultura padana fosse contemporanea e in qualche modo organica allo sviluppo del triangolo industriale» (Eco 2018 [1994], 123).

⁹ I suoi contributi sono ora raccolti in (Marcheschi 2000, 105-154).

Dalla ricezione del *New Criticism* Pontiggia ha probabilmente derivato alcuni assunti centrali nella sua visione della letteratura: in primo luogo il *close reading* come metodo di lettura centrato sul testo, che nel suo lavoro è connesso alla nozione di prosa (e di scrittura e dunque di lettura); in secondo luogo, un'attenzione particolare alla coesione formale e, di contro, una certa diffidenza verso il biografismo, l'intenzione autoriale, e soprattutto lo storicismo¹⁰. Proprio nel capitolo dedicato alle definizioni e distinzioni più importanti per la loro *Teoria della letteratura* — testo teorico fondamentale per la tesi di laurea di Pontiggia insieme a *Tecnica del romanzo novecentesco* di Joseph Warren Beach —, Wellek e Warren elaborano una critica allo storicismo, di cui rilevano le esplicite conseguenze relativistiche. In quel saggio, gli studiosi propongono una soluzione intermedia, che chiamano prospettivismo, tra l'assolutismo dottrinario — «che si appella alla “immutabile natura umana” o alla universalità dell'arte» — e il relativismo storico (Wellek e Warren 1974 [1956], 47-52).

In un'intervista con Franco Zangrilli, Pontiggia ha fatto un bilancio della sua esperienza giovanile, distinguendo tra le istanze che sentiva di condividere e quelle che invece gli erano estranee:

La Neovanguardia era formata essenzialmente dai collaboratori del «Verri» e io condividevo molte delle esigenze che erano alla sua origine: la coscienza dei nessi tra ideologia e scrittura, la messa in discussione e in crisi del linguaggio, divenuto il soggetto malato, l'attenzione ai meccanismi del racconto, il superamento di moduli narrativi e critici ormai stanchi, la sperimentazione come ricerca e insieme stimolo e occasione, la riscoperta della retorica come riflessione sul linguaggio, ma anche come «invenzione» tematica ed espressiva, la riappropriazione delle avanguardie storiche. Altri aspetti invece mi persuadevano meno: certo linguaggio intimidatorio e autoritario, la curiosa involuzione grazie alla quale poetiche che si richiamavano continuamente ai cambiamenti della Storia la facevano poi finire con se stesse (ma sappiamo che è una tentazione ricorrente dello storicismo); e anche certi proclami autoconsolatori sulla morte del romanzo e del personaggio. La terapia era insomma, in taluni casi, un sintomo dello stesso male che voleva curare¹¹: però il male c'era e la terapia era necessaria (Zangrilli 1992, 171-172).

¹⁰ Sul biografismo e sull'intenzione autoriale, cfr. § 3.2.2; sullo storicismo cfr. il § 4.3.1.

¹¹ Pontiggia qui allude alla definizione ironica di Karl Kraus di “psicoanalisi”.

La fuoriuscita di Pontiggia dalla redazione del «Verri» nel 1961 fu improvvisa e motivata da un profondo dissenso ideologico, in particolare, sull'idea che si dovesse fare *tabula rasa* del patrimonio letterario del passato recente, un atteggiamento che Pontiggia percepiva come una «didascalicità negativa» incomprensibile (D'Amicis 1994). La distanza dai futuri neoavanguardisti non era però solo teorica, ma investiva anche le pratiche della scrittura e le dinamiche all'interno del gruppo: Pontiggia rifiutava l'arrivismo, il linguaggio intimidatorio e i «proclami vagamente autoconsolatori sulla morte del romanzo o del personaggio» (Marcheschi 2004a, LXXXI). In una lettera del 10 novembre 1964 indirizzata a Nanni Balestrini, Pontiggia si difende dall'accusa dell'amico di sottrarsi ai giudizi del “Gruppo” per timore, rivelando così un'insicurezza di fondo sul proprio lavoro. Pontiggia scompono la critica rivoltagli in tre proposizioni — «non è lui stesso convinto del suo lavoro», «perciò teme il giudizio», «inventa pretesti critici» — e le confuta puntualmente mostrando al contempo una differenza sostanziale tra il suo approccio al lavoro culturale, e alla scrittura in particolare, e quello degli ex compagni del «Verri». Nella sua replica, Pontiggia rivendica sufficiente fiducia nella propria opera, e dice di non temere il giudizio in quanto tale ma di temere piuttosto i fattori materiali, occasionali e contingenti che determinano i giudizi «così come [vengono] formulati dopo la lettura pubblica di un frammento di romanzo», che sarebbero forieri di un «facile equivoco»; il giudizio legittimo, invece, è a suo modo di vedere quello fondato criticamente sull'opera finita, che afferma di volere anche se negativo. In esplicito contrasto con la prassi performativa della lettura pubblica di frammenti, ne conclude la necessità di lavorare fino a quando la struttura del testo non sia «trasparente e condizionante»:

Allora lo darò da leggere a te, al Leo, a Barilli: perché il giudizio, qualunque esso sia, sarà fondato e articolato e ne approfitterò interamente per rileggere e rivedere tutta l'opera: ti garantisco che questo avverrà non oltre i due anni e vedrai che non sarò un cattivo economo (Pontiggia 1964, 2)¹².

Secondo Pontiggia il compito che avrebbero dovuto assumersi gli scrittori era quello di rivitalizzare il linguaggio: cosa che lui ha tentato di fare anzitutto tramite il confronto con i classici, e sviluppando un'acuta consapevolezza linguistica che

¹² Archivio Pontiggia, inv. 190, Busta 90, fasc. 1-2; lettera datata Milano, 10 novembre 1964.

comporta una lettura non mediata né da teorie né da ideologie — con un’attenzione speciale per le etimologie e le scansioni retoriche — alla ricerca di un’esperienza personale importante. Lo vedremo nei capitoli 4 e 5.

Negli anni di formazione nel «Verri» Pontiggia fa però un altro incontro importante, che lo indirizzerà verso orizzonti lontani dal razionalismo occidentale: quello con Claudio Rugafiori. L’amico lo avvicina allo studio delle religioni orientali, e alla lettura di René Daumal, mentre, sul piano materiale, lo introduce nella casa editrice Adelphi¹³. L’acquisizione del pensiero taoista non resterà circoscritta a quegli anni ma, come avremo modo di vedere, attecchisce in profondità e si riverbera sulla visione del mondo di Pontiggia. Lo scetticismo nei confronti delle attività di gruppo, che lo aveva portato ad assumere una posizione defilata, si rivelerà un punto di forza nei decenni successivi perché, come ha osservato Berardinelli, negli anni Ottanta tutto cambia: la critica torna a essere saggistica, asistemica e legata al giornalismo culturale (ivi 48-49). Pontiggia non ha dovuto cambiare per adattarsi al nuovo scenario, né rivedere i suoi fondamenti teorici, proprio perché non aveva partecipato dei «due pilastri della Teoria, lo strutturalismo e la semiologia» (Berardinelli 2019, 47), né si era impegnato come molti dei neoavanguardisti nella critica militante. La sua concezione della lettura come esperienza personale — un tratto che, come abbiamo visto, Berardinelli indica come centrale nella critica-saggistica — faceva già parte delle concezioni centrali della sua prospettiva¹⁴. La sua attività era, per così dire, già pronta a quel mutamento post-ideologico che ha portato al riflusso nel privato: non è un caso che tutte le sue raccolte di saggi, da *Il giardino delle Esperidi* in poi, siano state pubblicate proprio a partire dalla metà degli anni Ottanta.

1.2 Alcuni tratti macroscopici della prosa saggistica pontiggiana

Dopo aver brevemente ricostruito la genesi culturale di Pontiggia come intellettuale, osservando in particolare la sua posizione defilata rispetto alle imprese collettive dei neoavanguardisti, ora possiamo isolare alcuni tratti macroscopici della sua prosa saggistica attraverso le analisi di studiosi e scrittori: i temi della sua opera e

¹³ Cfr. qui § 4.1.

¹⁴ Lo vedremo nel capitolo 4.

il modo caratteristico in cui li tratta saranno infatti oggetto dei prossimi capitoli. Possiamo procedere isolando due costanti fondamentali.

La prima riguarda la sostanziale affinità tra la sua prosa saggistica e quella narrativa. Giovanni Raboni ha colto questo aspetto in un saggio critico dal titolo eloquente: *I saggi uguali ai racconti* (1996, 27). Notando la straordinaria affinità tra i primi e i secondi, il critico si chiede se il saggista Pontiggia sia stato «intimamente, capillarmente vicino al Pontiggia narratore» (*ibid.*), rispondendo tuttavia in modo negativo. Eppure, sottolinea, alcuni capitoli dell'*Isola volante* «potrebbero stare altrettanto bene in un volume di racconti» (*ibid.*).

Antonio Franchini — che è stato un osservatore privilegiato dello scrittore, in quanto prima allievo e poi collega di Pontiggia in Mondadori, dalla fine degli anni Ottanta — ha curato la raccolta postuma *Il Residence delle ombre cinesi*, scrivendone anche la postfazione (*Uno scavo aperto*), nella quale mostra sia le modalità di lavoro di Pontiggia in veste di consulente editoriale sia le sue modalità di revisione dei propri testi, caratterizzate anzitutto da una riscrittura costante e sistematica delle sue pagine. Per attestare questo lavoro di cesello, Franchini esamina alcune pagine di varianti d'autore che mostrano un testo in continua lavorazione rispetto al quale «lo scrittore non si trova in una situazione diversa da quella, pensabile sol in linea teorica, di un lettore con diritto di scelta. [...] Lo statuto d'artefice — prosegue — non gli concede nessun privilegio. Anzi. Gli aumenta solo il senso di responsabilità» (Franchini 2009, 280). Inoltre, Franchini spiega come «in tutta la produzione di Pontiggia, [...] fin dagli esordi, la saggistica e la narrativa tendono, con grande originalità e in anticipo sui tempi, a sovrapporsi e intrecciarsi, se non proprio a coincidere» (ivi, 263).

A favore di questa convergenza argomenta anche Francesca Gatta nel saggio *La responsabilità delle parole*. Qui la studiosa osserva che le riflessioni del saggista si ritrovano nelle parole dei personaggi dei suoi romanzi che spesso meditano sulle loro vicende attraverso riflessioni metalinguistiche; Gatta aggiunge che anche nella narrativa di Pontiggia agisce la stessa volontà critica di smascherare gli aspetti assurdi della realtà che troviamo nella sua migliore prosa saggistica, sia per mezzo di riflessioni linguistiche sia attraverso un linguaggio a sua volta carico di paradossi e antitesi (Gatta 2009, 30-31).

Più recentemente, Davide Di Falco ha confermato sul piano linguistico-formale quanto Raboni, Gatta e Franchini hanno osservato sul piano critico: in Pontiggia non esiste una frattura netta tra saggio e romanzo, ma una continuità di dispositivi, di postura conoscitiva e di stile:

Quanto alle soluzioni stilistiche, emerge una tendenziale continuità tra il narratore e il saggista: sia sufficiente osservare che tanto il montaggio “leggero” dei blocchi di testo quanto la gestione degli spazi bianchi [...] seguono modalità analoghe a quelle perseguite nei romanzi (Di Falco 2025, 166).

Non si tratta di una somiglianza accidentale, poiché «tale continuità conferma la coerenza etico-stilistica dell'autore, che si astiene dal pluristilismo più debordante e sceglie di approfondire le possibilità espressive di un registro che va dal medio-colloquiale al colto» (*ibid.*).

Il secondo punto da cui è necessario partire per osservare i tratti macroscopici della prosa saggistica di Pontiggia è proprio l'abbondanza di antitesi e paradossi. Ivano Dionigi ha osservato che «sul piano stilistico, Pontiggia aderisce manifestamente alla retorica della *concinnitas* e non già a quella della *variatio*. La sua pagina è regolata da una vera e propria “legge del due”» (2006a, 106). Sul piano formale, questo si traduce nel ricorso insistito alle figure retoriche dell'antitesi, del parallelismo, dell'ossimoro e del paradosso che, come osserva lo studioso, non hanno solo valore stilistico ma letterario e concettuale (*ibid.*). Dionigi nota che questa preferenza per le figure dell'opposizione è evidente anche nei titoli delle opere di Pontiggia, come *Il raggio d'ombra*, *Le sabbie immobili*, *I contemporanei del futuro*, *Nati due volte* (*ibid.*). L'impiego sistematico di moduli retorici che organizzano la scrittura si concretizza, a livello transfrastico, nella pratica che Giovanni Raboni ha chiamato «ritagliamento» o «isolamento» (Raboni 1996, 27). Questa «soluzione della continuità» testimonia a suo avviso la rielaborazione delle versioni originali pubblicate su quotidiano o rivista, ed è specialmente «visibile anche fisicamente nei cretti bianchi che attraversano e organizzano la pagina» (*ibid.*). Francesca Gatta ha osservato che questa pratica di taglio e riassetto degli scritti occasionali asseconda «la struttura tipica della scrittura di Pontiggia, cioè la struttura per blocchi staccati da spazi bianchi», che è «riflesso e strumento duttile di un pensiero non sistematico» (2009, 34). A conferma

della profonda compenetrazione stilistica di prosa saggistica e narrativa, Antonio Franchini ritrova questi elementi anche nei romanzi: il bisogno di dominare la pagina, riesaminandola parola per parola, e il tentativo di governarla attraverso una gabbia retorica hanno costituito non solo la cifra stilistica dello scrittore, ma ne hanno anche probabilmente ostacolato la «volontà di romanzo», facendolo convergere verso la misura breve (2009, 289).

A quest'ultima osservazione di Franchini, è opportuno aggiungere che, in Pontiggia, la frammentazione è anche un'invariante di pensiero e, come tale (lo vedremo nel § 4.1.5), essa sembra averne ostacolato anche quella che potremmo chiamare "volontà saggistica". Un caso emblematico è il progetto annoso e incompiuto sul *Linguaggio autoritario*¹⁵; l'impossibilità di portarlo a termine ci suggerisce che si tratti di una caratteristica fondamentale, radicata a un livello profondo. Questa predilezione per la forma breve, inoltre, va letta come l'adesione consapevole alla tradizione dei moralisti: da La Rochefoucauld a Karl Kraus. La frammentarietà trova nelle forme brevi della massima e dell'aforisma il suo perfetto compimento formale; Pontiggia si inserisce in questo solco, per questo, la sua scrittura procede per illuminazione e vertiginose soluzioni verbali: il suo obiettivo non è quello di edificare un sistema filosofico, ma quello di esercitare una costante critica del linguaggio e del costume. Riguardo al primo punto — la sostanziale convergenza di saggismo e narrativa — avremo modo di verificare come essa dipenda dalla concezione della prosa di Pontiggia: attraverso l'analisi di casi concreti giungeremo, a partire da essa, a ricostruire la concezione stessa di letteratura dello scrittore. Riguardo al secondo punto, vedremo come questi aspetti retorici incentrati sulle antitesi e i parallelismi siano inestricabilmente connessi alla concezione metafisica dello scrittore, nella quale si fondono riflessioni mutate dal pensiero orientale e una personale rielaborazione di temi filosofici e psicoanalitici (Capitolo 4).

¹⁵ Cfr. § 4.3.2.

1.3 La vocazione letteraria: coraggio e tirocinio

Per delineare le doti intellettuali e caratteriali che secondo Pontiggia dovrebbe possedere ogni scrittore, e per capire quale atteggiamento egli dovrebbe assumere nei confronti della letteratura e delle sfide che lo attendono, è necessario distinguere anzitutto tra due attività: la scrittura comunicativa, «una meta che tutti possono ragionevolmente perseguire in un corso di scrittura» (Pontiggia 2016, 19), e la scrittura letteraria, in cui «le acquisizioni più importanti sono riservate soprattutto a chi ha attitudini specifiche» (*ibid.*). La seconda, che esamineremo nel dettaglio nel Capitolo 2, richiede di essere ambiziosi sul piano espressivo, non solo comunicativo, perché necessita di «uno spazio riservato alla ricerca coraggiosa, provocatoria, innovatrice, che è prezioso e va preservato, anche se i risultati non sono sempre soddisfacenti» (Pontiggia 2020, 18). Un esempio in negativo di questa attitudine è ben rappresentato dal personaggio di *Elisa Giacchero* in un racconto delle *Vite di uomini non illustri*. La protagonista del racconto è una donna che avrebbe voluto fare la scrittrice fin da bambina, ma che solo in tarda età riesce a pubblicare qualche prosa e poesia sulla stampa locale. Al netto del talento individuale, cosa le era mancato? La risposta di Pontiggia sposta il centro della questione dal piano tecnico a quello esistenziale:

Scrivere richiede molto coraggio, richiede di vincere le proprie paure, le proprie inibizioni, l'attrazione che esercita su di noi il fallimento; siamo bravissimi a scavarci la fossa con le nostre mani e a rinchiuderci in pregiudizi e gabbie da cui poi non sappiamo uscire. Scrivere è anche capacità di liberarsi dai blocchi mentali, di attivare flussi di energia, di fede in sé stessi e soprattutto nel lavoro che si sta compiendo (2016, 16).

Il coraggio, pur essendo condizione necessaria, non è tuttavia sufficiente, come non lo è qualunque altra dote individuale innata: nessuno scrittore lo è per nascita, lo si diventa solo «attraverso un tirocinio piuttosto duro che è fatto di prove, di crisi, di tentativi, di fallimenti, di frustrazioni, di momenti anche liberatori» (*ivi*, 18). È in quest'ottica che va letta la risposta di Pontiggia alla domanda che si è sentito rivolgere più di frequente: «Si può imparare a scrivere?».

Me la fanno talmente tanto che, in una intervista, ho risposto: «Cambiamo la domanda; si può scrivere senza avere imparato?». Sì, basta leggere la maggior

parte dei giornali e dei libri che si pubblicano e abbiamo la risposta. [...] Io non ho mai conosciuto nessuno che sia nato scrittore, ho conosciuto persone che lo sono diventate attraverso un tirocinio molto duro fatto di frustrazioni, angosce, ansie, controllo da parte di lettori esigenti e non complici (1994e, 34)¹⁶.

Per illustrare la differenza tra il talento come dote potenziale e la sua effettiva messa all'opera, Pontiggia usa una metafora sportiva: quella dei "palleggiatori da fermo". Da ragazzo, sia a scuola sia durante il servizio militare, Pontiggia aveva incontrato più di un ragazzo capace di fare complessi e innumerevoli palleggi con il pallone da calcio, da basket o con la pallina da tennis; prodezze che non mancavano di stupire gli astanti ammirati e invidiosi, lui compreso. Molti di quei giocolieri, però, fallivano piuttosto miseramente in partita, quando il talento doveva essere impiegato a uno scopo diverso e più impegnativo. Perciò, quando gli viene detto «di qualcuno che è intelligente, raffinato, colto, brillante, dotato di fantasia, di gusto, di talento» e gli viene chiesto se tutto ciò sia sufficiente a pensare che quella persona possa un giorno diventare uno scrittore, Pontiggia torna con la mente ai palleggiatori e solitamente risponde: «Bisogna vederlo in partita» (2003 [2002], 87).

Il percorso che uno scrittore deve intraprendere è dunque lontano dai toni entusiastici o euforici che troppo spesso sono impiegati per parlare delle arti e della letteratura. La verità è che chiunque voglia scrivere deve, da una parte, essere pronto agli scacchi che inevitabilmente subiranno le sue ambizioni, dall'altra, controbilanciare questa fermezza,

evita[ndo] di pensare — come dichiarano i critici in deliquio occupandosi di un grande autore — che tutto è già stato detto da lui. Pensare invece il contrario: niente di quello che vorresti dire è mai stato detto prima. Se poi sia vero lo deciderà il testo (e il tempo) (ivi, 88).

Lo scrittore con queste doti di coraggio e volizione è l'opposto dello scrittore tormentato e insicuro che Pontiggia descrive nel saggio *Il letterato e l'inesistenza*,

¹⁶ Cfr. anche: «Mi chiedono anche se si possa imparare a scrivere, domanda alla quale io rispondo con un'altra domanda; si può scrivere senza aver imparato? Certo, basta leggere buona parte di ciò che viene pubblicato, scrivere è qualcosa di diverso» (Pontiggia 2006b, 57). Come vedremo questa concezione del lungo tirocinio è strettamente connessa alla sua esperienza di insegnante di scrittura, e spiega almeno in parte l'impossibilità dichiarata da Pontiggia di comporre un manuale di scrittura (cfr. § 2.3).

una figura negativa che riassume in sé le speranze e le angosce di ogni scrittore, e che si trova in una condizione simile a quella di un adolescente «cui basta un giudizio altrui per pensare il meglio e il peggio di sé» (Pontiggia 1984b, 301). Egli è paralizzato dal terrore di non essere riconosciuto né dai critici né dagli altri scrittori, e questo lo spinge a cercare di continuo attestati che gli confermino non tanto la sua competenza, quanto la sua stessa esistenza, allontanandolo così dall'abisso pronto a inghiottirlo (ivi, 302). Per sfuggire a questa paralisi è necessario che lo scrittore assuma un atteggiamento quasi paradossale nei confronti della tradizione, che lo porti a pensare: «Quello che io sto per scoprire attraverso il linguaggio non lo ha mai detto nessuno prima di me» (Pontiggia 2016, 16). Sulla scorta delle osservazioni di T. S. Eliot — che non cita esplicitamente, ma che echeggiano il saggio *Tradizione e talento individuale* — Pontiggia afferma che ogni nuova opera deve intrattenere un rapporto ideale con le opere del passato e rinnovare la lettura stessa del genere in cui si colloca; per questo, continua, non esistono novità assolute, che semmai «compaiono solo nelle locandine teatrali» (ivi, 17).

L'impresa in cui si imbarca uno scrittore deve essere dunque una scoperta, che Pontiggia definisce rovesciando una concezione di senso comune:

Uno dovrebbe pensare: «Niente di quello che io ho in mente è mai stato detto». Ora, uno potrebbe dire: «Ma questa è pura visionarietà»; ma d'altra parte non si scrive se non si è anche un po' visionari, se non si ha la percezione che l'oggetto da cui siamo attirati, il tema che ci affascina, è qualcosa di unico (ivi, 70).

Il passaggio controintuitivo, ma decisivo, è questo: nella scrittura letteraria solo una scoperta individuale può diventare un'acquisizione anche per gli altri, laddove in genere è nozione comune che la quantità di scoperte individuali di ciascuno corrisponda quasi sempre a fatti e nozioni ben noti. Tuttavia, lo scrittore non deve lottare solo contro sé stesso, ma anche contro i soprusi della società letteraria, che in Italia (siamo alla metà degli anni Ottanta) assume dei connotati particolari: al letterato non si perdona la volontà di coltivare più di un orto. Così, se è un critico, allora non potrà essere un poeta, e se viene riconosciuto come poeta non potrà essere un narratore (Pontiggia 1984b, 307). Pontiggia chiama questo atteggiamento — che esamineremo più a fondo nel § 2.1 — «agrimensura ideologica» e lo considera un tentativo ingiustificato di «delimitazione del campo» (Pontiggia 2009 [2004], 144).

In breve, è l'atteggiamento di chi muove dall'intento di distinguere rigidamente tra un genere letterario e l'altro. Imporre delle gabbie alla libertà creativa dello scrittore e a quella interpretativa del critico sono però due imposizioni inconcepibili nell'ottica di Pontiggia, esattamente come il filologismo, lo storicismo o il conservatorismo letterario, che fa del passato un paesaggio di reliquie intoccabili¹⁷.

Trincerarsi dietro simili distinzioni, che a Pontiggia appaiono forzate, può essere anche il segno della paura: al contrario di chi è coraggioso e si avventura nella scrittura in cerca di una scoperta, lo scrittore che non è dotato di coraggio si nasconde dietro il paravento della divisione in generi. Questa dicotomia tra il coraggio che può manifestare lo scrittore e la prudenza timorosa dello specialista viene esplicitamente teorizzata da Pontiggia nella sua prima lezione al Teatro Verdi (1984-1985), nella quale sostiene che c'è una differenza fondamentale tra il linguaggio di un critico — in quanto studioso — e quello di uno scrittore: il primo

si attiene professionalmente e scientificamente ad un argomento, non apre lo sguardo alle cose che stanno intorno all'argomento di cui si occupa, se si occupa di un libro si attiene astrattamente a questo libro, mentre uno sguardo narrativo è uno sguardo continuamente aperto al contesto, non solo al contesto letterario, ma al contesto umano, ecco un procedere con una libertà di movimento molto più ampia (1984c, 2).

Tale convinzione è tanto radicata nella sua concezione della scrittura da portarlo a rimproverare di una simile prudenza — interpretata come un difetto di vitalità — persino Italo Calvino, nella segretezza di una annotazione diaristica del 24 luglio 1991:

Povero Calvino dei saggi. Che scrive come un buon professore, misurato, discreto, informato, ma prudente. Che accenna, a proposito di un testo persiano, alle strutture narrative "l'unico campo in cui mi sento di opinare". Ma un narratore opina (!) su tutto. Si misura con tutto. Opinare può solo un accademico, che si tiene stretto al suo campicello, arrogante quanto circospetto. Ma tu Calvino! Uno scrittore coinvolge tutto. È questo che lo differenzia da un critico, abbarbicato al suo tema. Saggi noiosi, monotoni, di una prudenza che è paura. Calvino aveva paura. Persino paura di essere Calvino. Questi saggi sono modesti. Basta leggerli senza una intenzione agiografica che i posteri non avranno (1991e).

¹⁷ Cfr. il § 4.5.

Come si apprende dal volume curato da Daniela Marcheschi, in quel periodo Pontiggia aveva redatto un parere di lettura per Mondadori sulla raccolta saggistica di Calvino *Perché leggere i classici*, poi pubblicato nell'ottobre 1991 (Pontiggia 2024, 276). La nota di diario si riferisce in particolare alla recensione di Calvino alle *Le sette principesse* di Nezami di Ganjè, in origine uscito su «la Repubblica», 8 aprile 1982, che inizia così: «Appartenere a una civiltà poligamica anziché monogamica cambia certamente molte cose. Almeno nella struttura narrativa (unico campo in cui mi sento d'opinare) s'aprono tante possibilità che l'Occidente ignora», (Calvino 1995a, 880). È significativo notare che, nonostante la severità della nota privata su questo singolo aspetto, Pontiggia elogia senza riserve il volume calviniano nella sua nota editoriale, definendolo «un'opera che di classico ha già il nitore e la sostanza» (Pontiggia 2024, 62)¹⁸.

Sebbene tra le vie predilette da Pontiggia per l'esplorazione del linguaggio ci siano — come vedremo nel capitolo 4 — il rapporto diretto con i testi dei classici e lo studio delle etimologie, egli ritiene che un grande scrittore non debba seguire necessariamente questo percorso per realizzare quella prosa che costituisce il fulcro della sua concezione di letteratura come arte. Infatti, alla domanda su quali siano le doti davvero indispensabili per chiunque voglia scrivere in modo ambizioso, Pontiggia risponde: «In una parola? L'orecchio. Ma ne aggiungerei una seconda: l'esperienza. E una terza: la verifica» (2020, 81). Un esempio emblematico è, a suo avviso, Charles Dickens, che non aveva ricevuto un'istruzione solida — ma nel quale agivano i classici, sebbene filtrati dalla tradizione inglese — e che, soprattutto, era dotato di «un orecchio formidabile» (Pontiggia 2006a, 17).

La vocazione letteraria richiede dunque doti personali, un tirocinio laborioso, risorse interiori per resistere ai fallimenti, e quella che Pontiggia ha chiamato «concentrazione fiduciosa su sé stessi» (2016, 74). La cura per il proprio linguaggio ha un risvolto sul piano etico: essa significa assumersi la responsabilità delle proprie parole. È un atteggiamento che spesso è indotto dai fatti e non tanto da una risoluzione individuale, come osserva il narratore di *Nati due volte*, quando afferma

¹⁸ Pontiggia tornerà pubblicamente su questo esempio di delimitazione del campo autoimposta nel suo saggio su Vilfredo Pareto, ma omettendo il nome di Calvino e riferendosi genericamente a «uno scrittore di talento»; (cfr. § 5.6).

che solitamente le disgrazie hanno anche la conseguenza di renderci sensibili a una porzione del lessico: «se qualcuno usa come epiteto spregiativo “spastico” o “mongoloide”, si può essere certi che nessuno della sua famiglia lo è» (2004 [2000], 1598). Questa sensibilità deve essere una delle doti dello scrittore, che deve essere «perennemente sensibile alle disgrazie del lessico, anche se non ne viene coinvolto», non deve infatti aspettare «di esserlo per riflettere sulle differenze dei significati» (*ibid.*).

1.4 *La letteratura come critica del linguaggio e il destinatario ideale*

È interessante chiedersi quali doti Pontiggia non prenda in considerazione, e che pure sarebbe lecito aspettarsi da uno scrittore. Quella più vistosa è forse la totale assenza della capacità di raccontare una storia: Pontiggia non pensa che uno scrittore sia anzitutto un affabulatore. Persino quando ricorre al romanzo ottocentesco per reperire brani di scrittura esemplare, non si sofferma mai sulla costruzione della storia. È un aspetto che esamineremo nel dettaglio nel § 3.2.3. Per ora, vale la pena osservare che questo aspetto risalta soprattutto quando Pontiggia si occupa di autori universalmente riconosciuti come grandi inventori di trame e personaggi, come Charles Dickens, del quale lo scrittore elogia invece l'inventività linguistica, nonostante la critica abbia storicamente trattato in modo severo questo aspetto della sua prosa. Per esemplificarne la sua capacità immaginifica, Pontiggia commenta un brano tratto dal *Circolo Pickwick*:

Dickens è un autore supremo, è un classico con la leggerezza dei classici. Quando Pickwick, che è un tipico intellettuale, si innamora di una ragazza e, per raggiungerla, si lascia cadere al di là del muro, Dickens scrive: «L'immortale Pickwick volò al di là del muro». Questo è un uso sapiente, allusivo, ironico, stratificato del linguaggio (Pontiggia 2009 [2004], 122).

L'attributo “immortale”, presente anche nell'incipit del romanzo, serve a caratterizzare il signor Pickwick in un modo che per Pontiggia è memorabile e che gli ricorda il linguaggio degli autori antichi, sebbene, come si è detto, questi non esercitassero su Dickens un'influenza diretta (2006a, 16-17). Questo dettaglio linguistico, apparentemente minoritario, viene esaminato da Pontiggia in più

occasioni, perché gli consente di filtrare la prosa di Dickens attraverso la propria concezione di letteratura:

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 (2006a, 16).

E ancora:

La letteratura è la scoperta della potenza del linguaggio (ivi, 18).

O, come dichiarato in risposta a una lettrice del «Sole24Ore»:

Io penso addirittura che la letteratura sia una critica radicale del linguaggio. (2002e, 14 luglio).

Sergio Pautasso ha cercato l'origine di questa convinzione nell'opera di Pontiggia, scrivendo che negli anni Sessanta e Settanta in Italia si era affermata la figura «di uno studioso che sapesse amalgamare nelle esigenze della scrittura l'eleganza alla proprietà di linguaggio, dare un taglio stilistico originale al rigore scientifico e all'applicazione metodologica di cui si avvaleva» (2004, 15-16). Non si trattava di un ritorno alla prosa d'arte, sebbene la lezione di scrittori come Emilio Cecchi fosse evidente: quelli che hanno meglio incarnato questa figura sarebbero, secondo Pautasso, Contini, Debenedetti, Macchi e Longhi. Pontiggia invece sarebbe approdato alla sua scrittura critica partendo da assunti narrativi, dopo la crisi innescatagli dal suo romanzo *L'arte della fuga* (1968), nel quale aveva portato alle estreme conseguenze la manipolazione formale del testo, ottenendo quella struttura a blocchi che ha caratterizzato anche la sua prosa saggistica, rendendosi però conto che «per la realizzazione del suo progetto non basta[va] smembrare gli elementi del senso e della logica narrativa alla maniera neoavanguardistica [...], [e che] occorreva partire da un punto di vista critico» (ivi, 15). La consapevolezza che Pontiggia avrebbe tratto da questa delusione sarebbe stata quella di perseguire una «attitudine saggistica e critica che andava per tutt'altre strade rispetto alle esercitazioni dello scientismo semiologico e strutturalistico» (*ibid.*). Alfonso Berardinelli (2008, 57) ha sostenuto che la critica del linguaggio sia una delle caratteristiche che definiscono la forma del saggio; Pontiggia, invece, allarga la

questione a tutta la letteratura. Questa generalizzazione ci fornisce un primo indizio rispetto alla sua concezione estremamente inclusiva della prosa che esploreremo nel prossimo capitolo. Bisogna prestare attenzione alle parole: è solo congetturale, ma Pontiggia in questa definizione sintetica di letteratura, produce un calco esatto di una proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, libro di cui Pontiggia era stato un lettore appassionato¹⁹. Proprio in quella prima opera del filosofo austriaco era radicata l'idea che «i problemi filosofici sono problemi di linguaggio» (Marconi 1999, 8), che Wittgenstein esprime con una proposizione particolarmente efficace:

Tutta la filosofia è “critica del linguaggio” (Wittgenstein 2022, § 4.0031, 97)²⁰.

Sebbene Pontiggia non segua scrupolosamente alcuna singola fonte filosofica, è significativo che riproponga con precisione una formula così icastica di un autore che dichiarava di aver letto con grande attenzione. Tuttavia, mancando ulteriori prove a sostegno di questa influenza diretta, si può quantomeno pensare che quella lettura abbia agito sotteraneamente sulle sue riflessioni.

Il confronto sistematico col linguaggio è forse il perno centrale attorno a cui ruotano tutte le altre concezioni di Pontiggia: senza problematizzare la questione del linguaggio non ci può essere prosa consapevole, e dunque non c'è letteratura. Infatti, le due più grandi sfide a suo avviso sono le seguenti: la prima consiste nel compito di reinventare il genere del romanzo che si è ormai «liberato dagli aggettivi; non esiste più come specie, ma come genere» (Pontiggia 2002b [1996], 91). Nonostante gli svariati tentativi delle avanguardie di superarlo dichiarandone la morte — causati secondo Pontiggia dalla confusione tra le sue molteplici specie (poliziesco, psicologico, storico, esotico, erotico, avventuroso) e il genere stesso — il compito di continuarne la storia non si è affatto esaurito. Anche se i grandi progetti romanzeschi

¹⁹ Sull'influenza di Wittgenstein si vedano il § 2.1 a proposito della sua lettura del *Tractatus*, orientata prevalentemente ai temi dell'ineffabile e del mistico; il § 3.1 sulla concezione di Pontiggia della tecnica letteraria, che ricorda la metafora della scala da gettare via dopo l'uso, presente nella proposizione 6.54 del *Tractatus*; infine, il § 4.1 in relazione alla «sensazione allucinatoria» di un percorso mistico suscitata nel giovane Pontiggia proprio dalla lettura wittgensteiniana.

²⁰ Cfr. «*Alle Philosophie ist «Sprachkritik». (Alldings nicht im Sinne Mauthners.) Russells Verdienst ist es, gezeigt zu haben, daß die scheinbare logische Form des Satzes nicht seine wirkliche sein muß*» (Wittgenstein 2022, § 4.0031, 96). Concetto espresso in altri termini anche dal secondo Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* con le parole «La filosofia è una lotta contro l'incantesimo del nostro intelletto con i mezzi del nostro linguaggio», (Wittgenstein 2024, § 109, 135).

— come il ciclo della *Comedie Humaine* di Balzac o ogni altro tentativo di romanzo sociologico — sono stati soppiantati dalla loro controparte scientifica e dai suoi «nuovi ingredienti: le statistiche, i diagrammi, le proiezioni, le profezie, i confronti col passato» (ivi, 90), al romanzo spetta il compito di «scoprire quella specificità enigmatica che è sempre stata occultata dai suoi aggettivi» (ivi, 91). Possiamo riconoscere l'importanza vitale di quest'impresa se la confrontiamo con i nuovi media, che potrebbero illudere qualche scrittore che essi abbiano il titolo di dettargli nuovi scopi fasulli; tuttavia, «ai messaggi positivi provvede la pubblicità, affidata ai “creativi”. Uno scrittore si impegna per qualcosa di più labile e più durevole, un bagliore che ci riguarda» (Pontiggia 1998a, 215)²¹. Quest'onere, che si traduce in una responsabilità che lo scrittore ha anzitutto nei propri confronti, implica un rapporto critico con il proprio pubblico, che non può essere un «gregge da accudire» (*ibid.*). Infatti, quando gli viene chiesto se scriva per sé o per gli altri, Pontiggia risponde spesso che

non si scrive né per sé, né per gli altri. Si scrive per quel sé che coincide con gli altri (*ibid.*)²²

In definitiva, uno scrittore deve trascurare le richieste del mercato e della società, per dare invece ascolto a ciò che essi *dovrebbero chiedergli*. Si intravede così quale sia per Pontiggia il ruolo sociale dello scrittore: per non tradire la propria funzione, egli non può in alcun modo essere eterodiretto o inseguire mete che non gli siano dettate dalla propria coscienza secondo una gerarchia di priorità che solo lui può stabilire. Questo aspetto emergerà con chiarezza quando esamineremo le sue riflessioni sul rapporto tra scrittura e teorie, politica, ideologie. L'autonomia dello

²¹ Cfr. anche «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!» (Pontiggia 2003 [2002], 20).

²² Concezione ribadita in molte occasioni: cfr. «Nessuno scrive solo per sé. Bisogna riconoscerlo. Lo dice qualche esordiente, mentre ti consegna il manoscritto [...]. Ma si smentisce nel momento stesso in cui parla» (Pontiggia 2020, 12); oppure «Non si scrive per sé, come ti dice l'esordiente quando ti porge il manoscritto, né si scrive per gli altri, come dicono gli apologeti della letteratura commerciale o i missionari della letteratura sociale. Si scrive per quel sé che coincide idealmente con gli altri» (1997c, 27); oppure «Scrivere per sé. Smentito dalla evidenza. Scrivere per gli altri. Vocazione missionaria condivisa dagli scrittori commerciali. Scrivere per quel sé che coincide idealmente con gli altri» (1998c, 22); o ancora «Non si scrive né per sé (pia menzogna dietro cui si cela un'ambizione apprensiva), né per gli altri (almeno se si parla di scrittori degni di questo nome). Si scrive per quel sé, lettore ideale di se stesso, che finisce con il coincidere con il sé ideale degli altri» (1987a, 57).

scrittore è un prerequisito non negoziabile: se «parlare agli altri con un linguaggio proprio è il segno della maturità umana e espressiva [...] parlare a sé stessi con un linguaggio altrui è la disavventura in cui incorrono gli esordienti» (*ibid.*).

Nel saggio *Il senso della letteratura*, Pontiggia ha sintetizzato questa postura in modo eloquente:

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 (2002b [1996], 211).

Delineata la figura dello scrittore ideale e dei suoi compiti, dobbiamo ora esaminare la natura peculiare di quel tipo di prosa che ha in mente Pontiggia, sulla base della quale lo scrittore fonda la sua concezione più generale di letteratura.

Capitolo 2

Che cosa significa scrivere

2.1 La prosa e l'indistinzione dei generi

Per capire le idee di Pontiggia sulla letteratura, l'arte e la comunicazione bisogna partire da alcune sue assunzioni fondamentali, che trovano la loro definizione più esplicita nelle pagine dattiloscritte della sua prima lezione al Teatro Verdi di Milano nel biennio 1984-1985²³. La concezione di Pontiggia della letteratura è infatti compresa in quella di prosa: un'idea che lo scrittore espone in modo esplicito nelle sue lezioni di scrittura, ma che emerge costantemente in tutto il suo lavoro critico.

In queste lezioni, Pontiggia distingue nettamente tra “linguaggio scritto”, “prosa” e “linguaggio parlato”. Il suo interesse primario è rivolto alla prosa, categoria che nella sua visione annulla le tradizionali distinzioni di genere, comprese quelle più generali che separano scritture finzionali e non finzionali. Ecco come la definisce:

È una scrittura in cui si realizza questa fusione di necessità e spontaneità, è una scrittura artistica, una scrittura che possiamo trovare nei diversi generi, dalla scrittura giornalistica alla saggistica, alla scrittura del racconto, del romanzo, del testo scientifico, politico, economico, in tutte queste forme di prosa, — non voglio chiamarli generi per non cadere nello schematismo del generi — in tutte queste forme di prosa troviamo alcune qualità che la differenziano semplicemente dalla scrittura (1984c, 6).

Quali sono queste qualità distintive? Innanzitutto, «una prosa ha una sua unità strutturale, un articolo, un racconto non può essere una successione scritta di parole in cui ad un certo punto il discorso si ravviva, poi si perde, si illanguidisce» (*ibid.*) Questa unità è data dalla costruzione consapevole del testo, anche se, nota ironicamente Pontiggia, in Italia quando «si parla di costruzione e di calcolo, subito si viene definiti come ingegneri del racconto e del romanzo» (*ibid.*). Si tratta però di una concezione fuorviante, perché «importante non è come si scrive, il calcolo,

²³ Cfr. G. Pontiggia, *Prima lezione al Teatro Verdi* (1984c).

importante è il testo» (*ibid.*) e, in definitiva, «quello a cui bisognerebbe arrivare è un uso responsabile della prosa, un modo di scrivere in cui ci si riconosce continuamente» (*ibid.*).

La sua non solo è una concezione artistica della prosa, ma definisce questa come un linguaggio autonomo dal linguaggio verbale, esattamente come la pittura, che «può essere raccontata, ma non è più la pittura» (ivi, 10), con la conseguenza di pensarla come non riassumibile. Se lo fosse, si tratterebbe di linguaggio verbale e non di prosa, perché

non si può riassumere un film, non si può riassumere un disco o una musica o un quadro e neanche una prosa, perché il linguaggio verbale non è il linguaggio scritto. La prosa dovrebbe avere una sua autonomia che non si presta ad essere trasferita in un linguaggio verbale (*ibid.*).

Quando un testo in prosa può essere tradotto, non è più prosa ma «una serie di concetti scritti che non hanno un loro colorito» (ivi, 10). Pontiggia estende quest'idea di prosa in senso forte alla saggistica e ai testi tecnico-scientifici. Scrive ad esempio del *Principe* di Machiavelli:

Nel giro di poche pagine ha il potere di cambiare le prospettive, è un libro rivoluzionario, con un'enorme suggestione, tutto questo ottenuto con le parole, in che modo? Certamente dalle idee, ma dalle idee espresse in un certo linguaggio. *E poi non sappiamo quali sono veramente le sue idee, non sappiamo distinguere le sue idee dal suo linguaggio. Essendo un grande scrittore come facciamo a dire quali sono le sue idee?* [corsivo mio] (ivi, 12-13).

Qui Pontiggia esprime la convinzione che la cosa detta e il linguaggio in cui viene detta non siano separabili. È una posizione radicale strettamente connessa con la sua idea che, nel tipo di prosa che ha in mente, non esistano sinonimi perfetti: se esistessero, infatti, si dovrebbe ammettere l'esistenza di contenuti concettuali (o informativi o cognitivi) stabili ed esprimibili con formule differenti tra loro solo sul piano linguistico²⁴.

²⁴ Cfr. § 3.2 e il Capitolo 5. La sua prospettiva entra in conflitto con quella parte della tradizione filosofica analitica che si ispira alle teorie di Gottlob Frege, secondo la quale il *sensu* è definibile come potenziale inferenziale e quindi separabile, in linea di principio, dalla sua veste verbale specifica; cfr. (Penco 2004, 97-98).

Eppure, che Pontiggia stia parlando di un aspetto prettamente retorico — che, per quanto importante, è inessenziale al contenuto concettuale delle prose non finalizzate — è evidente anche dalle sue parole di insofferenza verso chi non pensa alla scrittura nei suoi termini:

Non possiamo concepire la prosa semplicemente come un modo di comunicare certi concetti, perché questo [...] riduce lo scrivere ad un procedimento poco stimolante, è quasi un esercizio manuale, anziché parlare si scrive (*ivi*, 9).

Gli esiti di tale atteggiamento “funzionale” sono, a suo modo di vedere, catastrofici. È tuttavia interessante notare come la ragione che egli adduce sia un’insofferenza per lo stile, e non per la bontà del contenuto, persino quando gli capita di assistere a un convegno di specialisti:

Io veramente ho delle reazioni di insofferenza per cui a un certo punto non so più cosa farei per non stare lì a sentirli (infatti non vado quasi mai) tranne le debite eccezioni di chi sa parlare e scrivere (*ibid.*).

Per lo scrittore, «concetti che si susseguono senza nessuna intenzione stilistica, senza nessuna ricchezza espressiva, sono un esercizio insopportabile» che provoca nell’ascoltatore «una reazione di sofferenza» (*ibid.*).

Il suo ragionamento si conclude ribadendo l’assoluta inseparabilità di parole (modi dell’espressione) e contenuto concettuale. La condanna dell’alternativa è senza appello, perché

è la fine della prosa, quando cioè i concetti che si esprimono possono essere sostituiti da segni matematici (*ibid.*).

Una conseguenza di questo interesse centrale per la prosa è che Pontiggia legge come scrittori anche gli economisti, gli scienziati, i filosofi. Non pensa infatti, come farebbero molti intellettuali italiani, che per essere scrittori si debba necessariamente scrivere un romanzo, perché non condivide questo atteggiamento che reputa una “delimitazione del campo” un’“agrimensura ideologica” (2009 [2004], 143)²⁵.

²⁵ Sulla pratica di un’analisi retorica fondata su questo principio di indistinzione delle prose, cfr. qui § 5.6. Pontiggia credeva anche che Sergio Solmi fosse uno dei pochi a non praticare questa separazione forzata dei generi, cfr. (1984b, 232); lo stesso discorso vale per Nullo Minissi, cfr. (Pontiggia, s.d.).

È importante soffermarsi su questo atteggiamento e non darlo per scontato. Interessarsi a pensatori, teorici, economisti, filosofi, linguisti, biologi non in quanto rappresentanti eminenti di una disciplina o di un tema di ricerca ma in quanto *scrittori* incorpora in sé una posizione che non è priva di conseguenze sul piano epistemico. Vedremo che Pontiggia pratica quelli che potremmo chiamare degli sconfinamenti, ogni volta che guarda a oggetti extra-letterari come se trattasse di oggetti letterari²⁶. Al di là della spiegazione causale del perché lo faccia — che non potrebbe che essere congetturale e di natura psicologica, come sarebbe sostenere che, siccome era uno scrittore, per lui fosse un automatismo guardare al mondo con le lenti dello scrittore²⁷ —, ciò che mi sembra più interessante indagare sono le conseguenze teoretiche di questo atteggiamento. La principale conseguenza del guardare a tutti gli intellettuali e studiosi come a degli scrittori è che crollano le differenze che separano, dal punto di vista del loro rapporto con la conoscenza, i discorsi prodotti dalla ricerca scientifica da quelli letterari.

Pontiggia non si limita a dire che certi usi consapevoli della retorica si possono trovare anche dove non ce li aspetteremmo, ad esempio nelle opere di un naturalista come Darwin, di un sociologo come Pareto, di un economista come Keynes, ma dice che questi grandi pensatori erano tali anche perché erano grandi scrittori; assume cioè che le qualità della prosa di ogni testo, qualità come detto espressive, letterarie nell'accezione ampia delle *belle lettere*, siano costitutive del significato di quei testi. Lo si capisce dal fatto che Pontiggia sostiene che la buona prosa non sia parafrasabile; non dice che si perderebbe solo la pregnanza espressiva, o che si perderebbe il piacere dello stile (a parità di contenuto): nella sua concezione, una prosa e la sua parafrasi sono due cose del tutto distinte.

Pontiggia indica Benedetto Croce — e secondariamente Ezra Pound²⁸ — come la fonte di una concezione che ha fatto sua, e che ha evidenti connessioni con la sua propensione a cancellare i confini tra i generi letterari:

²⁶ Cfr. il § 5.6 su Benedetto Croce.

²⁷ Naturalmente, anche se lo esplicitasse non sarebbe una buona giustificazione: se le lenti dello scrittore deformano la sua visione di un oggetto non letterario, allora (per restare nella metafora) quello scrittore dovrebbe cambiare lenti, ammesso che voglia vederci chiaro.

²⁸ Alla cui autorità si appella Pontiggia — ma senza dire con quali ragioni — dal momento che anche lui considerava scrittori a pieno titolo il filologo Michele Barbi e gli storici Delio Cantimori e Pasquale Villari.

non si può essere forti pensatori senza essere forti scrittori (2009 [2004], 143)²⁹.

Questa sua prospettiva incorpora però un presupposto semantico difficile da difendere. Accettandola si dovrebbe sostenere l'impossibilità di compiere delle parafrasi concettuali, con ciò negando che sia possibile esplicitare certe espressioni, perché non esistendo espressioni sinonimiche non esisterebbero nemmeno espressioni concettualmente equivalenti. Questa assunzione dell'inseparabilità di linguaggio e pensiero finisce per fondere quelli che, nella prospettiva inaugurata da Gottlob Frege, sono il *tono* (la forma grammaticale) e il *senso* o contenuto concettuale (la forma logica), perché fa tutt'uno del piano estetico dell'espressione e di quello conoscitivo. Se invece distinguiamo i due piani, possiamo tenere fermo il senso di un'espressione, recuperabile dalla parafrasi della sua forma logica, e affermare che le variazioni della forma grammaticale, cioè del tono, riguardano gli aspetti retorici della persuasione (su cui Pontiggia insiste) che hanno una natura soggettiva, ma non riguardano il convincimento razionale³⁰. Per valutare adeguatamente quest'ultimo non sembra possibile fare a meno dei criteri di verità e di correttezza inferenziale, né basarsi esclusivamente sull'efficacia stilistica. È per questo che, se si vuole valutare il testo su un piano concettuale come espressione di una tesi, come tentativo seppur incompleto di dire qualcosa di vero su un oggetto o fatto o evento, allora le distinzioni di tono non sono sufficienti. Diranno molto sullo stile letterario e sulle opinioni dello scrittore, ma non diranno molto di esplicito che serva a ricostruire o comprendere il suo pensiero e a rispondere alle domande: dice cose vere? Ha buone giustificazioni per dirle?

Questa posizione di Pontiggia ne spiega un'altra che le fa da corollario: se l'acquisizione importante da fare non è anzitutto del contenuto concettuale, cui si deve mirare a qualunque costo, si capisce perché Pontiggia sia così critico nei confronti della divulgazione³¹ e non consideri, ad esempio, che le "guide a...", le "introduzioni a...", siano dei testi spesso essenziali per il lettore inesperto, perché mostrano vari percorsi d'accesso al contenuto concettuale di certe opere, aiutandolo

²⁹ Cfr. § 4.2 sul vaglio lingua comune; e: «i grandi pensatori sono sempre grandi scrittori, non ho conosciuto eccezioni a questa regola» (Pontiggia 2016, 40); e «Non ho ancora trovato eccezioni a questa regola, che i grandi pensatori sono grandi scrittori» (Pontiggia 1998a, 103).

³⁰ Cfr. la distinzione ricavata da Giulio Preti tra persuasione e convincimento, applicata al caso Moravia nel § 2.2.1.

³¹ Cfr. qui il § 4.5.2.

così a ricostruire le argomentazioni originali. Opere del genere, come è noto, talvolta semplificano gli originali d'autore aggiungendo passi tra un passaggio e l'altro, mostrando connessioni con altri problemi o soluzioni.

Questa concezione forte della prosa elaborata da Pontiggia stabilisce inoltre che cosa sia uno scrittore: è sulla base di essa che egli trova grandi scrittori anche tra i non letterati come Pareto, Keynes o lo storico François Bluche, di cui dice:

Ha dedicato una vita allo studio del XVII secolo e che però, al momento di scrivere, vuole essere uno scrittore. Non occulta cioè la sua presenza dietro l'oggettività dei dati, ma la svela attraverso il timbro della voce, la sicurezza del polso e la leggerezza della guida, la costruzione della prosa, il montaggio delle immagini, il gusto di lasciare temporaneamente la retta via per una digressione [...] (1999f).

La concezione della prosa di Pontiggia non definisce solo la figura dello scrittore, ma precede e determina anche quella del lettore. La modalità di lettura che da essa deriva assomiglia molto al modo in cui il «pubblico colto» italiano, secondo la diagnosi di Diego Marconi, si è tradizionalmente rivolto ai testi filosofici: non tanto in cerca di un'impresa teorica sottoposta a vincoli di argomentazione e controllo intersoggettivo, quanto di un repertorio di grandi testi — in cui trovare grandi *sintesi*, *intuizioni folgoranti* e *formule icastiche* — dai quali ricavare stimoli intellettuali e ai quali aderire in virtù della loro efficacia espressiva (Marconi 2014, 49–50). Secondo Marconi, le radici di questa situazione vanno cercate nel contesto culturale e scolastico delle persone colte di paesi come l'Italia, la Francia e la Germania: c'è un'omogeneità tra la filosofia che questo pubblico colto ha incontrato al liceo e i temi e la retorica della filosofia continentale (ivi, 48). Se questo pubblico poi ha conservato un interesse per quel genere di discorso, proverà un senso di familiarità leggendo certi filosofi continentali, nelle cui opere si ritrovano molti degli autori del canone umanistico, e saranno agevolati in questo rapporto dalla pubblicistica mediatica alta: dalle terze pagine dei giornali, da certi programmi radiofonici o televisivi (*ibid.*).

Questo pubblico di lettori colti tenderà così ad escludere «la logica formale, la matematica, le scienze naturali e la maggior parte dell'apparato concettuale elaborato dai filosofi analitici da Frege e Russell in poi» (ivi, 49), e perciò «l'assenza nei testi

analitici di richiami espliciti ai grandi classici del pensiero e alle loro dottrine li rende incoerenti con l'aspettativa di filosofia di questo pubblico colto» (*ibid.*). Tale atteggiamento porta ad avvicinarsi anche a testi quasi impenetrabili — come fa Pontiggia con *Essere e tempo* di Heidegger — che vengono letti e apprezzati facendosi guidare dalla ricerca di quelle folgorazioni intellettuali e dalla ricerca della profondità sulla quale ci si affaccia³². Il tipo di comprensione che ne deriva è una «sorta di stimolazione intellettuale, fatta di associazioni tra forme d'espressione usate dal filosofo e propri pensieri o altre letture dello stesso genere; di adesione estetica a quella che appare come efficacia espressiva» (*ibid.*). Insomma, anche testi non letterari vengono letti come se fossero letteratura. Ne segue che raramente chi legge in questo orizzonte si domandi «che ragioni mi sono state offerte, a ben vedere, per credere tutto ciò?», lasciandosi piuttosto convincere dalle “scintille” espressive e dalle sintesi totalizzanti (*ivi*, 50).

A questa diagnosi si può affiancare quella di G. A. Cohen, il quale nota l'esistenza di un vasto pubblico laico per i prodotti intellettuali. Essendo costituito da non professionisti, quel pubblico leggerà di filosofia solo se questa sarà ai suoi occhi interessante; ma *essere interessati* all'interessante è qualcosa di molto diverso dall'*essere interessati* alla verità (2013b, 110). I professionisti, spiega Cohen, vengono pagati anche per annoiarsi, quindi, sono più propensi a tollerare la noia di certe esposizioni e a guardare piuttosto alla verità di quanto viene detto³³. Sembra essere stata di questo tipo la lettura che Pontiggia ha fatto di Ludwig Wittgenstein. Pontiggia cita spesso il Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*, preferendolo al “secondo Wittgenstein”, quello delle *Ricerche filosofiche*, anche se è questo che tratta maggiormente il tema linguaggio ordinario caro a Pontiggia³⁴. Ma la sua è una lettura parziale: il primo Wittgenstein è ancora un filosofo dei linguaggi formali che crede di svelare gli inganni del linguaggio con l'analisi della forma logica delle proposizioni (Penco 2004, 13). Pontiggia, invece, si concentra quasi esclusivamente sulla parte finale del *Tractatus*, quella dell'ineffabile e del mistico, che è considerevolmente breve, ed è anche quella più suscettibile di interpretazioni

³² Sulle conseguenze di questa lettura oracolare di Heidegger da parte di Pontiggia, cfr. qui il § 4.1.

³³ Questa è proprio la scena descritta da Pontiggia nel brano visto sopra: lo scrittore non tollera le esposizioni tipiche dei convegni, cui infatti tende a non partecipare, perché in questi le ambizioni espressive sono del tutto subordinate alla presentazione dei concetti.

³⁴ Su questo, cfr. qui il § 4.2 sul vaglio della lingua comune.

fuorvianti³⁵. Pontiggia ignora il cuore logico dell'opera (presente persino nel titolo) — ad esempio la sua rivoluzionaria teoria del significato espressa in proposizioni come la 4.024, secondo cui il comprendere una proposizione significa sapere che cosa accade se essa è vera — cercandovi formule retoriche icastiche, e suggestioni filosofiche. Come vedremo nel § 4.1, Pontiggia ammette esplicitamente che la lettura giovanile di quel libro gli suscitava l'immagine di un «percorso mistico più che logico-matematico» (s.d., 1); la sua lettura filosofica assomiglia dunque molto a quella modalità, descritta da Diego Marconi, che porta ad avvicinare certe opere filosofiche come se si trattasse di letteratura, piuttosto che di filosofia³⁶.

Rimanendo ancorato a una visione mistica della parola (concezione che trova un corrispettivo nella sua concezione di etimologia³⁷), Pontiggia si dimostra un lettore anomalo del *Tractatus*: si concentra sui minoritari aspetti esoterici trascurando quelli più filosoficamente fruttuosi che hanno caratterizzato la svolta linguistica della filosofia. Questa concezione è ben visibile nella sua analisi di Vilfredo Pareto, letto e commentato proprio con l'obiettivo di sostenere la tesi che fosse, in ultima analisi, un grande scrittore per via della sua «generosità magnanima dell'amplificazione» (un'analisi su cui tornerò dettagliatamente nel Capitolo 5).

Questa radicale indistinzione tra generi si manifesta appieno nella centralità assoluta che Pontiggia attribuisce al linguaggio, persino nella prosa letteraria, a discapito di ogni altra caratteristica³⁸. Analizzando gli aspetti tecnici della prosa di Gabriele D'Annunzio, Pontiggia ne conclude che l'ossessione dello scrittore di tradurre tutto in linguaggio «è una cosa straordinaria», e che la sua tendenza «ad appropriarsi della molteplicità del reale attraverso la scrittura, traducendo tutto in

³⁵ Quello che alcuni studiosi di Wittgenstein fanno notare è che il *Tractatus* si propone come un tentativo paradossale, perché il libro stesso proverebbe a dire ciò che non può essere detto, l'ineffabile. Ma che cosa sarebbe l'ineffabile? Senza avventurarsi in impegnative interpretazioni ermeneutiche, si può sostenere che si tratta della conseguenza di uno degli assunti di Wittgenstein, ovvero che «il linguaggio può descrivere il mondo, ma non le modalità con cui descrive il mondo» (Casalegno 1997, 71-72).

³⁶ Di questo punto trattato nel suo saggio, Marconi ha parlato nel dialogo con Alfredo Tomasetta sul canale Youtube dell'Indice dei Libri del Mese, <https://www.youtube.com/watch?v=Nfri7Mlyqy4e>, dal min. 12 ca.

³⁷ Che, come vedremo nel § 4.3, non è vincolata da parametri scientifici, ma è desunta dalle speculazioni di Martin Heidegger e dalla concezione irrazionalistica della parola dello psicologo junghiano James Hillman.

³⁸ Cfr., ad esempio, quanto dice sulla trama (che non è niente) perché il linguaggio è tutto, nel § 3.2.3.

linguaggio, è un grande insegnamento; anche dal punto di vista narrativo» (Pontiggia 1991b, 334).

Questa posizione è così radicale che vale la pena confrontarla con quella, diametralmente opposta, di Umberto Eco: entrambi si sono trovati a rispondere a nove domande sul romanzo, nell'ambito di un'indagine fatta tra gli scrittori italiani. Alle domande:

Il problema del linguaggio nel romanzo è prima di tutto il problema del rapporto dello scrittore con la realtà della sua narrativa. Credete che questo linguaggio debba essere trasparente come un'acqua limpida in fondo alla quale si distinguono tutti gli oggetti, in altri termini credete che il romanziere debba lasciar parlare le cose? Oppure credete che il romanziere debba prima di tutto essere scrittore e anche perfino vistosamente scrittore? (Pontiggia 1991c, 77-78).

Pontiggia risponde in modo netto, ricorrendo alla sua teoria dell'indistinzione dei generi letterari:

Alla prima domanda mi è difficile rispondere, anche perché è formulata in termini (acqua limpida, lasciare parlare le cose) che non mi persuadono. Quanto alla seconda, *non ho mai condiviso la distinzione tra narratore e scrittore*, benché in alcuni casi — pochi — abbia una sua legittimità. Però per me le due figure si dovrebbero sovrapporre fino a coincidere in una sola [corsivo mio] (ivi, 109-110).

È altresì significativo notare che, siccome i termini non lo convincono, Pontiggia non pensa che sia possibile parafrasare caritatevolmente la domanda, salvandone così il contenuto informativo, per poi rispondervi. I termini e il contenuto dell'espressione sembrano inseparabili, sebbene in questo caso, pur ammettendo la trivialità della metafora, non si possa sostenere che il senso della domanda non sia intelligibile. Ma sappiamo che per lo scrittore non esiste prosa non retorica³⁹.

La risposta di Umberto Eco, invece, afferma l'esatto contrario. Eco distingue tra espressione e contenuto, che in un romanzo sono le parole, da un lato, e la storia e le idee, dall'altro, precisando che sia espressione che contenuto possono avere una forma. In alcune forme artistiche, scrive Eco, «l'espressione detta legge al contenuto, almeno in parte» come la scelta del nome "Silvia" nel canto leopardiano (che forma

³⁹ Cfr. qui il Capitolo 5.

una catena di allitterazioni in “i” e dà forma chiastica alla prima strofa che si apre col nome “Silvia” e si chiude con il suo anagramma “salivi”). Quindi, prosegue, se il principio della poesia è *verba tene, res sequuntur*, la prosa è invece governata dal principio opposto. Se prendiamo ad esempio il racconto *Boule de suif*, ci accorgiamo che la grandezza di Maupassant sta certo nell’aver trovato «*le mots justes* per raccontare *quella* storia, ma la forma portante, la forma artistica sta nella storia, a cui il linguaggio si adegua. La storia detta leggi al linguaggio e non viceversa» (Ivi, 88). Dunque, conclude Eco affermando l’esatto contrario di quanto sostiene Pontiggia: «il romanziere non deve essere scrittore, e quanto più vistosamente lo è tanto più fallisce come artista del romanzo» (*ibid.*).

La posizione di Eco è particolarmente efficace nel mettere a fuoco quella di Pontiggia per contrasto. Entrambi, infatti, prendono come esempio delle loro tesi opposte i racconti di Maupassant⁴⁰ e la prosa di D’Annunzio. Infatti, Pontiggia per esemplificare la volontà di D’Annunzio di “trasformare tutto in linguaggio” cita il romanzo *Il fuoco*; Eco, invece, da un lato afferma che *Il piacere* è un grande romanzo perché «i languori stilistici» sono controllati a favore della storia «di un amplesso in cui l’amante pronuncia il nome di un’altra»; dall’altro lato sostiene che ciò non avviene nel *Fuoco*, che proprio per questo non è un romanzo, «e infatti nessuno ricorda la storia» perché «D’Annunzio non è riuscito a rinunciare ad essere “scrittore” e ha fallito come romanziere» (ivi, 88).

La mancata distinzione dello scrittore dal narratore vista sul piano teorico ha un corrispettivo sul piano pratico. Lo stesso Pontiggia, infatti, tende a sovrapporre le proprie istanze di scrittore a quelle di critico⁴¹, ad esempio quando isola negli altri scrittori certe scelte espressive, come antitesi, parallelismi⁴², strutture binarie, che caratterizzano in modo molto netto la sua prosa. Che uno scrittore individui alcuni stilemi in altri autori e li faccia suoi è inevitabile e probabilmente auspicabile: se Pontiggia individua stilemi che ritiene efficaci, è naturale pensare che voglia avvalersene a sua volta. Il discorso però cambia quando si tratta di critica. Se non chiediamo al romanziere o all’artista di giustificare le sue scelte — poiché pensiamo

⁴⁰ Cfr., ad esempio, cosa dice Pontiggia in un’intervista: «A tredici anni ho scritto il mio primo racconto, sotto la suggestione di un Maupassant studiato al ginnasio, nel corso di francese, e amato in modo maniacale. La lettura di Maupassant ha significato la scoperta dello *stile*, cioè di *un linguaggio in cui convergono energia, verità e piacere*» (Zangrilli 1992, 168-169).

⁴¹ Si veda quanto detto nel § 1.2 a proposito dei “romanzi uguali ai saggi”.

⁴² Che gli derivano dal suo studio della lezione di Gorgia e del taoismo; cfr. qui il § 4.1.

che le opere debbano parlare da sé —, al critico-scrittore invece chiediamo di giustificare le sue conclusioni sulla bontà di certe soluzioni stilistiche degli autori che esamina. Se la circolarità nel primo caso è un fatto non problematico, perché si tratta della circolarità tra uno scrittore e un altro scrittore — tra le soluzioni espressive che il primo “ruba” al secondo, che ha preso a modello —, nel secondo caso, non si tratta di una circolarità virtuosa, perché le affermazioni non giustificate producono una circolarità viziosa, dal momento che assumono come premesse le conclusioni che vorrebbero sostenere, e si possono perciò considerare delle petizioni di principio.

Quindi, se dal Pontiggia scrittore è legittimo attendersi soluzioni espressive fatte sulla scorta di considerazioni pragmatiche (ad esempio perché sono confacenti al genere di scrittura in cui eccelle) e senza il supporto di giustificazioni argomentative; invece, dal Pontiggia critico, quando tratta degli stessi argomenti, ci aspetteremmo delle motivazioni sul perché quelle soluzioni siano efficaci e sul perché certi autori siano dei modelli, senza passare dalle une agli altri ciclicamente: i grandi autori usano quelle soluzioni, siccome usano quelle soluzioni vediamo che sono grandi. Ci aspetteremmo insomma un certo grado di separazione tra le ragioni dello scrittore e le ragioni del critico. L’assunzione alla base delle valutazioni di Pontiggia però è che l’uso di certi dispositivi retorici incorpori un valore in sé — che si trasmette al testo — e che ciò sia visibile nella profonda persuasione che si produce nel lettore, come avviene nella sua analisi di Machiavelli che vedremo nel capitolo 5.

Di questa circolarità — tra ciò che interessa a lui in quanto scrittore e ciò che vede nelle opere altrui in sede critica — è consapevole lo stesso Pontiggia. Discutendo del suo *Giardino delle Esperidi*, Franco Zangrilli gli chiede se condivida l’idea che in quelle pagine critiche, analizzando le opere di alcuni scrittori, lui parli in realtà della sua poetica, della sua arte narrativa. Pontiggia risponde:

Sì, quando scrivo su un autore o su un’opera non concentro la mia attenzione solo sull’oggetto, ma su quello che c’è intorno. [...] *E può accadere che parlando di un autore vi trovi quello che vi cerco*. Si conosce soprattutto quello che si ama [corsivo mio] (Zangrilli 1992, 182).

Un buon esempio di questa sovrainterpretazione creativa si trova in un paragrafo del suo saggio sull’Anonimo del Manzoni (2002b [1996], 97-120). Qui Pontiggia descrive lo stile manzoniano, ma sembra che stia descrivendo il proprio ideale di

prosa, quello che lui stesso tenta di praticare, proiettando su Manzoni temi e parole chiave a lui cari, come scoperta, invenzione, etimologia⁴³:

Manzoni ci offre qui un saggio del suo inconfondibile modello di ironia. Che non è solo di dire il contrario di ciò che si pensa, ma è anche di non dirlo. Di affermarlo e negarlo al tempo stesso. 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, [...]. Se la si interpreta in un senso univoco, se ne fraintende la natura. E se la si decifra secondo la retorica, se ne misconosce la novità. 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 (2002b [1996], 104-105).

In questo brano emergono non solo gli stilemi della prosa di Pontiggia, ma anche i temi che la fondano. Come operazione critica, tuttavia, si muove pericolosamente sul confine tra il piano descrittivo e quello normativo. Quelle strategie corrispondono infatti alla *sua* visione del mondo, frutto di una scelta consapevole e coerente con le proprie assunzioni metafisiche⁴⁴. Assumendo che la sua descrizione sia corretta — cioè, che tali tratti siano effettivamente rintracciabili nella prosa di Manzoni — resta da vedere se su di essi si possa fondare un discorso critico oggettivo. Quando infatti ne sostiene il valore, Pontiggia non dice di ritenere quelle scelte stilistiche buone solo *per sé*; non si limita a descrivere una poetica personale o a relativizzare il valore di quelle forme, ma formula dei giudizi di valore che ritiene condivisibili, cercando così di convincerci che esse conferiscano all'opera manzoniana un valore oggettivo. Pontiggia non sta insomma limitandosi a descrivere la prosa di Manzoni, ma sta sostenendo una posizione teoretica perché ritiene che ciò che dice su di essa sia vero. Proprio in questa sua lettura di Manzoni emerge un concetto cardine della sua teoria della prosa, quello che definisce l'atto stesso dello scrivere: inventare, ovvero scoprire ciò che non si sapeva. È quanto vedremo ora.

⁴³ Cfr. per i primi due § 2.2, e per l'etimologia il § 4.3.

⁴⁴ Cfr. § 4.1.

2.2 Scrivere è inventare, inventare è scoprire

Veniamo ora alla concezione di Pontiggia della scrittura come scoperta, attraverso il linguaggio scritto, «di quello che non si sapeva di conoscere al momento in cui si comincia il lavoro» (Pontiggia 1996a, 15-16). In una delle sue lezioni, Pontiggia afferma che il verbo “trascrivere” è adatto a «un temperamento malinconico e pigro [...]. Favorisce un’idea espiatoria, quaresimale e punitiva dello scrivere, trasformandone l’avventura imprevedibile in una ripetizione sedentaria» (2020, 138), mentre,

l’aspetto idealmente e speculativamente più affascinante dello scrivere è che la conoscenza si realizza durante il percorso, attraverso il percorso. È un viaggio nell’ignoto. È un’avventura di cui non si sa mai l’esito, ma quando l’esito è felice ripaga degli sforzi che si sono compiuti per raggiungerlo» (Pontiggia 2016, 28).

Per mezzo di questa concezione della scrittura, Pontiggia tratteggia la linea del romanzo italiano, che a suo modo di vedere sarebbe costituita da autori irregolari che, come Guido Morselli, Svevo, Tozzi o Pea l’hanno trasgredita e per questo hanno incontrato molte resistenze. Tuttavia, nota Pontiggia con una sua tipica mossa retorica, «questa linea non esiste» (1984b, 263). Perché non esiste? Perché in Italia non c’è stata una prevalenza né della tradizione verista, né del romanzo storico manzoniano, né della prosa “agrolirica” di Tommaseo, né di quella «di lungo (a volte troppo) respiro di Nievo» né di quella «araldica e dispendiosa di D’Annunzio», pur affiorando tutte nel romanzo realistico-borghese, che ha però come modello quello francese (1984b, 263-4).

Questa costruzione ossimorica, dice Niva Lorenzini (2006, 27), è funzionale alla concezione di Pontiggia della scrittura come “rischio calcolato”, che lo scrittore attribuisce a Morselli: fanno parte del calcolo una documentazione minuziosa, la ricostruzione degli ambienti, degli stili di vita del loro riflesso nel linguaggio; il rischio è tutto il resto. Pontiggia giunge così a rovesciare la concezione della scrittura come trascrizione del proprio pensiero già formato, e lo fa citando Alberto Moravia. Pontiggia dà una risposta netta alla domanda su che cosa significhi scrivere: inventare. Questa definizione, che è presente in molti suoi interventi, si connette alla sua

concezione della scrittura come scoperta e come “rischio calcolato” che abbiamo appena visto:

Io penso che scrivere sia soprattutto inventare nel senso etimologico di *invenire*. *Invenire* in latino voleva dire trovare. “Inventare” è frequentativo di *invenire* e vuol dire essenzialmente scoprire quello che non si sapeva di conoscere, trovare quello che non si sapeva esistesse (Pontiggia 2016, 25).

Rispondendo a un’inchiesta sui rapporti tra letteratura e filosofia, Pontiggia ha spiegato quali pensatori abbiano avuto la massima influenza su di lui (qui ritroviamo Heidegger, Wittgenstein, il pensiero taoista) (1994d, 132-134). Questo suo breve intervento ha un incipit perentorio e doppiamente interessante sia per quello che dice sia per quello che dà per scontato. Dopo aver ammesso le sue difficoltà a rispondere alla domanda postagli, Pontiggia afferma:

La finalità di un *narratore* non è di comunicare una visione del mondo, ma di scoprirla [corsivo mio] (ivi, 132).

Si tratta di una concezione meditata e non episodica, infatti la troviamo quasi identica nella prefazione a *Horcynus Orca* di D’Arrigo, scritta una decina di anni prima:

la sfida che alimenta il coraggio di ogni opera: [...] aggiungere vita alla vita, scoprire mondi che sfuggano alle possibilità di previsione e di controllo, labirinti in cui Dedalo si ritrova e si perde (1983, VI).

Va subito notato che Pontiggia usa indifferentemente i termini “narratore” e “scrittore”, confermando che nella sua prospettiva non c’è distinzione tra le due figure. L’affermazione contiene un implicito corollario: se il compito del narratore è scoprire un mondo, sembra che quello del filosofo sia di comunicarne una già formata. Questo rivela indirettamente quale immagine Pontiggia abbia della filosofia. È indicativo che Pontiggia scriva tutto questo nel 1994, quando ormai da decenni i filosofi professionisti avevano abbandonato ogni sforzo di elaborare da soli un sistema onnicomprensivo per dire come sia fatto il mondo, impegnandosi piuttosto nella soluzione di problemi specifici o nell’interpretazione di questo o quel filosofo o

scuola di pensiero, essendo ormai diventata la filosofia professionale uno dei tanti oggetti di indagine degli specialisti⁴⁵.

Nel brano di un'intervista con Franco Zangrilli, troviamo sia la concezione della scrittura come luogo di scoperta sia alcuni dei metodi con cui la ricerca andrebbe condotta:

Per me raccontare significa [...] inventare nel suo senso etimologico originario, di «trovare» (*invenire*, inventare) ciò che non si sapeva esistesse e che di fatto non esisteva al di fuori delle virtualità della fantasia e del loro incontro con la esplorazione narrativa; si «trova» interrogando il linguaggio, giocando con le associazioni, con le antitesi, con le parole (con i loro significati e con i loro suoni: Pasternak ha parlato di un «risuonare dei significati»); e si «trova» selezionando le immagini, osservando i personaggi, ascoltando i loro dialoghi, le loro battute rivelatrici. L'arte del Novecento tende non tanto alla attuazione di un progetto, quanto alla scoperta di esso alla fine del percorso. Lo stesso simbolismo, nel suo significato più importante, non muove dai simboli, ma li scopre (Zangrilli 1992, 182).

Si tratta di una concezione duttile e duratura, che si incontra nella prima raccolta di saggi e nell'ultima, nelle interviste, nei romanzi, nelle trascrizioni delle lezioni e delle conferenze, a riprova che essa è fortemente radicata e occupa un posto centrale nel pensiero di Pontiggia:

Punto molto sull'invenzione intesa etimologicamente come rinvenimento, come ritrovamento sorprendente di qualcosa che magari *non si sapeva di sapere*, ma in realtà si possedeva, oppure come *scoperta di qualcosa di radicalmente nuovo* [corsivi miei] (Dedola 2013, 35).

«Può darsi» aveva risposto Salutati. «Ma mi piacciono le idee assurde perché sono le più fertili. Inventare porta a rinvenire, come tu mi insegni» (Pontiggia 2007 [1978], 8).

[...] Gadda ricorre al mezzo più sicuro, anche se non universalmente apprezzato: l'invenzione. Il termine andrebbe però riscoperto nella sua cangiante etimologia, di *rinvenire*: nella finzione sì, ma anche nella realtà [corsivo nell'originale] (1984b, 297).

Ma è soprattutto nella visionarietà intrinseca del raccontare che traspare la forza originaria del mito. Raccontare nel significato di inventare. Ma inventare è

⁴⁵ Su questo cfr. (Marconi 2014), specialmente il capitolo 1, *La filosofia nell'epoca del professionismo*.

frequentativo di invenire, cioè di trovare [corsivo nell'originale] (2002b [1996], 86).

[All'artista] non [...] interessa tanto variare lo stile. Certo, non può che farlo, altrimenti produrrebbe solo un'imitazione o un calco, mentre l'artista è attirato dall'invenzione, nel senso etimologico di scoperta del nuovo (2009 [2004], 126).

Galileo, scoprendo (o inventando?, i due significati etimologicamente convergono, inventare è in latino frequentativo di invenire, trovare) il metodo sperimentale e la fisica moderna [...] [corsivo nell'originale] (ivi, 186).

[Marcel Schwob] ne aveva inventato (nel senso etimologico di invenire, che significa scoprire, trovare) le vite possibili (1998j, 29 settembre).

Non indulgiamo sulla gravidanza dei lapsus, già scandagliata da Freud. Né sulla loro inventività, inventata (etimologicamente = trovata) da Lacan (1999a, 22 dicembre).

La memoria che non tradisce è quella immaginaria: che inventa, ovvero “trova”, i propri ricordi (1986d).

La scrittura intesa come scoperta «evoca qualcosa di magico, di straordinario» è un senso adolescente, dice Pontiggia, perché è quello che caratterizza le prime esperienze di ogni scrittore che avvicina per la prima volta «zone misteriose, segrete di se stesso» e allo stesso tempo scopre «anche il mondo» (2001a, 77). Questo è a suo avviso «il senso più importante della scrittura: quello di un percorso imprevedibile, un modo di sondare se stessi e l'esperienza» (*ibid.*). Pontiggia generalizza la portata della sua concezione, estendendola dalla scrittura alla conoscenza della realtà. Alla domanda se l'origine della sua persuasione che uno scrittore dovrebbe inventare — nell'accezione speciale di “scoprire” attraverso il linguaggio — risieda nella consapevolezza che sia impossibile scoprire la verità delle cose o della Storia, Pontiggia risponde:

Le verità più importanti ci appaiono sempre come una conferma e come una sorpresa: conferma perché ci rivelano qualcosa che già oscuramente sapevamo,

altrimenti non l'avremmo «riconosciuto», sorpresa perché non sapevamo di saperlo (Zangrilli 1992, 176)⁴⁶.

Ma in cosa consiste questo metodo di scoperta? E come è coinvolto il linguaggio? Pontiggia fornisce alcuni chiarimenti. Primo, si trova «interrogando il linguaggio, giocando con le associazioni, con le antitesi, con le parole (con i loro significati e con i loro suoni [...] selezionando le immagini, osservando i personaggi, ascoltando i loro dialoghi, le loro battute rivelatrici» (ivi, 182).

Secondo, per quanto riguarda la sua prassi, sostiene di «scegliere parole che abbiano il massimo di verità», definendo la “verità” «come convergenza tra quello che voglio dire e quello che dico» (ivi, 180).

Terzo, sostiene che bisognerebbe chiedersi più spesso «“Che cosa sto dicendo?” “È vero o non è vero quello che sto dicendo?”, “È veramente così?”. Spesso le parole non si trovano perché l'idea è sbagliata» (*ibid.*).

Se analizziamo più da vicino queste affermazioni, emergono alcuni punti critici. Dal primo punto si evince che Pontiggia sta parlando di *lingua* o di lingue naturali e di moduli retorici, non di *linguaggio inteso* come facoltà tipicamente umana di apprendere e utilizzare le lingue naturali, cioè di quello speciale oggetto di indagine di certa filosofia e linguistica teorica. Dal secondo punto emerge una concezione problematica di “verità”. Innanzitutto, Pontiggia la concepisce come una proprietà delle parole, ma la parola non sembra un portatore adeguato di verità⁴⁷: veri o falsi possono semmai essere «le frasi o enunciati di una lingua, i loro proferimenti, le asserzioni, le credenze, le proposizioni» (Caputo 2015, 16)⁴⁸. In secondo luogo, dalla definizione che ne dà («convergenza tra quello che voglio dire e quello che dico»), si capisce che non sta affatto parlando di verità, ma semmai di precisione o di adeguatezza espressiva. È infatti possibile che Pontiggia trovi le parole che corrispondono a ciò che pensa, ma che il pensiero da lui formulato si traduca in un'affermazione falsa. Eppure, il terzo punto («È vero o non è vero?») suggerisce che

⁴⁶ Si noti che è la stessa definizione caratteristica che dà degli aforismi come formule in equilibrio tra conferma e scoperta. A queste forme brevi, come vedremo, Pontiggia attribuisce compiti ben più importanti dell'intrattenimento arguto, cfr. § 5.1.

⁴⁷ Espressione che torna in un'accezione più scopertamente metaforica nella sua postfazione ai Malavoglia: «l'unica solidarietà che l'arte può offrire alla sofferenza umana, la verità della parola» (Pontiggia 1997e, 275).

⁴⁸ Cfr. anche (Marconi 2007, 3-8) e qui il § 4.1.3.

Pontiggia si sta ponendo delle domande incentrate effettivamente sul concetto di ‘verità’. Tuttavia, come la sua concezione di ‘chiarezza’ — che vedremo nel § 4.1 —, anche quella di verità va interpretata con cautela: nell’impiego di questi termini concettualmente densi, che appartengono al campo metafisico o epistemologico, Pontiggia si muove con la disinvoltura espressiva dello scrittore, più che con la perizia del filosofo. Lo si capisce meglio proseguendo l’esame della sua concezione della scoperta in rapporto alla conoscenza.

Se nel suo intervento più tardo su questo tema, Pontiggia ha introdotto il caso della scoperta di «qualcosa di radicalmente nuovo», in genere predilige espressioni più suggestive e ambigue per definire questo processo. Le due seguenti sono paradigmatiche:

1) Lo scrivere è “scoprire ciò che non si sapeva di conoscere” [...] (1994e, 36).

2) Il testo, nel suo aspetto più importante, è la rivelazione all’autore di quello che l’autore non sapeva di aver acquisito (*ibid.*).

Nel motivare la sua scelta di dare il titolo “il linguaggio della prosa” ai suoi corsi, avendo scartato alcune opzioni — a cominciare da “scrittura creativa” che considerava troppo euforico «mentre una semidisperazione controllata [è] lo stato più propizio alla cosiddetta ispirazione» (1987a, 55) — Pontiggia riflette ancora una volta sull’aggettivo “inventivo” e si chiede:

3) Che cosa è lo scrivere, nella sua accezione più importante, se non [1] trovare qualcosa che prima non esisteva? [2] Scoprire quello che non si sapeva? [3] Dire quello che si ignorava di conoscere? (*ibid.*).

4) Insisto sull’idea dello scrivere non come trascrivere quello che si conosce già, [...] ma come un *riscoprire* attraverso il linguaggio scritto⁴⁹ quello che non si sapeva di conoscere al momento in cui si comincia il lavoro (1996a, 15-16).

Troviamo un’applicazione di quest’idea in un *Album* del 1999 dedicato ai diari di Sainte-Beuve. Pontiggia li loda impiegando la stessa formula, ma con un ingrediente in più, la verità:

⁴⁹ Si noti che, seguendo scrupolosamente le sue distinzioni, qui dovremmo trovare “prosa” e non “linguaggio scritto”.

Incantevoli certe sue miniature femminili. Non importa se assomiglino o no agli originali, ci basta che siano *vere*, ossia che assomiglino al vero che non sapevamo di conoscere (1999d, 15 giugno).

L'interpretazione più economica di questo brano sembra estetica, piuttosto che fattuale. Lo scrittore non sta affermando che i ritratti femminili debbano corrispondere pedissequamente alle donne reali che li hanno ispirati (corrispondenza che, del resto, non possiamo quasi mai verificare), ma che debbano essere verosimili: anche se non descrivono le persone esattamente com'erano, devono descrivere qualcosa che plausibilmente avrebbe potuto essere così. Questa è la funzione della buona letteratura: parlare, attraverso storie individuali, di esperienze universali e senza tempo dell'umanità. In questa prospettiva, il termine "vero" non va inteso né in senso ontologico (come corrispondenza alla realtà fattuale), né in senso epistemico (come descrizione corretta della realtà), ma piuttosto in senso estetico. "Vero" diventa sinonimo di "ben riuscito", "artisticamente efficace", "umanamente riconoscibile". Il "vero che non sapevamo di conoscere" si riferisce al riconoscimento di tipi umani universali che solo la letteratura sa evocare.

Analizzando il lessico impiegato da Pontiggia per descrivere questo processo, emergono alcune spie linguistiche che ne rivelano la matrice irrazionalistica. Due in particolare mi sembrano le più interessanti, perché servono a sondare meglio sia la sua concezione della letteratura sia il modo in cui si articola il suo pensiero. Riporto due brani in cui queste prove lessicali sono particolarmente visibili:

Scrivere può riacquistare la *forza segreta, magica, inesauribile* che esso esprime quando si dice "ho in mente di scrivere", "devo scrivere", "voglio dedicarmi allo scrivere" [...] [corsivo mio] (1987a, 56).

Penso che il fascino della narrazione, l'aspetto più importante sul piano speculativo sia di *rivelare* quello che l'autore stesso *non sapeva di sapere*; una sorta di viaggio⁵⁰ in cui si conosce il punto di partenza, ma non la meta, e la meta risulta sempre un arricchimento, una scoperta, una sorpresa, rispetto al punto di partenza [corsivo mio] (1986b, 30).

⁵⁰ La metafora del viaggio per descrivere la prosa torna spesso. Cfr., ad esempio, «le idee si modificano, le intuizioni si trasformano le immagini si rivelano» non si torna al punto di partenza «lo sbarco offre la sorpresa di una terra inesplorata. Il testo alla fine ne sa più di noi» (Pontiggia 1987a, 56).

Al netto di espressioni patentemente irrazionalistiche come “forza segreta, magica, inesauribile”, la prima spia linguistica rilevante riguarda le variazioni sul tema della rivelazione. Se la scoperta va intesa come rivelazione, allora essa non è il risultato di un’indagine. Detto altrimenti, la scoperta può seguire a un’indagine — quali che siano i metodi con cui viene condotta — ma ciò che costituisce l’acquisizione alla fine della ricerca, la scoperta, è frutto di una rivelazione. Trattandosi di una rivelazione, non può esserci un nesso di consequenzialità razionalmente giustificabile (in linea di principio) tra ciò che precede la scoperta e la scoperta stessa; altrimenti non avrebbe senso parlare di rivelazione, quanto piuttosto di risultato, esito, conclusione o simili. Il lessico di Pontiggia, insomma, inquadra il problema nei termini detti sopra.

La seconda spia linguistica rilevante è una formula che ricorre sempre all’incirca in questi termini: «scoprire quello che non si sapeva di sapere».

Sul piano semantico, il termine “scoprire”, implica la novità del ritrovamento: si scopre qualcosa che prima era ignoto. Al contrario, “riscoprire”, quando riguarda la dimensione soggettiva di un individuo, può indicare l’attività di richiamare alla memoria una conoscenza acquisita in passato, ma dimenticata⁵¹. Tuttavia, per Pontiggia il lavoro letterario non consiste nel rielaborare quello che si sa, ma in una scoperta, un’acquisizione di territori nuovi, un’attività che Pontiggia paragona a quella degli esploratori che procedono con mappe imprecise in luoghi sconosciuti⁵². Come dobbiamo interpretare questa formula ambigua e apparentemente contraddittoria? Schematizzando, mi sembra che le interpretazioni possibili siano le seguenti:

- i. C’è una di queste due imprecisioni lessicali:
 - i. Pontiggia dice “scoperta”, ma intende “riscoperta”. Il termine riscoperta compare solo nell’esempio 4), ma si tratta di un caso isolato che, inoltre, non si concilia con l’insistenza sulla novità radicale delle acquisizioni;
 - ii. Pontiggia dice “conoscere”, ma intende “credere”. La formula andrebbe allora letta come: «scoprire ciò che non si sapeva di credere».

⁵¹ Lo stesso si può dire della formula 3), in cui [1] sembra controintuitiva rispetto al significato di “trovare” — il quale implica che l’oggetto trovato esista già e non sia creato — e [3] è una sua riformulazione che pone l’accento sul comunicare (dire) ciò che si ignorava di conoscere.

⁵² Cfr. § 4.5.3.

- ii. Non c'è affatto un errore lessicale perché Pontiggia parla proprio di “scoperta”. Starebbe allora affermando che è possibile non sapere di sapere qualcosa — non perché lo si è scordato — e che ne possiamo prendere coscienza grazie alla scrittura.

Senza addentrarsi in questioni di filosofia della conoscenza, sembra abbastanza ragionevole che una situazione come quella della seconda ipotesi (ii) sia l'interpretazione più problematica. Il punto è molto delicato perché riguarda una distinzione sottile. Se Pontiggia sostenesse proprio questo, se cioè l'interpretazione corretta del suo pensiero fosse la (ii), Pontiggia avrebbe dei buoni argomenti dalla sua parte. Nella formalizzazione ormai classica della logica epistemica proposta da Jikko Hintikka, tra gli assiomi di base c'è quello detto di *introspezione positiva*, secondo cui se *so che* “p”, dove “p” sta per una proposizione qualsiasi come “Roma è la capitale d'Italia”, “La neve è bianca”, ecc., allora *so di sapere che* “p” (in simboli, $Sp \rightarrow SSp$). In questa concezione, è implicito il fatto che la conoscenza è trasparente per chi la possiede: se sappiamo qualcosa (non se crediamo di saperlo, se lo sappiamo davvero) non possiamo non saperlo. Ma lo schema di introspezione positiva è contestabile (e da alcuni effettivamente contestato) se applicato al nostro modo di conoscere nella vita reale. Ad esempio, Andrea Iacona rileva che accettarlo conduce allo scetticismo, perché impone uno standard così alto a ciò che possiamo chiamare conoscenza da negare che ci sia affatto conoscenza, mentre «presumibilmente sappiamo molte cose senza sapere di saperle» (Iacona 2010, 127-128). Tuttavia, rifiutare questo principio, come osserva Diego Marconi, è una tesi impegnativa e non può essere dato per scontato (Marconi 2010, 142-143). Il modo in cui Pontiggia parla di conoscenza sembra negare proprio lo schema di introspezione positiva, perché assume che sia possibile sapere che *p* e tuttavia non sapere di sapere che *p*. Ciò equivale a falsificare l'assioma accettando che sia vero il suo antecedente e falso il suo conseguente; infatti, presuppone che ci sia un momento in cui scopriamo quello che non sapevamo di sapere, dunque, prima di quella scoperta c'era qualcosa che sapevamo ma che non sapevamo di sapere. Tuttavia, mi sembra che, guardando al discorso fatto da Pontiggia — agli argomenti a questo correlati, e più in generale alla sua prospettiva filosofica—, non ci siano elementi utili a sostenere che egli stia pensando in questi termini, e che solo incidentalmente la sua concezione equivalga proprio a una critica delle concezioni della conoscenza fondate, tra gli altri, anche su

questo assioma. Mi sembra molto più sensato concludere che Pontiggia si muova su un piano retorico più che di sottili distinzioni epistemologiche, e che dunque non stia davvero assumendo una critica consapevole alla nozione di conoscenza — men che meno al modo in cui è stata modellizzata nella logica epistemica classica — in vista di chissà quali altre concezioni eterodosse. Per questo, non ci sono buone ragioni per pensare che lo scrittore stia consapevolmente parlando proprio di conoscenza e, dunque, l'interpretazione corretta muove verosimilmente dall'ipotesi di un'imprecisione lessicale⁵³.

Mi sembra che ci siano buone ragioni per escludere anche la prima ipotesi (i.i). Pontiggia non starebbe descrivendo il fatto piuttosto banale che scrivendo riscopriamo, magari in modo fortuito, di poter risalire a una conoscenza acquisita in passato, di cui però avevamo smarrito le tracce, e che sarebbe possibile “non sapere di sapere” in questo senso ristretto e traslato.

Resta l'ipotesi più feconda (i.ii), secondo la quale Pontiggia starebbe trattando della scoperta di una nostra *credenza*, che per qualche ragione non ci è del tutto chiara. In questa ipotesi, lo scrittore starebbe alludendo a ciò che emerge dalle parole di Moravia (da lui stesso citato, e che vedremo tra poco). In questo senso, la scrittura assomiglierebbe a quelle procedure di analisi psicologica in cui dalla verbalizzazione emergono i contenuti delle credenze nascosti alla nostra consapevolezza razionale. Si tratterebbe, in ogni caso, di una scoperta di tipo psicologico che coinvolge le nostre *credenze*, non le nostre conoscenze. Da questo processo può semmai emergere una conoscenza di noi stessi, del nostro modo di pensare, ma si tratta di un'altra cosa rispetto al contenuto delle nostre credenze come base per una possibile conoscenza. Il senso di conferma di cui parla Pontiggia sarebbe la prova che certifica l'adesione tra ciò che pensiamo e quello che abbiamo scritto⁵⁴. Tuttavia, come detto, questo dice al massimo qualcosa di vero sulle nostre credenze — dice cosa crediamo che sia vero — non ci dice se quelle credenze sono vere; e poiché la conferma non è dunque una giustificazione di quelle credenze, non può essere sufficiente a trasformarle in una conoscenza.

⁵³ Sull'assioma 4 di S4, si vedano Palladino, Dario/Palladino, Claudia, *Logiche classiche. Un'introduzione*, Roma, Carocci 2007, 75; o Frixione, Marcello/Iaquinto, Samuele/Vignolo, Massimiliano, *Introduzione alle logiche modali*, Roma-Bari, Laterza 2016, 81.

⁵⁴ O quello che ci dice uno scrittore con il quale ci troviamo d'accordo, il segno tangibile che le sue tesi ci hanno persuasi; su questo senso di conferma nella lettura degli aforismi, cfr. qui il § 5.1.

Questa lettura si connette alla questione dell'*inventare* come “ritrovare”, quando Pontiggia ad esempio dice che inventare significa «trovare quello che non si sapeva esistesse e che magari abitava dentro di noi» (2016, 35). Per sostenere questa posizione, Pontiggia ricorre a una citazione da un manuale di logica di Irving Copi⁵⁵. Desaminanoice Pontiggia:

Non è priva di una sua ironia sapienziale quella ragazzina [...] alla quale raccomandarono di pensare prima di parlare. E lei rispose: «Come posso sapere che cosa penso finché non sento quello che dico?» (2002b [1996], 194).

2.2.1 Il caso esemplare di Alberto Moravia

Quando vuole spiegare la sua concezione secondo cui è «il testo che rivela allo scrittore stesso quello che lo scrittore pensa» (1996a, 16), o che «una delle mete di un narratore è dare vita a un testo che ne sappia più di lui» (2016, 25)⁵⁶, Pontiggia ricorre all'esempio di una dichiarazione di Moravia⁵⁷. L'analisi di questo caso specifico, oltre a illustrare la concezione che ha Pontiggia della prosa come scoperta, è utile anche per comprendere la sua predilezione per l'efficacia retorica (intesa come persuasione) rispetto all'efficacia argomentativa (intesa come convincimento). Seguendo la distinzione tracciata da Giulio Preti sulla scorta del *Trattato dell'argomentazione* di Chaïm Perelman — di cui parleremo più nel dettaglio nel capitolo 5 — possiamo distinguere due modalità di discorso: da un lato, c'è il discorso *persuasivo* «con riferimenti pragmatici, e quindi emotivo-valutativi (sentimentali), mirante a stabilire un'adesione tra i partecipanti al discorso»; dall'altro lato, «un discorso *probativo-dimostrativo*, avente per scopo la verità, oggettivo, razionale, non immediatamente pragmatico e non portante su valori, bensì su *fatti* (di qualsiasi ordine di realtà)» (Preti 1968, 150).

⁵⁵ L'aneddoto, ma con una vecchietta al posto della bambina, è presente anche in *Aspetti del romanzo* (Forster, 107). Pontiggia possedeva e conosceva entrambi i libri; sul manuale di logica si veda il caso di Corace e Tisia, qui al § 4.4.1.

⁵⁶ Cfr. anche «Un narratore spera sempre che il testo ne sappia alla fine più di lui» (Pontiggia 1984b, 267); «L'aspirazione di un narratore [...] [è] di scoprire quello che non sapeva e che pure è riuscito a raccontare» (ivi, 162); «In forma intuitiva io penso che questo sia presente in tutti quelli che scrivono, l'idea che il testo ne sappia più dell'autore» (Pontiggia 2009 [2004], 129-130); «E la conquista del nuovo rientra nella zona d'ombra della cosiddetta ispirazione. Quella che fa sì che alla fine il testo, come si è detto, ne sappia più di noi. Altrimenti perché varrebbe la pena, per usare la parola alla lettera, di scrivere?» (Pontiggia 2020, 31-32).

⁵⁷ In modo pressoché sistematico, cfr. ad esempio (Pontiggia 1996a, 15-16), (Pontiggia 1994e, 36), (Pontiggia 2016, 35-36).

Per valutare come Pontiggia utilizzi e manipoli la fonte, dobbiamo guardare all'originale. Si tratta di un intervento pubblicato su «l'Unità» il 27 settembre 1990 (il giorno successivo alla morte di Moravia), nel quale lo scrittore racconta un episodio capitatogli durante una sua visita in Russia. Un tale Rasputin gli chiede «lei in cosa crede?». Moravia risponde così⁵⁸:

Sono stato uno scrittore e basta, ho preso sul serio soprattutto la letteratura e tutto il resto è stato subordinato. [...] Credo nella letteratura, l'unica cosa in cui credo è la letteratura. Per una semplice ragione, è la sola cosa a cui ho pensato seriamente. Non so se credo in Dio, non ci ho mai pensato seriamente, il problema non me lo sono mai posto, (1a) [non posso dire di Dio una cosa *originale* perciò praticamente non credo in Dio]. (2) [Penso che si crede in qualche cosa quando si è *originali* rispetto a questa cosa]. Ora, nella letteratura, senza presunzione, credo di poter dire qualcosa di *originale* perché è la sola cosa di cui mi sono occupato nella vita (Moravia 1990, 4).

Parafrasiamo in forma logica gli enunciati che compongono il suo ragionamento:

(1a) **se non** sei originale-su (x) **allora non** credi-in (x)

che equivale, per contrapposizione, al seguente:

(1b) se credi-in (x) **allora** sei originale-su (x)

Troviamo poi la seguente affermazione:

(2) **se** sei originale-su (x) **allora** credi-in (x)

Quindi, congiungendo le ultime due affermazioni (1b e 2), otteniamo il bicondizionale:

(3) sei originale-su (x) **se e solo se** credi-in (x)

Sebbene sia formalmente valido (la conclusione segue dalle premesse), l'argomento di Moravia è discutibile sul piano del contenuto (ovvero della verità delle premesse). Non è difficile immaginare dei controesempi al suo argomento: nel

⁵⁸ Inserisco nelle citazioni dei numeri tra parentesi per identificare gli enunciati su cui si concentra l'analisi logica.

primo caso (1b), non sembra plausibile che credere in qualcosa implichi l'essere originali su quella cosa; anzi, sembra intuitivo per la maggior parte delle persone le cose stiano diversamente. Nel secondo caso (2), non è ben chiaro cosa significhi che se si è originali su un argomento allora si crede a quell'argomento. Con qualche aggiustamento la sua sembra una nozione di senso comune. Poniamo, ad esempio, che uno storico si sia a lungo occupato di stregoneria e abbia detto cose originali in merito; non diremmo per questo che quello storico *crede* nella stregoneria. La sua credenza si dovrebbe spostare dal piano del contenuto a quello della ricerca stessa. Moravia fa in parte qualcosa di simile: parla dell'attività letteraria (non di un suo contenuto specifico) ma la contrappone a un oggetto di studio (Dio), e non alla disciplina che tipicamente se ne occupa (la teologia). Sia come sia, Moravia con una formula suggestiva abbozza una teoria sulla scrittura e i suoi moventi e, trattandosi di un racconto autobiografico, non c'è da meravigliarsi se il discorso punti più sull'effetto che sul rigore argomentativo.

Pontiggia deve tuttavia esserne rimasto colpito, perché fa sua la risposta di Moravia riportandola in almeno due occasioni — e integrandola con altri riferimenti, come quello a un “pensiero” di Wittgenstein: «Io penso effettivamente con la mia penna, perché la mia testa spesso non sa nulla di ciò che la mia mano scrive» (Wittgenstein 1980, 42)⁵⁹. Ma sembra non averla meditata a fondo perché, al netto dell'efficacia espressiva, non ne rileva la debolezza sul piano argomentativo e, in secondo luogo, in un'occasione la riporta modificandola nella forma, così da rendere l'argomento scorretto, e nell'altra occasione la riporta in una forma argomentativa corretta, modificando però i termini chiave originali, così da mutarne il senso. Vediamo i due casi. Il primo è tratto da *Scrivere e insegnare* (Pontiggia 1994e, 36). Qui Pontiggia collega l'aneddoto di Moravia al tema della rivelazione e della scoperta durante la scrittura:

Moravia dà una risposta per me esemplare di uno scrittore, dell'atteggiamento di uno scrittore verso lo scrivere. Moravia dice: “(4) [Non ho mai scritto niente di *interessante* su Dio e perciò deduco che non credo in Dio]. (5) [Tutti quelli che credono in qualcosa, dicono qualcosa di *personale* sull'argomento]. (6) [Io

⁵⁹ Cfr. ad esempio (Pontiggia 1998c, 22).

non ho mai scritto niente di personale su questo tema], perciò (7) [non credo in Dio]” (1994e, 36).

Per come lo riporta Pontiggia, l’argomento non coincide con l’originale; per due ragioni. La prima è terminologica: laddove Moravia parlava di scrivere qualcosa di “originale” Pontiggia parla di scrivere qualcosa di “interessante” prima e di “personale” poi, che a rigore non sono gli stessi concetti. Ma interpretando le sue parole con un po’ di buon senso — considerando che Pontiggia riportava le affermazioni di Moravia a memoria — possiamo accettare che i tre termini siano trattati come sinonimi, senza compromettere il senso complessivo dell’argomentazione.

La seconda ragione è formale e riguarda la struttura logica dell’argomento. Parafrasando il discorso di Pontiggia otteniamo:

(4) **se** *non* sei originale-su (x) **allora** *non* credi-in (x)

che è equivalente alla premessa (1a) di Moravia. Poi aggiunge:

(5) **se** credi-in (x) **allora** sei originale-su (x)

che è la contrapposta logica della precedente (è logicamente equivalente a essa) ed equivale alla premessa (1b) di Moravia. Poi aggiunge:

(6) *non* sei originale-su (x)

e conclude (per *modus ponens* da (4) e (6) o per *modus tollens* da (5) e (6)):

(7) *non* credi-in (x)

L’argomento di Pontiggia è formalmente valido. Tuttavia, esso non corrisponde a quello di Moravia, perché manca una premessa fondamentale, cioè la (2) — **se** sei originale-su (x) **allora** credi-in (x). In questa prima versione, Pontiggia modifica l’originale formulando un argomento diverso. Perciò, a rigore, l’argomento di Moravia non può fungere da sostegno alla sua tesi sulla scrittura come scoperta della credenza, mancando il nesso bicondizionale.

La seconda versione si trova in *Dentro la sera*. Qui Pontiggia ricorda che a Moravia era stato chiesto se credesse in Dio, e lo scrittore aveva risposto all'incirca:

No, (8) [io non penso di credere in Dio], perché (9) [non ho mai scritto niente di originale su questo tema. (10) [E si crede in qualcosa quando si è originali rispetto a qualcosa]. (11) [Io non sono mai stato personale su questo argomento], e (12) [perciò ne deduco che non credo in Dio] (Pontiggia 2016, 35).

Secondo Pontiggia, le parole di Moravia rivelano l'atteggiamento del vero scrittore: laddove uno scrittore mediocre avrebbe probabilmente dichiarato che, siccome non crede in Dio, non ha mai affrontato il tema nella sua opera, Moravia invece capovolge la prospettiva, mostrando come nel suo caso la scrittura preceda e determini il pensiero. Dal momento che nei suoi testi non emerge alcuna presenza di Dio, dice Moravia, è evidente che Dio non occupi alcuno spazio nel suo universo interiore (ivi, 35-36). È chiaro, osserva Pontiggia, che questo atteggiamento indica come la scrittura non sia riducibile alla semplice trascrizione del pensiero: pur trattandosi di un esempio estremo — e pronunciarsi così sulla questione della fede appare, a suo avviso, quantomeno sconcertante — la convinzione che sia la scrittura a rivelare allo scrittore ciò che pensa indica, tuttavia, una «direzione illuminante» (ivi, 36). In questa riformulazione, Pontiggia è più aderente ai termini originali, con la sola eccezione dell'aggettivo “personale” che però, come detto, possiamo intendere come un perfetto sinonimo di “originale”. Dal punto di vista argomentativo, Pontiggia commette tuttavia due errori.

Il primo è che, come nel caso precedente, formula un argomento parzialmente diverso da quello di Moravia. Vediamo subito che gli enunciati (8) e (12), così come (9) e (11) dicono la stessa cosa. I primi due sono equivalenti a (7), gli altri due sono equivalenti a (6). In forma logica, l'intero argomento dice:

(9)/(11) *non* sei originale-su (x)
(10) **se** sei originale-su (x) **allora** credi-in (x)
(8)/(12) *non* credi-in (x)

Notiamo innanzitutto che (10) equivale a (2), la premessa di Moravia che Pontiggia aveva ommesso nella formulazione precedente. Anche in questa seconda

versione, l'argomento formulato da Pontiggia non è equivalente a quello di Moravia, e come sopra non può dunque aiutarlo a sostenere la sua tesi.

Il secondo problema, forse più grave, è che la struttura argomentativa è invalida. Si tratta infatti della *Fallacia della negazione dell'antecedente*. Infatti, dalle premesse (9)/(11) e (10) non si può concludere, come fa Pontiggia (8)/(12). Lo si può verificare intuitivamente dimostrando che esiste almeno un'interpretazione in cui le premesse sono vere e la conclusione falsa. Ad esempio, quella che assume che siano veri l'enunciato (9)/(11) ed entrambi gli enunciati atomici connessi dal condizionale in (10), che rendono così vero l'intero enunciato condizionale in (10). Secondo questa interpretazione, dato che l'enunciato (8)/(12) è la negazione del conseguente di (10) — che per assunzione è vero — esso sarà necessariamente falso. Dunque, abbiamo un'interpretazione secondo cui le premesse sono vere e la conclusione falsa, e questo qualifica lo schema argomentativo come invalido, dato che non conserva la verità nel passaggio dalle premesse alla conclusione. Questo schema di ragionamento fallace è tipico, ed infatti ha un nome tutto suo: *Fallacia della negazione dell'antecedente*, o del *falso antecedente*⁶⁰.

Ora, in questo breve episodio ci sono più indizi del modo in cui Pontiggia forma ed esprime certe sue idee: l'attenzione per l'effetto retorico piuttosto che per l'efficacia argomentativa, l'esaltazione del frammento, il ricorso alla citazione e la disinvoltura nel suo impiego. Di fatto, le sue non sono citazioni vere e proprie, ma riformulazioni dell'originale per sostenere una propria idea⁶¹.

Infine, una nota a margine del caso di Moravia sulla relazione tra credenza e originalità. Pontiggia sembra trascurare il fatto che, a differenza di una conoscenza, una credenza — per quanto sentita — possa essere falsa. Ma una falsa credenza difficilmente può servire a produrre un contenuto originale valido, se quel contenuto è in qualche misura vincolato alla verità. Questo vincolo è stringente per il lavoro di un critico o di un saggista, dai quali certamente ci si aspetta che non facciano affermazioni false. Il modello proposto da Pontiggia, se lo si vuole salvare, sembra potersi applicare solo ai narratori puri, che quel vincolo con la verità non ce l'hanno. Estenderlo alla discussione argomentata su questioni e problemi come quello di Dio

⁶⁰ Su questo, rinvio a (D'Agostini 2012, 77 e ssg.).

⁶¹ Un atteggiamento non dissimile da quello che riscontriamo nella sua discussione sulle affermazioni di Bochenski (cfr. qui § 4.5.2), alla sua analisi del caso giuridico di Corace a Tisia (cfr. qui § 4.4.1), o dal suo argomento antistoricistico derivato creativamente da E. M. Forster (cfr. qui § 4.5.1.).

o, più in generale, a quelli che si ritiene siano contenuti di conoscenza oltre che di credenza, sembra perciò una mossa azzardata.

Questa disinvoltura logica non è un caso isolato. Nella produzione saggistica e critica di Pontiggia ci sono altri casi in cui l'efficacia retorica prevale sulla correttezza formale; è quanto vedremo in dettaglio nel capitolo 5 dedicato al rapporto di Pontiggia con la retorica. Per il momento, possiamo vederne uno piuttosto esemplare, che troviamo in un passaggio dell'*Isola volante*:

Dicevano i greci che le cose buone sono difficili, per sottintendere che quelle cattive sono facili (Pontiggia 2002b [1996], 33).

L'inferenza non è logicamente corretta. Sia B la proprietà di essere buono e D la proprietà di essere difficile. La proposizione attribuita da Pontiggia ai greci (**se** una cosa è buona **allora** è difficile) si formalizza come:

se B allora D.

ovvero “se non è difficile allora non è buona”. Assumendo, come fa Pontiggia, le equivalenze ($non-B = C$), “non buono” è equivalente a “cattivo”, e ($non-D = F$) “non difficile” è equivalente a “facile”, otteniamo:

se F allora C,

cioè, “se è facile allora è cattivo”, mentre l'interpretazione di Pontiggia corrisponde a:

se C allora F

Poiché “**se C allora F**” non è logicamente equivalente a “**se F allora C**”, ne consegue che l'inferenza proposta da Pontiggia è formalmente scorretta e la sua interpretazione ingiustificata.

Al netto delle sue forzature logiche, sembra che l'insistenza di Pontiggia sulla questione illustrata dall'aneddoto di Moravia riveli una sua convinzione profonda. Una conseguenza di tale convinzione — che il testo ne debba sapere più del suo autore — è che il critico e il lettore non debbano prendere in considerazione le

intenzioni autoriali come vincolo interpretativo. Tutto ciò è in armonia con l'idea cardine di Pontiggia che scrivere non sia trascrivere (come vedremo nel § 3.2.2). Nella sua prospettiva — che possiamo tratteggiare dal suo discorso su Moravia e dalla citazione wittgensteiniana sulla penna che corre più rapida della mente — è possibile fare luce su quello che uno scrittore dice perché le sue intenzioni sono rimosse dall'equazione: le intenzioni stesse vanno scoperte. Esse vengono riconosciute anche dallo scrittore quando sveste i panni di autore e indossa quelli di lettore dei propri testi. In quelle nuove vesti, avrà infatti la possibilità sia di correggere e verificare l'efficacia delle sue parole — nel senso di aderenza del risultato alle intenzioni originarie — sia di scoprire quali siano le sue idee, constatando la coerenza di ciò che ha scritto con ciò che sente. È in tali circostanze che uno scrittore può provare quel senso di conferma e di scoperta di cui parla Pontiggia e che abbiamo visto sopra. Da un punto di vista critico, queste riflessioni sulla scrittura come scoperta ci danno la possibilità di capire come Pontiggia osservi il proprio mestiere di scrittore: questo momento autoriflessivo è di grande rilievo, perché mostra come egli allestisce il laboratorio del saggista.

Torniamo alla questione centrale sollevata dall'analisi di Moravia. Considerando che Pontiggia è uno scrittore estremamente consapevole dell'uso delle parole, risulta difficile assumere che abbia compiuto il banale errore lessicale di confondere conoscenza e credenza e che, inoltre, intendesse sostenere quella nozione di senso comune che si ricava interpretando le sue parole in modo traslato, sostituendo “credenza” a “conoscenza”, secondo cui scrivendo riaffiorano ricordi e memorie di conoscenze dimenticate. Dovremmo allora assumere che la sua formulazione sia il risultato di una scelta intenzionale e che, nonostante i problemi evidenziati, essa vada presa alla lettera. La nozione di Pontiggia di conoscenza è strettamente correlata al suo gusto del paradosso e alla sua visione del mondo fondata sul “sentire cose opposte”. In essa agiscono due componenti fondamentali: una formale (la retorica delle antitesi di ascendenza gorgiana) e una sostanziale (una personale metafisica di matrice taoista)⁶². Analizzeremo nel dettaglio tutto ciò nel corso del capitolo 4, e capiremo così meglio perché Pontiggia punti molto, o forse tutto, sugli effetti della

⁶² A cui possiamo aggiungere quanto Pontiggia ha detto di Collodi che, letto da bambino, ha probabilmente influenzato il suo linguaggio, «anche per il gusto delle antitesi, dei rovesciamenti [...] di cui però è difficile cogliere un'eco diretta» (2006b, 49).

prosa sul lettore. Questa impostazione ci porta al cuore della poetica che permea la concezione della prosa di Pontiggia. Il vero narratore è colui che non solo scopre il proprio linguaggio ma che insieme a ciò scopre il proprio mondo:

Narrare vuol dire anzitutto inventare un linguaggio e un mondo; non basta scoprire un tema, bisogna al tempo stesso scoprire il linguaggio nuovo e personale, in cui calare questo tema (Pontiggia 1996b, 100).

Questo significa che il linguaggio e il mondo dello scrittore si riflettono: la scelta del linguaggio (che per Pontiggia è quello della retorica ispirata alla lezione di Gorgia) riflette un'immagine del mondo (che nel suo caso condivide istanze della visione taoista). Le due formule che abbiamo visto — “il proprio mondo” e “quello che non si sapeva di sapere” — vanno dunque intese come formule equivalenti. La loro differenza non va misurata sul piano del contenuto, ma sul piano dell'espressione: la prima pone l'accento su un'antitesi, quasi una contraddizione tra sapere e non sapere, la seconda introduce come oggetto di scoperta e conoscenza un mondo, cioè il mondo dello scrittore. Tuttavia, il pericolo che corre questa visione è che la poetica personale sopravvanti il discorso critico e la riflessione estetica. Come vedremo meglio nel corso di questa tesi, Pontiggia vuole che la letteratura sia una soluzione unica a tutti i problemi della vita intellettuale: le chiede conoscenza, spessore etico, profondità etimologica, rivelazioni metafisiche, emozioni e stile. Sembra però che una cosa del genere non la si possa semplicemente decidere. Se ciò che ci sta a cuore è capire che cosa sia la letteratura — indipendentemente da ciò che vorremmo che fosse, e da ciò che speriamo di trovarvi —, allora queste sembrano delle assunzioni troppo restrittive. Verosimilmente, esse ci condurranno a individuare tutti e soli quegli elementi che le corroborano, mettendo in atto un circolo vizioso interpretativo; tuttavia, del pericolo insito in questa circolarità di poetica e critica, come abbiamo visto, era consapevole lo stesso Pontiggia, quando ammetteva che si cerca quello che si trova perché si «conosce soprattutto quello che si ama» (Zangrilli 1992, 182)⁶³.

⁶³ Cfr. § 2.1.

2.3 *Oralità e manuali di scrittura*

A partire dal biennio 1984-1985, quando lo scrittore eredita da Raffaele Crovi dei cicli di lezioni presso il Teatro Verdi di Milano, Giuseppe Pontiggia avvia un'intensa attività di insegnamento della scrittura. La sua attività si estende presto ad altre sedi, sia presso università — a partire dall'Università Bocconi nel 1988 — sia in vari circoli culturali di diverse città italiane. Come testimoniano le carte conservate nel suo Archivio, le sue lezioni si basavano sull'interazione diretta con i partecipanti sulla base degli stimoli suscitati da una quantità ingente di materiali preparatori da lui selezionati: ritagli di articoli di giornale, incipit di romanzi in traduzione, elenchi di “errori” tratti dagli elaborati degli studenti⁶⁴. È significativo notare come Pontiggia abbia sempre rifiutato l'etichetta di “scrittura creativa” — ritenendo che il nome richiamasse il modello prescrittivo delle scuole americane, nel quale non si riconosceva — preferendo parlare di “scrittura espressiva” e riservando alle sue conferenze titoli più sobri e generali come *Il linguaggio della prosa* o *Il linguaggio della narrativa*. Se consideriamo poi la vasta eco suscitata da iniziative come il ciclo di conversazioni sullo scrivere del programma radiofonico *Dentro la sera* (1994) o le sue lezioni scritte per riviste come «Wimbledon» o «Sette», dobbiamo domandarci perché un autore che abbia dedicato così tante energie all'insegnamento, organizzando per anni appunti e lezioni, si sia ostinatamente rifiutato di sistematizzare questa esperienza in un manuale. Coerentemente con questa impostazione teorica appena delineata, Pontiggia spiega come nei suoi corsi di scrittura tratti i temi che lo interessano privilegiando il contatto diretto con gli studenti, sottolineando così l'importanza della presenza fisica e dell'irripetibilità del discorso situato in un contesto specifico:

In questo contatto credo, e per me è essenziale. *Per questo* non trasformo le lezioni in dispense: *perché*, nella dimensione scritta della pagina, non sarebbero più le cose che insegno [corsivi miei] (Pontiggia 1986c, 15).

L'irripetibilità di quelle esperienze è, a suo avviso, la ragione per cui non ha potuto condensarle in un manuale di scrittura sistematico. Altrove, sostiene la tesi più forte di non credere alle ricette valide per ogni situazione — come avverrebbe nelle scuole

⁶⁴ Su questo, cfr. (Pontiggia 1984c).

di *creative writing* che propongono un modello normativo di scrittura letteraria —, sebbene non si spinga ad affermare la tesi ancora più forte che sia in linea di principio impossibile scrivere un buon manuale. Anche se qui Pontiggia sembra sostenere che il mezzo di comunicazione con cui tratta la prosa letteraria (a voce o per iscritto) modifichi la sostanza di ciò che afferma, — come se certi contenuti si potessero esprimere solo in un modo e non nell'altro —, è pur vero che Pontiggia ha messo in forma di dialogo scritto le sue idee sulla prosa e la letteratura. Tuttavia, se confrontiamo i programmi delle sue lezioni tenute in varie sedi in Italia con le lezioni scritte (ad esempio «Wimbledon» o «Sette») o con le molte interviste e brani critici, notiamo una sostanziale omogeneità dei temi trattati e dei termini in cui le sue idee vengono espresse⁶⁵. Quindi, non sembra vero che la sostanza del suo discorso sia irrimediabilmente compromessa dalla forma scritta, per quanto, come testimoniano molti suoi ex studenti⁶⁶, la sua abilità e passione oratoria aggiungessero al suo discorso certe qualità non apprezzabili sulla pagina.

Se nel sollevare le sue obiezioni alla forma del manuale Pontiggia avesse semplicemente sostenuto che i problemi della scrittura sono specifici e contingenti, avrebbe constatato che solo agendo sui problemi concreti è possibile apprendere come riconoscerli e come risolverli (una posizione ancora compatibile con l'idea di un manuale che, ad esempio, spieghi a cosa prestare attenzione o che fornisca delle soluzioni su cosa non fare in determinate circostanze). Ma Pontiggia va oltre, non constata solo l'esistenza di una molteplicità di problemi, ma indica nel contatto diretto, nello scambio orale e nella discussione ispirata dalla situazione, il solo fondamento dei suoi discorsi sulla scrittura. Questa posizione, si badi bene, anche se sembra implicarla, non è un'affermazione ontologica sulla letteratura (non tratta della sua natura a partire dall'analisi della scrittura letteraria). Se lo fosse, sostenendo l'impossibilità di scrivere degli stessi argomenti trattati a lezione, Pontiggia starebbe

⁶⁵ Se, ad esempio, guardiamo ai programmi delle sue lezioni al Teatro Verdi (presenti nel comunicato stampa di presentazione del corso) notiamo che, sotto la voce «linguaggio della prosa», si trovano i seguenti temi di insegnamento: «Il linguaggio della parola orale e scritta», «schemi retorici ricorrenti nella prosa efficace» e «gli elementi costitutivi della frase: nomi, pronomi etc.», cfr. (Pontiggia 1984d). Questi temi trovano una corrispondenza precisa nella produzione saggistica: la distinzione tra oralità e scrittura è al centro della quarta conversazione di *Dentro la sera* (2016, 45-56); l'analisi degli «elementi costitutivi della frase» si ritrova nei capitoli incentrati sulle parti del discorso (aggettivi e avverbi) in *Per scrivere bene imparate a nuotare* (2020, 105-120) e nelle conversazioni 10, 18 e 19 di *Dentro la sera* (2016, 114-124, 198-220).

⁶⁶ Cfr. (Marcheschi 2013, *passim.*) oppure (Tamburini 2009).

al contempo affermando che la natura della prosa letteraria è relativa al linguaggio con cui ne parla: come se solo a parole si potessero dire certe cose, mentre fissandole sulla pagina esse sfuggissero.

A ben guardare, però, Pontiggia non fa affermazioni sostanziali sull'ineffabilità della letteratura, ma dice in quale modo gli sia possibile accedere a quei significati e a quei contenuti in sede di insegnamento: cioè, tramite la comunicazione orale anziché tramite la forma scritta. La sua scelta è dovuta al fatto che la comunicazione orale che lui ricerca è vincolata al contesto e ispirata dal problema specifico colto nel momento stesso in cui appare. Ma Pontiggia ammette anche che da quel problema specifico si possa risalire a una regola generale, perché crede nella possibilità di parlare di errori e in quella di correggerli. Per essere tali, gli errori devono avere una natura oggettiva, ed essere regolati da una dimensione normativa (altrimenti non si tratterebbe di errori, ma di semplici alternative)⁶⁷. Il problema sollevato da Pontiggia (i limiti del linguaggio scritto nell'insegnamento della scrittura) — e la soluzione che ha trovato (un discorso partecipato ispirato dalla situazione concreta) — è dunque di natura epistemologica piuttosto che ontologica, perché riguarda il modo di avvicinare certi problemi letterari per comprenderli e trattarli: così intesa, la sua posizione non presuppone dunque una filosofia o teoria della letteratura e dei suoi oggetti in senso globale.

Questa convinzione sui limiti della parola scritta è espressa in modo efficace e sintetico da Pontiggia stesso, quando osserva che oralità e scrittura sono «due linguaggi quasi radicalmente diversi» poiché il primo è dotato di molte risorse che al secondo mancano, ad esempio «la capacità di comunicare con le pause, il tono, il corpo» (Pontiggia 2001a, 78). A suo modo di vedere, risiede in quest'idea la ragione per cui grandi maestri del pensiero e della religione — come Buddha, Lao Tse (che ha scritto il *Tao teh-ching* solo per imposizione), Socrate e Gesù — hanno scelto di non scrivere:

La parola orale ha una sua ricchezza e precisione ineguagliabile. Contrariamente a quello che saremmo indotti a pensare, la parola scritta ha un margine d'imprecisione, di aleatorietà, di inafferrabilità di cui è priva la parola orale,

⁶⁷ Sugli errori e la retorica cfr. § 5.5.

arricchita di tutta la gestualità e di un rapporto diretto, emotivo, con chi la ascolta (ivi, 78-79).

L'argomento di Pontiggia conferma ancora una volta come egli pensi che ci sia un'assoluta inseparabilità tra il cosa (il contenuto) e il come (la forma espressiva). Si tratta dello stesso principio cardine che abbiamo già osservato nella sua teoria della prosa (cfr. § 2.1) e che ritroveremo in un'altra veste, quando analizzeremo le sue idee sull'irrelevanza della trama nei romanzi rispetto alla centralità del linguaggio (cfr. § 3.2.3).

Se dunque non è possibile sottostare alle regole precompilate dei manuali né affidarsi a progetti che anticipino i contenuti del testo (lo vedremo meglio nel prossimo capitolo), da dove dovrebbe scaturire la scrittura? Nel saggio *Il linguaggio della narrativa* (1989c), Pontiggia fornisce delle ragioni che sembrano implicare persino l'insensatezza di costruire una "grammatica narrativa" autonoma dalla dimensione testuale: nella sua concezione, infatti, gli eventi della narrazione devono scaturire esclusivamente dalla progressione lineare della scrittura. Pontiggia afferma il principio secondo cui «è la pagina che decide» (ivi, 41), come se lo scrittore dovesse procedere navigando a vista, senza mappe precostituite. Non c'è alcuno spazio per la riflessione prima del contatto con la pagina, perché — come ricorda lo scrittore citando Manzoni — «Che cosa bisogna fare per scrivere? Pensarci sopra, pensarci mentre si sta scrivendo» (*ibid.*)⁶⁸. Alla base di questa concezione c'è l'idea che, nei casi fortunati, ci sia un'illuminazione o una specie di rivelazione durante la scrittura. Per esemplificare quest'idea, Pontiggia fa un'analogia con il metodo di Picasso, ripreso all'opera nel documentario *Le mystère Picasso* di Clouzot: il pittore modifica di continuo il disegno, trasformando un pesce in un gallo, poi in un volto, ma «sempre sulla base di stimoli legati alla fisicità dell'esperienza artistica [...] sempre lavorando sul linguaggio» (ivi, 41). La differenza tra un vero artista e un dilettante starebbe proprio qui: mentre i cattivi scrittori «sono subordinati alle idee» e credono di dover trascrivere un pensiero già formato, l'artista si fa guidare dal suo stesso lavoro mentre lo svolge (*ibid.*). Secondo Pontiggia tutto ciò non serve solo a ottenere il massimo sul piano espressivo, ma anche su quello dell'efficacia e della persuasività.

⁶⁸ Si tratta della stessa idea che abbiamo visto sopra (§ 2.2), quando Pontiggia cita l'aneddoto riportato da Cohen, cfr. (Pontiggia 2002b [1996], 194).

Ma perché ciò avvenga «dobbiamo essere intolleranti e impazienti sul piano del linguaggio» (ivi, 42). Come il titolo del suo intervento suggerisce, il tema di queste riflessioni dovrebbe essere la scrittura narrativa, ma Pontiggia, come abbiamo capito, non crede nelle distinzioni tra generi. Infatti, per dare una dimostrazione pratica di questo lavoro di scrittura e riscrittura — simile a quello di Picasso che disegna, cancella e ridisegna — Pontiggia porta a esempio il suo lavoro saggistico su Borges. Come vedremo analizzando quelle varianti nel § 5.3, l'impazienza per il linguaggio di cui parla Pontiggia è retorica: da questa e solo da questa sembra derivare la persuasione, mentre verità e correttezza non sembrano contemplate.

Capitolo 3

La scrittura

3.1 La tecnica come oblio e liberazione

Quando si è appena terminato di scrivere un libro, si riparte quasi da capo: la convinzione di aver finalmente appreso come si deve scrivere è un'illusione; per questo, scegliere di continuare a scrivere richiede coraggio e senso dell'avventura (Pontiggia 2016, 19). Il modo migliore per fronteggiare lo spaesamento e l'incertezza è acquisire una tecnica, che per Pontiggia conferisce al lavoro dello scrittore lo status di lavoro artigianale. Tale consapevolezza, che lo scrittore matura molto presto, risale a un episodio decisivo della sua vita: l'incontro con Elio Vittorini nel 1953. Pontiggia era allora un giovane impiegato del Credito Italiano; quell'esperienza gli aveva ispirato un romanzo breve, *La morte in banca*, che aveva deciso di sottoporre a Vittorini per un parere. Oltre ad avergli dato importanti consigli — come quello di laurearsi in Lettere per andare a insegnare, e avere così più tempo per la scrittura — Vittorini, in quell'incontro, aveva mostrato a Pontiggia «proprio indicandole col dito, le parti del testo che secondo lui andavano o non andavano. Le parti che funzionavano o no. [...]» (ivi, 17). Questo atteggiamento, che Pontiggia ha fatto suo e ha conservato per tutta la vita, implica che «il testo sia suscettibile di miglioramenti, sia qualcosa di cui alcune parti funzionano e altre no, non qualcosa di misterioso e di inafferrabile»: è questo insegnamento a fondare la concezione del rapporto con la tecnica che Pontiggia vuole a sua volta trasmettere nei suoi corsi (ivi, 18). Bisogna chiedersi allora che cosa sia, in definitiva, la tecnica per Pontiggia. Quando affronta l'argomento, lo scrittore formula molto spesso una massima sapienziale:

la tecnica serve per dimenticarsi della tecnica (2020, 32)⁶⁹

Anche se Pontiggia non ne fa menzione, è impossibile non rilevare la straordinaria affinità tra questa concezione e la proposizione 6.54 del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, la penultima, che segue quelle sul *Mystische* — su cui, ricordo, si è spesa l’attenzione di Pontiggia — e che precede l’ultima celeberrima «Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere» (7). La proposizione 6.54 istituisce un’analogia tra il libro del *Tractatus* stesso e una scala che, dopo essere stata usata, deve essere gettata via (Perissinotto 2018, 16); lo scopo del libro sarebbe allora quello di «condurci a riconoscere che tutte le proposizioni filosofiche, e in primo luogo le varie proposizioni che formano i diversi pioli di quella scala che è il *Tractatus*, sono, nonostante la loro apparenza di senso e nonostante tutti i nostri tentativi di dare loro un senso, insensate, insensate né più né meno di come è insensato “abracadabra” [...] [e che] la filosofia non è una dottrina e, men che meno, una dottrina dell’ineffabile. In questa liberazione consiste quella visione retta del mondo di cui si parla nell’ultimo capoverso della prop. 6.54» (ivi, 99). Come ha osservato Umberto Eco, questa affermazione ricorda l’espressione “rete di parole” della filosofia cinese e la massima secondo la quale «la rete serve a prender il pesce: fate che si prenda il pesce e si dimentichi la rete» (Eco 1986 [1962], 226–227). Nel pensiero taoista si trova infatti l’espressione “rete di parole” per descrivere l’impossibilità del linguaggio di catturare pienamente la verità. Secondo questa tradizione, la migliore affermazione è quella che non “cade nella rete delle parole” (Yu-lan 1975, 202), poiché la verità più alta, anche detta “Principio primo”, sarebbe inesprimibile e su di essa nulla si potrebbe dire (ivi, 205–206).

Nella definizione ossimorica della tecnica data da Pontiggia, è implicito che essa non possa consistere in un insieme di regole da apprendere e applicare meccanicamente. Lo abbiamo già visto parlando della sua posizione rispetto ai manuali di scrittura, e in particolare all’impostazione dei laboratori di *creative writing* statunitensi, che tenderebbero a standardizzare le soluzioni narrative attraverso la somministrazione di ricettari di scrittura. Al contrario, Pontiggia crede in una

⁶⁹ Cfr. anche «Nei miei corsi sulla tecnica dico che la tecnica serve per liberarsi della tecnica. Chi non è padrone della tecnica narrativa si pone problemi che in realtà non avrebbero ragione di sussistere» (1997b, 56), oppure «[...] poi ero convinto che la tecnica fosse indispensabile per liberarsi dalla tecnica» (Dedola 2013, 49).

pedagogia in negativo. Ciò che si può apprendere come scrittori è come liberarsi dai pregiudizi ereditati e dagli automatismi derivati dall'inesperienza. A questo proposito, Pontiggia amava citare quanto detto dal gesuita Bartolomé de Las Casas: «lo scopo dell'educazione è sempre di liberarci da quella che abbiamo ricevuto» (1984b, 44)⁷⁰. Anche per questa ragione, i corsi di Pontiggia assomigliavano più a lezioni di lettura che di scrittura⁷¹: lo conferma lo stesso Pontiggia quando, in un passaggio dell'*Album* di maggio del 1997, scrive «La sua proposta [di George Steiner] è che si facciano corsi di lettura creativa oltre che di scrittura (per parte mia cercavo di unificarli)» (1997i, 28 maggio).

La tecnica serve dunque a capire innanzitutto che cosa non fare, perché la sua funzione è quella di liberare lo scrittore dai problemi inutili. Pontiggia trova un esempio concreto di questa concezione in E. M. Forster, che «sul problema cruciale del punto di vista [...] ne ha uno originale: non lo considera cruciale» (2002b [1996], 177). A differenza di grandi scrittori come Henry James o di critici come Percy Lubbock, che «vorrebbero imporre il punto di vista unico», Forster, lodevolmente, «predilige una mobilità inventiva» (*ibid.*). Lo stesso Pontiggia ammette di aver beneficiato dello studio della tecnica letteraria, proprio perché essa «sgombra il campo da difficoltà presunte per lasciare spazio a quelle reali» (2020, 33).

3.2 Che cosa non è scrivere: contro psicologia, autobiografia e pregiudizio realistico

Vediamo ora cosa significa scrivere per Pontiggia e cosa ciò comporti per la pratica dello scrittore tenace, coraggioso, paziente di cui abbiamo parlato nel capitolo 2, guardando però ai pericoli principali in cui egli può incorrere. Esaminiamo, dunque, che cosa *non* è la scrittura per Pontiggia.

⁷⁰ Cfr. anche: «Muovo dalla frase di un grande gesuita del Cinquecento, Bartolomé de Las Casas, che affermava: “Il compito di ogni vera educazione è di liberarci da quella che abbiamo ricevuto”. Non diceva la cattiva educazione, che sarebbe ovvio, ma l'educazione, compresa la buona. Questo vale anche per i pregiudizi sullo scrivere» (Pontiggia 2020, 136); oppure: «Per me è stata fondamentale l'intuizione di un grande gesuita del Cinquecento, Las Casas, il quale diceva che il compito di ogni vera educazione è di liberarci da quella che abbiamo ricevuto. Non diceva da quella cattiva, perché sarebbe ovvio; no, lui partiva dal presupposto che l'educazione è comunque fuorviante, è comunque inadeguata» (Pontiggia 2016, 22-23).

⁷¹ Cfr. la testimonianza di (Tamburini 2009, 249).

3.2.1. Contro la psicologia: il “pregiudizio realistico”

Il primo pericolo nasce da un rapporto di subordinazione della letteratura alla psicologia: «Oggi — scrive Pontiggia negli anni Novanta — siamo invasi da una narrativa di taglio psicologista che interessa solo chi la produce, [...] sinistrata dalla divulgazione della psicologia e della psicoanalisi» (2020, 103). Tenendo a mente il grande interesse che fin da ragazzo Pontiggia ha avuto per la psicoanalisi, viene da chiedersi perché allora egli sia così ostile all'introduzione del linguaggio di questa disciplina nella letteratura. Si possono indicare tre ragioni.

Primo, come vedremo meglio più avanti, Pontiggia ritiene che impiegare i tecnicismi fuori dal loro contesto d'uso sia scorretto, e comporti un impoverimento della prosa, poiché essa viene in tal modo subordinata al gergo specialistico anziché impiegata al pieno delle sue potenzialità espressive⁷².

In secondo luogo, perché questo atteggiamento sposta il centro dell'interesse sui processi psicologici in sé stessi — che non riguardano la letteratura — anziché preoccuparsi dei significati simbolici ed esistenziali che quegli eventi mentali possono acquisire e che costituiscono il fatto letterario da raccontare (*ibid.*). Infine, bisogna rilevare che il bersaglio della sua polemica non è tanto la psicoanalisi dei professionisti, quanto la *folk psychology* dei divulgatori⁷³. La terminologia o certi luoghi comuni della psicologia popolare sarebbero, in questo senso, fumo negli occhi: un tentativo maldestro di sostituire la scrittura letteraria con una falsa competenza scientifica. Pontiggia sostiene che il nostro interesse per la psicologia dei personaggi letterari non avrebbe molto a che vedere con la sua verosimiglianza, perché la psicologia in letteratura andrebbe intesa in senso «figurativo e plastico» (*ibid.*). Tuttavia, lo scrittore non esclude del tutto che la descrizione degli stati mentali dei personaggi possa essere verosimile, ma afferma che essa deve essere *importante* per il lettore perché, dice appellandosi a Manzoni, la letteratura deve avere per mezzo l'*interessante* (*ibid.*)⁷⁴.

⁷² Cfr. § 4.2 sul vaglio della lingua comune.

⁷³ Questa ostilità va dunque in parte ricondotta alla generale sfiducia di Pontiggia nei confronti di tutte le forme di divulgazione; cfr. § 4.5.2.

⁷⁴ Qui Pontiggia si riferisce alla lettera che Manzoni inviò al marchese d'Azeglio, poi intitolata *Sul romanticismo*, nella quale si trova il seguente brano: «Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso, mi sembra poter essere questo: che la poesia, e la letteratura in genere debba

La differenza tra la grande letteratura e quella mediocre sta anche nel rapporto che la prima ha con la verità. Chi pratica una narrativa debole pensa che sia indispensabile un accurato resoconto dei fatti — che, se tutto va bene, può al più essere verosimile — laddove «nella grande narrativa, come nella grande poesia, la psicologia diventa un orizzonte che dilata lo spazio interiore, un’acquisizione importante, un’illuminazione interiore» (Pontiggia 2016, 203). Pretendere che una radiografia dell’inconscio dei personaggi possa illuminarci e mostrarci qualcosa di importante è fuorviante e può solo portare a esiti mediocri. Secondo Pontiggia, è a questo proposito esemplare un episodio di *David Copperfield* in cui Dickens racconta l’imprevedibile reazione psicologica di un ragazzino alle prese con un grave lutto: contrariamente alle nostre aspettative, in quel bambino agiscono molte forze, non ultime la vanità, l’orgoglio e il bisogno di attenzioni che, talvolta, possono superare persino la sofferenza. La forza della psicologia che emerge dalle pagine di Dickens, che non è derivativa, è proprio quella di farci capire questa complessa stratificazione di sentimenti. Il bambino (David Copperfield) a cui è appena morto il padre — dice Pontiggia⁷⁵ — si trova a scuola e viene riaccompagnato in classe e sottoposto all’attenzione dei compagni; Dickens sottolinea l’orgoglio che il bambino prova a essere al centro dell’attenzione, non ce lo mostra affatto addolorato. C’è un significato profondo in questa reazione spiazzante, che ci illumina sulla natura umana; mentre le reazioni verosimili e prevedibili della narrativa mediocre, che lo avrebbero immaginato forse disperato, «ci dicono qualcosa su quello che passa per la testa di una piccola mente: non ci interessa» (2016, 203)⁷⁶.

Questa concezione trova un’espressione eloquente nelle parole di Pontiggia:

In generale l’interesse di un narratore per la psicologia non è mai scientifico (anche se, per fare un esempio personale, io ho coltivato per anni uno studio scientifico della psicanalisi): è figurativo e visionario, attento non ai significati

proporsi l’utile per iscopo, il vero per soggetto, e l’interessante per mezzo» (Manzoni 1990 [1981], 184).

⁷⁵ È probabilmente un lapsus — ricordo che il padre di Pontiggia fu ucciso nel 1943 —, perché il bambino (David Copperfield) cui si riferisce Pontiggia era sì, fin dall’inizio del romanzo orfano di padre, ma, nella scena alla quale si riferisce, la moglie del direttore della sua scuola, Mrs Crickle, lo informa che è appena morta sua madre, nonché il fratellino neonato, cfr. il capitolo 9 di (Dickens 2020, 204-5).

⁷⁶ Una notazione simile sulla psicologia tipica della grande letteratura, la troviamo nel commento a un brano delle *Storie varie* di Eliano da cui esce «[un’] immagine tenera, sapiente, malinconica della follia umana» (1997f, 26 gennaio).

circoscritti di un ritratto puramente psicologico, ma alla ricchezza e dilatazione di significati che tale ritratto può acquisire (Zangrilli 1992, 178).

I grandi scrittori, compresi i nostri contemporanei, lavorano con gli strumenti della letteratura: lo vediamo anche dai dialoghi, che confermano quanto la verosimiglianza non sia sufficiente, e come sia indispensabile produrre in chi legge un senso di sorpresa e di scoperta⁷⁷. Pontiggia porta a esempio Harold Brodkey, un narratore che a suo avviso è capace di lavorare sulle parole per produrre le giuste immagini: le sue sono

parole cariche di effetti imprevisti, associati con cortocircuiti, che smentiscono il nostro modo tradizionale di vedere: ci aprono nuovi spiragli, anche sulle possibilità di avvicinare certi problemi psicologici con un linguaggio adeguato, un linguaggio verbale adeguato (Pontiggia 2016, 235).

Il fatto che le esigenze letterarie si impongano su tutte le altre ha delle conseguenze sul modo in cui uno scrittore dovrebbe pensare alle tecniche letterarie: a proposito del rapporto tra istanze narrative e istanze psicologiche, secondo Pontiggia è esemplare il caso del “flusso di coscienza”. Da un lato c’è chi lo ha approfondito dal punto di vista scientifico — come William James —, dall’altro lato chi come James Joyce lo ha affrontato dal punto di vista letterario. Ma si tratta di due concetti distinti, dice Pontiggia, che non vanno sovrapposti e confusi, poiché Joyce indaga il senso del flusso di coscienza con i mezzi della letteratura «cioè attraverso montaggi, cesure, tagli, sovrapposizioni, incastri. Il flusso di coscienza, che noi possiamo seguire nell’Ulisse, è il frutto di operazioni tipicamente letterarie» (2016, 275).

3.2.2. Contro l’autobiografismo: scrivere non è trascrivere

L’idea che la scrittura intesa in un senso importante e ambizioso sia sempre un tentativo di scoperta ha come conseguenza che lo scrivere non possa essere pensato come trascrivere e, dunque, non possa essere inteso come una forma pedante di autobiografismo. Quando parla di grandi scrittori o di grande letteratura, Pontiggia tende a rimuovere sia le differenze temporali — i grandi scrittori che ci dicono

⁷⁷ Una coppia di termini che, come abbiamo visto nella definizione di prosa come scoperta nel capitolo 2, torna spesso in Pontiggia.

qualcosa di importante possono avere qualche decina o qualche migliaio di anni, da questo punto di vista non c'è differenza⁷⁸ —, sia quelle di genere letterario: un grande scrittore può essere un romanziere, un poeta, un saggista e persino un sociologo come Pareto (lo vedremo nel capitolo 5). Infatti, anche in questo caso, la riflessione di Pontiggia fluisce senza soluzione di continuità estendendosi al saggio.

Si chiede Pontiggia: «Che differenza c'è tra Montaigne e uno che, invece, racconta le cose che gli capitano?» (2016, 281). La ragione per cui il primo ha scritto opere importanti che riconosciamo ancora come «una fonte inesauribile di sapere» è che Montaigne ha badato a «raccontare l'essenziale: la *verità*», mentre l'altro vuole «semplicemente sfogarsi, vuole trovare dei lettori complici o solidali» (*ibid.*) Lo scrittore mediocre si tradisce coltivando un eccessivo interesse per sé stesso, il che lo connota come un individuo guidato da un narcisismo puerile; oppure, mostra di essere innamorato dei propri percorsi psicologici e, fatalmente, questo gli appare come una ragione sufficiente per scriverne il resoconto senza impegnarsi in una sintesi importante (*ibid.*).

Se dal punto di vista pratico il significato di questa affermazione è abbastanza evidente — non basta trascrivere i propri ricordi per fare letteratura —, la conseguenza dal punto di vista concettuale è che, più in generale, non è possibile pensare alla scrittura letteraria come alla messa in forma di un contenuto preesistente:

Il limite di alcuni testi è corrispondere, con fedeltà integrale, al loro progetto. Né va trascurata l'eventualità che il progetto sia sbagliato (2002b [1996], 134).

Abbiamo visto che per Pontiggia la scoperta e l'avventura presuppongono che il loro contenuto non possa essere premeditato e, di conseguenza, nemmeno organizzato preliminarmente. Generalizzando questo principio, ne deriva che le istanze letterarie non possono essere eterodirette, ovvero governate da principi provenienti da campi esterni. Questo costringe lo scrittore (e ciò dovrebbe emergere come consapevolezza critica anche nel buon lettore) a rinunciare ad esempio alle forme dell'autobiografismo e della sceneggiatura. In questo paragrafo ci concentreremo sul primo: l'autobiografismo va rifiutato perché è giustificato solo dalla realtà, cioè dall'esperienza dello scrittore, dalla quale inesorabilmente dipende.

⁷⁸ Si veda la sua discussione su E. M. Forster e la rimozione delle distinzioni cronologiche nella prefazione di *Aspetti del romanzo*, § 4.5.1.

Secondo Pontiggia, la scrittura non può essere costretta a percorrere sentieri prestabiliti; ad esempio, non la si può obbligare a misurarsi con le specifiche emozioni che ci sono state suscitate da qualche nostra esperienza (di luoghi, di incontri, di letture). Magari si crede che quella sia ispirazione, poi però la pagina è non solo inefficace, ma anche potenzialmente falsa: «Una delle interpretazioni più fuorvianti — dice Pontiggia — è di pensare che, quando noi comunichiamo con immediatezza un’emozione, siamo nella verità. Siamo invece nella sincerità, che è una cosa diversa» (2020, 21). Scrivere non è ricordare: Pontiggia ne è così convinto da sostenere che la scrittura non è al servizio della memoria, perché non è la sua estensione nella pagina. Nemmeno nei grandi scrittori che si rivolgono al proprio passato avviene una cosa del genere: ad esempio, Sergej Aksakov, dopo i sessant’anni ha scritto una trilogia basata sui ricordi d’infanzia, ma lavorando sulla memoria e sull’immaginazione, subordinando la prima alla voce del racconto (ivi, 50-51). Dunque, non si può giustificare quello che sta nel testo — soprattutto per difenderlo se qualcosa non funziona — sulla base di ciò che sta fuori, perché «la realtà può sbagliare, il testo no» (ivi, 51). Anzi: «I ricordi più veri, quando si scrive, sono quelli inventati» (2002b [1996], 40). Questo vale persino per lo scrittore che più di ogni altro incarna l’immagine della letteratura al servizio della memoria personale, Marcel Proust: «Il suo sguardo — osserva Pontiggia — è rivolto al futuro della creazione più che al passato dell’esperienza» (2016, 31-32). Proust non è uno di quegli scrittori che, come spesso si sente dire, sono capaci di ricordare tutto. I suoi procedimenti sono invece tipicamente letterari: «scomposizione dei ricordi, associazioni, aggregazioni, invenzioni, fusioni» (Pontiggia 2020, 49), perché Proust non aveva l’obiettivo di recuperare tutti i ricordi, «ma di creare un universo linguistico scomponendo e ricomponendo i ricordi: non in senso retrospettivo, ma in senso proiettivo, di attesa» (Pontiggia 2001a, 84). Quell’immagine di uno scrittore dalla memoria sovraumana, dice Pontiggia, lo aveva folgorato e perseguitato per anni, ma si trattava di una folgorazione falsa: «Proust non è affatto uno scrittore che ricorda tutto» è invece un autore molto selettivo che «del passato recupera immagini, scene, frammenti, scorci, figure, sensazioni, sapori, odori, però per dare vita un organismo nuovo» (2016, 31). Come nel caso del flusso di coscienza, che in Joyce assume connotazioni spiccatamente letterarie e non psicologiche, così Pontiggia vuole sottrarre i procedimenti di scrittura proustiana a domini extraletterari.

Questa distinzione netta tra vita e opera si applica anche alla sua lettura critica della poetessa Sylvia Plath. Di lei è stato fatto un mito, sostiene Pontiggia: il suo atto suicida è stato trasformato in un gesto, e il gesto in simbolo. Ma è naturale che da tutto ciò prenda le distanze il critico o il lettore interessato al «valore dei suoi testi» piuttosto che alle interpretazioni psicologiche gratuite o inadeguate (1979a, 31). Sull'onda di una comprensibile emozione non solo si tende — sbagliando — ad attribuire valore ai suoi testi per ragioni che stanno fuori dai testi, ma si è anche tentati di ipotizzare genealogie che non trovano alcuna giustificazione, essendo quell'emozione «estranea ai valori della poesia» (ivi, 34).

Tuttavia, Pontiggia non è tetragono nel suo rifiuto di fondere vita e opera, purché la prima serva a illuminare la seconda, non a sostituirla. Nel suo saggio su Lucano, nomina «un atto che ha sempre suscitato nel lettore una invincibile ripugnanza», ovvero «il modo in cui [egli] *non* seppe affrontare la morte stoica [...]. [Lucano] non esitò, quando Nerone lo scoprì partecipe della congiura, a scendere, come racconta Svetonio, alle più basse suppliche, accusando la propria madre innocente» (1984b, 25). In questo caso, Pontiggia ritiene sensato ricorrere alla biografia dell'autore per illuminare la sua opera perché «quella fuga dalla morte, che pure è ossessivamente presente nel poema come *morte degli Altri*, illumina febbrilmente e retrospettivamente tutto lo spazio dell'opera e trionfa su ogni certezza stoica di vittoria» (ivi, 26). Questa possibilità ermeneutica confermerebbe come

la diffidenza per ogni collusione tra biografia e opera [...], un criterio innovatore e coraggioso nel tempo in cui Croce lo introdusse, possa diventare un falsificante luogo comune presso tardivi retori dell'idealismo (ivi, 25).

Contro autobiografismo e contro la scrittura dell'attualità il suo giudizio rimane però severo: «abbondiamo [...] 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» (ivi, 232). In una nota, Pontiggia afferma: «Ci sono scrittori che parlando di sé parlano di noi. E ci sono scrittori che parlando di sé parlano di sé. Preferisco i primi» (1999f, 6 agosto).

L'idea che il testo sia la sola cosa importante e che tutto ciò che sta al di fuori di esso non dovrebbe concorrere a valutarlo è certamente il frutto, non solo del contatto con i *New critics* avvenuto già nel circolo del «Verri», ma anche della lettura di T.

S. Eliot, uno degli ispiratori di quella scuola, nonché un autore importante per Pontiggia. È infatti nelle pagine di *Tradizione e talento individuale* che si leggono parole interscambiabili con quelle di Pontiggia:

Non è per i suoi sentimenti personali, per i sentimenti scaturiti da particolari eventi della sua vita, che il poeta può risultare interessante o degno di attenzione. [...] La poesia non è un libero sfogo di sentimenti, ma un'evasione da essi; non è espressione della personalità, ma un'evasione dalla personalità (Eliot 2001b, 401).

Appellarsi alla realtà per guardare alla letteratura e all'arte è, secondo Pontiggia, fuorviante se al realismo si sovrappone un "pregiudizio realistico", ovvero la convinzione che la realtà sia una sorta di alibi che scagiona il testo, specialmente quando questo non convince con le sue forze (Pontiggia 2020, 53). Infatti, «l'appello alla realtà quale alibi di un errore di gusto è però l'ultimo che un artista dovrebbe fare» (2002b [1996], 114). Pontiggia illustra questo punto con un aneddoto sul pittore Georges Braque: una signora visita lo studio di Braque, osserva, ammira, poi si ferma davanti a una tela, esita, ma alla fine chiede: «Maestro, perché questa donna ha un braccio più lungo dell'altro?». E Braque le risponde: «Guardi, signora, che questa non è una donna, questo è un quadro» (2020, 53). Lo scrittore ricorre a questo aneddoto in più occasioni: se gli sembra pertinente è perché pensa che, in rapporto alla realtà, la pagina sia paragonabile alla superficie di un quadro⁷⁹. Pontiggia fa risalire questa sua convinzione sul pregiudizio realistico al suo lavoro editoriale, quando, trovandosi nei panni dell'*editor* e dovendo segnalare a un autore «imperfezioni, squilibri strutturali, squilibri linguistici e stilistici», si è spesso sentito rispondere che nella realtà le cose erano andate proprio in quel modo (2016, 28). A queste preoccupazioni, la sua risposta è: «Peggio per la realtà» (2020, 53). Perché se è vero che nella realtà le cose possono andare in molti modi, ci si deve accorgere che contano «solo le cose che capitano sulla pagina» e le cose «nella pagina devono andare

⁷⁹ Cfr. (Pontiggia 2018, 52). Nella prefazione al volume, Daniela Marcheschi spiega che Pontiggia si è avvalso di questo aneddoto in diverse occasioni, sia nelle conferenze che nelle lezioni (2018, 22). Pontiggia indica la sua fonte così: «Lo racconta Gombrich, mi pare [*sic*], in *Arte e illusione*» (2020, 53). Il paragone tra arte e letteratura è sistematico in Pontiggia e fonda la sua visione della letteratura, cfr. qui § 4.5. Ricordo inoltre che il testo non è la trascrizione di una conversazione: Pontiggia, insomma, sceglie anche qui di non verificare, privilegiando l'invenzione; cfr. almeno: «Non controllo la citazione per non diminuire la mia gratitudine, siamo così riconoscenti agli autori che facciamo nostri manomettendoli! E così delusi quando dobbiamo correggere noi per rispettare loro!» (2009 [2004], 156).

nel modo giusto» (2016, 29). Non possiamo lasciarci suggestionare da quelli che sfoggiano «metafore deliranti, tipo “trasmettere la realtà nella pagina”: la pagina può essere ricca di realtà, di verità, ma non è una verità che passa attraverso la verosimiglianza» (1996a, 18). Pontiggia suggerisce invece di adottare l’atteggiamento di chi è in attesa fiduciosa e prova «un forte senso [...] di curiosità per quello che sta accadendo attraverso il linguaggio: non per quello che accade fuori e prima, ma per quello che accade attraverso il linguaggio» (*ibid.*).

3.2.3 Il rifiuto della sceneggiatura e la critica alla trama

Chi scrive seguendo un percorso già segnato, come fanno coloro che trascrivono gli eventi della propria vita pensando che questi bastino a fare della letteratura, mette all’opera lo stesso atteggiamento — biasimevole, perché frutto di un pregiudizio — di coloro che confondono il testo letterario con una sceneggiatura, perché «non c’è cosa peggiore di quando si segue uno sviluppo che si ha già prestabilito mentalmente» (Pontiggia 1996a, 19). Scrivere è soprattutto «inventare un linguaggio, e così scoprire un mondo» (*ibid.*); perciò, conoscere fin nei dettagli gli eventi che si vogliono raccontare — o i fatti e i temi su cui riflettere se si tratta, ad esempio, di un intervento per un quotidiano — può indurre a sceneggiare quegli eventi, a perdere quell’ineliminabile curiosità per ciò che accade nel linguaggio, con l’inevitabile conseguenza di indebolire l’efficacia del risultato complessivo (Piccioni 2001)⁸⁰. Pontiggia illustra questo caso ricorrendo all’esperienza personale. La vicenda principale del suo romanzo *Il raggio d’ombra*, quella che innesca gli eventi centrali della trama, era ispirata al racconto che un amico gli aveva fatto a proposito di un capostazione di Ancona che aveva tradito i compagni antifascisti durante il Ventennio, ma prima dell’inizio della Seconda guerra mondiale:

⁸⁰ Che il modello della sceneggiatura sia fuorviante per il romanziere, Pontiggia lo ribadisce in diverse occasioni, ad esempio: «Molte volte sono stato indotto a precipitare gli eventi nella direzione in cui sapevo si erano effettivamente orientati; sapevo che le cose avevano seguito un certo corso e facevo in modo, attraverso le pagine, che gli eventi precipitassero in quel senso. E perché è pericoloso? Perché il rapporto con la storia rischia di trasformarsi in una *sceneggiatura*; invece gli eventi devono capitare sulla pagina attraverso una sorta di scoperta e attraverso il linguaggio» (1989c, 41); oppure: «Il conoscere già la storia mi induceva a concepire il lavoro come una sorta di *sceneggiatura*, e non c’è cosa peggiore di quando si segue uno sviluppo che si ha già prestabilito mentalmente. Scrivere è inventare un linguaggio, è così scoprire un mondo» (1996a, 19).

Ritengo di essere stato proprio disturbato dal fatto che conoscevo lo sviluppo degli avvenimenti: [...] vero che avevo cambiato molti dati: [...] però, in sostanza, la linea fondamentale dell'azione mi era nota e questo diminuiva il mio senso d'attesa. E se chi scrive non ha curiosità, non può sperare di trasmetterla a chi legge. L'autore deve essere il primo ad avere un forte interesse per ciò che fa: deve essere il primo lettore di se stesso (Pontiggia 2001a, 86).

Certi scrittori, dice Pontiggia, lavorano a partire da una scaletta soprattutto perché vogliono essere rassicurati sull'andamento del loro percorso ma, sostiene, «la scrittura è comunque una sorpresa, è sempre piena di scoperte. [...] Non bisogna pensare troppo allo sviluppo dell'azione ma lavorare molto sulle prime frasi, in modo che se ci deve essere uno sviluppo sia già implicito nelle prime battute» (1996a, 25). Quando scriveva *Il giocatore invisibile* — un romanzo che ruota attorno ai molti tentativi di un professore di scoprire l'autore della lettera anonima pubblicata da una rivista scientifica nella quale veniva accusato di incompetenza — Pontiggia dice di non avere avuto chiaro fin dall'inizio chi sarebbe stato il colpevole, ma di averlo scoperto dopo ben tre anni di scrittura, perché è il testo che lo suggeriva. Invece, pensare subito alla conclusione può far precipitare gli eventi (*ibid.*). Per dare un nome agli scrittori che hanno questo approccio possiamo prendere in prestito l'etichetta “Microgestori”, coniata dalla scrittrice e saggista Zadie Smith⁸¹.

Come sempre, Pontiggia allarga la portata del suo discorso alla scrittura saggistica. Trattando il problema degli *incipit* nelle sue conversazioni sullo scrivere, lo scrittore usa la metafora degli scacchi: gli inizi sono come le aperture, una mossa sbagliata in quella fase può compromettere la partita; per questo è necessario prestare la massima attenzione anche alle scelte apparentemente insignificanti. Questo vuol dire che, se ad esempio gli viene chiesto un articolo per un giornale su un tema fissato, uno scrittore deve tenere ben presente che le prime idee che vengono in mente sono

⁸¹ Smith distingue tra due tipi di scrittori: i Macropianificatori (*Macro Planners*) e i Microgestori (*Micro Managers*): «Il Macropianificatore prende appunti, organizza il materiale, elabora una trama e crea una struttura». In questo lavoro di progettazione preliminare, però, Smith non vede una gabbia, e sostiene che «questa sicurezza strutturale» consente al Macropianificatore «una grande libertà di movimento» (Smith, 2013 [2010], 19-20). I Microgestori, invece, «non fanno progetti su larga scala, i loro romanzi esistono solo nel momento presente, in una certa sensibilità, nella frequenza tonale di ogni riga [...] L'intera natura dell'opera — dice Smith — cambia a seconda della scelta di qualche parola» (ivi, 20). Nel caratterizzare questo genere di scrittore a cui anche lei sostiene di appartenere, Smith fa un'osservazione molto simile a quella di Pontiggia vista sopra: i Microgestori sono riconosciuti immediatamente dai loro simili da «quell'accumulo iniziale di frasi scritte con fin troppa cura, rilavorate ossessivamente» (ivi, 21).

spesso sbagliate, perciò «non bisogna essere avari, bisogna cancellare e rifare» (1996a, 19).

La noia del lettore sembra essere un altro pericolo mortale: Pontiggia, a questo proposito, si appella a Dostoevskij, che avrebbe parlato della necessità di catturare l'attenzione del lettore fin dalle prime pagine; un lettore non può provare interesse per un romanzo in cui non accade niente (ivi, 21). Pontiggia ha forse cambiato idea e sta sostenendo le ragioni a favore dello sviluppo di trame avvincenti? No, perché gli eventi cui allude non sono propriamente eventi del racconto — ovvero fatti che accadono a qualche personaggio e che sono riconoscibili come snodi della trama, la cui natura è essenzialmente drammaturgica —; per lui, infatti, quegli “eventi” possono persino essere fattualmente insignificanti, ma devono essere “rivelatori” (*ibid.*). La mossa di Pontiggia è retorica, perché sposta il problema sul piano verbale da quello fattuale o concettuale: prima parla di “eventi”, una parola con un significato di senso comune preciso, poi però sostiene che sono eventi di natura speciale, correggendo così il tiro. Se non si tratta di un’equivocazione volontaria — cioè di una fallacia logica — è solo perché la spiegazione di Pontiggia corregge al ribasso le aspettative del lettore rispetto alla “noia”, che funge da termometro degli eventi. La noia è forse l’effetto collaterale di quel “pregiudizio realistico” che abbiamo visto sopra: la noia del romanzo non può essere quella del lettore (Pontiggia 2016, 30). Non solo in letteratura, perché questo precetto vale, secondo Pontiggia, per ogni forma artistica: a questo proposito fa l’esempio del documentario girato da alcuni suoi amici di gioventù, nel quale veniva ripreso un asino che faceva lentamente girare una mola. Il suo andamento incessante e sempre uguale era stato un tema di discussione quasi ossessivo tra quegli amici. Ciò nonostante, obietta Pontiggia, questa «non era però una buona ragione per ossessionare anche lo spettatore» (2020, 54).

A questo punto bisogna farsi alcune domande: se da un lato assumiamo che il racconto in qualche misura autobiografico (posto che non metta l’invenzione al primo posto) e l’attenta pianificazione di trame rodiate siano scelte letterarie deboli; ma, dall’altro lato, ci poniamo l’obiettivo di acciuffare il lettore fin dall’*incipit*, non stiamo accettando dei principi guida che ci tirano in direzioni opposte? Come si conciliano queste esigenze apparentemente contraddittorie? La risposta di Pontiggia sposta la questione sul tema del linguaggio. L’esempio di Proust sarebbe in tal senso

chiarificatore: è un luogo comune che nelle pagine della *Recherche* non accada niente; invece, la sua

scrittura è gremita di fatti, di eventi narrativi. I fatti sono apparentemente insignificanti, ma sono pieni di sorprese, quello di Proust è un periodare architettonico, molto mosso [...]; il linguaggio è carico di tensione, di dinamismo. Gioca continuamente coi tempi mescola inconscio e realtà, ecc... (Pontiggia 1996a, 22).

Con il discorso sulla noia, Pontiggia sta costruendo il suo lettore modello: per non provare la noia è sufficiente che quel lettore provi grande interesse per quello che accade *nel linguaggio*, o nella pagina. Questo era il tipo di lettore che i partecipanti dei suoi corsi di scrittura sarebbero dovuti diventare (Tamburini 2009, 249). Pontiggia ha in mente questo lettore come destinatario della sua scrittura, perché lui stesso è quel tipo di lettore:

Io intendo il lettore come quella figura ideale che coincide con l'autore: l'autore non è più colui che sta scrivendo — ha detto Pontiggia —, ma è un lettore fuori di sé. In questo senso il lettore è l'autore quando coincide con gli altri (1996a, 26).

Pontiggia in quanto scrittore, e in quanto lettore, e ogni lettore come lui sono dunque accomunati dalle stesse aspettative nei confronti della letteratura: se uno scrittore deve essere esigente con sé stesso, un lettore non può essere da meno. Che Pontiggia attribuisca tanta importanza alla scrittura che non segue percorsi prestabiliti è certamente una conseguenza della sua formazione nell'ambiente del «Verri», e in questo senso è indirettamente in debito con i teorici del *Nouveau roman*, uno su tutti, Alain Robbe-Grillet. È vero che quell'influenza si è ridimensionata con l'andare del tempo, ma come molte altre concezioni e scoperte giovanili, questa non ha mai smesso di esercitare un'influenza sul suo modo di pensare alla letteratura. Il rifiuto che Robbe-Grillet opponeva a certi compromessi narrativi è valido oggi come allora, ha detto Pontiggia a metà anni Ottanta, con una differenza:

Oggi fingo di accettare compromessi; in realtà cerco assolutamente di eluderli, cioè sono convinto che in un romanzo non devono sussistere compromessi narrativi, non devono sussistere parti di raccordo strutturale in cui l'autore

debba rinunciare alla tensione espressiva, alla scoperta e all'invenzione di nuovi modi, per informare il lettore su determinati eventi (1986b, 30)⁸².

Quando, come abbiamo visto nel capitolo 2, Pontiggia dice che il primato della cosa da dire è il modo di dirla, o che il “cosa” e il “come” coincidono e non sono separabili, inevitabilmente in quel “come” Pontiggia non considera l'affabulazione. Essere un grande narratore non sembra avere niente a che vedere con la capacità di raccontare delle storie. Si può trovare una conferma di questa idea, guardando a cosa dice Pontiggia di quel dispositivo narrativo che cattura proprio ciò che, forse più di ogni altra caratteristica, fa di un testo una narrazione: la trama. La sua posizione è molto netta, e la si intende chiaramente dal titolo di una delle sue lezioni di scrittura pubblicate su «Wimbledon», e ora raccolte in *Per scrivere bene*; l'affermazione contenuta in quel titolo ha la natura di un manifesto di poetica: *La trama non è niente, il linguaggio è tutto* (2020, 43-48)⁸³. In quel capitolo, Pontiggia stesso rileva una contraddizione tra due sue affermazioni: da un lato quella (che abbiamo visto) secondo la quale non è possibile parlare dei contenuti prima che questi abbiano preso forma all'interno di un'opera; dall'altro quella secondo cui non solo si può parlare *a priori* della tecnica, ma anche dell'ispirazione o dei suoi contenuti: «Bazlen si chiedeva quando si sarebbe finalmente arrivati a una gerarchia dei contenuti» (Pontiggia 2020, 41). Pontiggia precisa che si tratta di un azzardo, che la sua è più che altro una provocazione, sebbene ammetta che «nella sua apparente arbitrarietà, sarebbe in molti casi vincente» (*ibid.*). Lo scrittore sviluppa tale concezione cercando di aggirare le sue convinzioni contraddittorie. Il discorso sulla trama, in particolare sulla possibilità di parlare *a priori* dell'opera letteraria — cioè, prima che essa prenda una forma — era stato stimolato da un problema di natura pratica affrontato più volte da Pontiggia anche in veste di insegnante di scrittura. In un'intervista con Grazia Cherchi del gennaio 1989, pubblicata su «Panorama», si sente chiedere: «Qual è la domanda che le viene rivolta più spesso dai giovani che frequentano i suoi corsi di

⁸² Non ha cambiato opinione quando, alcuni anni più tardi, scrive: «Parti strutturali che siano esentate dall'espressività non esistono. Quando esistono, vuol dire che si tratta di un difetto. Questo non significa che siano inutili» (Pontiggia 2020, 18).

⁸³ Formula la stessa concezione altrove con queste parole: «È meglio “inventare” una storia, cioè “trovare” (*invenire*) attraverso il linguaggio, anziché ricostruirla da un racconto che già si conosce in troppi dettagli» (Zangrilli 1992, 176).

scrittura creativa al Teatro Verdi di Milano?». La sua risposta echeggia quanto abbiamo appena visto:

Come progettare un racconto, un romanzo, un saggio. E io rispondo che è meglio non progettarlo, ma muovere da un tema che riguardi profondamente chi scrive. È il testo che deve scoprire lo sviluppo ed è il testo che alla fine dovrebbe saperne più dell'autore (Cherchi 2017, 250).

Tuttavia, Pontiggia non si limita a valutare la trama solamente sotto questo profilo, ma ne contesta persino lo statuto di oggetto teorico con specifiche potenzialità analitiche: detto in altre parole, non le riconosce alcun valore nemmeno come strumento per analizzare il testo *a posteriori*. Lo sostiene con queste parole:

Io non credo alla possibilità di parlare, in un senso accertabile, di trama. Non esiste in un romanzo una trama di cui si possa parlare in termini oggettivi. La trama vera è il testo e non a caso i significati di queste due parole convergono. Ordito forse li compendia in un unico termine (2020, 44).

Vanno fatte alcune osservazioni. Quando dice «la trama vera è il testo e *non a caso* i significati [...] convergono» sostiene che *proprio perché* i due termini convergono nel loro significato etimologico il loro valore concettuale — il loro senso — converge di conseguenza. Posto che questo argomento implica una teoria storicistica del significato concettuale dei termini, che non è scontato sostenere (e che è contestabile i molti modi)⁸⁴, resta tuttavia il fatto che Pontiggia impiega i termini in modo impreciso quanto ai loro rapporti gerarchici sul piano lessicale: il termine generale è “tessuto/testo”, mentre la trama è il «filo che, inserito perpendicolarmente fra quelli dell’ordito con varie tecniche, manuali o meccaniche, costituisce la parte trasversale del tessuto» (Battaglia 1961-2002, vol. XXI, 144). Il discorso sull’utilità teorica della trama, prima di essere valutato, va integrato da alcune considerazioni fatte da Peter Brooks su che cosa sia e quali siano gli scopi minimi di una trama (o *plot*). Innanzitutto, anche nella critica anglo-americana, scrive Brooks, è presente una tendenza a svalutare la trama «come l’elemento narrativo che meno di ogni altro istituisce e determina quanto si conviene chiamare Arte», e che caratterizza piuttosto l’arte di massa, quella popolare di consumo (Brooks 1995, 4).

⁸⁴ Vedremo in modo approfondito il rapporto ambivalente di Pontiggia con lo storicismo nel § 4.3.1.

Tuttavia, senza un minimo di *plot* qualunque tipo di narrazione sarebbe incomprensibile e, in sede di analisi, non saremmo in grado di muoverci tra gli elementi discreti come gli incidenti, le azioni, gli episodi, perché è il *plot* a organizzarli, a collegarli l'uno all'altro e a dotarli di *intenzionalità* (ivi, 5). Quindi, è possibile pensare al *plot* in questi termini: «è la logica e la dinamica della narrativa, e la narrativa stessa è una forma di comprensione e di chiarificazione»; questa definizione è se non altro compatibile con il concetto aristotelico del *mythos*, che sta per «la combinazione degli incidenti che avvengono o delle cose realizzate all'interno della storia» (ivi, 11). In definitiva, l'utilità del concetto di *plot*, e di conseguenza del suo impiego in sede di esame delle opere di narrativa, è secondo Brooks quella di poter tagliare trasversalmente i due concetti di “*fabula*” e di “intreccio”, perché parlando di trama dobbiamo tenere presenti sia le vicende del racconto sia l'ordine in cui sono disposte. Infine, se anche ammettiamo che la trama appartiene all'ordine dell'intreccio, cioè al “discorso” del racconto, essa ne è «la forza attiva e ordinatrice, ma acquista un senso [...] solo in quanto lo utilizziamo per una riflessione della e sulla *fabula* [...]. Il *plot* è dunque la forza dinamica che dà forma al discorso narrativo» (ivi, 14).

Pontiggia fondamentalemente nega la validità di spiegazioni di questo genere, ma senza criticarle nel merito, impegnandosi piuttosto nello sforzo di negare l'esistenza stessa dell'oggetto di quelle analisi. Vediamo come.

Prima tenta di relativizzare il problema, sostenendo che «le *cosiddette* trame sono sempre e comunque *proposte di interpretazioni, soggettive e parziali*. La storia dei *Promessi sposi* si può riassumere in milioni di modi diversi» (2020, 44). A questo argomento si possono muovere due immediate obiezioni. Primo, la “storia” dei *Promessi Sposi* può essere *raccontata* in molti modi, ma l'ordine degli eventi scelto da Manzoni è uno solo: o lo si comprende e se ne parla adeguatamente, oppure si sbaglia. Secondo, gli eventi della trama dei *Promessi sposi* si possono *interpretare* in moltissimi modi, forse milioni, ma nessuna interpretazione legittima può basarsi sull'ipotesi che, ad esempio, don Rodrigo non muoia di peste, che don Abbondio non incontri mai i bravi, o che Renzo e Lucia non tentino in ogni modo di sposarsi. L'esistenza di certi eventi non è il frutto di un'interpretazione, è semmai una serie di fatti della narrazione con cui ogni buona interpretazione deve confrontarsi. La

relatività delle interpretazioni, posto che la si ammetta, non riguarda i fatti e gli eventi del romanzo raccolti dalla trama, come vorrebbe Pontiggia.

Poi però Pontiggia stesso avanza l'obiezione che in un romanzo esista una gerarchia che è determinata dalle scelte compiute dal suo autore, e risponde con alcune formule che tentano nuovamente di relativizzare il problema. Dice infatti:

Esistono *gerarchie segrete, scelte occulte* che spesso divergono da quelle immaginate o dichiarate dall'autore stesso [...]. La gerarchia dei fatti e la trama cambiano secondo l'occhio di chi le avvicina [corsivi miei] (*ibid.*).

Oppure, ribadisce che «la trama è appunto una interpretazione» e definisce l'idea secondo la quale nella narrativa si possa parlare di una trama che sia oggettiva, autonoma e distinguibile dal testo — e dunque analizzabile come tale — come un pregiudizio (ivi, 45). Ma a tutto ciò si può rispondere con le obiezioni appena viste. Pontiggia non deve essere però rimasto soddisfatto di questo suo tentativo di difesa della propria tesi radicale, perché poco prima della conclusione del capitolo osserva che le sue parole non fanno «che accentuare la contraddizione cui si accennava all'inizio» (ivi, 47). Obiezione alla quale risponde dicendo di volerla lasciare per il momento irrisolta, ma non prendendola più in esame nelle pagine restanti (*ibid.*).

Tuttavia, Pontiggia sostiene che una prova a favore della sua tesi sull'inutilità del discorso sulle trame la si troverebbe confrontandosi con quegli autori le cui opere sono più difficili da riassumere per mezzo di una trama, ad esempio Proust, Joyce o Woolf. Le loro opere mettono in evidenza «l'inadeguatezza del procedimento» (ivi, 46); e se si può affermare che ci sono trame meno raccontabili di altre, questo non avrebbe niente a che vedere con «la sostanza narrativa del testo, né [con] la sua irriducibile e ineliminabile distanza rispetto alla *cosiddetta* trama» (*ibid.*). È solo un problema di chi riassume, non del testo, e questo rivela come tale prospettiva implichi un'«interpretazione riduttiva e semplificatrice» (ivi, 47). L'esempio cristallino rimane Marcel Proust. Menzionandolo, Pontiggia sposta nuovamente il problema dal piano fattuale a quello linguistico:

Pensare che la sua narrazione sia statica, o priva di fatti e addirittura di trama, è una formidabile sciocchezza. È una narrazione dinamica e gremita di eventi. Nel suo linguaggio accadono cose di immenso interesse. Non hanno apparenze

vistose, non sono facilmente trasponibili nel linguaggio del riassunto. Sono però la trama, l'ordito segreto della sua opera (*ibid.*, 47).

Qui emerge con chiarezza uno slittamento semantico: Pontiggia allarga il concetto di “evento” fino a inglobare proprietà del linguaggio. Ma è legittimo chiamarli ancora eventi in senso narrativo? Lo scrittore usa in modo metaforico le parole “evento”, “trama” e “ordito”, cui sente il bisogno di aggiungere la connotazione “segreto”. Dire che cosa siano una trama e un ordito dovrebbe dipendere da una definizione stipulativa (come quella proposta da Brooks), che può essere provvisoria e rivedibile, ma il cui senso è chiaro e condiviso; mentre parlare di “ordito segreto” è certamente suggestivo, ma comporta l'impiego di un'espressione piuttosto vaga, di cui non si riesce ad afferrare il senso con sicurezza. Di fronte alla proposta teorica di Pontiggia sembra che ci siano due alternative. O si pensa che una serie di eventi letterari capaci di catturarci siano l'esito imprevedibile di una specie di improvvisazione sulla pagina — e allora bisognerebbe spiegare perché c'è una differenza tra un effetto di trama cercato e pianificato e uno trovato serendipicamente (dovendo trattarsi di due oggetti distinti) —; oppure, si deve rinunciare a guardare ai romanzi come a narrazioni con una struttura identificabile e analizzabile, negandone del tutto le proprietà affabulatorie. La seconda via è più radicale, controintuitiva e certamente più difficile da sostenere, ma è quella che prende Pontiggia. Lo abbiamo visto. Lo scrittore ritiene che siano inseparabili i fatti di trama e di linguaggio: “inseparabili” significa che ne fanno le spese i primi, perché dei secondi, invece, Pontiggia parla ampiamente ponendoli al centro delle sue riflessioni. Questo lo porta a negare la presenza della trama, e ad affermare che conta solo ciò che accade nel linguaggio (evidentemente non il linguaggio narrativo in senso stretto). Questa impostazione ha una conseguenza implicita ma onnipresente: crollano le distinzioni tra prosa di finzione e prosa saggistica. Lo si vede bene qui: questo è il risvolto “in negativo” della sua concezione della prosa, di cui abbiamo visto la versione “positiva” nel capitolo 2. Ma questo, a sua volta, ha pesanti ricadute sullo statuto di entrambi e sul loro rapporto con la realtà e con la verità (come vedremo meglio nei capitoli 4 e 5). Pontiggia ha insomma una filosofia della letteratura che è tutt'altro che di senso comune: è radicale nelle premesse e problematica nelle conseguenze.

Abbiamo visto che Pontiggia non riflette sulla narrativa e i suoi linguaggi come se si trattasse di un dominio distinto e autonomo; parla sempre di “testi” — non, ad esempio, di “opere” —; non usa una terminologia tecnica e anzi, se impiega qualche termine tecnico tende a svuotarlo del suo referente specifico, a renderlo ambiguo⁸⁵, fino al caso estremo della trama, che o non esiste per come la si intende solitamente, o è qualcos’altro di non bene precisato che ha a che fare con il linguaggio. Se torniamo alla scena del *David Copperfield* che viene descritta come il mirabile esempio di profondità dell’analisi psicologica di un grande scrittore, ora possiamo aggiungere che Pontiggia non mette quell’episodio in relazione con il tutto: se l’intuizione psicologica di Dickens è geniale, questa rimane isolata, non viene ricondotta allo sviluppo del personaggio lungo tutta la sua parabola narrativa. Pontiggia non sembra pensare che quell’intuizione sia il momento culminante di una sequenza che a sua volta si articola con altre sequenze per costituire l’insieme di scelte drammaturgiche che danno corpo alla trama, cioè a quel dispositivo sistematico e programmatico che le organizza e che, per essere analizzato, necessita di categorie diverse da quelle grammaticali delle parti del discorso cui ricorre lui⁸⁶. Parlare di tecnica narrativa attingendo il meno possibile dai repertori di tecnicismi, come fa Pontiggia, è lodevole per molte ragioni, specialmente se ricordiamo che il suo obiettivo principale è parlare ai lettori non specialisti: disseminare il suo discorso di minuzie terminologiche e approfondimenti tecnici sarebbe stato quantomeno inopportuno. D’altra parte, il principale pericolo che si corre tentando di dire le stesse cose riformulando o aggirando la terminologia — che ha proprio lo scopo di evitare vaghezze e ambiguità — è quello di produrre risultati magari utili su un piano pratico, ma poco convincenti su quello teorico; un fatto che vedremo meglio parlando di punto di vista e voce narrativa nel prossimo paragrafo. Che lo sguardo di Pontiggia sulla letteratura sia incline a isolare certi elementi senza pensarli come una parte di un tutto — dove quel tutto è un sistema articolato su un piano differente da quello della lingua, come nel caso della trama — è evidente anche dal suo modo di trattare i finali, cioè quella porzione di testo letterario specularmente agli *incipit*. Il fatto stesso che sia possibile distinguerli in quanto porzioni di testo in modo non arbitrario

⁸⁵ Vedremo molti esempi nel prossimo paragrafo.

⁸⁶ Il capitolo in cui si trova l’analisi del brano di Dickens è la *Conversazione 18* di *Dentro la sera*, che tratta degli aggettivi.

dovrebbe sollevare la domanda sulla loro specificità rispetto alle altre parti. Ci si dovrebbe chiedere quali siano le loro proprietà in quanto luoghi in cui, in un caso emergono e nell'altro si concludono fatti di natura transfrastica, certamente non fatti meramente lessicali né sintattici. Pontiggia accenna a questa specificità dei finali quando, avvalendosi come aveva fatto con gli *incipit* della metafora scacchistica dell'apertura, sostiene che questi possano corrispondere ai finali degli scacchi: come in quel gioco, così in letteratura la conclusione dovrebbe essere più semplice dell'inizio perché non si tratta più di mettere in atto invenzioni stupefacenti ma di «tirare le somme, di ascoltare quello che il testo suggerisce» (2016, 259)⁸⁷. Tuttavia, a parte questa suggestiva metafora — che lo porta a formulare anche due regole di massima per la scrittura letteraria: non commettere in apertura errori che si riveleranno fatali nel seguito e ricordarsi di collocare i “pezzi” (gli elementi del romanzo) nel posto giusto per massimizzarne l'efficacia nello sviluppo del gioco o dell'opera — l'intuizione non viene sviluppata ulteriormente in rapporto alla struttura complessiva del gioco. Ciò è singolare, perché proprio la teoria degli scacchi è un ottimo esempio di come un pezzo singolo abbia un significato non solo nelle combinazioni tattiche, ma anche nella realizzazione di una strategia (coordinandosi a tutti gli altri pezzi), che a sua volta può essere valutata rispetto al piano generale della partita. Invece, Pontiggia usa ad esempio la metafora dell'ascolto: solo ascoltando «senza volontarismi, senza forzature» (2016, 259) quello che precede il finale sarà possibile trovare la conclusione adeguata — ma non specifica *che cosa* si debba ascoltare. E quando prende in esame gli *incipit* o i finali delle opere di alcuni autori che ritiene esemplari (come Hemingway, Joseph Roth, Karen Blixen o Stefano D'Arrigo), piuttosto che esaminarli come elementi strutturali, Pontiggia si concentra, ad esempio, sull'«atmosfera epica, grandiosa dell'inizio» che viene ripresa nel finale di *Horcynus Orca*, nella quale c'è, come nell'incipit, «una vena epica e lirica potente» (ivi, 261); oppure valuta l'uso sapiente di certi avverbi che evocano immagini di vita e morte come in «le acque che scintillarono *tenebrosamente*», o di aggettivi che restituiscono il sibilo di una pallottola, definendo uno sparo di fucile come uno «strappo *lamentoso*», o che sanno restituire la paura suscitata dall'apparizione di una portaerei la cui fiancata immensa è “allarmante” (ivi, 262).

⁸⁷ Sulla stessa osservazione, si veda anche (Pontiggia 2020, 127-128).

Di Hemingway sottolinea l'«aggettivazione inventiva, piena di colori, piena di luci, di riflessi» (ivi, 260)⁸⁸; di Roth, Pontiggia esamina l'incipit della *Leggenda del santo bevitore* frase per frase (in traduzione), dimostrando ancora una volta la sua straordinaria capacità di osservare l'uso delle parole, concludendo che in letteratura non esistono sinonimi perfetti, e che la descrizione di un personaggio e la sua messa in opera debbano puntare a stimolare nel lettore una simpatia nei suoi confronti. Il romanzo di Roth inizia così: «Una sera di primavera dell'anno 1934 un signore di età matura scese gli scalini di pietra che da uno dei ponti della Senna conducono alle rive del fiume» (2016, 286). Pontiggia lo commenta, osservando che scrivere «“di età matura” è accattivante, attraente, perché maturità non è solamente degli anni, ma è anche della mente: quindi è un personaggio che ispira una sorta di fiducia di simpatia» (ivi, 287). E aggiunge che un lettore magari non è consapevole ma «la simpatia, per esempio, che ispirano i personaggi, è fondamentale» (2016, 287)⁸⁹.

3.3 Il rischio della scoperta: l'ideologia e l'arte oltre l'artigianato

Questa formula — «La trama non è niente, il linguaggio è tutto» — compendia l'idea di letteratura e di scrittura che abbiamo visto finora ed ha un riflesso sul rapporto di Pontiggia con il contesto storico in cui scrive. Alla domanda contenuta nel titolo del suo saggio del 1979 *Dove va la letteratura?*, Pontiggia risponde che in Italia si stanno moltiplicando le riviste letterarie prive di un'esplicita paternità politica e questo, sostiene, è il segno che molti letterati sentono il bisogno di affrancarsi dalle ideologie (1984b, 140). Pontiggia parla di questo “riflusso nel privato” dei letterati in maniera molto favorevole, e interpretando tale fatto come un caso particolare di quella convinzione generale che abbiamo visto:

⁸⁸ Daniela Marcheschi (2004a, XV) ha scritto che l'influenza di Hemingway, che è stata grande, si nota soprattutto nei dialoghi. Lo stesso Pontiggia ha ammesso i suoi debiti nei suoi confronti: «L'ho studiato a fondo, i dialoghi, le descrizioni, il taglio» (Anonimo 2000). Sono interessanti a questo proposito le osservazioni Italo Calvino sul rapporto tra gli scrittori neorealisti e Hemingway. A differenza di Pontiggia, che ancora negli anni Novanta vede in Hemingway un modello letterario, Calvino se ne era disamorato già negli anni Cinquanta: «Presto cominciammo a vederne i limiti, i vizi: il suo mondo poetico e il suo stile, ai quali avevo pagato larghi tributi nelle mie prime prove letterarie, si rivelavano angusti, facili a diventar maniera; e quella sua vita — e filosofia di vita — di cruento turismo cominciò a ispirarmi diffidenza e perfino avversione e disgusto» (Calvino 1995b, 1312).

⁸⁹ La simpatia torna come elemento centrale della sua lettura anche di Vilfredo Pareto difendendo la sua posizione dalla critica mossagli da una lettrice del «Sole 24 Ore», cfr. § 4.5.2.

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”. O meglio, deve operare in modo che alla fine ne sappia più di lui, risulti più ricco e più strano di quanto potesse prevedere e programmare. E forse è l’aspetto più importante del lavoro letterario (*ibid.*).

L’aderenza dello scrittore a un’ideologia, o a certe convinzioni politiche, sortisce sulla sua opera lo stesso effetto — e denuncia simili presupposti — di chi sia guidato dal “pregiudizio realistico” o autobiografico, o di chi voglia sceneggiare la pagina letteraria: chi è guidato da simili convinzioni ritiene di dover subordinare la letteratura a qualcosa che sta al di fuori di essa, che si tratti di una fede politica o della propria biografia, e così facendo non potrà che farne pagare il prezzo ai propri scritti. Pontiggia è convinto, ad esempio, che il legame che la letteratura francese ha instaurato con ideologia nel secondo dopoguerra sia stato la principale causa del suo impoverimento (ivi, 162). Nel suo saggio su Guido Morselli che abbiamo visto in precedenza, Pontiggia tocca tre argomenti che qui trovano una sintesi perfetta: la scrittura non è una sceneggiatura, ma un’attività avventurosa di scoperta, e il testo è un oggetto rivelatore:

Non direi [...] che la costruzione del racconto rientri nell’area del calcolo, quanto in quella del rischio. Essa accompagna la stesura del materiale, anziché precederla: ed è un processo di selezione, di aggregazione e di sintesi che partecipa della natura avventurosa del viaggio (ivi, 267).

Niva Lorenzini scrive che Pontiggia tocca un nervo scoperto quando afferma l’inutilità di interrogarsi sul senso di quello che si scrive *mentre* lo si scrive, e richiama un’affermazione piuttosto nichilistica di Pontiggia (senza tuttavia rilevarne la radicalità) secondo cui domandarsi quale sia il senso della letteratura significa «interrogare il senso della nostra vita, che generalmente non ne ha, e quella degli altri, che di solito non ne ha di più» (Pontiggia 2002b [1996], 210). La conclusione, al solito paradossale, è che la letteratura ha senso solo quando si confronta con le cose essenziali che ci riguardano, mentre “tutto il resto è letteratura”⁹⁰. Per sapere come

⁹⁰ Qui c’è forse un’eco dell’ultimo verso della poesia di Verlaine *Ars poetica* — «*Et tout le reste est littérature*» (Verlaine 1992, 359) —, costruita su strutture antifrastiche e con intento parodistico; cfr. (ivi, 1306).

si possa giungere a quelle cose essenziali, bisogna tornare alla domanda dalla quale siamo partiti: che cosa significa scrivere?

La diffidenza di Pontiggia verso la pianificazione del lavoro letterario ha radici profonde. Lo scrittore ha dichiarato di aver provato per diversi anni interesse per le poetiche, ma di aver smesso per alcune ragioni sostanziali: innanzitutto, perché troppo spesso c'è una sproporzione tra progetto e risultato, tra ambizione e capacità; in secondo luogo, perché, quando c'è corrispondenza tra «premesse e conseguenze», le opere sono troppo spesso mediocri; infine, perché il rapporto tra «humus e vegetazione» è troppo complesso per essere schematizzato. Passata la curiosità per le teorie ha prevalso in lui l'interesse per i testi (Pontiggia 1986a). Tutto ciò si riflette in modo piuttosto evidente nel suo desiderio di liberarsi di tutte le costrizioni che limitino la sua libertà di disporre dei testi, persino di certi apparati che possono trasformarsi in “bare filologiche”, come vedremo meglio affrontando il suo metodo di lettura nel § 4.3.1. Va notato che le ragioni con cui Pontiggia sostiene la tesi che, se si intende lo scrivere in un senso importante, imbastire progetti articolati prima dell'esecuzione sia controproducente sono le stesse con cui è possibile distinguere tra il lavoro dell'artista e quello dell'artigiano. In polemica con i sostenitori di una concezione puramente tecnica dell'arte, R. G. Collingwood ha definito l'artigianato come «un'attività che trasforma del materiale grezzo in un prodotto concepito precedentemente, seguendo un piano prestabilito», attività che dunque implica «una distinzione tra mezzi e fini [...] [e] tra il progetto e la sua esecuzione» (Warburton 2004, 31). In questa concezione, spiega Nigel Warburton, l'attività artistica non implica necessariamente queste distinzioni: lo si capisce ad esempio dalle parole di Picasso⁹¹, che sostiene di non sapere mai in anticipo che cosa realizzerà e nemmeno quali colori utilizzerà (ivi, 33). Warburton riporta anche le parole del pittore Francis Bacon, che formula la stessa convinzione: «senza l'*intenzione* l'artista non si mette nemmeno all'opera. [...] Si parte con un'intenzione, ma le cose avvengono in realtà mentre si sta lavorando al dipinto [...] avvengono mentre vi si lavora» (ivi, 36-37). In questa prospettiva, l'arte non è riducibile alla tecnica, per quanto essa sia indispensabile; solo quest'ultima può essere insegnata perché, come sostiene

⁹¹ L'esempio di Picasso che viene ripreso mentre dipinge, cancellando e rifacendo e trovando in corso d'opera il proprio soggetto, è quello che fa anche Pontiggia per spiegare quest'idea di arte come scoperta, come abbiamo visto nel § 2.3.

Collingwood, «tecnici si diventa, ma artisti si nasce» (*ibid.*). Sebbene Pontiggia affermi di non aver mai conosciuto nessuno che sia nato scrittore — per sottolineare che solo dopo un lungo tirocinio sia possibile diventarlo — nella sostanza condivide la medesima visione: sono necessarie sia delle doti innate sia l'acquisizione di una tecnica per metterle a frutto. In questo senso, possiamo interpretare la visione paradossale di Pontiggia: la tecnica è un mezzo indispensabile di cui bisogna liberarsi.

3.4 I limiti della teoria: ambiguità e inesattezze narratologiche

Nonostante Pontiggia abbia posto la questione della tecnica al centro delle sue riflessioni — a partire dalla gioventù fino agli anni della maturità⁹² — i suoi discorsi sul tema contengono alcuni errori, vaghezze e ambiguità. Mettere in luce questi limiti è utile soprattutto perché ci aiuta a capire che cosa *non* sia la tecnica nella sua concezione, a dispetto di ciò che lasciano intendere alcune sue dichiarazioni⁹³ e del fatto ancor più rilevante che egli l'abbia insegnata per anni nei suoi corsi di scrittura e nelle lezioni pubblicate su rivista. Tali inesattezze confermano indirettamente tutto quello che abbiamo visto finora: il primato della prosa, il rifiuto dell'autobiografismo e delle intromissioni della psicologia, fino alla sua ostilità verso l'idea che le narrazioni siano strutturate anzitutto sulla base di una trama. È certamente vero che fin dai tempi del «Verri» Pontiggia si pone il problema della tecnica, tanto da farne l'argomento della sua tesi di laurea, dedicata a Italo Svevo⁹⁴. La bibliografia di quella tesi incorpora alcuni riferimenti teorici che resteranno pressoché immutati nel resto della carriera di Pontiggia: Joseph Warren Beach, René Wellek e Austin Warren⁹⁵; tra i quali, la sua preferenza va a Beach già nella tesi di laurea⁹⁶, è da lui, infatti, che

⁹² Cfr. «All'interno del "Verri", la rivista di avanguardia diretta da Luciano Anceschi, si erano sviluppati negli anni Cinquanta forti interessi per la tecnica narrativa, che io, insieme ad Angelo Guglielmi e a Barilli, condividevo intensamente» (Pontiggia 2006b, 54); oppure: «mi sono tra l'altro laureato nel 1959 con una tesi sulla tecnica narrativa di Svevo, maturata nell'ambito delle ricerche tipiche del "Verri" [...] e pubblicata in parte dalla rivista» (Pontiggia 1994b, 23).

⁹³ Cfr.: «Se io non avessi avuto una certa esperienza della tecnica, se non avessi approfondito certi problemi del punto di vista narrativo, del nome del personaggio, in chiave anche teorica, in chiave storica, magari mi sarei fatto dei problemi» (Pontiggia 2016, 174); si veda anche la dichiarazione sul testo come oggetto nel quale individuare gli errori (e perciò sempre rivedibile) appresa da Vittorini: esperienza che ha cercato di trasporre nei suoi corsi (ivi, 18).

⁹⁴ Tesi pubblicata proprio sul «Verri» il 5 ottobre 1960, e successivamente sui numeri 21 e 22 del 2003 della rivista «Kamen'». Ora si trova nel volume *La lente di Svevo* (Pontiggia 2017).

⁹⁵ Pontiggia li citerà infatti anche negli anni Novanta, cfr. (Pontiggia 2017, 37-39).

⁹⁶ Cfr. (Pontiggia 2017, 39), dove spiega perché predilige Beach agli altri studiosi.

mutua le etichette “romanzo drammatico” e “romanzo espressionista”, che si trovano in *Tecnica del romanzo Novecentesco*⁹⁷. Tuttavia, sebbene Beach sia stato un apripista e un vero pioniere degli studi sulle tecniche del romanzo (Wellek 1991, 109), va rilevato che, da quando ha scritto quel libro a quando ne parla Pontiggia, molta acqua è passata sotto i ponti degli studi narratologici. Di conseguenza, molte delle categorie analitiche di Beach sono state abbandonate, o quantomeno riformulate, allo scopo sia di descrivere con maggior precisione gli stessi fenomeni sia di liberarsi degli innumerevoli fraintendimenti che si sono prodotti nello sviluppo degli studi. Leggendo i suoi interventi degli anni Novanta, si ha l'impressione che Pontiggia non abbia tenuto il passo di quegli studi, che l'entusiasmo e il grande interesse giovanile per quello che allora era un recentissimo campo di studi, specialmente in Italia, sia poi venuto meno. Non è dunque immediato farsi un'idea precisa di che cosa Pontiggia intenda per “tecnica” in senso specialistico, quali siano i limiti che le attribuisce, le sue risorse potenziali e a quali scopi dovrebbe avvalersene uno scrittore. Possiamo tuttavia ricostruire il suo orizzonte teorico guardando a tutte le occasioni in cui ne ha parlato esprimendo giudizi di merito: occasioni che, a conti fatti, sono poche ma rivelatrici. Anzitutto, Pontiggia evita molti dei temi più rilevanti della narratologia contemporanea, o li affronta in maniera sbrigativa. Lo si può constatare facilmente osservando l'organizzazione per argomenti delle lezioni di *Dentro la sera* e di quelle pubblicate su «Wimbledon». Pontiggia suddivide le conversazioni seguendo le parti del discorso dell'analisi grammaticale: una scelta che, va notato, non ha però alcuna parentela con le categorie della grammatica e della retorica della narrazione (cioè, della narratologia), codificate, ad esempio, in *Figure III* di Gérard Genette. Accanto a questioni più generali come il rapporto tra oralità e scrittura o la retorica, i soli elementi strutturali che Pontiggia tratta sono gli incipit e finali — analizzati però nei modi visti sopra, cioè non considerandoli come parti di un tutto ma attraverso un'analisi ravvicinata della scelta delle parole —; per il resto, il suo discorso si concentra su aggettivi, avverbi, pronomi e sostantivi⁹⁸. Come detto, Pontiggia si rivolge a un pubblico di lettori non specialistici: se fosse ricorso a una terminologia tecnica, diffondendosi in dettagli e mirando a una sorta di completezza,

⁹⁷ Cfr. (Pontiggia 2016, 275).

⁹⁸ Organizzazione che, come abbiamo visto nel § 2.3, adottava nei suoi corsi; lo conferma anche Alessandro Tamburini (2009, 249).

avrebbe reso il suo discorso piuttosto didascalico e certamente meno attraente. Tuttavia, le imprecisioni e gli errori di Pontiggia si ritrovano anche in alcuni suoi interventi critici: pertanto, essi non sembrano dipendere dalla semplificazione della materia a scopo divulgativo, quanto piuttosto da una scorretta comprensione di quei fenomeni. Cominciamo con le ambiguità.

In alcune circostanze è difficile capire se Pontiggia adoperi un termine che possiede sia un'accezione tecnica sia una di senso comune nell'uno o nell'altro significato. In linea di massima, dovremmo propendere per il secondo, data l'antipatia che lo scrittore prova per i linguaggi tecnici al di fuori degli ambiti specialistici (come si vedrà nel § 4.2). Esaminiamo un caso: Pontiggia non distingue, ma usa come perfetti sinonimi, i termini "autore" e "narratore", come si fa nel linguaggio comune e come facevano gli studiosi cui egli si rivolge. Questa indistinzione può naturalmente non essere problematica e non prestarsi ad ambiguità, purché si riesca a distinguere senza sforzo tra l'autore reale (la persona in carne e ossa) e il narratore in quanto funzione discorsiva. Ad esempio, possiamo dire che Manzoni fosse un grande autore e un grande narratore, ponendo l'accento su due qualità differenti, ma attribuendole alla stessa persona. Vediamo un esempio di Pontiggia:

Soprattutto il romanzo moderno e contemporaneo [...] ha elaborato forme nuove di sentenziosità ambigua, in cui l'aforisticità del personaggio si fonde con quella dell'autore (2002b [1996], 195).

Qui "autore" sta per "narratore", perché ci si sta riferendo alla voce narrante dei romanzi moderni e contemporanei, non evidentemente a quello che dicono fuori dai romanzi i loro autori. Troviamo però anche la situazione opposta, in cui "narratore" sta per "autore" (di narrazioni):

Il narratore E.M. Forster si pone un problema tipicamente narrativo: quale punto di vista adottare? (2002b [1996], 173).

Fin qui non ci sono problemi: il contesto permette di disambiguare facilmente l'accezione adottata; la non perfetta aderenza alla terminologia tecnica, non creando confusione, può essere intesa come il risultato di una preferenza stilistica. Altrove, però, l'indistinzione dei due termini si fa più problematica. In una conversazione di *Dentro la sera* Pontiggia afferma che il "narratore onnisciente" è

[un] narratore che racconta i fatti come se ne fosse a intima conoscenza per una sorta di investitura, per autorità (2016, 273).

A questo aggiunge che Manzoni — l'uomo — è un «narratore onnisciente», sovrapponendo indebitamente i due concetti (*ibid.*). A ciò è possibile fare una nota filologica: uno dei due libri centrali nella formazione di Pontiggia era stato *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren, nel quale troviamo quanto segue: «Analogamente il romanziere racconta senza pretendere di aver assistito o partecipato a fatti narrati, e quindi può scrivere in terza persona, come “autore onnisciente”» (1974 [1956], 308). Se guardiamo al testo in lingua originale troviamo “*omniscient author*” (1956, 222). Pontiggia usa questa formula anche in senso ironico — dimostrando che per lui è legittimo sovrapporre questi termini — nel titolo di una recensione al *Tom Jones* di Henry Fielding, *L'autore onnisciente e il lettore stupido* (1998a, 105-107). Altri due esempi della gestione non cristallina di questi termini li troviamo nel suo ampio saggio su Manzoni. Pontiggia scrive:

Che alcuni lo scambino [Manzoni] per il narratore è il segno di un pregiudizio realistico abbastanza diffuso: quello che inquieta lo scrittore esordiente, quando paventa che i lettori lo riconoscano nel protagonista (2002b [1996], 101).

Qui la confusione è duplice: non è affatto necessario che il narratore sia il protagonista, per sostenere l'argomento di Pontiggia; basterebbe sostenere che lo scrittore esordiente teme di essere scambiato per il narratore del suo romanzo, anche se quel narratore non dice “io”. All'inizio del paragrafo successivo scrive che «anche il narratore è un personaggio dentro il quadro» (*ibid.*). Eppure, il narratore dei *Promessi sposi* certamente non è un personaggio dei *Promessi sposi*, sebbene manifesti la sua presenza parlando alla prima persona nell'introduzione, con il parziale rifacimento dell'italiano secentesco dell'Anonimo; anche in quel caso, tuttavia, la presenza della voce del narratore con il suo “io” non è sufficiente a farne a un personaggio.

Rinunciare a una terminologia tecnica ha talvolta come conseguenza l'impiego di espressioni vaghe. Se l'uso di un termine tecnico, al netto di una maggiore debolezza espressiva, gli consentirebbe quantomeno di formulare delle osservazioni più precise, notiamo tuttavia che Pontiggia preferisce l'espressività alla precisione

(una costante della sua saggistica quando tocca i temi più tecnici o più astratti, cfr. § 4.2). Un esempio è il caso del termine “prospettiva”:

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 o dell’azione (2002b [1996], 194).

Se Pontiggia avesse parlato solo di “prospettiva del personaggio”, sarebbe stato intuitivo considerare questa espressione come un sinonimo di “punto di vista” o di “focalizzazione”⁹⁹: che cos’è però la “prospettiva dell’azione”? Questo non è chiaro, e costringe a ripensare anche all’espressione che appariva meno problematica, rivelandone l’uso metaforico piuttosto che tecnico.

Un altro esempio di ambiguità teorica, più marcato del precedente, lo troviamo quando Pontiggia affronta il “monologo interiore” e il “discorso indiretto libero”. Ha osservato Gérard Genette che tra i due concetti c’è una differenza sostanziale, anche se troppo spesso i due termini sono indebitamente confusi: «Nel discorso indiretto libero il narratore assume il discorso del personaggio, o, se preferiamo, il personaggio parla con la voce del narratore, e le due istanze vengono allora *confuse*; nel discorso immediato [cioè nel monologo interiore] il narratore si cancella e il personaggio si *sostituisce* a lui» [corsivi nell’originale] (Genette 2006, 222). Pontiggia sembra confondere queste due modalità, a partire dalla tesi di laurea fino alle conversazioni sullo scrivere degli anni Novanta, e non riesce perciò a definirle in modo netto. Vediamo due esempi.

Nel primo, Pontiggia scrive del

pensiero che nella coscienza del personaggio si traduce in una sentenza, come può accadere nei monologhi interiori *oppure* “indiretti” [corsivo mio] (2002b [1996], 194).

Il termine “oppure”, in questo contesto, è ambiguo. Potrebbe indicare (i) che ci sono due concetti distinti, i ‘monologhi interiori’ e i ‘monologhi indiretti’, in tal caso, Pontiggia starebbe sostenendo che entrambi consentono di dare voce alla coscienza del personaggio; oppure (ii) che si tratta di due nomi che si danno allo stesso concetto, che può alternativamente essere detto in un modo (“monologo

⁹⁹ Cfr. (Genette 2006, 233 e sgg.).

interiore”) o nell’altro (“monologo indiretto”). Quale delle due interpretazioni è fedele al pensiero di Pontiggia? L’interpretazione che renderebbe il brano più aderente alla teoria narratologica dovrebbe essere la prima: ci sarebbero dunque due tipi di monologo differenti. Con “monologo indiretto” Pontiggia dovrebbe alludere al discorso indiretto (molto probabilmente “libero”), distinguendolo appunto dal monologo interiore. Come leggiamo in Bice Mortara Garavelli (2009, 87-126), la tecnica del monologo interiore (detto alternativamente “monologo citato” o anche “discorso immediato”) si avvale del discorso diretto libero, e non va pertanto confusa con il “monologo narrato”, che invece si avvale del discorso indiretto libero. Con un minimo di sforzo interpretativo, l’affermazione sarebbe salva e sembrerebbe dunque che Pontiggia non confonda i termini e i rispettivi concetti. Altrove però, la stessa interpretazione benevola non è applicabile. Vediamo:

In realtà, anche la terza persona può consentire forme di immedesimazione molto forti: il monologo interiore, il discorso indiretto libero che racconta le sensazioni, pensieri dei personaggi senza i nessi congiuntivi del tipo “pensò che”, “aveva la sensazione che” [...] (Pontiggia 2016, 196).

La sequenza dei due sintagmi “monologo interiore” e “discorso indiretto libero”, sebbene non disambigui i termini in modo preciso, può ancora essere interpretata nello stesso modo: si tratta di due concetti differenti, non di due nomi alternativi. Tuttavia, a far fallire l’interpretazione è il fatto che Pontiggia sostenga che il “monologo interiore” sia «una forma di immedesimazione molto forte» alla terza persona. Come abbiamo visto, il monologo interiore non lo è, mentre lo è il discorso indiretto libero. Quindi, l’interpretazione che rende coerenti le affermazioni di Pontiggia non può essere la prima, ma la seconda: Pontiggia ritiene che si tratti sostanzialmente dello stesso concetto con nomi differenti, commettendo un errore tecnico.

Anche in questo frangente è utile osservare che, come ha notato Genette, Wellek e Warren abbiano accostato imprudentemente i due concetti, associando il monologo interiore allo *stream of consciousness*¹⁰⁰. Tale confusione potrebbe essere

¹⁰⁰ In *Teoria della letteratura*, troviamo infatti quanto segue: «Un caratteristico artificio tecnico del romanzo oggettivo [che J. W. Beach chiamava invece “romanzo drammatico”] è ciò che i tedeschi chiamano *erlebte Rede* e i francesi *le style indirecte libre* (Thibaudet) e *le monologue intérieur* (Dujardin); la frase inglese *stream of consciousness*, cioè “flusso di coscienza”, che risale a William James ne è il libero e completo corrispondente» (1974 [1956], 311-312). I due autori scrivono

spiegata osservando che entrambi, monologo interiore e discorso indiretto libero, sono dispositivi con cui si realizza il *flusso di coscienza* (Demartis 1998, 110-111).

Vediamo ora un errore concettuale di Pontiggia che è rimasto a lungo nella teoria letteraria e che è stato chiarito definitivamente da Gérard Genette in *Figure III*; per comprenderlo appieno è necessaria una premessa terminologica. Secondo Genette, sono stati spesso confusi fatti appartenenti a due diverse categorie, che lo studioso chiama “modo” e “voce”. Con la prima categoria (modo) si intende rispondere alla domanda «Qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?» o, più brevemente, «Chi vede?» (2006, 233); nel successivo *Nuovo discorso del racconto*, che fa da corollario e precisa alcune nozioni del più celebre *Figure III*, Genette estende la portata della domanda riformulandola in «Chi percepisce?» (1987, 54). Con la categoria della “voce” si vuole invece rispondere alla domanda: «Chi parla?». Leggiamo ora tre brani in cui Pontiggia si pronuncia su questioni simili, sovrapponendo queste due istanze:

Vorrei dire qualche cosa intorno a un tema che mi viene spesso posto, e che è centrale: cioè la narrazione deve essere condotta secondo il punto di vista della prima persona o della terza persona? È un tema cruciale che riguarda, in fondo, la credibilità, l’attendibilità del testo (Pontiggia 2016, 195-196).

Pontiggia ritorna sulla questione poco oltre:

Non si può dire: «È meglio adottare il punto di vista dell’io» e raccontare in prima persona, oppure moltiplicare i punti di vista e raccontare secondo il punto di vista della terza persona (ivi, 197).

E ancora:

Riprendiamo il discorso sul punto di vista narrativo, che è un discorso centrale [...] Ci sono casi di racconti o romanzi iniziati in prima persona, poi passati in terza, e viceversa (ivi, 272).

“artificio tecnico” non “artifici tecnici”: da ciò si inferisce che “stile indiretto libero” e “monologo interiore” siano una cosa sola, a cui Thibaudet ha dato un nome e Dujardin un altro. Non si tratta di un problema di traduzione, perché essa è fedele all’originale inglese: «*A characteristic technical device of the objective novel is what the Germans call, ecc.*» (1956 [1942], 224). Su come vadano distinti “monologo interiore” e “flusso di coscienza” cfr. (Chatman 2010 [2003], 199-208) e (Scholes/Kellogg 1970, 201-259).

Pontiggia confonde il punto di vista (o “focalizzazione” o “prospettiva”) con la persona grammaticale (prima o terza), che è un fatto di voce¹⁰¹: su questa base afferma che solo con la prima persona sia possibile dare conto del punto di vista dell’io in una narrazione. Ma le cose non stanno così: anche un narratore eterodiegetico — che Pontiggia chiamerebbe “terza persona” — potrebbe raccontare dal punto di vista dell’io. Lo scrittore non considera, ad esempio, il romanzo di un autore (Henry James) che lui stesso ha citato in precedenza a proposito dell’uniformità del punto di vista: *The Ambassadors* è scritto per intero alla terza persona, ma con punto di vista interno fisso, senza nemmeno moltiplicare i punti di vista, come invece sostiene Pontiggia subito dopo¹⁰². Pontiggia usa il verbo “moltiplicare”, che sembrerebbe alludere — ma non si può dire quanto volontariamente — alla “focalizzazione multipla”¹⁰³, che è tipica di quelle narrazioni in cui i punti di vista di più personaggi si alternano, ma sulla stessa vicenda. È più probabile, tuttavia, che Pontiggia intendesse riferirsi alla “focalizzazione variabile”, nella quale ci sono sì più punti di vista, ma non necessariamente sullo stesso evento. Quando questa focalizzazione è estesa senza limiti e la mobilità del punto di vista è assoluta, si parla invece di “narrazione non focalizzata” (Genette 2006, 239).

Nelle conversazioni di *Dentro la sera*, Pontiggia affronta la questione del punto di vista associandola ad altri concetti narratologici: si riferisce al “punto di vista circoscritto” — un’espressione alternativa a “punto di vista interno” — parlando di *Delitto e Castigo*, la cui narrazione condotta con più punti di vista si potrebbe, a suo modo di vedere, definire come “polifonica”, seguendo la lezione di Bachtin, oppure “drammatica”, seguendo la lezione di Joseph Warren Beach (2016, 274-275). Anche in questo caso è necessario fare due osservazioni.

In primo luogo, il romanzo “drammatico” — o “oggettivo”, se seguiamo la terminologia di Wellek e Warren — seleziona sì un punto di vista controllato (piuttosto che quello assolutamente mobile del narratore onnisciente), ma predilige soprattutto «una presentazione nel tempo, tale che il lettore, attraverso un certo

¹⁰¹ Per disambiguare i termini, Genette sostituisce le etichette terminologiche di “prima persona” e “terza persona” con quelle di “narratore omodiegetico” e “narratore eterodiegetico”, che si distinguono per il tipo di rapporto che implicano con la storia narrata (2006, 291 e sgg.).

¹⁰² Cfr. (Genette 2006, 234) o (Segre 1985, 27).

¹⁰³ Non lo troviamo in *Dentro la sera*, ed è un *hapax* non approfondito in *Per imparare a nuotare* (2020, 37).

processo, possa vivere con i personaggi» (Wellek/Warren 1974 [1956], 311)¹⁰⁴. Ciò serve a mettere in luce un'altra distinzione tra due precetti: lo *showing* e il *telling*. Tornando alla tassonomia genettiana, queste modalità riguardano le categorie di “voce” e di “durata”, non solo quella di “modo” (punto di vista). Da un punto di vista tecnico, questo significa che, se non vuole dare voce a un narratore onnisciente, uno scrittore deve regolare sia il punto di vista sia la presenza dell'istanza narrativa, la cui voce si fa meno presente perché non giudica e non commenta. Inoltre, per quanto riguarda la gestione del tempo, se si vuole che il lettore possa stare al passo delle esperienze dei personaggi, andrà regolata la velocità del racconto: la “scena” ottiene meglio di ogni alternativa questo scopo, perché mette il tempo del racconto e il tempo della storia in rapporto di uno a uno (Genette 2006, 213). Per questo motivo, non si può identificare il modello drammatico semplicemente con il racconto a punto di vista multiplo, come fa Pontiggia.

In secondo luogo, la tecnica polifonica è un presupposto per analizzare la lingua dei romanzi e riguarda un intreccio di voci autonome rispetto a quella autoriale, ognuna orientata da un “punto di vista”: questo però, nonostante l'omonimia, non va confuso con il punto di vista inteso in senso prospettico, (ovvero, come focalizzazione). Nel discorso di Bachtin, esso sta per qualcosa come «concezione del mondo» (Segre 1984, 96). L'ipotesi alla base della teoria polifonica è la possibilità di poter «individuare e spiegare le ragioni della *pluridiscorsività* — e della pluralità di voci — nelle riproduzioni (dirette e indirette) di enunciazioni altrui» (Garavelli 2009 [1985], 37-86)¹⁰⁵. Quindi non si può nemmeno identificare il romanzo polifonico con il romanzo drammatico, come fa Pontiggia.

Le riflessioni appena esaminate su punto di vista, impersonalità, discorsi diretto e indiretto libero, monologo interiore e polifonia costituiscono la quasi totalità di ciò che Pontiggia ha detto sull'argomento, nonostante lui stesso qualifichi tali questioni come un fatto di tecnica e abbia parlato o accennato all'importanza della tecnica in molte sedi. La discussione e gli studi su questi temi sono stati particolarmente rilevanti nel corso del Novecento, perché queste tecniche hanno seguito lo sviluppo del

¹⁰⁴ Così nelle parole di Beach: «Questa è la grande caratteristica tecnica prominente dopo il tempo di Henry James: che la vicenda debba raccontarsi da sé, attraverso le impressioni dei personaggi» (1948, 21).

¹⁰⁵ Con *pluridiscorsività* ci si riferisce alla «variabilità della lingua in rapporto alle differenziazioni sociali dei parlanti» (Garavelli 2009 [1985], 72).

romanzo contemporaneo. Ad esempio, il critico James Wood ha scritto che «è possibile narrare la storia del romanzo come lo sviluppo dello stile indiretto libero» (2010, 51). Quindi, al netto dell'analisi dei passi appena visti, quando dice di aver conservato un forte interesse per la tecnica, Pontiggia si riferisce unicamente alle qualità della prosa, nei termini che abbiamo già delineato. La verità è che agli studi narratologici lo scrittore paga un tributo dovuto al loro prestigio — fatto che possiamo constatare osservando la bibliografia delle letture che suggeriva ai suoi corsisti¹⁰⁶ — sebbene di essi non ci sia traccia sostanziale nei suoi interventi, e quando c'è, essa risulti problematica nei modi che abbiamo visto. Quando pensa alla tecnica letteraria, Pontiggia ha in mente altro. Dobbiamo capire di cosa si tratta.

Pontiggia ha stigmatizzato la visione della letteratura di quelli che chiama “formalisti”; nel farlo formula la sua filosofia dell'arte, che include la letteratura:

Io penso [...] che l'arte sia la cosa detta, se vogliamo riprendere queste formule, perché indispensabile è il linguaggio, ma essenziale è *la cosa* che viene espressa [corsivo nell'originale] (2009 [2004], 124).

Come non distingue nettamente saggistica e narrativa, così Pontiggia non distingue o, meglio, generalizza alle arti, il discorso sulla letteratura. Nella sua prospettiva, fra gli errori tipici della critica che presta troppa attenzione agli aspetti formali ci sarebbe quello di concepire la storia dell'arte come una successione di stili, ovvero pensare che l'arte sia il «frutto di una inesauribile sete di rinnovamento formale» (ivi, 126). Questo significa che lo stile è la conseguenza di altre esigenze, non un'esigenza in sé; dunque, non essendo il fine dell'arte, non è sufficiente come elemento di indagine per comprenderla. Lo studio delle modalità formali di dire la cosa sovrapporrebbe l'approccio dello studioso a quello dell'artista, ma — è sottointeso — i due approcci sono differenti perché hanno scopi diversi:

¹⁰⁶ Tra i molti testi consigliati troviamo: Michail Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Estetica e romanzo, Dostoevskij. Poetica e stilistica, L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*), Massimo Bonfantini (*La semiosi e l'abduzione*); Umberto Eco (*Lector in fabula*); Gérard Genette (*Figure I, II, III*); Gerald Prince (*Dizionario di narratologia*); Robert Scholes e Robert Kellogg (*La natura della narrativa*); Cesare Segre (*Avviamento all'analisi del testo letterario*), oltre a molti classici della filosofia del linguaggio, degli studi retorici, stilistici e antropologici; cfr. BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 80, fasc. 9, inv. 165.

Il linguaggio è fondamentale, ma non è il linguaggio quello che interessa all'artista, è la cosa che viene detta attraverso il linguaggio (*ibid.*).

Nel suo saggio su Pareto — che è importante per comprendere il suo rapporto con la retorica, come vedremo nel dettaglio nel § 5.6 — Pontiggia critica anche l'atteggiamento antitetico al formalismo, ovvero il “contenutismo”, trovando una sintesi tra i due:

Il primato della cosa da dire non è, come molti pensano, il dominio del contenuto. Quando si riesce a esprimerla, diventa il primato dello stile. L'arte non è la cosa prima di dirla, come vorrebbero i contenutisti, e neanche il modo di dirla, come vorrebbero i formalisti. L'arte è la cosa detta *nel linguaggio più efficace* [corsivo mio] (ivi, 157-158).

3.5 La critica alle poetiche: il rifiuto dello scientismo

Partendo dal discorso sulle tecniche vediamo ora i giudizi critici di Pontiggia sia su alcune poetiche degli autori che hanno adottato quelle tecniche, sia sul rapporto che noi dovremmo intrattenere oggi con quelle tecniche e poetiche. Quando dice che conoscere la tecnica serve a liberarsene — ovvero a non porsi dei finti problemi — spesso Pontiggia fa l'esempio del romanziere che crede di dover allestire le sue pagine corredandole dei dettagli fisici, biografici o anagrafici dei suoi personaggi (Dedola 2013, 49). A sostegno di questa tesi, lo scrittore ricorda il saggio di J. W. Beach, nel quale si tratta di un romanzo — la cui protagonista non è mai nominata, ma è sempre “*she*” — per spiegare perché lui abbia deciso di chiamare sempre e solo “lei” la moglie del professore del suo *Giocatore invisibile*: il protagonista la percepiva così e in questo modo pensava a lei (Pontiggia 2016, 172). È molto probabile che il ricordo abbia retroattivamente trasformato gli eventi e che quell'intuizione sia il frutto o di una libera interpretazione del saggio di Beach o di un'incomprensione. Pontiggia è molto vago nel riferimento e non dice di quale romanzo o di quale autore si trattava, né fornisce altri dettagli per aiutarci a capirlo. Ciò detto, il passo cui si riferisce è probabilmente quello in cui Beach, nel capitolo XXXI, discute di Dorothy Richardson. Lo studioso cita la prefazione di Mary Sinclair a *Pointed Roofs* di Richardson, in cui si spiega il metodo narrativo adottato nel romanzo, ovvero quello di far sparire l'autrice, che «non deve sapere né indovinare quello che [la

protagonista] Miriam non sa e non indovina; non deve veder nulla di quello che Miriam non vede.... Essa non si preoccupa, nel modo nel quale se ne occupano gli altri romanzieri, del suo personaggio....» (Beach 1948, 361). Questo corrisponde a ciò che diceva Pontiggia sull'inutilità dei dettagli superflui; ma nel caso del romanzo di Richardson è una conseguenza del fatto che il punto di vista è interno alla protagonista, e che il linguaggio e le conoscenze del narratore si adattano a ciò che sa, vede e può capire Miriam. Con l'ulteriore conseguenza che, dato questo stile narrativo, il nome della protagonista non dovrebbe essere richiamato di frequente, affinché ne risulti una sensazione di anonimato: questo, tuttavia, può essere solo congetturato, perché Beach in quelle pagine non lo dice espressamente. È più probabile, dunque, che le riflessioni su questi temi abbiano dato a Pontiggia lo spunto per giungere a quell'intuizione originale che troviamo nel suo romanzo; si tratterebbe perciò di una sua libera interpretazione senza un cogente nesso teorico con il discorso originale di Beach.

Conoscere la tecnica, ha sostenuto Pontiggia, gli ha consentito di compiere quella scelta stilistica consapevole; ma qualcosa di simile succede anche nei suoi due romanzi successivi, come ha scritto Giovanni Maccari, nei quali «come nella trilogia incompiuta di Kafka [i personaggi] non hanno quasi mai il privilegio di chiamarsi con nome e cognome» (2003, 72). A loro, il narratore si riferisce solo per mezzo del cognome, del nome di battaglia o della professione; la massima reticenza è poi raggiunta nella *Grande sera*, romanzo in cui seguiamo le ricerche di un uomo scomparso, del quale però non ci viene fornito alcun dettaglio anagrafico. Questa poetica della spersonalizzazione, nonché la ricerca di effetti antinaturalistici nel trattamento dei personaggi, ha messo le sue radici ai tempi del «Verri», quando anche Pontiggia conosce e studia la coeva saggistica letteraria francese, specialmente quella di Alain Robbe-Grillet: è nei «Quaderni del Verri», infatti, che sono stati pubblicati alcuni suoi saggi sul romanzo, a partire dalla raccolta *Una via per il romanzo futuro* del 1961¹⁰⁷. Seguendo Guido Mazzoni (2011, 265), vediamo che nei saggi di Robbe-Grillet si trovano «gli attacchi più duri che siano mai stati mossi al paradigma ottocentesco», che consisteva di alcuni elementi comuni sia al romanzo realista sia al *romance*. Tra questi c'erano: in primo luogo, un principio d'ordine che imponeva

¹⁰⁷ Una silloge curata da Renato Barilli.

di connettere le parti della storia: «le storie — dice Mazzoni — sono tenute insieme da un solido sostrato di eventi motivati, o di eventi apparentemente casuali che alla fine, nell'economia complessiva del testo, si rivelano motivati e antropocentrici» (ivi, 264). Nel successivo romanzo modernista, invece, il dettaglio contingente emergerà e diventerà prominente, sovvertendo così l'ordine gerarchico, come d'altra parte era già accaduto nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert (ivi, 263-264). In secondo luogo, lo stesso sovvertimento dell'ordine gerarchico investe la descrizione dei personaggi; è opinione di Mazzoni che la critica di Robbe-Grillet colga un importante aspetto che si ritrova in molti romanzi del primo Ottocento, in cui i personaggi secondari sono raccontati molto bene, mentre i protagonisti «conservano un *charakter*¹⁰⁸, un'impronta, una coerenza interna che si mantiene nel tempo e che si esprime nella gerarchia fra la dominante psicologica e le passioni minori» (ivi, 267). Ricollegandoci a Pontiggia, rispetto a quanto appena detto, vanno fatte due osservazioni. La prima riguarda la svalutazione della trama: abbiamo visto come legga e cosa noti Pontiggia in un grande costruttore di trame come Dickens, e possiamo quindi intravedere in quel brano le sue idee sulla trama (ovvero la sua indifferenza verso la gerarchia complessiva degli eventi). La seconda osservazione è che la poetica dei romanzi di Pontiggia risente molto di queste concezioni. Ad esempio, per la scrittura del primo romanzo che gli ha dato, assieme al favore critico anche il primo successo di pubblico, *Il giocatore invisibile*¹⁰⁹, Pontiggia ha detto di essersi ispirato a due romanzi di Charles Dickens (*David Copperfield* e *Il circolo Pickwick*), che erano stati per lui «modelli di immensa significazione ironica e allusiva sotto la leggibilità immediata del testo» (Zangrilli 1992, 174).

James Wood ha descritto efficacemente il modello di prosa inaugurato da Flaubert — diventato tanto pervasivo da rendersi quasi invisibile — sottolineando che tale modello «caldeggia il dettaglio eloquente e brillante; privilegia un alto grado di osservazione viva; mantiene una compostezza asettica e sa indietreggiare [...] di fronte al commento superfluo; giudica il bene e il male con neutralità; cerca la verità, anche a costo di disgustarci» e specificando «che le impronte dell'autore su tutto ciò sono, paradossalmente, rintracciabili ma non visibili» (2010, 31).

¹⁰⁸ Ovvero «[la] convinzione che la varietà degli individui e la mobilità della loro vita interna sia riconducibile a tipologie [...] Implicita in un concetto simile è [...] l'idea che le azioni e i discorsi di un individuo siano coerenti con il marchio da cui la sua vita interna è segnata» (Mazzoni 2011, 185).

¹⁰⁹ Nonché il primo a mostrare il suo "stile *semplice*", cfr. (Testa 1997, 335-337).

Di simili osservazioni critiche e teoriche, Pontiggia ha però sottolineato la contingenza dicendosi convinto che, pur avendo queste un'utilità indiscutibile, esse non dovrebbero preoccupare lo scrittore, che dovrebbe sentirsi libero di non sottomettersi. Poiché si tratta di *descrizioni* e non di *prescrizioni* è possibile avvalersi, a seconda della necessità, di ciascuna o di nessuna di esse: «ogni poetica è buona, purché sia buona l'opera», ha detto parafrasando Jorge Luis Borges (2002b [1996], 90). In particolare, Pontiggia critica due degli assunti centrali della poetica flaubertiana, che abbiamo già visto: l'impersonalità autoriale e il punto di vista circoscritto, specialmente nella sua versione interna fissa (che, però, Pontiggia non chiama così). Pontiggia concede che persino «la rimozione dell'autore [...] abbia favorito la creazione di opere grandiose» (2003 [2002], 99), ma prendere a modello queste tecniche implica a suo avviso avere almeno due idee sbagliate: la prima è che nell'arte (e nella letteratura) ci siano forme di progresso; la seconda è che le acquisizioni nel campo scientifico, in cui un progresso c'è, siano trasferibili nella letteratura:

Non si può parlare di “progressi” nell'ambito artistico: è anche questa una distorsione dovuta alle suggestioni della cultura positivistica trasposta in ambito estetico (2016, 275).

Le poetiche, dunque, con tutto ciò che concorre a costruirle, essendo irrimediabilmente legate al tempo che le ha prodotte, non superano la loro epoca e non andrebbero mai riesumate (*ibid.*): assumendo tutto ciò, noi possiamo solo limitarci a constatare che avvengono dei «mutamenti nelle prospettive narrative» (*ibid.*). La tecnica dell'impersonalità, dice Pontiggia, è stata l'invenzione di Flaubert che ha poi avuto corso in Italia per mezzo delle opere di Verga in particolare e degli esponenti del *Verismo* in generale. Lo scopo che certi scrittori suggestionati «dall'invadenza della tecnologia» vorrebbero ottenere per suo tramite sarebbe quello di «rappresentare con obiettività scientifica gli eventi, i personaggi» (*ivi*, 274). Flaubert «avversava i commenti pietistici, affettivi dei narratori tradizionali» (*ibid.*); è per questo, dice Pontiggia, che attraverso l'impersonalità metteva un'inedita distanza critica tra sé e il suo soggetto. Tuttavia, obietta, «ammetteva, dicendo “Madame Bovary sono io”, il suo coinvolgimento ideale ed emotivo nel punto di vista del personaggio» (*ibid.*).

Pontiggia ha ragione quando dice che, in conclusione, autore e protagonista del romanzo vanno tenuti distinti, ma ha torto quando tenta di scorgere una sorta di atteggiamento contraddittorio in Flaubert: per due ragioni. La prima è che la frase «*Madame Bovary c'est moi*» è apocrifa (Wellek 1969, 16): compare per la prima volta nel 1909 nell'opera di René Descharmes *Flaubert avant 1857*, «ed è citat[a] da una fonte di seconda mano; come detto a Mlle Amélie Bosquet». (ivi, 602 n.18). La seconda ragione è che, come è ben documentato, Flaubert non aveva delle opinioni del tutto solidali con la sua protagonista, che ha persino definito «una donna di falsa poesia e falsi sentimenti» (Flaubert 2006, 208). Tuttavia, Pontiggia coglie il punto centrale della questione dell'impersonalità autoriale, ovvero la sua astensione dal commento morale. Ha scritto Wellek che in Flaubert l'impersonalità diventa *impassibilité*, ovvero indifferenza, distanza ironica che, a differenza dell'impersonalità che è un rifiuto del romanzo a tesi, «combatte il romanzo sentimentale e autobiografico» (1969, 14-15).

Ma Pontiggia non ha pienamente ragione quando indica una linea di continuità — non solo nell'aspetto tecnico, ma anche nei presupposti teorici — tra l'impersonalità del naturalismo letterario (quella degli scrittori che, suggestionati dalla tecnologia, vogliono riprendere gli eventi con obiettività scientifica) e quella di Verga. Primo, perché — come ha scritto Pierluigi Pellini — l'impersonalità del narratore di matrice flaubertiana è solo una delle caratteristiche tipiche della prosa del romanzo naturalistico, e non è dunque una condizione sufficiente per poter parlare di *naturalismo*: sono altrettanto necessari quantomeno un protagonista antieroico e una costruzione ripetitiva e circolare della trama (Pellini 2016, 18). In secondo luogo, non va sovrastimata la suggestione che avrebbe avuto la scienza su Verga, perché l'impersonalità autoriale da lui praticata è più vicina a quella flaubertiana che a quella di Zola, dal momento che incorpora in sé una simile distanza ironica, piuttosto che un'ossessione clinica. Inoltre, essa non ha tanto un risvolto scientifico, quanto piuttosto ideologico-politico, perché Verga ha inaugurato la sua stagione verista in seguito a «un mutamento ideologico profondo, provocato in primo luogo dal fallimento della “Rivoluzione parlamentare” e del governo della Sinistra storica» (ivi, 31). Insomma, il Verga verista avrebbe abbandonato quelli che fino a poco tempo prima lui stesso chiamava “principi ben stabiliti”, ovvero una serie

di valori morali che a suo modo di vedere mancavano in *Madame Bovary* e lo avevano portato a condannare il romanzo dopo la prima lettura (*ibid.*).

Che una certa idea del ruolo della scienza in ambito letterario possa essere dannosa — specialmente quando gli scrittori fondano le loro poetiche o certe loro concezioni estetiche a partire da essa — è una posizione che Pontiggia ha espresso in più circostanze. La ritroviamo nella prefazione al saggio sul romanzo di E. M. Forster, di cui abbiamo già parlato: secondo Pontiggia, l'ostinazione con cui certi critici come Percy Lubbock hanno seguito le idee di Henry James, li avrebbe portati a sovrastimare il punto di vista unico «per ragioni di attendibilità e coerenza interna» ma questa fissazione altro non è se non «un'eredità della cultura scientifica di fine secolo» (2002b [1996], 177).

Ancora una volta, bisogna fare delle precisazioni: tra le intenzioni di chi si avvale di questa scelta prospettica, c'è in genere quella di intensificare l'esperienza di lettura, sia sul piano emotivo che conoscitivo (Turchetta 1999, 29). Nel caso di Henry James, non si può separare questa scelta da quelle che abbiamo già visto parlando delle differenze tra una poetica dello *showing* e del *telling*; non possiamo perciò dimenticare che la posizione prospettica dei narratori jamesiani è parte di un progetto estetico in cui il racconto è essenzialmente basato sulla scena e sulla trasparenza autoriale, ovvero su fatti di durata e di voce, come abbiamo visto¹¹⁰.

Nonostante sia possibile in qualche misura accomunare James a Zola e a Dostoevskij sul piano formale — trattandosi di autori che hanno messo in secondo piano la presenza del narratore: il primo mascherandolo con il discorso indiretto libero, il secondo mettendo sullo stesso piano le voci del narratore e dei personaggi (Mazzoni 2011, 310) —, è tuttavia doveroso osservare che James sviluppa una poetica molto diversa da quella di questi due autori, costruendo «testi fondati sul metodo drammatico e sulla restrizione dell'ottica» (ivi, 310-311). La conclusione di Pontiggia è che solo per una specie di scientismo si potesse giungere a pensare che i romanzi con un punto di vista interno fisso fossero, in un modo o nell'altro, migliori o più efficaci degli altri. Ed è una conclusione forte, ma debole nella sua giustificazione. Infatti, se da un lato è legittimo affermare che il romanzo

¹¹⁰ Il mascheramento della voce narrante consiste in una varietà di strategie, fra le quali, «un ruolo importante spetta per esempio all'indebolimento dell'intreccio. Un racconto in cui si susseguono troppi eventi, e soprattutto troppi eventi strani, fa sentire infallibilmente la presenza di chi ha inventato la concatenazione della trama» (Turchetta 1994, 56). È quanto si è visto sopra, cfr. (Pellini 2016, 18).

sperimentale ha fatto il suo tempo — come fa Pontiggia quando afferma che «è bastato un secolo perché il *roman expérimental* diventasse, contro ogni aspettativa, un romanzo fantastico» (2002b [1996], 90) —, dall'altro lato non sembra corretto ritenere che una tecnica sia inesorabilmente connessa con una poetica. Se il romanzo naturalista francese, o Henry James nella sua seconda stagione, hanno fatto largo uso dell'impersonalità e del punto di vista interno fisso per ragioni che, dopo di loro, non sarebbero più condivisibili, questo non implica che quelle stesse tecniche non siano impiegabili per assecondare altre poetiche e altri generi letterari. Come abbiamo visto, possiamo contestare tale visione basandoci sugli esempi forniti dalla storia della letteratura: è, ad esempio, il caso di Verga, che si è avvalso dello stesso dispositivo tecnico largamente impiegato dai naturalisti, ma non sulla base dei medesimi presupposti.

Per sua stessa ammissione, Pontiggia non l'ha sempre pensata allo stesso modo sull'impersonalità autoriale e sulla possibilità di un progresso nelle arti:

Il dogma che l'autore non debba mai imporre la sua presenza è una delle pregiudiziali più idiote della narrativa contemporanea. Ne so qualcosa perché l'ho condivisa per anni (2003 [2002], 99-100).

Se negli anni della sua formazione credeva che un progresso fosse possibile anche nel romanzo, in seguito ha commentato così quella posizione: «La cosa che bisogna in realtà superare è la stupidità» (1998a, 107). Questo ravvedimento ha una conclusione operativa: si possono recuperare tutte le modalità espressive che si ritengono opportune, compreso il famigerato narratore onnisciente che si trova in Fielding, che altro non è se non «un dono per il lettore» (*ibid.*).

Bisogna però osservare che c'è almeno un'incoerenza in questo ragionamento, se lo seguiamo fino in fondo. Perché, o si assume che prima delle poetiche naturalistiche non ci fossero delle poetiche, ma questo non è sostenibile; oppure si ammette che c'erano, e allora bisogna spiegare perché queste (come quelle fondate sul narratore onnisciente) possano invece essere recuperate, mentre quelle naturalistiche no. Stando al ragionamento di Pontiggia, le poetiche naturalistiche avrebbero senso solo entro i confini storici che le hanno prodotte, ma, se questo criterio storicista fosse valido, allora dovrebbe valere anche per Fielding. Non si vede bene perché potremmo avvalerci dell'onniscienza e non dell'impersonalità: si dovrebbe supporre

che le poetiche premoderne siano intrinsecamente diverse da quella naturalistica, la quale rappresenterebbe un caso a parte. Ma questa ipotesi *ad hoc* — che, come abbiamo visto, non è sostenuta davvero dalle giustificazioni addotte — fa pensare che in fondo, il vero obiettivo polemico, sia la scienza *tout court*. Sembra, cioè, che Pontiggia sia più o meno consapevolmente mosso da una generica volontà di riaffermare la separazione delle “due culture”, quella umanistica e scientifica, che non dovrebbero avere molto a che spartire quanto ai rispettivi diritti e doveri. Vedremo nel dettaglio i rapporti di Pontiggia con gli specialismi, compresi quelli scientifici, nel § 4.5.

Questa rassegna delle idee di Pontiggia sulla tecnica e sulle poetiche — riguardante questioni centrali del dibattito novecentesco che lo scrittore ritiene importanti sia per chi studi la letteratura sia per chi abbia l’ambizione di scrivere — dovrebbe aver consolidato le ipotesi di partenza. Anche se Pontiggia ha spesso dichiarato di provare grande interesse per questi problemi, dobbiamo temperare le sue dichiarazioni osservando che, se questo è certamente vero per il Pontiggia ventenne (quello del «Verri» e della tesi di laurea su Svevo), lo è meno per il Pontiggia maturo. Di conseguenza, quando parla di “tecnica” e di “linguaggio” Pontiggia ha in mente altro. In parte lo abbiamo visto accennando alla divisione per argomenti dei suoi corsi di scrittura: il suo interesse dominante è la prosa. Questo spiega in parte perché tratti in maniera indifferenziata generi come il saggio e il romanzo: gli strumenti con cui ritaglia gli elementi che per lui sono i più rilevanti, e sui quali dunque si sofferma, sono soprattutto retorici e linguistici. Lo capiremo meglio nel capitolo 5.

Capitolo 4

Il metodo e il linguaggio

4.1 La chiarezza, la razionalità, l'illuminismo

4.1.1 Il problema della chiarezza e la questione dell'illuminismo

Una delle posizioni più durature e di maggior rilievo sulla mappa delle idee di Pontiggia è occupata dalla questione della chiarezza, che nella sua prospettiva rappresenta una delle mete più importanti cui uno scrittore dovrebbe mirare. Ma essa è anche un'ispirazione intellettuale, non solo stilistica. Lo si vede bene da un brano come il seguente:

Il bisogno della 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 (Pontiggia 2016, 61).

La questione occupa molto presto le riflessioni di Pontiggia, infatti compare già nel titolo del primo saggio della sua prima raccolta saggistica *La "chiarezza" di Daumal*, che risale al 1967. Tuttavia, vedremo che la questione del rapporto di Pontiggia con la chiarezza non è semplice, ma nasconde molte insidie interpretative. Intanto, possiamo notare un fatto, certamente microscopico, ma che sarà retrospettivamente rivelatore: nel titolo del suo saggio, Pontiggia mette la parola "chiarezza" tra virgolette, suggerendo così di non pensarla in termini tradizionali, sebbene nel testo non dica affatto che non si tratta di chiarezza *tout court*, perché, pur definendola nel modo originale che si vedrà, la chiama col suo nome. Quando è stato pubblicato per la prima volta questo saggio, stava terminando un lungo dibattito tra molti dei più noti intellettuali italiani su quella che successivamente è stata chiamata "La nuova questione della lingua", e che aveva preso le mosse da uno scritto di Pier Paolo Pasolini, pubblicato su «Rinascita» il 26 dicembre 1964,

intitolato *Nuove questioni linguistiche*¹¹¹. In quello scritto, Pasolini constatava la comparsa di un nuovo italiano tecnologico che rappresentava l'asse Torino-Milano — ed era perciò il frutto dell'egemonia omologante della “tecnocrazia del Nord” —, e sosteneva, tra le altre tesi: che esso aveva soppiantato lo storico asse linguistico Roma-Firenze, sostituendo l'Italia retorica con quella reale; che da quel momento in avanti a guidare la lingua italiana sarebbe stata la tecnica e non più la letteratura; che i fini comunicativi avrebbero sostituito quelli espressivi (Pasolini 1979 [1971], 95-98). La risposta a quell'intervento che ha avuto la maggiore risonanza è stata senz'altro quella di Italo Calvino, che per l'occasione ha coniato l'ormai celebre etichetta di “antilingua” per connotare una prosa afflitta dal «“terrore semantico”, cioè la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato» (Calvino 1995d, 155). Di questa ambizione alla chiarezza hanno scritto anche altri intellettuali italiani, come Goffredo Parise e Luigi Meneghello, quest'ultimo mettendo a confronto la tradizione retorica italiana con la prosa e la cultura di lingua inglese¹¹².

Questo atteggiamento razionale nei confronti della scrittura è quello che il filosofo Karl R. Popper ha definito “illuminista”, ponendolo in antitesi a quello del profeta, e trovando che la sua caratteristica distintiva si trovi nell'uso del linguaggio, perché «l'illuminista parla il più semplicemente possibile. Egli vuole essere compreso» (2017b, 293). A suo avviso, il maestro insuperato di questo stile è Bertrand Russell: possiamo trovare una conferma che questi la pensasse allo stesso modo in fatto di comunicazione e scrittura, leggendo quanto egli scrive della sua stessa prosa, la quale è guidata dalla preoccupazione di comunicare col minor numero di parole e nel

¹¹¹ Consisteva nel testo di una conferenza tenuta da Pasolini in vari incontri pubblici, comprese alcune università, cfr. (Parlangeli 1979 [1971], 25).

¹¹² Meneghello scrive infatti di aver imparato «che lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento, ma quello di comunicare dei significati; [...] che l'oscurità non ha un pregio particolare; [...] che nelle cose che scriviamo la complessità non necessaria è sospetta; [...] che, a parità di altre condizioni, la solennità è un difetto» (2006b, 1307-09); e che, invece, i «maestri del Paese dei Vitelli, facevano le riviste piene di aria oscura» (Meneghello 1993, 103). Sulla «prosa paludata», scrive in *Jura*: «Ciò che dava noia non era l'oscurità, ma la falsa oscurità, la finzione del difficile, del raffinato, dell'insolito, del profondo. Mi sentivo offeso in uno dei miei sentimenti più intimi. Mi pareva che praticare quel tipo di prosa abitualmente e per mestiere (come alcuni facevano) non sia un modo disonesto di scrivere, ma un modo disonesto di vivere» (2006 [1987], 1073-1074). Su Meneghello, la questione della chiarezza e le differenze tra Italia e paesi anglosassoni, ha scritto Claudio Giunta in (2018a, 37-41 e 247-248) e in (2018b, *passim*).

modo più trasparente possibile il suo pensiero, sacrificando a questo obiettivo «ogni tentativo di raggiungere l'eccellenza estetica» (Russell 2009 [1961] b, 35)¹¹³.

Se rileggiamo il brano citato in apertura, sembra legittimo pensare che Pontiggia inquadri in questi termini la questione dello scrivere chiaro e che, di conseguenza, stia alludendo a modelli di prosa e di pensiero simili a quelli che ho riportato. E saremmo confortati in questa lettura leggendo quanto sostiene certa bibliografia critica su di lui. Ad esempio, Paolo di Paolo ha detto che Pontiggia è «Un illuminista aggiornato, a cui Voltaire, il Leopardi delle Operette morali, Manzoni dovevano aver prestato qualche strumento di comprensione del mondo» (2009, 119); Laura Lepri lo ha etichettato esplicitamente come «l'illuminista Pontiggia» (2009, 184); mentre Filippo La Porta lo ha descritto come uno scrittore laico amante del paradosso e come un pensatore scettico e pungente «che adora il caffè (bevanda in un certo senso “ufficiale” dell'illuminismo) e però non disdegna il tè preparato dai monaci buddhisti», mitigando così l'unilateralità di letture critiche come le precedenti.

Un altro suggerimento indiretto a pensare che le cose stiano così riguarda il modo in cui si è parlato del contesto culturale in cui Pontiggia ha mosso i primi passi, quello della Milano degli anni Cinquanta in cui si fondava la rivista «il Verri» (nel 1956): Umberto Eco (2018 [1994], 123) ha descritto il vivace ambiente animato dai molti giovani che gravitavano intorno alla redazione della rivista come un “illuminismo padano”, dove vigeva il pensiero anti-idealistico di Antonio Banfi, il neorazionalismo di Ludovico Geymonat e l'esistenzialismo positivo di Nicola Abbagnano. Come abbiamo visto, Pontiggia aveva partecipato alla redazione del “Verri” fin dalla sua fondazione¹¹⁴. Infine, un altro potenziale elemento a sostegno di questa tesi viene dall'importante saggio di Enrico Testa, *Lo stile semplice*, nel quale lo studioso richiama proprio il saggio di Pontiggia sulla chiarezza di Daumal che «ha delineato un quadro essenziale di riflessioni sulla lingua del narrare, che è anche una sorta di epitome conclusiva dei caratteri dello “stile semplice”[...]» (1997, 335); tra questi tratti ci sono, dice Testa citando Pontiggia «l'impiego di un linguaggio corrente per esprimere verità remote dai luoghi comuni» e la scelta del discorso chiaro piuttosto che di uno oscuro (*ibid.*). Nel suo saggio, Testa procede a esaminare la prosa del

¹¹³ Sacrificio che per alcuni non è nemmeno avvenuto, se si considera che il filosofo è stato insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1950.

¹¹⁴Cfr. § 1.1.

Giocatore invisibile, dal momento che esso si occupa, come recita il sottotitolo, di *Discorso e romanzo*. Se però guardiamo più da vicino la produzione critica di Pontiggia, vediamo che in essa una netta distinzione concettuale tra prosa narrativa e saggistica non c'è: è quanto ho segnalato in molte di queste pagine. Quanto dice Pontiggia della prosa, nella sua prospettiva, non vale per la sola narrativa, ma per tutti gli impieghi sapienti della prosa, ed è dunque in questa prospettiva non limitata alla narrativa che vanno valutati i suoi argomenti critici e teorici nei quali impiega questi concetti. Naturalmente, è del tutto legittimo che, indipendentemente dalle altre assunzioni e conclusioni teoriche di Pontiggia, Testa veda in quel discorso una sintesi dei propri argomenti teorici sulla sola prosa narrativa, ad esempio perché ritiene che le proprietà isolate da Pontiggia nel suo saggio identifichino quello che lui ha definito “stile semplice”.

Ulteriori elementi per inquadrare Pontiggia come un nuovo illuminista vengono anche dalle comparazioni con altri autori come Italo Calvino e Primo Levi, come fa Andrea Battistini, quando afferma che, nonostante le differenze, Pontiggia sia animato dallo stesso intento del Levi dello *Scrivere oscuro* e del Calvino dell'*Antilingua*, ossia «puntare all'essenziale, evitando tutto ciò che è superfluo, a cominciare dalle frasi fatte e convenzionali» (Battistini 2006, 16). Levi e Calvino sono due autori che la critica ha non solo ampiamente accostato all'illuminismo¹¹⁵, rilevandone il rapporto risolto con la scienza e con la tecnica¹¹⁶, e la consapevole propensione al ragionamento chiaro¹¹⁷, ma ha anche in più occasioni accostato i due scrittori per via di queste forti affinità¹¹⁸. Ci sono convergenze tra quello che sostiene

¹¹⁵ Su Calvino cfr., ad es., Perrella (1999, 57-58 e *passim*); Antonello (2005, 173-75 e *passim*). Su Levi, cfr. Antonello (2005, 105 e *passim*) e Amsallen (2017, 290-298).

¹¹⁶ L'analisi condotta da Pierpaolo Antonello su Calvino, Levi, Gadda e Sinisgalli evidenzia come in questi autori emerga un'epistemologia che rivaluta la portata pragmatica ed etica del sapere pratico. L'autore sottolinea che tale visione si pone «in netto contrasto con le posizioni di gran parte della filosofia novecentesca. [Perché] pensatori come Heidegger, Jünger, Arendt e, in Italia, Vattimo, Severino o Galimberti hanno concepito la tecnica soprattutto come nichilismo, come fine della metafisica o come dominio» (Antonello 2005, 14). È noto che Heidegger e Severino figurino tra i pensatori che Pontiggia stimava maggiormente: per la discussione sul primo si rimanda al § 4.3.1; in merito alle valutazioni di Pontiggia su Severino, si veda qui il § 4.1.6.

¹¹⁷ Per Calvino, cfr., ad esempio, la *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della Sfida al labirinto* in (Calvino 1995a, 1773), oppure il § 18 de *Il midollo del leone* in (Calvino 1995a, 26-27). Per Levi si vedano (Amsallen 2017, *passim*) e (Scarpa 2017, 238-255).

¹¹⁸ All'osservazione di Cesare Cases (1987, 25) sulla comune passione di Levi e Calvino per le scienze esatte, si aggiunga quella di Pier Vincenzo Mengaldo (2019, 28), che rileva l'«affinità mentale dei due» e ne rintraccia le diverse origini. Inoltre, Pierpaolo Antonello ha individuato «una comune matrice filosofica e epistemologica che coniuga una visione realista e materialista del mondo a una concezione atomistica e combinatoria della realtà, in bilico fra Lucrezio e Leibniz. [...] una tendenza a riordinare

Pontiggia e quanto dice Primo Levi. Ad esempio, quest'ultimo ha scritto che «non dobbiamo scrivere come se fossimo soli [...] [e che] dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno» (2016c, 842); oppure che è un errore credere che solo un linguaggio oscuro possa rappresentare in modo adeguato l'oscurità dentro di noi (ivi, 843); ma ha anche formulato una concezione del testo letterario simile a quella di Pontiggia (per il quale il testo ne deve sapere più di chi lo scrive) quando ha detto che: «nessun autore capisce a fondo quello che ha scritto, [...] [e che] tutti gli scrittori hanno avuto occasione di stupirsi delle cose belle e brutte che i critici hanno trovato nelle loro opere e che loro non sapevano di averci messe» (ivi, 840). Infine, discutendo dei gerghi, Levi ha affermato che dovremmo biasimarne gli usi incontrollati (ivi, 842-843). Nonostante queste convergenze con Levi, oppure, rispetto ai giudizi non solo retrospettivi sulle tesi della Neoavanguardia, con Calvino, bisogna osservare che, se le affinità tra Levi e Calvino resistono su più fronti, quelle tra i due autori e Pontiggia vengono meno a un'analisi più approfondita, perché in lui cambiano i presupposti e le risposte date agli stessi problemi. Ad esempio, gli argomenti portati a sostegno da Levi alle tesi precedenti divergono ampiamente rispetto a quelli di Pontiggia. Rispondendo a Giorgio Manganelli, che aveva criticato il suo intervento sullo scrivere oscuro, Levi scrive: «Per lui [Manganelli] questo non capire sembra normale, anzi desiderabile, e per me esso è volta a volta un'insidia, una carenza o una seccatura» (Levi 2016d, 1402). L'oscurità è solo oscurità, non c'è fascino in essa che possa attrarci. Nel formare il suo stile, Levi ha detto di non essersi mai posto problemi strettamente stilistici, di non aver cercato «delle varianti al linguaggio di tutti i giorni» (Fontanella 2018, 559).

Il confronto tra i due scrittori può mettere in luce le loro differenze, soprattutto se si confrontano i loro giudizi, a parità di analisi, di un caso rappresentativo di oscurità: la poesia di Ezra Pound. Questo il giudizio di Levi:

Sono illuminista, credo nella giustizia, ecco, tutto il resto è messo in discussione, è dubbio, è caos. [...] Le possibilità di un letterato sono molto limitate. Non mi piace la letteratura priva di comunicazione. Pound, ad

lo spostamento paradigmatico della contemporaneità [...] attraverso strumenti comunque mutuati da un certo razionalismo di matrice scientifica, come il succitato atomismo, l'evoluzionismo darwiniano, o il paradigma informativo-entropico» (2005, 11).

esempio. Tutto il mondo lo apprezza, ma per me è un autore superfluo (2018, 34).

Levi sostiene che Pound non aveva affatto l'ambizione di essere compreso — tanto che, a tale scopo, talvolta scriveva pure in cinese — e delle sue simpatie per il fascismo dice: «Chi non sa ragionare deve essere curato, e nei limiti del possibile rispettato [...] ma non deve essere lodato né indicato a esempio» (2016c, 841-842). Di segno opposto il giudizio di Pontiggia, che non condanna affatto l'oscurità del poeta, «uno dei [...] più geniali del nostro Novecento» (2016, 52), «un poeta tra i più grandi del nostro secolo» (ivi, 91), e che invece reputa coraggioso, aggiungendo:

Certo questo coraggio è stato pagato, a volte, con il sacrificio della poesia stessa, non dico a causa delle oscurità, quanto al contrario, di luci troppo abbaglianti. Ma io credo che la sensazione misteriosa e potente che suscita la poesia dei Cantos, quella di una coincidenza dei tempi nell'eternità della parola, continui ad agire [corsivo mio] (1984b, 189).

Non è un buon esempio di chiarezza questa difesa dell'oscurità poundiana: l'antitesi su cui si regge il discorso, quella tra oscurità e luci troppo abbaglianti non è un vero argomento, ma una inventiva soluzione retorica che consiste nel rovesciamento dell'interpretazione di oscurità — sostituita con il suo opposto. In questo modo, però, Pontiggia non confuta nel merito l'accusa di oscurità, ma si limita a rifiutarla; anzi, in essa, Pontiggia non vede come fa Levi un vicolo cieco, ma una “sensazione misteriosa e potente”. Una simile strategia argomentativa è adottata nel saggio sulla chiarezza di Daumal, nel quale Pontiggia rifacendosi allo scrittore francese e a Jules Renard ricava l'idea che «Il testo è una stratificazione di significati, di cui quello superficiale deve essere *comunque* intelligibile» [corsivo nell'originale] (ivi, 13). Chiarezza, secondo i due autori significa che il testo dovrebbe essere compreso anche da un ragazzino; Renard dice da un bambino, Daumal da un adolescente, ma secondo Pontiggia la differenza è inessenziale (ivi, 14).

Pontiggia fa un'altra affermazione, importante per comprendere il suo pensiero sulla questione: «Per Daumal la chiarezza non è il valore, ma il valore non si esprime che attraverso di essa», e chi lo sostenga non è costretto a dare vita a un nuovo classicismo (ivi, 15). Ammettendo che questa non sia solo una chiosa al pensiero di Daumal, ma che Pontiggia stia facendo sua questa riflessione, potremmo parafrasare

quanto ha scritto e affermare che se la chiarezza non è il fine dell'arte, essa è tuttavia un mezzo necessario per raggiungerlo. Ne consegue che non si dà valore senza chiarezza. In questo senso, se ammettiamo che se c'è valore allora c'è chiarezza, dobbiamo accettare anche che se non c'è chiarezza non c'è valore. Di conseguenza, il fatto che non si riconosca la chiarezza come valore in sé non esclude che in base a essa, e solo a essa, si possa talvolta formulare un giudizio di valore sull'intera opera (quando non c'è chiarezza, non c'è valore).

Nel seguito del saggio, Pontiggia illustra la sua idea ricorrendo alla combinazione di alcune metafore geometriche. Sostiene infatti quanto segue: primo, possiamo raffigurarci il classicismo — rappresentato dal monte Parnaso — come «un triangolo la cui base è il fondo oscuro dell'essere e il cui vertice è il punto chiaro della forma» (ivi, 16); secondo, le avanguardie — rappresentate dall'Anti-Parnaso, sono ormai sterili e cristallizzate, e possiamo rappresentarcele come un triangolo rovesciato «il [cui] vertice, rivolto verso il basso, [è] il punto oscuro dell'essere e la base, in alto, [è] la forma oscura» (ibid.); infine, esiste una terza via, cioè «un terzo triangolo che, salendo dalla base chiara della forma, arriva al vertice chiaro dell'essere. Questo — dice Pontiggia — non è ancora il Monte Analogo¹¹⁹, ma forse, a distanza, la sua immagine» (ibid.).

È difficile orientarsi in questa ricostruzione fantastica. Troviamo almeno cinque coppie di termini opposti — alto/basso, essere/forma, chiaro/oscuo, base/vertice, e infine punto, a cui però Pontiggia dimentica di associare un esplicito termine opposto (l'estensione?) — di cui non sono chiari il senso e le regole di combinazione. Se infatti l'analisi di Pontiggia è corretta, se la griglia concettuale da lui proposta è valida e i termini individuati corrispondono a proprietà reali dei fatti letterari, allora ci si aspetterebbe che la ricombinazione di questi termini mappi lo spazio di molte, se non tutte, le possibilità stilistiche. Ogni permutazione di quei termini dovrebbe avere il medesimo valore euristico, perché descriverebbe una specifica possibilità letteraria; a meno che non siano esplicitate le regole che rendono alcune combinazioni valide e altre no. Pontiggia però si limita a tre combinazioni, tacendo sulle altre possibili, come, ad esempio: vertice oscuro dell'essere in alto e una base

¹¹⁹ Titolo italiano del romanzo di René Daumal *Le Mont Analogue*, tradotto dall'amico Claudio Rugaioni per Adelphi nel 1968.

oscura della forma in basso, oppure base oscura dell'essere in alto e un vertice oscuro della forma in basso, e così via.

Ma le differenze tra Pontiggia e Levi sono ancora più evidenti dal seguente brano:

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 [...]. Solo il discorso chiaro può essere di una complessità inesauribile [corsivo mio] (*ibid.*).

Pontiggia aggiunge che «la chiarezza di Daumal si allontana ugualmente da ogni modello classico che veda nell'ordine una fuga dal disordine dell'esistenza. [È una chiarezza] metaforica, allusiva, autoironica, discreta (tanto che il lettore giovane non deve avvertirla), che conosce il bersaglio, ma sa che per colpirlo non deve mirarlo» (ivi, 17).

Come realizza Daumal questa poetica? Pontiggia fa alcuni esempi: primo, Daumal adotta «metafore che l'uso ha reso "linguistiche"» (*ibid.*), tranne nei casi in cui ricorre a invenzioni personali che tuttavia esprimono, con la stessa immediatezza del linguaggio comune, «un senso globale, *fisico*, della realtà» (*ibid.*). Oppure, Daumal si avvale di «una tecnica narrativa tradizionale, proprio come la più idonea, nella sua chiarezza apparente, a coprire e nello stesso tempo a svelare significati e nessi non apparenti» (*ibid.*); Pontiggia non spiega però che cosa intenda con tecnica narrativa tradizione, né fa degli esempi che lo possano chiarire. Infine, «anche sul piano sintattico Daumal aderisce all'uso [...] perché esso gli consente, senza sottolinearli pericolosamente, però collaudandoli e verificandoli a livelli diversi, gli effetti più complessi» (ivi, 18). Per come Pontiggia concepisce la chiarezza, ci sono fondamentalmente due metodi per raggiungerla: passare la prosa al vaglio della lingua comune e acquisire una vasta competenza etimologica; lo vedremo nei prossimi paragrafi. Affrontiamo ora le questioni della razionalità e del presunto illuminismo di Pontiggia. Se agli argomenti che potrebbero indurci a vedere in Pontiggia un nuovo illuminista accostiamo la definizione generale di "illuminismo" data dallo storico delle idee Isaiah Berlin, vediamo bene come sia facile, leggendo Pontiggia, collegare e attribuirgli certe caratteristiche che andrebbero tenute separate, come chiarezza e razionalità: scrive Berlin che non si può parlare di illuminismo senza assumere tra le sue caratteristiche principali la razionalità, perché esso la presuppone. Non sembra

perciò possibile attribuire a un intellettuale la qualifica di illuminista in assenza di razionalità: venendo a mancare questa, viene meno anche quella¹²⁰. Nel resto del capitolo vorrei mostrare che in nessun modo si può definire Pontiggia come un intellettuale razionalista, illuminista e simili. Nonostante alcune sue dichiarazioni esplicite in tal senso, ci sono molti argomenti contro questa interpretazione.

4.1.2 Razionalità sotto accusa

Cominciamo con alcune prove dell'insofferenza che Pontiggia ha manifestato in modo molto diretto nei confronti del pensiero razionale. Quando affronta la questione, lo scrittore lo fa con rapidi accenni, senza argomentare la sua tesi. Ad esempio, nella sua recensione a *Storia di Rasselas principe di Abissinia* di Samuel Johnson, Pontiggia scrive: «Johnson vive con noi il fallimento della ragione, incapace di darci la felicità» (1998, 82); di Luciano, ha detto: «In questo nostro contemporaneo del secondo secolo l'ultima verità che resta alla ragione è denunciare il suo tradimento» (ivi, 205); commentando la *Vita di Federico II*, ha detto di Voltaire: «L'artefice del razionalismo più radicale che l'umanità abbia conosciuto se ne serve anche per scoprirne i limiti» (ivi, 206). Nelle sue lezioni di scrittura ha parlato di «quella penosa idea di ragione, logico-discorsiva, con cui la moderna scolastica vorrebbe classificare le attività della mente» (2020, 39), sostenendo la tesi che ci sia altrettanta razionalità nel mito; oppure ha coniato commenti *en passant*, rapide battute, come: «La veglia della ragione — piuttosto che il sonno — genera mostri» che però ci rassicurerebbero con una logica dell'assurdo (1999,) ne *Il fantasma di Bobby* (1985), dopo aver raccontato gli autosabotaggi di Bobby Fischer — il geniale scacchista campione del mondo nel 1972 che, dopo aver conquistato il titolo, si è rifiutato di difenderlo e ha finito così per perderlo, scomparendo poi del tutto dal mondo degli scacchi — , nel cercare una sintesi, cita Popper, secondo il quale le

¹²⁰ Cfr.: «È questo il programma teorico – nobile, ottimistico, razionale – della grande tradizione illuminista, dal Rinascimento fino alla Rivoluzione francese e oltre, fino ai nostri giorni. *I tre pilastri maggiori su cui poggiava* erano *la fede nella ragione*, cioè in una struttura logicamente articolata di leggi e di principi generali, suscettibili di dimostrazione o di verifica; *la fede nell'identità della natura umana attraverso il tempo e nella possibilità di fini umani universali*; e, infine, *la fede nella possibilità di realizzare il secondo punto attraverso il primo*, di garantire l'armonia e il progresso, fisico e spirituale, con le armi dell'intelletto critico, guidato logicamente o empiricamente, con la sua capacità di analizzare e scomporre ogni cosa nei suoi elementi primi, di scoprirne le interrelazioni e le leggi unitarie e perciò di rispondere a tutte le domande formulabili da una mente chiara, tesa alla scoperta della verità» [corsivi miei] (Berlin 1997, 56).

teorie complottistiche sono un segno di paranoia — le troppe paranoie e la convinzione di essere un perseguitato hanno stroncato la carriera di Fischer — ma, per bilanciare questa conclusione, aggiunge una riflessione di Joseph Roth, il quale «avanzava qualche riserva sulla ragionevolezza della ragione, dicendo che non aveva mai conosciuto uomini più visionari dei cosiddetti realisti» (1985, 42); affermazione non molto convincente, a meno che non si identifichi “realista” con “ragionevole” (ma sembra che sia possibile essere ragionevoli, senza essere realisti) e “visionario” con “irragionevole”.

Sono pochi esempi, ma sono ancora più eloquenti se si considera che in ognuno di quei casi, Pontiggia non sta affrontando la questione della conoscenza razionale, né il problema in sé della razionalità: nonostante l'audacia delle battute, bisogna constatare che alla loro apoditticità non corrispondono argomenti altrettanto forti a loro sostegno; si tratta insomma di massime all'interno di una prosa dal taglio aforistico. In questo senso, richiamando un autore citato dallo stesso Pontiggia, potremmo affermare che queste tracce dicono qualcosa di sostanziale del loro autore se «lo stile è l'impronta di ciò che si è in ciò che si fa» (1984b, 236). Sembra dunque che per Pontiggia affermazioni come quelle appena viste siano pienamente accettabili, nonostante l'evidente inadeguatezza argomentativa. E questo è un punto critico interessante: tale mancanza di giustificazioni può sembrare accettabile o perché si ritiene che quelle ragioni non ci siano (la verità delle affermazioni è autoevidente e si tratterebbe, per così dire, di assiomi); oppure, perché nel caso in cui si dovesse ritenere che delle giustificazioni ci siano e siano facilmente esprimibili, esse sarebbero così note o chiarite dal discorso da essere certamente condivise dal lettore che selezionano, ed esplicitarle sarebbe dunque ridondante. Nel caso però in cui le cose non stessero come lo scrittore ritiene, nella circostanza in cui fosse possibile fornire delle ragioni per pensare il contrario, si potrebbe sostenere che la prima interpretazione sarebbe un esempio di superficialità: l'errore sarebbe quello di non approfondire, di dare per buono ciò che a un'analisi più attenta si sarebbe rivelato se non condivisibile, quantomeno bisognoso di una giustificazione. Il secondo caso, invece, sarebbe un esempio di reticenza; il cui scopo sembrerebbe quello di parlare in codice per farsi intendere da chi la pensi allo stesso modo, alludendo piuttosto che articolando in un discorso chiaro e strutturato il proprio pensiero. In fondo, i luoghi comuni parlano a chi li condivide. In entrambi i casi,

queste modalità sono molto informative. Infatti, se da un lato non c'è molto da rilevare quando uno scrittore considera ovvio ciò che effettivamente è ovvio *per ogni* lettore informato, dall'altro lato, nei casi in cui l'ovvietà attribuita a un'affermazione è direttamente proporzionale alla sua discutibilità — come nel caso di queste massime pontiggiane —, succede che lo scrittore finisce per qualificarsi indirettamente. Non mi sembra controverso sostenere che, a differenza di quanto fa Pontiggia, ci siano buone ragioni per non liquidare con un giro di frase questioni così spinose. Se questo è vero, allora certe accuse più o meno dirette non vanno prese molto sul serio; si tratterebbe di un luogo comune di chi non solo crede, ma rimarca (per qualche ragione) una contrapposizione visibile in altre questioni (come quella dello specialismo, cfr. § 4.5.2), tra un atteggiamento in qualche misura scientifico e uno umanistico. Inoltre, un tratto che caratterizza commenti come i precedenti, e che è la conseguenza della loro aforisticità, è quello della vaghezza, perché commenti simili tendono a fare tutt'uno di concezioni distinte (quali razionalismo, scientismo, positivismo) e non contemplan le molte altre distinzioni possibili (come quelle di naturalismo, fisicalismo, neopositivismo, riduzionismo, ecc.¹²¹). Quando parla di razionalismo, ad esempio, sembra che Pontiggia non abbia davvero in mente una precisa concezione epistemologica, quanto piuttosto un tipo psicologico, un carattere e forse una maschera, cioè delle deformazioni di alcuni di questi orientamenti speculativi. Ad esempio, quando ricorda una conferenza televisiva sull'architettura razionale in cui un architetto sosteneva che il letto, servendo solo per dormire, dovesse occupare il minor spazio possibile, Pontiggia commenta sarcasticamente: «Ma chi l'ha detto che serve per dormire? Serve anche per altri piacevoli usi [...] Dobbiamo diffidare, in generale, del *razionalismo* soprattutto quando viene proposto in queste forme perentorie» (2016, 142). Oppure, quando ricorda un arredatore illuminista che, riducendo l'uomo a funzioni, aveva sacrificato «certe sale floreali di morbida grazia curvilinea [...] alla *razionalità* ovvero all'ennesimo tradimento perpetrato in suo nome» (2003 [2003], 80). È chiaro che si tratta di maschere, e il sarcasmo brillante che gli rivolge contro, non colpisce allo stesso tempo le correnti che esse inadeguatamente rappresentano. Né possono essere presi come veri bersagli polemici, visto che, se pure si trattasse di veri scienziati e

¹²¹ Su queste distinzioni cfr. (Laudisa 2014, 22).

magari illustri ma appartenenti a epoche lontane, come nel caso di certi positivisti ottocenteschi (e in particolare degli scrittori naturalisti che a quella corrente di pensiero si sarebbero ispirati¹²²), è chiaro che non sarebbero bersagli polemici più legittimi di quanto lo sarebbero i moralisti classici in termini di morale o i fisici aristotelici in termini di scienza naturale.

Queste stoccate retoriche acquistano maggiore spessore e cogenza se viste alla luce delle severe critiche di Pontiggia agli abusi del gergo specialistico e, in generale, all'imposizione di specialismi al di fuori del loro campo, come si vedrà nel § 4.5.2.

4.1.3 Questioni metodologiche e distinzioni

Gli argomenti in cui Pontiggia espone o rivela la sua visione del mondo e della letteratura coinvolgono inevitabilmente concetti tipicamente epistemologici come 'verità', 'conoscenza' o 'rivelazione': sarà dunque essenziale comprendere il sostrato concettuale che sorregge i termini da lui impiegati e far emergere le teorie sottostanti al loro uso. Per affrontare al meglio questa impresa interpretativa, esplicito alcune definizioni minime e i riferimenti al quadro concettuale entro cui mi muovo. A questo fine, servirà innanzitutto un criterio minimo di 'razionalità', strettamente correlato a quello di 'giustificazione', che, a sua volta è un componente imprescindibile della definizione minima di 'conoscenza', la quale presuppone il concetto di 'verità'. A questo punto, ci si potrebbe chiedere se, piuttosto che gravare l'analisi di teoria, non sia sufficiente parlare di chiarezza (contro oscurità) per identificare se quello che scrive un saggista è razionale o no. Ad esempio, la scrupolosa analisi stilistica di Davide Di Falco (2025) sui *Contemporanei del futuro* ha messo in luce i rapporti tra chiarezza e complessità nella prosa di Pontiggia, rilevandone la continuità genealogica con la tradizione dell'illuminismo lombardo. Tuttavia, chiedersi se quello che un autore scrive sia chiaro o no e chiedersi se quei testi rivelino uno scrittore fortemente razionale non è la stessa cosa: si tratta di due domande certamente connesse, ma nondimeno distinte; lo si può verificare dal fatto che si può rispondere affermativamente a una e negativamente all'altra. Questa

¹²² Cfr. § 3.5, oppure su Vilfredo Pareto, cfr. § 5.6.

distinzione può essere compresa cercando una risposta alla seguente domanda: è possibile una prosa chiara ma irrazionale? La risposta mi sembra affermativa: anche ammesso che la prosa di uno scrittore sia chiara, ciò non è sufficiente per determinare la razionalità di quel testo (e del suo autore per estensione). Resta da vedere se si tratta di criteri necessari. Per verificarlo, ci si può allora chiedere: è possibile che una prosa sia razionale ma oscura? Sembrerebbe meno probabile, ma certamente non impossibile. Per quanto articolata e scrupolosa, l'analisi dello stile su base linguistica coglie solo alcuni fattori che caratterizzano la prosa razionale, ma non quelli necessari per una valutazione in tal senso perché, come detto in apertura, è necessario dare conto di certi concetti (come 'verità' e 'giustificazione') che sfuggono alle categorie di questo tipo di analisi. Ciò detto, se quanto vogliamo stabilire è la razionalità di ciò che viene affermato in un testo, dovremo guardare alla bontà degli argomenti portati a sostegno della conclusione: vedremo a breve perché. Per verificarlo intuitivamente, però, basterebbe formulare un testo chiaro e sintatticamente ben strutturato, ma con errori argomentativi e assunti inverosimili; l'analisi strettamente linguistica non avrebbe granché da rilevare a questo proposito.

Se si ammette che la questione della razionalità di uno scrittore vada analizzata attraverso quella dei suoi testi, per rispondere a domande come "Pontiggia era uno scrittore neo-illuminista?", bisogna prima porsi il problema di quale criterio di razionalità adottare, e poi verificare se le idee e la pratica critica di Pontiggia vi si adeguino, poiché, come detto, non c'è illuminismo senza razionalità. Se ammettiamo poi che uno scrittore impegnato in un saggio critico abbia, tra le altre sue ambizioni, quella di sostenere almeno una tesi — vale a dire convincerci che le cose, rispetto a un certo argomento, stiano in un certo modo — ciò significa che uno dei suoi scopi è quello di trasmetterci una qualche forma di conoscenza. Nel definire i criteri basilari di ogni scritto argomentativo, Marco Santambrogio spiega che, quando si scrive perché si pensa di sapere qualcosa da far sapere a un lettore, bisogna che quel qualcosa lo si sappia per davvero, altrimenti non ci sarebbe modo di distinguere tra una conoscenza e un'opinione: siccome «sono le ragioni che distinguono una semplice opinione da una conoscenza», uno scrittore impegnato in questo genere di impresa intellettuale «non può limitarsi a esporre le proprie opinioni su un dato tema, ma deve avere una tesi principale da affermare e deve saperla sostenere con dati di fatto e ragioni convincenti. Fornire dati e ragioni è *argomentare*» (Santambrogio 2006,

VII). È per questa ragione che vanno definiti alcuni concetti che inevitabilmente lo stesso Pontiggia utilizza, concetti tipicamente epistemologici come ‘verità’ o ‘conoscenza’ che sono presupposti per un discorso sulla razionalità e sul suo presunto illuminismo, che è la questione critica alla quale vogliamo rispondere. Partiamo dalla ‘verità’.

Come spiega Diego Marconi, è generalmente accettato che la caratteristica nucleare del concetto di verità risieda nel principio formulato da Alfred Tarski nel modo seguente:

(T) È vero che “P” se e soltanto se P

dove al posto della prima P tra virgolette sta un enunciato (o proposizione) che dice che le cose stanno in un certo modo, e al posto della seconda P sta lo stesso enunciato senza le virgolette. Come spiega Marconi, «è possibile che ci sia altro da dire sulla verità, oltre a ciò che è espresso dal principio di Tarski, (T); ma se qualcuno usa il concetto di verità in modo non conforme al principio non sta parlando di verità, ma di qualcos’altro» (Marconi 2007, 6).

Spetta a Tarski il merito di aver formalizzato con il suo principio le condizioni di adeguatezza per ogni teoria della verità, quelle cioè che ogni genuina teoria della verità deve rispettare per essere chiamata tale; ma, tale principio, come spiega Francesco Berto è rintracciabile già in Aristotele, che accettava entrambi i versi del bicondizionale, che sono talvolta chiamati *Principio di Riflessione* (*Se è vero che “P” allora P*) e *Principio di Completezza* (*Se P allora è vero che “P”*)¹²³. Anche se ci sono interpretazioni discordi riguardo al principio proposto da Tarski — ad esempio, non è pacifico se esso esprima una concezione corrispondentista della verità o meno —, tuttavia, come scrive Berto, «qualunque sia il bagaglio delle nostre convinzioni ontologiche, sembra si debba essere intuitivamente d’accordo sul fatto che “La neve è bianca” è un enunciato vero se e solo se la neve è bianca» (Berto 2009, 30).

¹²³ Un brano aristotelico interpretabile in questo senso sarebbe, secondo Łukasiewicz, il seguente: «In realtà, [Riflessione:] se è vero dire che un oggetto è bianco, oppure che non è bianco, esso sarà necessariamente bianco, oppure non sarà bianco, e d’altra parte, [Completezza:] se un oggetto è bianco, oppure non è bianco, era vero affermare oppure negare la cosa» (*De int.* 18a39-b2) (Berto 2009, 30).

Come spiega anche Stefano Caputo, la nozione di verità gode infatti della proprietà di *trasparenza*, che consiste

nel fatto che, dato un qualsiasi enunciato dichiarativo «p», è corretto inferire «p» da «È vero che p»/«“p” è vero» e viceversa; ad esempio da «È vero che Parigi è in Francia»/«“Parigi è in Francia” è vero» si può correttamente inferire «Parigi è in Francia» e viceversa. [...] (Caputo 2015, 12).

La trasparenza è, prosegue Caputo, una caratteristica ineliminabile del concetto di verità perché, sostiene lo studioso rifacendosi alle pagine di Marconi viste sopra,

se una persona affermasse, ad esempio, «È vero che Parigi è in Francia» ma non fosse disposta ad affermare «Parigi è in Francia» (o viceversa), saremmo autorizzati a pensare o che essa non capisce effettivamente ciò che sta dicendo o che è affetta da qualche serio deficit cognitivo (ivi, 12-13).

Veniamo ora alle questioni della giustificazione e della conoscenza. Il problema della giustificazione è centrale per la conoscenza perché è ciò che ci permette di distinguere tra il sapere e il tirare a indovinare: «la conoscenza non può consistere semplicemente nella credenza vera. Possiamo giungere a credenze vere sulla base di strane congetture, o sulla base della lettura dell’oroscopo del giorno, o tirando a indovinare, o autoingannandoci, ma in questi casi nessuno sarebbe disposto a sostenere che noi conosciamo» (Vassallo 2003, 33). Quella che è stata in seguito chiamata *Analisi classica della conoscenza* ha radici antiche, che risalgono almeno al dialogo platonico *Menone* (97e-98a), dove si afferma che «l’opinione retta o verace (la credenza vera) non è scienza (conoscenza) se non è legata alla causa (alla ragione)»; per questo «dobbiamo disporre anche di ragioni o, più in generale, di giustificazioni per credere» (*Ibid.*). Se identifichiamo con *S* un individuo e con *p* una proposizione qualsiasi, l’analisi classica della conoscenza assume questa forma:

S sa che *p* se e solo se:

- (1) *p* è vera,
- (2) *S* crede che *p* sia vera, e
- (3) la credenza di *S* in *p* è giustificata (Ivi, 33-34)

A rigore, questo criterio non è esaustivo, perché generalmente si ritiene che si debba aggiungere qualche altro ingrediente ai tre menzionati: su quale sia questo

ingrediente o ingredienti il dibattito è aperto. Per alcuni l'impossibilità di giungere a una definizione esaustiva attraverso questa procedura sarebbe di per sé una prova della sua inadeguatezza ma, se «i più pensano che probabilmente una conoscenza è una credenza vera e giustificata più qualche altra cosa» è pur vero che «pochi dubitano che la verità e la giustificatezza siano comunque condizioni necessarie alla conoscenza» (Marconi 2007, 22-23). Per gli scopi di questo scritto, dunque, tale distinzione imperfetta è più che sufficiente, e mi sembra che abbia anche il pregio di essere in sintonia con certe intuizioni di senso comune sull'argomento.

C'è poi una connessione stretta tra razionalità e giustificazione, ed è plausibile supporre che almeno nella maggior parte dei casi una credenza giustificata sia razionale, e viceversa (Pritchard 2023, 41-42); in aggiunta, se la giustificazione sembra essere un ingrediente necessario della conoscenza, «questa stretta connessione tra giustificazione e razionalità spiegherebbe perché tendiamo a pensare che anche la razionalità sia necessaria alla conoscenza» [trad. mia] (ivi, 42). Così intesa, la razionalità epistemica è «una forma di razionalità che ha come obiettivo la credenza vera» (*ibid.*). I saggi critici si prestano a essere ottimi candidati testuali per valutare la razionalità, poiché contengono un nucleo ineliminabile di argomentazione, cioè di enunciati dichiarativi che, disposti secondo certe relazioni tra loro forniscono la giustificazione di una conclusione su un fatto o un oggetto o un evento della realtà. Con razionale, allora, se ci occupiamo di cosa Pontiggia argomenta a proposito di qualcosa, dobbiamo intendere: quali giustificazioni porta a sostegno delle sue affermazioni? Sono buone giustificazioni? Più in generale, si parla del *Sistema epistemico* di qualcuno per definire i suoi metodi di ragionamento, i principi esplicativi fondamentali che adotta, e le sue teorie di riferimento (Coliva 2009, 54-55).

Con queste assunzioni, analizzare con attenzione certi passaggi argomentativi come la tesi sul sentire cose opposte, che manifestano un sistema epistemico, sembra un metodo adeguato a rispondere alla domanda se Pontiggia sia o no uno scrittore razionale. Nel caso in cui ci fossero prove ragionevoli per pensare che non lo fosse, potremmo di conseguenza rispondere in maniera negativa anche alla domanda critica più specifica: Pontiggia era un nuovo illuminista? Con queste distinzioni in mente, vediamo più direttamente alcuni luoghi in cui Pontiggia esplicita certe posizioni

teoretiche, prima di analizzare le sue tesi sull'ossimoro come prospettiva personale sul mondo.

4.1.4 *La letteratura è più potente del linguaggio concettuale*

Ha detto Pontiggia:

Io non solamente penso che la filosofia e la letteratura si integrino, ma che per certi versi nella letteratura, nel linguaggio letterario, proprio per lo splendore, la ricchezza dei suoi significati, ci sia una profondità di sguardo che ci spinge anche oltre quello che può essere espresso dal linguaggio concettuale (Dedola 2013, 21).

In questo brano si annida un'ambiguità semantica che apre a due possibili letture tra loro incompatibili: un'interpretazione forte e una debole.

Interpretazione forte: se accettiamo le parole Pontiggia per quello che dicono, e non in modo metaforico, — in particolare il fatto che parli di “significati” e di “profondità di sguardo” e alluda al superamento del linguaggio concettuale — dobbiamo fare alcune osservazioni. Primo, Pontiggia postula che ci siano significati *ontologicamente* esclusivi della letteratura (dice infatti «ricchezza dei *suoi* significati»); di conseguenza, ciò implicherebbe che la critica sia o analiticamente impossibile, non potendo accedere a quella sfera ineffabile, o in qualche misura mistica; inoltre, va notato che tale posizione sembra attrattiva soprattutto perché ci consegna un'immagine della letteratura come dominio in cui è esprimibile persino l'“ineffabile”. Secondo questa interpretazione forte, se la letteratura è un linguaggio più potente dei linguaggi concettuali, allora ci sono cose che essa può dire che non sono dicibili con un linguaggio concettuale — è quanto dice esplicitamente Pontiggia, quando sostiene che i significati afferrati dalla letteratura non si possono esprimere concettualmente —, e dunque esisterebbe una parte specifica delle opere letterarie che sfugge a qualsiasi tentativo di parafrasi concettuale. Ciò a sua volta significa che usando un linguaggio concettuale come quello critico non sarebbe possibile formulare giudizi sintetici sulla letteratura, perché non potendo cogliere quella sua parte essenziale, il linguaggio della critica non può comprenderla nella sua totalità e riformularla. La critica, in sostanza, potrebbe occuparsi solo di ciò che accomuna la letteratura ad altri linguaggi, senza coglierne l'essenza specifica. Ma

questo ci porta a un dilemma: o si sostiene che quella parte specifica della letteratura è comprensibile e comunicabile con un linguaggio concettuale (e quindi non è davvero ineffabile, come invece si deduce dalle affermazioni di Pontiggia), oppure, se resta irriducibile, la critica letteraria per come solitamente la si intende è un'operazione impossibile o inefficace. Per di più, così inteso, il discorso di Pontiggia incorrerebbe in una contraddizione performativa: anche il suo è in fondo un tentativo di parlare della letteratura intera per mezzo di un linguaggio concettuale. Questo esito non sembra dunque soddisfacente: se la parte più preziosa della letteratura si sottrae al nostro desiderio di comprenderla, su quale base si fondano i giudizi di valore letterario? E come possiamo distinguere un'autentica "profondità di sguardo" da una semplice suggestione emotiva se non attraverso degli strumenti concettuali? Veniamo alla seconda interpretazione.

Interpretazione debole. Mi sembra preferibile un'interpretazione del discorso di Pontiggia meno impegnativa sul piano speculativo, secondo la quale non ci sono cose che *solo* la letteratura può dire, semmai ci sono *modi in cui* certe cose sono dette che sono specifici della letteratura, perché appartengono solo a essa. In altre parole, essendo la letteratura un linguaggio distinto dagli altri per certe sue caratteristiche essa avrà un modo tutto suo di parlare di quelle cose, un suo idioletto, per così dire. In questo senso, la letteratura farebbe emergere o intensificherebbe dei significati in sé parafrasabili, e la critica sarebbe non solo possibile, ma risulterebbe indispensabile per descrivere i dispositivi caratteristici della letteratura e renderne condivisibili i contenuti, pur senza pretendere di sostituirsi all'esperienza estetica esclusiva delle opere letterarie. Se si accetta questa prospettiva, bisogna allora correggere il tono enfatico di Pontiggia per evitare le sue ambiguità: la letteratura si spingerebbe oltre il linguaggio concettuale, ma solo in termini espressivi — lo stesso Pontiggia usa il verbo "esprimere", ma non in questa accezione, mi sembra. È compatibile con questa interpretazione quanto Pontiggia afferma a proposito dei suoi corsi di scrittura, nei quali metteva in stretta relazione la questione del "sentire" con la precisione, per definire la natura della letteratura come «il linguaggio verbale più preciso per esprimere una materia mobile e saturnina, intima e inafferrabile, qual è quella del "sentire"» (2003 [2002], 156). Se, invece, non vogliamo razionalizzare questo discorso, possiamo, come detto sopra, prenderlo in parola e constatare che, nonostante le sue fragilità teorica, questa fosse la concezione di Pontiggia: la

letteratura possiede significati specifici che solo essa può esprimere, e che oltretutto sono caratterizzati dallo splendore e dalla ricchezza. In questo modo, il rapporto tra il linguaggio critico e quello letterario si sbilancia a favore di quello letterario. Questa affermazione non sarebbe però isolata, anzi. Mi sembra infatti che la concezione che essa esprime sia in piena armonia con tante altre questioni qui esaminate: l'indistinzione della prosa (concepita da Pontiggia come linguaggio al massimo grado di espressività), l'idea che agli scrittori siano riservate più ampie possibilità di interpretazione dei testi rispetto agli studiosi, il generale fastidio di Pontiggia per la specializzazione e la delimitazione del campo (l'agrimensura ideologica), l'irrazionalità della sua concezione sul sentire cose opposte (cfr. § 4.1.6).

Nell'intervento sulla terza pagina del Corriere dal titolo *Così sulla terra ritornano gli dei*, Pontiggia tratta la questione della verità e della contrapposizione tra mito e razionalità (moderna) in un modo che, da un lato, rivela le sue propensioni per la famiglia del mito — e per i classici — e, dall'altro, è paradigmatica del suo stile argomentativo. Vediamo un brano, la cui premessa è che, a differenza di quanto afferma Dante nell'*Inferno* («*Nel tempo de li dèi falsi e bugiardi*») noi oggi riscopriamo la sopravvivenza degli antichi dei:

È una sopravvivenza cangiante e molteplice, di cui noi percepiamo la *verità* in tutti i sensi, tranne quello letterale: la *verità* di quelle *intuizioni originarie* che Jung ha chiamato archetipi e che affiorano nelle figurazioni del mondo classico; ma anche la *verità* di quelle *forze oscure e potenti* che agiscono dentro di noi e che Hillman, *il discepolo più innovatore* di Jung, ha saputo restituire il nome arcaico. *La natura puramente psicologica della verità mitica* viene peraltro giudicata *riduttiva* da *un grande interprete* della religione greca, Walter Otto [...] [corsivi miei] (1988a).

La concezione del mito come rivelazione dell'essere, prosegue Pontiggia, è stata al centro delle speculazioni di Heidegger e Severino e risale a Nietzsche e Bachofen e alle «sorgenti inesauribili» del romanticismo tedesco (*ibid.*). Qui ritroviamo il lessico irrazionalistico e una strategia argomentativa che è basata su una catena di appelli all'autorità che, quando non sono considerate indiscusse — ad esempio, Pontiggia non caratterizza in alcun modo Heidegger, ma si limita a citarlo —, sono introdotte da una qualche formula encomiastica: Hillman è «il discepolo più innovatore di Jung» — a garantire le opinioni di Hillman è il prestigio di Jung —,

Walter Otto è «un grande interprete», ecc. Invece di produrre degli argomenti a sostegno delle proprie conclusioni, Pontiggia si appoggia all'autorità degli autori citati; anziché rendere più forti i suoi argomenti, rafforza retoricamente l'autorità delle sue fonti. Poco dopo, inoltre, richiama le «parole memorabili» di Schelling «contro le interpretazioni razionalistiche e allegoriche [del mito]» (*ibid.*). In queste pagine, si trova una chiave interpretativa della sua concezione dei classici: rispetto al mito, il problema non sarebbe quello di piegarlo per adattarlo agli standard del nostro discorso, quanto di «vedere come e in quale senso il nostro pensiero debba dilatarsi per essere adeguato al fenomeno» (*ibid.*). È quello che Pontiggia sostiene a proposito dei classici: il problema non è se loro siano alla nostra altezza, ma se noi siamo alla loro, per questo li chiama *I contemporanei del futuro*.

4.1.5 La frammentazione come costante stilistica e modello conoscitivo

Gran parte dei luoghi in cui si trovano le opinioni di Pontiggia su fatti culturali si trovano in brani di lunghezza variabile — dal frammento di intervista al saggio di alcune pagine —, ma spesso le sue opinioni sono condensate in rapidi accenni, meno di frequente in brani distesi con argomentazioni articolate. Inoltre, gli stessi argomenti — come è facile intuire anche dai riferimenti bibliografici di questa tesi — si rinvengono in contributi di diversa natura disseminati lungo l'intera carriera dello scrittore. Questa frammentazione dei contributi è tuttavia congeniale al suo modo di pensare, non è solo un fatto contingente, non è solo la conseguenza dei luoghi di pubblicazione: è quanto hanno notato Ivano Dionigi e Antonio Franchini (cfr. § 1.2). Rilevata questa caratteristica della prosa pontiggiana, vorrei mostrare quali ne siano i presupposti concettuali. Per farlo, è utile aprire un inciso.

Lo storico delle idee Isaiah Berlin, nel saggio *Il riccio e la volpe*, ha dato un'interpretazione originale a due atteggiamenti contrapposti di pensatori e scrittori, una dicotomia che può fornire una prospettiva utile per alcune considerazioni, basata sul celebre frammento di Archiloco «La volpe sa molte cose, ma il riccio ne sa una grande» (Berlin 1986, 71)¹²⁴. Vale la pena riportare per intero le parole di Berlin:

¹²⁴ Cfr. il frammento 201: «πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα» (Archiloco 1993, 144-145).

Il verso [di Archiloco] può essere assunto, in senso figurato, a indicare una delle più profonde differenze che dividono gli scrittori, i pensatori e, addirittura, gli esseri umani in generale. Esiste infatti un grande divario tra coloro, da una parte, che riferiscono tutto a una visione centrale, a un sistema più o meno coerente o articolato, con regole che li guidano a capire, a pensare e a sentire — un principio ispiratore, unico e universale, il solo che può dare un significato a tutto ciò che essi sono e dicono —, e coloro, dall'altra parte, che perseguono molti fini, spesso disgiunti e contraddittori, magari collegati soltanto genericamente, *de facto*, per qualche ragione psicologica o fisiologica, non unificati da un principio morale o estetico. Le persone di questa seconda categoria conducono esistenze, compiono azioni e coltivano idee che sono centrifughe piuttosto che centripete, e il loro pensiero è disperso o diffuso poiché si muove su molti piani, coglie l'essenza di una vasta varietà di esperienze e di temi per ciò che questi sono in sé, senza cercare, consciamente o inconsciamente, di inserirli in (o escluderli da) una visione unitaria, immutabile, onnicomprensiva, a volte contraddittoria e incompleta, a volte fanatica. La personalità intellettuale o artistica del primo tipo appartiene ai ricci, la seconda alle volpi» (Berlin 1986, 71-72).

Ci sono molte ragioni per credere che Pontiggia fosse una volpe berliniana. Anzitutto, il suo rifiuto della sistematicità è radicale, come si evince, ad esempio, dalla questione del manuale scrittura (cfr. § 2.3) e più in generale dal suo rapporto con gli specialismi (cfr. § 4.5.2), e dalla sua ribellione alle costrizioni e ai pregiudizi sulla scrittura che avremmo ereditato dalla scuola, come quello che chiama “*il culto della completezza*” (Pontiggia 2016, 25)¹²⁵. È altresì importante ricordare che il discorso sulla chiarezza di Pontiggia parte dalle sue riflessioni su René Daumal, un autore che lo scrittore aveva conosciuto grazie a Claudio Rugafiori, suo amico prima nelle file del «Verri» poi in Adelphi: Rugafiori, che era stato uno dei primi giovani collaboratori di Adelphi grazie all'intervento di Sergio Solmi, (Ferretti 2004, 197), aveva proposto Pontiggia a Luciano Foà nel 1964 come revisore di traduzione del primo libro della *Farsaglia* di Lucano — Foà, approvandone il lavoro, gli aveva poi assegnato la revisione dell'intera opera e la stesura della prefazione, ora raccolta nel

¹²⁵ Cfr.: «A essa sacrificiamo le energie migliori, persi dietro un miraggio che ne occulta altri. È meglio disperare di raggiungerla che ostinarsi a perseguirla. È meglio una parzialità possibile che una totalità irreali. E chi lo nega afferma solo il diritto alla infelicità». Queste sono le parole del libraio antiquario con il quale sta conversando Pontiggia, ma è ovvio che lo pensa lo stesso Pontiggia e che non sta parlando solo del collezionismo librario, se poco dopo commenta: «Mi aggiro in un mondo allucinatorio, dove le parole che ricorrono sono fatali: tutto, niente, unico, completo, totale» (2002b [1996], 13). Altrove ne parla come di «un'altra eredità patologica, trasmessa dalla scuola, [...] Ideale impossibile, ci fornisce l'alibi più rigoroso e insieme più diffuso per non leggere» (ivi, 45), perché «la completezza [...] sacrifica la totalità della parte per l'impraticabilità del Tutto» (ivi, 46).

Giardino delle Esperidi. Rugafiori era un grande appassionato ed esperto sia di psicologia sia di pensiero orientale. Come ricorda lo stesso Pontiggia, Rugafiori si era avvicinato agli studi junghiani durante l'adolescenza a Roma, grazie all'incontro con Roberto Bazlen. Insieme a Bazlen, aveva partecipato alle «Conferenze di Eranos» ad Ascona (nel Canton Ticino), alle quali prendeva parte anche C. G. Jung, dove si tenevano discussioni approfondite su temi come la religione, le filosofie orientali e la mitologia classica (Dedola 2013, 94). L'intesa con Rugafiori rispecchiava interessi vecchi di Pontiggia — come la psicoanalisi — e interessi nuovi, come le filosofie orientali: entrambi trovano uno spazio ideale per svilupparsi proprio nella casa editrice Adelphi che era nata su iniziativa di Roberto Olivetti — il suo principale finanziatore —, di Luciano Foà — già collaboratore di Einaudi —, e di Roberto Bazlen allo scopo di pubblicare le opere di Nietzsche, in seguito al rifiuto opposto da Einaudi (Ferretti 2004, 196-197). Adelphi era sorta nel segno dell'inattualità e dell'irrazionalità, ponendosi in netta opposizione al pedagogismo e all'inquadramento teorico di Einaudi. La casa editrice si era proposta di pubblicare “libri unici”, ovvero degli scritti «dove subito si riconosce che all'autore è *accaduto qualcosa* e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto» [corsivo nell'originale] (Calasso 2013a, 15-16)¹²⁶. Non stupisce dunque che Pontiggia affermi di non aver mai temuto gli aspetti mistici del pensiero di Jung, come invece hanno fatto molti intellettuali italiani, e di aver sempre coltivato un forte interesse per l'esperienza mistica (Dedola 2013, 15-16). L'interesse per il mistico torna nelle sue parole in varie vesti. Ad esempio, nel descrivere la sua esperienza giovanile di lettura del *Tractatus* wittgensteiniano ha detto: «Mi lasciava alla fine la sensazione, per me sconcertante e imprevedibile, di un percorso mistico» (2002b [1996], 166); e nel ripensare agli anni in cui scriveva *L'arte della fuga* (1968), ha ricordato: «l'atteggiamento che avevo di fronte alla scrittura[...] era appunto di attesa mistica per quello che scrivevo. Ogni giorno mi mettevo a scrivere non sapendo quale sarebbe stato lo sviluppo di un capitolo, di una pagina e puntavo tutto su una concentrazione per così dire “orientale”» (1986b, 30), oppure: «Muovevo dal presupposto che l'opera dovesse superare la sua stessa progettazione e scrivevo ogni giorno con una attesa tra fantastica e mistica» (Zangrilli 1992, 172). Diversamente da

¹²⁶ Cfr. anche (Ferretti 2004, 195-199); (Calasso 2013a); (Scarpa 2012, 800-805) e (Calasso, 2013b).

altre convinzioni, ad esempio quella sul realismo letterario (cfr. § 3.5), Pontiggia non ripensa radicalmente quell'esperienza giovanile; il suo atteggiamento, da passivo (l'attesa), diventa attivo, configurandosi come una scoperta nel testo, una ricerca «su materiali realistici cercando di ottenere il massimo di complessità, di ambiguità, di stratificazione» (1986b, 31).

Filippo La Porta ha sostenuto che l'opera di Pontiggia «rifugge dal misticismo» e che in essa «scorre una diffidenza per la ragione soddisfatta di sé, dispoticamente totalizzante, per la cultura stessa intesa come possesso, violazione del nucleo più riposto dell'individuo» (2015, 62-63). A questo commento vanno fatte due note: primo, Pontiggia certamente non rifugge dal misticismo, e anzi ne parla con favore pur non essendosi mai molto esposto in questo senso; secondo, chi potrebbe dirsi sensatamente a favore di una “ragione dispotica e totalizzante”? Non mi pare che dirsi contrari alla ragione così intesa dica qualcosa di rilevante per la questione che stiamo esaminando; questa constatazione elude infatti la domanda non connotata negativamente: Pontiggia è a favore o no della razionalità? Può dirsi uno scrittore razionale? È a tali domande che bisogna rispondere. Lo stesso Pontiggia, poi, afferma che il pensiero orientale è stato determinante lungo tutto il corso della sua vita, non solo in gioventù¹²⁷, e si dice convinto che esso abbia influito sulla sua poetica e sul modo in cui guarda alla letteratura: se questo non viene affermato con la forza necessaria, lo si deve sia alla sua reticenza a parlarne sia alla scarsa confidenza dei critici col pensiero orientale (Dedola 2013, 18).

Sulle possibili cautele di Pontiggia a non esporsi ha pesato forse il timore di essere associato a quella che è stata etichettata come pseudocultura; ad esempio, Umberto Eco ha scritto il saggio *Lo Zen e l'occidente* nel 1959, poi entrato in *Opera aperta* nel 1962 — anni in cui lui e Pontiggia si frequentavano nell'ambiente del «Verri»

¹²⁷ Sull'importanza che ha avuto nei suoi anni di formazione la lettura del *Tao Te-Ching* nella traduzione di Castellani, Pontiggia non ha dubbi: «io l'avevo trasformata proprio in un'esperienza personale, la sapevo a memoria, e credevo d'applicarla anche nell'agire o nel non agire» (Dedola 2013, p 18). A conferma del fatto che questa passione non è tramontata con il passare degli anni, ci sono alcune note di diario risalenti agli anni Novanta: «Lettura feconda di Rajneesh [Osho]» (11-8-92); «Lettura di un libro straordinario, per verità etica ed esistenziale, di Krishnamurti, la ricerca della felicità» (20-08-93); cfr. BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 4, fasc. 11, inv. 19 (diario; annotazioni 11 agosto 1992 e 20 agosto 1993). Si tratta con tutta probabilità del libro *La ricerca della felicità*, cui ha riservato il saggio breve omonimo raccolto nell'*Isola volante*, cfr. (2002b [1996], 51-54). A testimoniarlo ci sono inoltre brani di saggi, come i seguenti: «Noi siamo circondati da persone che sentono in un modo e pensano in un altro. A volte siamo noi queste persone. E i maestri, religiosi o laici, ne offrono in troppi casi un'incarnazione imbarazzante [...]. Questa scissione non traspare nei maestri orientali, che perciò ci appaiono dotati di misteriosa coerenza» (ivi, 165).

— , nel quale commenta sarcasticamente quei critici che si rifanno al pensiero orientale attraverso dei binomi fissi diventati luogo comune: lo Zen e la psicoanalisi, lo Zen e la filosofia di Wittgenstein, lo Zen e Heidegger, lo Zen e Jung, (Eco 1962, 211), tutti temi cari a Pontiggia, bisogna notare. È ancora Pontiggia, in un brano autoriflessivo che rivela una grande consapevolezza della propria storia intellettuale, a fornire le chiavi interpretative della sua opera:

La coincidenza dei contrari e il rovesciamento della verità nel suo opposto — insieme ad altri nuclei del pensiero taoista — sono convinto abbiano avuto un influsso sul mio modo di scrivere, combinandosi con le suggestioni della retorica greca (in particolare con l'insegnamento espressivo di Gorgia, che postula la preminenza dell'antitesi e dei giochi con il linguaggio) (Pontiggia 1994d, 133).

Nella stessa pagina ha sostenuto che il taoismo è «la speculazione più radicale e più profonda sul significato dell'uomo nel mondo» (*ibid.*) e, altrove, che l'ossimoro non solo è adatto al suo stile ma corrisponde alla sua visione delle cose (Massarenti 2013, 87). Si devono allora distinguere tre aspetti: 1) una strategia retorica, 2) uno sfondo metafisico, e 3) dei modelli letterari.

1) La prima, che è frutto della lezione di Gorgia, riguarda anzitutto la capacità di giocare con il linguaggio, in particolare con le figure del parallelismo e dell'antitesi (Pontiggia 1994e, 39). Pontiggia confessa di interessarsi alla retorica soprattutto come strumento pratico, rilevandone l'importanza non in quanto «retorica “teorica”», ma in quanto mezzo per l'«articolazione delle sue figure» (*ibid.*). Lo scrittore mostra così di pensare alla struttura del discorso non in termini di verità (o validità o correttezza) ma in termini di effetti che siano persuasivi (efficaci)¹²⁸. Tale concezione è stabile, e la ritroviamo espressa in questi termini:

Gorgia insegnava che fondamentale nel linguaggio è la figura della antitesi[...] Le due figure fondamentali dell'espressione retorica quali sono? L'antitesi e la convergenza. [...] Queste due figure del linguaggio noi le troviamo

¹²⁸ Cfr. § 5.3.

costantemente nella prosa efficace dei narratori, *ma non solo dei narratori, anche dei saggisti, degli storici*¹²⁹ [corsivi miei] (1989c, 43).

2) Lo sfondo metafisico su cui si innestano queste strategie retoriche è, come ha detto Pontiggia, il Taoismo. Bisogna allora interrogarsi sulla natura di questo legame: Pontiggia aderisce a un'ontologia taoista, crede cioè che il mondo sia fatto come dice il taoismo — di conseguenza, usa queste forme retoriche per descriverlo adeguatamente —, oppure, si è convinto che la realtà sia fatta in quel modo perché (per ragioni espressive) si è abituato a osservarlo attraverso queste forme retoriche? Detto altrimenti: il movimento procede dal mondo al linguaggio (da una metafisica a una retorica), o è il linguaggio a strutturare la sua visione del mondo? La mia impressione è che il suo percorso vada in entrambe le direzioni: da un lato, Pontiggia si appassiona al taoismo e matura una personale visione della realtà fatta di opposizioni, constatando nella pratica letteraria che alcune forme retoriche aiutano a veicolare questi contenuti; dall'altro lato, trova che l'efficacia di queste forme espressive sia congeniale alla sua scrittura e vi ricorre perciò in modo sistematico, di conseguenza, anche in termini di contenuti concettuali la sua produzione risente di questa impostazione retorica. Lo vedremo a breve a proposito del sentire cose opposte.

3) Restano infine da definire i modelli letterari di questo stile, che vanno rintracciati negli autori in cui Pontiggia vede realizzata la prosa espressiva su cui spesso riflette: i moralisti francesi, Karl Kraus, il Flaubert del *Dizionario dei luoghi comuni*, Ambrose Beirce, con le loro sferzate ai costumi, alle mode ottuse, i luoghi comuni e le frasi fatte (cfr. § 5.1).

Il cuore di Pontiggia scrittore è qui. Si può leggere in questa duplice prospettiva retorica e metafisica gran parte della sua saggistica critica: i contenuti delle sue riflessioni e i modi in cui dispone tali contenuti si rispecchiano gli uni negli altri e sono coerenti con questa impostazione. Partendo da qui, si potranno tenere insieme le varie declinazioni dello stile di scrittura e di pensiero di Pontiggia o, al contrario, partendo dai singoli risultati si potrà risalire fino a questi presupposti filosofici e retorici. In questa prospettiva critica e con le definizioni fornite sopra, possiamo ora

¹²⁹ In quel saggio, fa seguire a questa riflessione l'esempio del *Principe* di Machiavelli, che esamino nel Capitolo 5, dietro il quale ci sarebbe un pensiero che «trova il massimo di esaltazione efficace» nell'uso sapiente di questa figura (1989c, 43).

affrontare la sua concezione dell'ossimoro come visione del mondo, l'idea che ci possa essere una "verità occulta e al tempo stesso trasparente", che sia possibile, come spesso sostiene, "sentire cose opposte".

4.1.6 *Sentire cose opposte: verità occulta e coincidentia oppositorum*

Ci sono vari luoghi di diverso genere testuale (articoli, interviste, saggi, romanzi), in cui Pontiggia si sofferma sulla questione che possiamo chiamare "sentire cose opposte" — a conferma di quanto essa sia centrale nella sua visione del mondo, non solo della letteratura —, per formulare la quale, si avvale di concetti appartenenti a differenti campi filosofici. Vediamone brevemente alcuni.

In conversazione con Alberto Mussapi, Pontiggia declina la questione secondo una prospettiva estetica, trattandola rispetto alla poesia:

C'è verità occulta e al tempo stesso trasparente se avvicinata senza mediazioni, ed è quella che la poesia ci comunica. [...] La parola poetica è spesso coesistenza dei contrari. Noi tendiamo a concepirla in termini di ambiguità¹³⁰, ma muovendo da una nozione secondo me parziale dell'ambiguità. [...] La parola poetica riporta l'ambiguità al suo significato originario, — *In ambas partes agi* — essere spinto da una parte all'altra, contemporaneamente¹³¹. La *coincidentia oppositorum*¹³² (Mussapi 1989, 280).

Altrove ha declinato la questione in termini metafisici, facendone il perno attorno cui far ruotare una concezione del mondo. Ad esempio, dicendo:

Nella mia narrazione [l'ossimoro] è diventato fondamentale non solo perché funziona sul piano della tecnica, ma perché corrisponde alla mia visione delle cose (Massarenti 2013, 87).

Oppure, ha collegato questa visione delle cose alla metafisica taoista, sostenendo che l'ossimoro dà vita a

un pensiero che risulta ai nostri occhi paradossale e mette in luce, magari, l'importanza di regredire per avanzare, l'importanza del vuoto — nel Tao, per

¹³⁰ Il riferimento è probabilmente al saggio di William Empson, *Sette tipi di ambiguità*.

¹³¹ Notiamo un fatto che esamineremo più avanti: qui Pontiggia impiega l'etimologia come strumento di analisi concettuale, perché mira al significato originario come quello più rilevante (cfr. § 4.3.1).

¹³² Questa però rappresenta la contraddizione, non l'ambiguità.

esempio, si dice che il perno della ruota è il vuoto che c'è al centro; che il buon camminatore non lascia impronte; che il buon disserratore di serrature non porta chiavi; che chi si antepone sarà posposto; che il Tao che può esser detto «Tao» non è il Tao. Questa è una *prospettiva speculativa*, ma finisce anche per diventare una sorta di atteggiamento psicologico (Pontiggia 2016, 221).

Altrove, Pontiggia è stato ancora più esplicito nel connotare questa prospettiva in termini metafisici, scrivendo che «l'ossimoro nel suo significato più interessante, non è solo una figura retorica, ma una *immagine del mondo*», e affermando che la pregnanza di questo pensiero per il nostro tempo è data dalla sua corrispondenza con la psicoanalisi e l'influenza del *sapere* orientale, perché

un pensatore geniale come Matte Blanco ha elaborato in questi decenni una nozione di bi-logica che sviluppa e oltrepassa le intuizioni di Freud. Per non parlare delle riflessioni di Lacan sull'inconscio come linguaggio¹³³. Questo sfondo culturale ha esercitato un influsso che spesso è ignorato da chi lo subisce e da chi lo rivela scrivendo (2020, 113).

Secondo Pontiggia, una controprova del suo discorso si troverebbe nella «scarsa popolarità [dell'ossimoro] nell'età dominata dal dogmatismo scientifico e positivisticò quale la fine dell'Ottocento» (Pontiggia 2020, 114). Oppure, nel romanzo *Nati due volte*, il narratore protagonista dice del figlio Paolo:

È sempre questa la sua scelta divinatoria, infantile e sapiente, sottile e semplice. Ha capito che la *coesistenza dei contrari* è l'accesso alla *conoscenza* e anche alla *convivenza* (Pontiggia 2004 [2000], 1671).

L'attenzione qui è posta sia su un'istanza epistemica — si parla infatti di conoscenza — e su un'istanza morale — ponendo l'accento sulla convivenza. Ed è anche interessante notare come nello stesso passo si manifesti la retorica delle antitesi: Pontiggia, infatti, fa dire al suo narratore che tale scelta è infantile e sapiente. Il fatto che sia caratteristico di una mente infantile pensare in termini contraddittori trova una corrispondenza nella caratterizzazione delle prime fasi del pensiero infantile in autori come Piaget, secondo cui ciò presenta aspetti analoghi a talune forme del pensiero mitico; e va anche notato, in riferimento a quanto detto sopra sulle

¹³³ Si noti come anche qui alluda alle sue fonti con la stessa strategia retorica di appello all'autorità, che viene elogiata retoricamente.

corrispondenze tra riflessione psicologica e ossimoro, che proprio Jung — autore cui Pontiggia si richiama in alcune occasioni¹³⁴ — considerasse certe forme di pensiero prelogico «le cui connessioni non sono regolate da leggi logiche come il principio di non contraddizione» [...] come tipiche del pensiero psicotico (Galimberti 2018, 938).

Vediamo allora che la questione dell'ossimoro è declinata in modi differenti ed è un argomento che assolve a differenti scopi. Per certi versi sembra che, per Pontiggia, quello che qui ho chiamato il “sentire cose opposte” abbia uno dei seguenti significati: (1) “provare sentimenti o emozioni contrastanti e magari opposti”. In questa accezione il sentire non implicherebbe un grado di conoscenza, ma solo di percezione (e il suo contenuto sarebbe triviale). Pontiggia lo sostiene, ma solo in parte, quanto dice:

La psicoanalisi ha messo in luce la bivalenza dei sentimenti, la convergenza di attrazione e repulsione, e una logica dell'inconscio che elude e smentisce quella consapevole (2020, 113).

Tuttavia, Pontiggia non limita il discorso ai sentimenti; infatti, aggiunge che la logica dell'inconscio *smentisce* quella consapevole: la logica consapevole è evidentemente l'esercizio della ragione, che non viene tradito o semplicemente “eluso”, ma smentito, cioè sconfitto sul suo piano, confutato.

(2) Questo duplice sentire implica dunque un grado di credenza, se non di conoscenza. Esso, tuttavia, potrebbe più semplicemente significare che, in momenti diversi della vita — non necessariamente distanti tra loro —, si credono cose diverse, opposte in qualche misura, vale a dire, che si cambia idea (ma anche in questo caso il contenuto sarebbe triviale). Pontiggia allude anche a questo significato quando scrive:

Dedichiamo metà della vita per sostenere una cosa o una causa (le due parole convergono), per poi scoprire nella seconda che era sbagliata. Chi lo fa in troppe circostanze suscita perplessità motivate. Chi non lo fa mai è una persona coerente (a volte un idiota occultato) (2001d, 26 maggio).

Tuttavia, cambiare idea — sostenere il contrario di quello che si è sostenuto in precedenza — non significa contraddirsi, ma, ammesso che si abbiano buone ragioni

¹³⁴ Cfr. nota 274 nel § 5.4.

per farlo, equivale a correggersi. Un saggista potrebbe allora correggersi, rivedere alcune sue assunzioni o certe sue conclusioni alla luce di nuove acquisizioni o di riflessioni più approfondite, e questo farà di lui (che in precedenza forse si era sbagliato, o così ritiene) un interlocutore interessante che può certamente dirci qualcosa di importante attraverso il suo personale itinerario verso la conoscenza¹³⁵. Ma questo non ha nulla a che vedere con il sostenere una cosa e il suo contrario allo stesso tempo. Mi pare che, se è auspicabile che ognuno abbia pieno diritto ad agire in questo modo, lo stesso non valga per il saggista che si contraddice. Si potrebbe anche tentare una forzatura interpretativa delle sue parole, modificando il soggetto del suo discorso; in quel caso, Pontiggia non starebbe parlando davvero di sé, ma delle persone in generale (il rovescio del noi o del sì impersonale¹³⁶). Lo scrittore vorrebbe allora dire che persone diverse possono credere cose opposte e avere buone giustificazioni per farlo: in questo caso starebbe difendendo una posizione relativistica circa la giustificazione, cioè una forma di relativismo epistemico. Non mi sembra però che sia questa l'interpretazione corretta, perché ci sono troppi elementi che indicano chiaramente che Pontiggia pensi all'individuo, con la sua soggettività, quando riflette su questi temi.

Quando sostiene che l'inconciliabilità di certe sue convinzioni gli sta bene, che non sente il bisogno di risolverla, e tenta con ciò di *descrivere* questo fatto e forse anche di *giustificarlo*, Pontiggia guarda a oriente, alla sapienza taoista. E sostiene che accettare questa scissione o dicotomia o contraddizione è un atteggiamento serio, realistico, maturo (2020, 112). Interpretando la questione in termini morali, si affaccia un nuovo problema. Se infatti Pontiggia stesse riferendosi a valori interni alla stessa persona *assolutamente* inconciliabili — davvero opposti, non semplicemente in conflitto, magari aspro, ma pur sempre componibile —, starebbe descrivendo una situazione tipicamente tragica. In una tale situazione, sebbene appaia impossibile scegliere tra due alternative equivalenti quanto al loro valore o alle possibili conseguenze, una scelta è imposta e comporterà in ogni caso esiti nefasti. Se dunque Pontiggia stesse riferendosi a dei valori morali, considerato che tale conflitto interno può a suo avviso essere accettato — e può contribuire così alla sua visione del mondo

¹³⁵ Nel caso di Pontiggia, sarebbe il caso delle sue riflessioni sul realismo letterario: in età matura, Pontiggia sostiene di aver cambiato piuttosto radicalmente la sua posizione in merito, cfr. § 3.5.

¹³⁶ Cfr. § 4.4 su vaghezza delle formule impersonali e del “noi”.

—, ciò vorrebbe dire che quei valori non sono davvero opposti — e la sua visione della vita basata su tale conflitto non potrebbe essere tragica —, ma indicherebbe piuttosto che Pontiggia inclina a un pluralismo morale secondo il quale, nella maggior parte dei conflitti interiori, il compromesso è raggiungibile¹³⁷.

Pontiggia non concepisce come si possa parlare di contraddizione quando i fatti della vita ci presentano situazioni sempre confuse, quando le nostre esperienze sono fatte di emozioni, sentimenti e pensieri contrastanti: non sarà che il nostro desiderio di fermare l'esperienza a un solo elemento chiaro e distinto sia un miraggio, piuttosto che una possibilità concreta? Non dovremmo arrenderci e riconoscere che la contraddizione è un artificio che non può appartenerci? Tutto ciò è possibile, ma a condizione che si faccia tutt'uno del sentire e del credere/conoscere. Pontiggia fa esattamente questo. Se si trattasse di un solo sentire — come quando vogliamo dire che siamo tirati in direzioni opposte dai sentimenti o dalle contingenze della vita da un lato e da quelli che riteniamo nostri doveri dall'altro (l'esempio canonico è quello del desiderio amoroso e del tradimento, che il Pontiggia romanziere ha trattato ampiamente) — non ci sarebbe alcuna implicazione riguardo alle nostre credenze, e dunque non si vede bene come questo discorso possa fungere da base per, o seguire da, una visione del mondo mutuata dal taoismo e da un certo scetticismo gorgiano. Quegli ossimori che stanno al cuore del nostro sentire sono rilevanti dunque solo se, come detto, il nostro sentire è in qualche misura compromesso con il nostro credere. Di conseguenza, bisogna prendere Pontiggia in parola e vedere dove ci portano le sue convinzioni: questo ci aiuterà a concludere il discorso sui suoi rapporti con la razionalità.

Come spiega Marco Santambrogio, non c'è differenza tra credere che *p* e credere che *p* sia vero. Per questo, in primo luogo, c'è un nesso strettissimo tra credenza e verità; in secondo luogo, questo nesso

¹³⁷ Cfr. (Marconi 2007 119-120), che descrive il pluralismo morale sulla scorta di Isaiah Berlin, per il quale le situazioni di conflitto tragico sono minoritarie nell'esperienza comune; quindi, assumendo che i valori possano non conciliarsi in un tutto armonioso, non abbiamo la possibilità di compiere una scelta netta. Tuttavia, come scrive Berlin, «i conflitti, anche se non si può evitarli, possono essere attenuati. Si può arrivare a un equilibrio tra le opposte esigenze, a un compromesso: nelle situazioni concrete non tutte le richieste hanno la stessa forza [...]. Si devono fissare delle priorità, mai definitive, mai assolute» (1990, 39).

mostra che le cose che possono essere credute devono essere le stesse che possono essere vere (e quindi anche false). [...] Le cose che possono essere credute sono i possibili oggetti o contenuti della credenza (2006, 37).

Perciò se per Pontiggia “sentire” volesse dire “credere” — e ci sono buone ragioni per pensarlo —, e dunque affermasse che crede che si possano credere cose opposte, ciò equivarrebbe a dire che lui crede (che sia vero) che si possa credere p e il suo opposto, $\text{non-}p$.

Dunque, la concezione alla base di una visione del mondo fondata sull’ossimoro presuppone un rifiuto del *Principio di non contraddizione* (d’ora in avanti, PNC), che «è stato considerato la legge più certa e incontrovertibile del pensiero e dell’essere, e quindi è stato posto come fondamento supremo della conoscenza e della scienza» (Berto 2009, 21). Le contraddizioni, ovvero ciò che il PNC proibisce, possono essere formulate in modi diversi. Ci sono infatti formulazioni sintattiche (della forma “A e non-A”); formulazioni logico-semantiche (che coinvolgono i predicati di verità e falsità, “A è vero e A è falso”); formulazioni metafisiche (che coinvolgono «nozioni tipiche dell’ontologia, come quelle di oggetto, individuo, proprietà, situazione, stato di cose, ecc. » (ivi, 23), per cui si dice che «Qualche oggetto x ha e non ha una qualche proprietà P» (*Ibid.*); e, infine, formulazioni di tipo psicologico-pragmatico (che coinvolgono nozioni attinenti alla pragmatica e concetti epistemico-psicologici come quello di ‘credenza’, per cui si dice qualcosa di simile a «L’individuo x accetta, o crede (che) A, e accetta, o crede (che) non-A» (ivi, 25). Quest’ultimo caso è quello che ci interessa, se interpretiamo il sentire cose opposte come un credere o accettare cose opposte. Infatti, il PNC, nella sua formulazione epistemica, dice che è *irrazionale* accettare consapevolmente una contraddizione (ivi, 29).

La domanda che dunque le affermazioni di Pontiggia ci obbligano a porci è: si può credere nell’assurdo, cioè in una contraddizione, come lui sostiene? Una millenaria tradizione filosofica che parte da Aristotele, passa per Hume e Kant e sfocia nella scienza moderna dice di no (ivi, 31 e ssg.). Più in particolare, è rilevante considerare che proprio il *Tractatus logico-philosophicus*, opera a suo dire cara a Pontiggia, fornisca una concezione della credenza secondo cui le contraddizioni degli stati di credenza sono intese come le più basilari contraddizioni di tipo sintattico (quelle della forma “A e non-A”), poiché in quel libro Wittgenstein concepisce le

credenze non come stati mentali di tipo psicologico (oggetto di studio della psicologia empirica), ma come configurazioni di elementi che raffigurano stati di cose; una conseguenza di ciò, come indica Francesco Berto sulla scorta di alcune proposizioni del *Tractatus*, è che «ciò che è pensabile è possibile» (3.02) e che «non possiamo pensare niente di illogico, perché altrimenti dovremmo pensare illogicamente» (3.03)¹³⁸. Queste proposizioni sono una riformulazione del motto di David Hume, secondo il quale se qualcosa è pensabile allora è possibile, di conseguenza, l'assurdo e l'impossibile «non solo non possano essere creduti, ma neppure pensati» (Berto 2009, 31)¹³⁹. Se ci inseriamo in questa tradizione, per la quale il PNC è una garanzia di razionalità, dobbiamo pensare che se vuole negare tale principio e non essere accusato di irrazionalità, Pontiggia dovrebbe al contempo difendere la tesi che sia possibile rinunciarvi razionalmente. In questa prospettiva, nella formazione delle nostre credenze, dovremmo essere guidati da un *Principio di Inconsistenza*¹⁴⁰, che

raccomanda di evitare di intrattenere credenze i cui contenuti siano tra loro inconsistenti. La ragione di questa raccomandazione è ovviamente che quei contenuti non possono essere entrambi veri¹⁴¹. Naturalmente è possibile che si credano contemporaneamente cose inconsistenti tra loro, se non ci si rende conto che lo sono (Santambrogio 2000, 267).

Come spiega Francesco Berto, c'è però un'altra tradizione filosofica, che non guarda a Kant ma a Hegel, secondo cui le contraddizioni non sono un errore da risolvere, ma qualcosa da attraversare con il pensiero, poiché esse rappresenterebbero la natura autentica del mondo (Berto 2009, 39-41). In questa tradizione, in cui si collocano anche i recenti tentativi di formulare delle logiche della contraddizione, dette "paraconsistenti"¹⁴², si compiono dei tentativi *razionali* di superamento del PNC, argomentando in favore del suo abbandono. Mi sembra però che Pontiggia

¹³⁸ Cfr. (Wittgenstein 2022, 73).

¹³⁹ Il ragionamento è basato sulla regola di contrapposizione logica, secondo cui, "Se A allora B", è equivalente a "Se non-B allora non-A"; nel nostro caso, l'enunciato condizionale "Se qualcosa è pensabile allora è possibile" è equivalente a "Se qualcosa non è possibile allora non è pensabile".

¹⁴⁰ "Inconsistente" va inteso come sinonimo di "contraddittorio", è infatti un calco dell'inglese *inconsistent*.

¹⁴¹ Si veda quanto detto sopra: le cose che possono essere credute sono le stesse che possono essere vere.

¹⁴² Si tratta di «sistemi logici che funzionano (in un senso tutto da precisare) pur consentendo (in un senso tutto da precisare) contraddizioni» (Berto 2009, 15).

voglia da un lato contestare il PNC, affermando di sentire cose opposte o di fondare la sua visione delle cose nell'ossimoro, e dall'altro lato non accetti che questo suo atteggiamento sia rubricato come irrazionalistico¹⁴³: questo è quello che sostengono anche i critici che lo vedono come un illuminista, uno scrittore tenacemente razionale, di cui abbiamo letto dei brani al principio di questo capitolo. Per fare ciò, come detto, Pontiggia dovrebbe però tentare di giustificare razionalmente la sua concezione critica nei confronti del PNC, e fare suo qualcuno degli argomenti di coloro che hanno sostenuto questa tesi. Ma questo tentativo esplicito di argomentazione in tal senso, nella sua prosa saggistica, non c'è. Perciò, constatando che lo scrittore non formula, né espone almeno per sommi capi, un vero argomento a salvaguardia della razionalità, pur negando indirettamente il PNC, non si può che concludere, non necessariamente a malincuore, che la sua metafisica degli opposti sia una concezione irrazionalistica.

È pur vero che una certa influenza su di lui può averla avuta la concezione heideggeriana di “verità” come svelamento, come scoperta¹⁴⁴: ma si tratterebbe di una concezione che, come spiega Marconi (2006, 314), sebbene internamente coerente, è in palese conflitto con il nostro uso ordinario della parola “vero”.

Per quanto non si possa stabilire un impiego coerente e sistematico di quella concezione da parte di Pontiggia nelle sue opere, la suggestione heideggeriana può essere stata un fattore che ha legittimato ai suoi occhi la possibilità di impiegare il termine “verità” in un modo metaforico e distante dalla concezione di senso comune. Ma la spiegazione di ciò non va ricercata, come si farebbe con un pensatore sistematico, nell'adesione completa a certe fonti filosofiche, perché in Pontiggia subentra sempre un uso creativo delle fonti¹⁴⁵.

A questo punto, si potrebbe tentare di limitare la concezione pontiggiana del “sentire cose opposte” al campo letterario e artistico. Così facendo, l'interpretazione (1) vista sopra risulta molto meno triviale. Di questo parla Pontiggia, quando sostiene che Harold Brodkey è un grande scrittore perché riesce a raffigurare la natura della mente di certi suoi personaggi con un uso inventivo degli aggettivi: nella sua prosa,

¹⁴³ Si vedano le sue dichiarazioni a questo proposito: Pontiggia sostiene di avere «un impianto direi razionalistico molto forte» in (Dedola 2013, 15).

¹⁴⁴ Cfr. il § 44 di *Essere e tempo*.

¹⁴⁵ Lo si vedrà nel dettaglio nei paragrafi dedicati al suo rapporto con gli specialismi come la filologia (cfr. § 4.5.2).

infatti, l'ossimoro è ricorrente perché è tipico «del modo di procedere mentale di alcune psicologie nevrotiche» (2016, 233). Il realismo di Brodkey è “preciso” e le sue ricognizioni sono “vere” — è capace di descrivere situazioni ricorrenti nelle nostre vite in cui «dotati di intelligenza, aiutati dal pensiero, procediamo nella follia» (*ibid.*) — perché la sua scrittura mette in luce la contraddizione. Tuttavia, aggiunge Pontiggia, si tratta di:

contraddizione solamente *per noi*, che siamo abituati a concepirla come tale. Contraddizione solo sul piano verbale, sul piano invece emotivo sono emozioni che coesistono, addirittura direi senza conflittualità” (*ibid.*).

Queste sono riflessioni interessanti perché Pontiggia parla di precisione e di verità della descrizione, dimostrando di pensare alla verosimiglianza in termini di corrispondenza con la realtà (precisione) — infatti, qui loda Brodkey proprio perché fa un ritratto verosimile, confermando che in qualche modo essa contribuisce al valore dell'opera letteraria. Poi, però, parla di contraddizione: la quale coinvolge dei pensieri o dei giudizi, non delle emozioni (come abbiamo visto sopra discutendo del PNC). Il realismo di Brodkey mostra la stratificazione psicologica tipica della natura umana, e la sua imprevedibilità, le sue apparenti incoerenze — come fa Dickens nel *David Copperfield* — ed è dunque efficace perché è coerente con la realtà. In altre parole, l'ossimoro è una figura coerente con quello che sappiamo delle nostre emozioni, per questo è una modalità retorica efficace sul piano del realismo letterario, sebbene coinvolga termini che su un piano speculativo sarebbero contraddittori.

Un altro esempio di applicazione di questa concezione al campo letterario proviene da *Borges e la Gioconda* (Pontiggia 2002b [1996], 15-17)¹⁴⁶. Qui, parlando di Borges e dei fraintendimenti di cui sarebbe responsabile la sua ricezione, Pontiggia tratta il tema dell'ossimoro criticandone l'uso inflazionato soprattutto nella comunicazione culturale — di cui una cattiva ricezione di Borges è a suo avviso corresponsabile — la quale, addomesticandolo, lo ha privato delle sue potenzialità. Tra gli altri responsabili di questo travisamento, Pontiggia individua alcuni suoi noti bersagli polemici: l'inflazione del linguaggio (che ha come corollario la svalutazione della parola), la psicanalisi di massa «che ha trasformato l'inconscio in una tavola

¹⁴⁶ La pubblicazione originale è del 1985, ma Pontiggia doveva ritenere ancora attuali le osservazioni se lo inserisce nell'*Isola volante* che esce nel 1996.

pitagorica» e, aggiunge, «gli echi o meglio le interferenze del pensiero orientale, accolto come speculazione alternativa»¹⁴⁷ (ivi, 16).

Quello che è certo è che, se da un lato l'ossimoro integrato nella comunicazione sembra un tentativo di superare le opposizioni binarie tipiche della tradizione occidentale (fatto che Pontiggia vede come un'acquisizione), dall'altro lato l'intenzione di chi ne fa uso nella comunicazione sembra quella di voler pacificare la lotta dei contrari, ma, per Pontiggia, allentare quella tensione non può che privare l'ossimoro della sua caratteristica essenziale, sacrificandolo «alla sintesi più banale» (*ibid.*). Pontiggia rileva che in Borges, tuttavia, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, di ossimori ce ne sono pochissimi: questo sarebbe l'ossimoro più stupefacente della storia letteraria, che «un universo che riconosce nell'ossimoro la propria allegoria si esprime attraverso un linguaggio che lo elude» (ivi, 17). Lo scrittore non rileva un'importante conseguenza di questa sua osservazione: se ha ragione lui, l'ossimoro non appartiene a quella parte del linguaggio su cui lui stesso fonda le sue indagini — gli aspetti retorici —, perché se è possibile evitare l'ossimoro sul piano verbale, ma praticarlo sul piano concettuale, è evidente che la sua caratteristica essenziale trascende il piano del linguaggio verbale.

Come si è visto sopra però, Pontiggia non limita questo discorso sull'ossimoro alla letteratura, ma lo estende alla sua visione del mondo (e ai modi di conoscerlo): e le visioni del mondo sono fatte di pensieri non di emozioni. Le ragioni per cui secondo Pontiggia certi scrittori sono grandi scrittori è che sono in grado di farci vedere la realtà al di là delle apparenze con cui la travestono i luoghi comuni, come fanno Brodkey e Dickens. Sembrerebbe allora che il conflitto sia tra come stanno le cose e come ce le raffiguriamo (per fini diversi dalla comprensione della realtà). La letteratura sarebbe dunque uno strumento per guardare la realtà per quella che è: multiforme e piena di conflitti interiori non pacificati. Ma questa pluralità di esperienze catturate dalla letteratura non implica che *non* ci sia un modo in cui le cose stanno: il problema risiede semmai nella nostra capacità (o volontà) di guardare alla realtà onestamente, non il fatto che la realtà non abbia una sua precisa consistenza

¹⁴⁷ Quest'ultimo punto è più difficile da comprendere, dato che Pontiggia ha sempre parlato con grande favore del pensiero orientale, e non sembra che qui si stia riferendo a una ricezione superficiale di quel pensiero; dunque, sembra in una certa misura formulare anche un'autoaccusa (che però, se lo è, rimane un caso isolato).

ontologica. Anzi, per come è impostato, il discorso di Pontiggia sembra presupporre che ci sia una realtà autentica da svelare. Pontiggia dunque sconfinava, usando gli stessi argomenti, dal piano letterario a quello metafisico: da un lato, usa l'argomento dell'ambiguità della realtà per sostenere che essa dipende dalle cattive immagini che ce ne facciamo, e per affermare che grazie alla letteratura possiamo disambiguare, cioè guardare alla realtà in modo disincantato; dall'altro lato, usa l'argomento dell'ambiguità della realtà per dire che quella è la natura stessa della realtà, che essa è costitutivamente ambigua, ergo, non possiamo che accettare di sentire cose opposte, perché ciò rispecchierebbe fedelmente la natura multiforme della realtà. Dovremmo perciò rassegnarci all'impossibilità di razionalizzare la nostra visione del mondo eliminando quella fondamentale ambiguità.

Ma si tratta di due argomenti distinti e solo il primo è sostenibile razionalmente con gli argomenti di Pontiggia. Lo si vede bene dai suoi argomenti su Brodkey e Borges appena visti e da considerazioni più generali, che sintetizzano questa concezione, come la seguente:

Una grande lezione dell'arte è che uno sguardo commosso non solo può essere preceduto o seguito da uno ironico, ma può addirittura fondersi con esso in una visione più complessa e ricca, in un *accordo discorde* di immagini in apparente contrasto [corsivo mio] (1997e, 274).

Il compito dell'arte, afferma Pontiggia, è quello della «verità della parola» che non è rassicurante, non dà conferma ma anzi confonde le ragioni delle nostre scelte mettendole in crisi (ivi, 275).

Ho trovato una sola eccezione alla sua concezione del “sentire cose opposte”, in cui Pontiggia biasima l'ambiguità accettata come prassi speculativa. Criticando il sistema giudiziario, e il fatto che certe perizie psichiatriche sarebbero uno strumento per impedire che dei colpevoli scontino la pena prevista per il loro reato, Pontiggia commenta:

Ma da noi forse si coltivano ambizioni speculative: e con quella conciliazione degli opposti che è una pratica quotidiana degli italiani, si giudica uno stesso individuo malato, sano, innocente, colpevole (1999e, 21 luglio).

Si possono infine trovare delle chiavi interpretative per tutta la questione vista finora spostando l'attenzione sul "sentire" piuttosto che sull'opposizione. A partire da due testi di Pontiggia: *Orizzonte e stile*, che consiste nella trascrizione di un suo intervento a una conferenza in onore di Nullo Minissi (Pontiggia s.d., 2) e *Severino e l'aurora dell'Occidente* (2002b [1996], 165-168). Il saggio su Severino è un testo breve ma filosoficamente denso, in cui si rintracciano alcuni temi che aiutano a comprendere la filosofia della lettura di Pontiggia: qui lo scrittore afferma che sarebbe utile come strumento interpretativo dei testi filosofici non solo l'analisi della «trama delle idee» ma anche «le sensazioni che suscitano»; fare ciò, non sarebbe a suo modo di vedere un «impressionismo arbitrario (2002b [1996], 165). Lo stesso argomento apre il suo intervento su Nullo Minissi:

Vorrei limitare il mio contributo alle *sensazioni che provo leggendo i testi* di Nullo Minissi. Un po' strano trattandosi di un glottologo. [...] Ho parlato di *limitazione*, ma che in realtà non sento come tale. *Ciò che si sente* non è meno importante di ciò che si acquisisce attraverso una gabbia concettuale e formale. *Subire riluttanti la costrizione logica di un testo* può anzi accompagnare la *liquidazione del suo significato per noi* [corsivi miei] (Pontiggia s.d., 1).

Notiamo anzitutto che la relativizzazione del problema alla fine del brano è in contrasto con l'obiezione teorica che sta facendo Pontiggia — dice infatti «ciò che si sente non è meno importante di ciò che si acquisisce», ovvero, afferma che le cose stanno proprio così, non dice “stanno così *per me*” o “questa è solo la mia opinione”. Lo scrittore contrappone però la costrizione logica del testo — che si subisce con riluttanza, come qualcosa di oggettivo e di esterno all'individuo —, al «suo significato *per noi*», non al «suo significato» *tout court*. Tale argomento va ricondotto a quello delle reazioni fisiche del lettore, alla fisiologia della lettura¹⁴⁸: la giustificazione di questa tesi è sostanzialmente la stessa:

ogni volta che un uomo dice con precisione — al di là di quello che pensa — quello che veramente e magari paradossalmente sente, provoca negli altri un interesse non meno intenso del suo (2002b [1996], 165).

¹⁴⁸ Cfr. § 4.5.1.

Ma questo argomento, come vedremo a proposito della fisiologia della lettura è, in primo luogo, una teoria psicologica del lettore: le sue sensazioni, le sue reazioni o sono soggettive e quindi in qualche misura arbitrarie, oppure possono essere sistematizzate per far luce sulle modalità di lettura; questo tuttavia dice qualcosa dei lettori non dei testi. In secondo luogo, Pontiggia parla dell'importanza dell'*interesse*, ma non specifica che cosa sia l'interesse e perché misurarlo possa dire qualcosa di intrinsecamente connesso a quel testo filosofico. Infine, non è chiaro come sia aggirabile il linguaggio, perché Pontiggia scrive: «ogni volta che un uomo *dice* con precisione [...]»; ma questo implica già un lavoro interpretativo e una comunicazione di quelle sensazioni: così intese, non si capisce se le sensazioni siano in qualche modo un sostituto dei pensieri, cioè se possano avere un qualche tipo di contenuto concettuale, oppure se siano qualcosa di radicalmente diverso, che potrebbe però essere verbalizzato e costituire un qualche tipo di proposizione. A questo punto, bisogna capire che cosa sia per Pontiggia una sensazione.

Quando spiega che cosa intende con “sentire”, Pontiggia ricorre all'etimologia del verbo latino *sentire*¹⁴⁹ nell'accezione piena che aveva ai primordi «di convincimento profondo, di adesione intera, tale da formare in campo giudiziario la *sententia* delle origini»¹⁵⁰ (*ibid.*). Ora, lo spostamento sul piano lessicale non risolve il problema sul piano concettuale, perché Pontiggia lascia inevasa la domanda su quale sia la distinzione, e se crede che ci sia, tra pensiero e sensazione. Quando prosegue affermando che «noi oggi siamo circondati da persone che *sentono* in un modo e *pensano* in un altro» (*ibid.*), sembra che stia alludendo a persone che dissimulano le loro intenzioni o che, se non ne sono davvero coscienti, cadono nell'autoinganno: ma, di nuovo, questa critica sembra riferirsi a un fatto di ambito etico e psicologico piuttosto che epistemologico. La chiave per un'interpretazione che, se non le risolve, tiene quantomeno insieme le polarità conflittuali come le contraddizioni di pensiero si trova, anche qui, nel pensiero orientale; infatti, secondo lo scrittore, se un esempio di quelle persone che sentono in un modo e pensano in un altro lo si trova spesso nei «maestri, religiosi o laici», questo non accade con «i

¹⁴⁹ Questo è un altro esempio della strategia, che vedremo nel § 4.3.1, che prevede l'uso dell'etimologia come strumento di analisi concettuale.

¹⁵⁰ Propone lo stesso argomento in *Non lo so*, quando scrive: «Penso piuttosto al sentire dei Romani, in quella accezione forte che generava il convincimento dei giudici al di là di argomentazioni e prove: e che è alla base della *sententia*, in senso sia giuridico sia sapienziale» (2003 [2002], 156).

maestri orientali, che perciò ci appaiono dotati di misteriosa coerenza» (*ibid.*). Immagine suggestiva, che non spiega però che cosa sia una “misteriosa coerenza”. Il ricorso a un’etimologia libera, che richiama il suo discorso su Hillman e Heidegger (cfr. § 4.3.1), si legge controluce nel paragrafo in cui il suo bersaglio polemico è la specializzazione terminologica della filosofia contemporanea che «induce a dimenticare che dietro le parole con le quali si *definisce* quello che si pensa c’è quello che, in modo spesso precario ma decisivo, si sente»¹⁵¹.

Nel suo saggio su Severino, Pontiggia sostiene che «ciò che si sente dopo la lettura di un filosofo può essere in contrasto con ciò che si potrebbe essere tentati di pensare in termini razionali» ma è illuminante scoprire che a volte «sotto un conflitto apparente [ci sia] una sotterranea convergenza» (ivi, 166). Pontiggia mette sullo stesso piano pensiero e sensazione, proprio come fa quando racconta della sua lettura giovanile di Wittgenstein, di cui troviamo un campione in entrambi gli scritti: nel saggio su Severino ricorda che gli «lasciava alla fine la sensazione, [per me] sconcertante e imprevedibile, di un percorso mistico»; solo più tardi avrebbe scoperto che quella sensazione riguardava il punto focale della prospettiva di Wittgenstein (*ibid.*). Nell’intervento su Nullo Minissi, scrive:

In altri casi le *sensazioni* sembrano contrastare con ciò che il testo ci comunica. Ricordo che le mie letture giovanili di Wittgenstein mi suscitavano l’immagine, precisa quanto allucinatoria, di un percorso mistico più che logico-matematico. Allora attribuisco a un mio fraintendimento questa interpretazione, mentre più tardi ho messo a fuoco la sua legittimità [corsivo mio] (s.d., 1)¹⁵².

A prescindere dalla bontà o meno della sua interpretazione di Wittgenstein, quello che sta dicendo Pontiggia è che dopo la lettura aveva la sensazione che si trattasse di un testo dalle connotazioni mistiche, e che questa sua interpretazione gli è apparsa più tardi come legittima — e anzi era il punto focale della prospettiva wittgensteiniana —, presumibilmente sulla scorta di alcuni esegeti del filosofo. Questo significherebbe che quegli interpreti hanno provato che il *Tractatus* è un testo connotato dal misticismo, e che la sua sensazione era perciò adeguata alla natura

¹⁵¹ Nel caso della critica alle neoavanguardie e agli strutturalisti, come vedremo nel § 4.3.1, l’accusa che Pontiggia muove sulla scorta di James Hillman è di dimenticare che dietro le parole ci sono significati che potrebbero turbarci, preferendo anestetizzare il linguaggio con il gergo.

¹⁵² Qui allude al tema del *Mystische* presente nel *Tractatus logico-philosophicus*; cfr. qui la “rete di parole” e la proposizione 6.54 al § 3.1.

del testo: se è così, si tratta allora di un giudizio (interpretativo), sebbene non accompagnato dalle ragioni che lo hanno indotto a formularlo, e non solo di una sensazione.

Infine, va osservato che è curioso che Pontiggia sostenga la posizione di Severino in *Oltre il linguaggio* se, come lui stesso afferma, essa criticerebbe ampiamente la “filosofia contemporanea” — Pontiggia dice anche il “Novecento” (inteso con l’attributo ‘filosofico’) — per aver identificato pensiero e linguaggio: ammettendo che l’affermazione sia vera, cosa ne è dell’idea di Pontiggia di scoprire quello che non si sapeva di sapere, di fare nuove acquisizioni attraverso il linguaggio? Per lo stesso Pontiggia il linguaggio è il luogo della scoperta — come per Heidegger era *la casa dell’essere* —, compresa quella dei propri pensieri: se dovesse davvero prestare fede questa a posizione, che ne sarebbe della sua?

4.2 *Il vaglio della lingua comune*

Lo scrivere chiaro come obiettivo di ogni buona prosa è, per come lo intende Pontiggia, principalmente il risultato di due attitudini, che sono anche strumenti di verifica del discorso: il vaglio della lingua comune e la consapevolezza etimologica.

Abbiamo visto all’inizio del paragrafo precedente come il saggio di Pontiggia sulla “chiarezza” di Daumal seguisse il lungo dibattito su quelli che a Pasolini erano sembrati dei cambiamenti radicali della lingua italiana causati dall’influenza dei linguaggi tecnici del Nord produttivo. Nel decennio successivo, anche altri intellettuali, oltre a quelli già nominati, si sono cimentati in un dibattito che riguardava più direttamente lo scrivere chiaro. Ad esempio, nella sua risposta a Franco Fortini — che aveva teorizzato la necessità di attraversare la “non-chiarezza” per evitare le trappole della semplificazione ideologica¹⁵³ —, Goffredo Parise sostiene che scrivere chiaro non sia una questione così complicata come vorrebbe Fortini, perché «tutto dipende dalla forza del sentimento che ti spinge a comunicare con gli altri uomini, e poi dalla logica e poi dall’uso degli strumenti, cioè dall’uso della parola detta o scritta» (Parise 2005 [1977], 96). Riflettendo su questo episodio, Massimo Onofri lo collega a quanto scrive Cesare Cases nell’editoriale che inaugura la rivista

¹⁵³ Cfr. Fortini, Franco (1977 [1974]) *Scrivere chiaro*, in Id. *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino, 125-131.

«L'Indice dei libri del mese». Spiegando quali saranno le caratteristiche della rivista, Cases definisce per punti lo stile chiaro:

Scrivere chiaramente significa più o meno: a) evitare viluppi sintattici poco perspicui (ciò che non significa non complessi, anzi un discorso sintatticamente complesso ma bene articolato può essere molto più chiaro di tante frasette asmatiche); b) evitare la falsa concettualità, l'uso di un lessico stereotipo che simula un pensiero che non c'è, come nel sinistrese, nel sindacalese e altri gerghi, non ultimo il giornalese; c) evitare però anche una concettualizzazione corretta ma troppo specialistica (Cases 1987, 3).

Tralasciando i punti a)¹⁵⁴ e b), quello che è più utile per discutere della concezione di chiarezza di Pontiggia è il punto c). Infatti, lo scrittore ha detto:

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 è un desiderio di banalizzare; è semmai un'aspirazione direi importante, orgogliosa, a collaudare, a verificare un sapere tecnico al vaglio della lingua comune (Pontiggia 2016, 61).

Nell'ottica di Pontiggia, dovrebbero puntare a questo obiettivo sia gli scrittori e i professionisti della comunicazione, sia coloro che non sono dotati di un sapere tecnico particolare o non sono impegnati in una forma di comunicazione professionale. Soprattutto per i primi, vale l'esortazione a diffidare dei gerghi — termine nel quale Pontiggia include i vocabolari specialistici —, i cui esiti grotteschi mette alla berlina, ad esempio, nella sezione *Microcomico* delle *Sabbie immobili*. L'uso irresponsabile del gergo di certi intellettuali sfocia nel puro conformismo linguistico: lo scrittore lo mostra bene nei suoi commenti satirici del capitolo *Gli aggettivi della critica*, aggettivi che suddivide in famiglie lessicali. Tra queste troviamo gli aggettivi “da taglio” — come “graffiante”, “tagliante”, “incisivo” —, che lo stesso Pontiggia confessa di aver ampiamente utilizzato, e che «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 le conclusioni» (1991a, 77). Quanto all'aggettivo “interessante”, Pontiggia lo definisce così:

¹⁵⁴ Punto che rende almeno in parte circolare la definizione, dal momento che l'aggettivo “perspicuo” è sinonimo di “chiaro”: qui Cases sta sostenendo che per scrivere chiaro bisogna evitare una sintassi poco chiara.

Interessante: che suscita interesse. Detto generalmente da chi è disposto a provarne pochissimo per quasi tutto. Va preceduto da una pausa prolungata. Favorisce la laconicità (*ibid.*).

Se in passato lo aveva impiegato largamente, ammette Pontiggia, aveva poi cambiato idea riconoscendo che «era diventato un aggettivo facile quanto elusivo, buono per cavarsi d'impaccio davanti a un testo, senza compromettersi o lasciarsi coinvolgere» (2020, 117). Lo scrittore si era reso conto di non essere più sincero impiegandolo — perché esso non corrispondeva più a ciò che lui sentiva —, inoltre, spiega che non era più possibile usare quell'aggettivo come ai tempi di Manzoni — che parlava infatti di “interessante come mezzo”. Negli anni in cui lui scrive, afferma Pontiggia, questo aggettivo non presuppone più «quell'adesione intima e insieme cauta e sorpresa di se stessa che l'aveva fatto preferire, in anni recenti, al più perentorio e classificatorio “importante”» (*ibid.*).

Tramite questi esempi, lo scrittore illustra una regola generale, che possiamo riassumere così: bisogna essere responsabili del proprio linguaggio e bisogna riconoscersi in esso. Farlo rappresenta sia una conquista sul piano del linguaggio sia una conquista personale, perché comporta un diverso rapporto con sé stessi (Pontiggia 2016, 111-112)¹⁵⁵:

Ciò che vorrei ottenere è un uso responsabile del linguaggio, così che chi parla o scrive possa riconoscersi, senza rossori retrospettivi, in quanto ha detto. Non è facile, ma, come in tutte le cose importanti della vita, quello che conta non è la soluzione, ma l'atteggiamento adeguato di fronte al problema (1986c, 15).

Anni più tardi, lo ribadisce: «Un romanziere dovrebbe essere responsabile del suo linguaggio. E rispondere non solo frase per frase, ma parola per parola» (2002b [1996], 91). È importante notare che, anche in questo caso, Pontiggia non propone soluzioni ma suggerisce un atteggiamento: «Non suggerisco ricette, ma comportamenti, non trucchi, ma esempi»; questa è anche la metodologia delle sue lezioni di scrittura (*ibid.*).

¹⁵⁵ Concetto che ritroviamo nell'intervento per il «Corriere della Sera» del 28 gennaio 1988, *La parola è mobile come foglia al vento*: «Se c'è una indicazione che si può trarre anche dai vecchi dizionari è la necessità di riflettere sulle parole che si usano: per potersi riconoscere in loro (al meglio, possibilmente), eludendo i linguaggi euforici ai quali siamo purtroppo abituati e acquistando la responsabilità di quello che si dice» (1988b, 3).

Pontiggia giunge a questa conclusione sull'importanza di riconoscersi nel proprio linguaggio dopo una riflessione che per lui ha evidenti implicazioni personali; infatti, per dare concretezza al suo ammonimento, racconta questo episodio:

Vedo in televisione la giovane madre, animosa e ansiosa, di un bambino emofiliaco, che dichiara: «Noi non la consideriamo una malattia. È un difetto, un semplice difetto che si può curare benissimo». Più avanti aggiunge: «È un bambino assolutamente normale, che può condurre una vita assolutamente normale, come tutti gli altri» (2003 [2002], 52).

Le spie linguistiche di uno scollamento tra quella che dev'essere l'esperienza della madre e le parole che lei impiega per raccontarsi, dice Pontiggia, sono varie: ad esempio, l'uso insistito dell'avverbio "assolutamente", che rivela forse il tentativo di convincere soprattutto sé stessa. Bisogna però avere comprensione per il suo atteggiamento, perché viviamo «in una società che coltiva il miraggio della normalità e la scambia per una perfezione di massa» (*ibid.*). Non dobbiamo stupirci se, anche quella madre, come tanti, è vittima di «associazioni demenziali: salute-perfezione-felicità [ed è] atterrita a pronunciare una parola come malattia quanto liberata a pronunciare una parola come normalità» (ivi, 52-53). Come il brigadiere del Calvino dell'*Antilingua*, anche lei «ha il panico dei nomi» (*ibid.*). Tuttavia, aggiunge Pontiggia, questa madre «ha sperimentato la malattia del figlio e sa che, chiamandola difetto, non ne attenua i disturbi. Non dovrebbe temere di pronunciare quella parola. [...] Dovrebbe parlare di una malattia che si può fronteggiare. Se avrà fiducia nel linguaggio, il linguaggio la ricambierà» (ivi, 53-54). Le esperienze personali gravi, come quella della malattia di un figlio, mostrano in modo più evidente che il nostro vissuto ha il potere di renderci sensibili al linguaggio: «Nei momenti duri della vita gli uomini ritrovano la verità della parola. Sono i momenti euforici a renderli idioti» (Ivi, 53.). Pontiggia ne aveva fatto pochi anni prima l'argomento del saggio *Quando diventiamo sensibili al linguaggio* (2002b [1996], 141-143), generalizzando anche ai fatti più comuni della vita le sue conclusioni sull'influenza che certe esperienze hanno sul nostro linguaggio: «Non c'è persona che non diventi sensibile al linguaggio quando coinvolge i suoi sentimenti o i suoi interessi» (ivi, 141), lo vediamo ad esempio nell'insicurezza e nel terrore vissuti dagli adolescenti innamorati, che cercano infatti di esorcizzare quelle emozioni con il gergo, riducendo in questo modo la loro esperienza personale a un fatto impersonale, che loro stessi stentano a

riconoscere. Ma lo vediamo anche nella percezione che molti hanno del proprio mestiere, quando ad esempio coltivano un'illusione puramente verbale che chiamandosi “operatore ecologico” e non “spazzino”, “paramedico” e non “infermiere”, “personale non docente” e non “bidello”, insieme alla loro percezione di sé cambi anche il loro mestiere (ivi, 142-143). Va notato che la sua posizione è, almeno in questo frangente, anti-nominalistica: se la realtà non è modificata dai nomi che le diamo, allora c'è un nucleo irriducibile di realtà che non è intaccato dal linguaggio; in altre parole, indipendentemente dalle etichette, certe cose — la malattia, la professione — rimangono le stesse. Questa assunzione sembra a prima vista ridimensionare il potere delle parole, relegandolo a un fatto di mera percezione individuale. Qui interviene la dimensione etica del linguaggio di Pontiggia: se il linguaggio non può modificare la realtà, ad esempio cancellando il dolore, ha però il dovere di non occultarla. «[...] Resistere alle tentazioni della banalità, della oscurità, della mistificazione» (*ibid.*) non è quindi un atto magico per cambiare il mondo, ma il solo strumento per affrontarlo con dignità e sincerità.

Ci si può chiedere se dalla ardua sfida di mettere a confronto il proprio sapere tecnico con il linguaggio ordinario siano escluse le discipline ricche di tecnicismi o dotate di linguaggi simbolici. Parlando di studiosi come Pitirim Sorokin, o delle categorie degli psicoanalisti e degli storici dell'arte, Pontiggia afferma:

I grandi pensatori sono sempre grandi scrittori, non ho conosciuto eccezioni a questa regola (2016, 40)¹⁵⁶.

A ciò aggiunge un corollario molto più impegnativo sul piano epistemologico: i grandi scienziati come Einstein, Heisenberg, Planck e Born non solo avevano delle ambizioni espressive — perché erano «*scrittori* di grande consistenza letteraria» [corsivo mio] (ivi, 102) — ma scrivevano certe opere di divulgazione per «sottoporre il loro mondo speculativo, le loro acquisizioni a questo confronto con la lingua comune» (ivi, 103). Tale scelta non risponderebbe solo all'esigenza di avvicinare un pubblico più vasto, non si tratterebbe del banale desiderio di divulgare — termine dispregiativo, secondo Pontiggia — un contenuto specialistico:

¹⁵⁶ Cfr. anche: «Non ho ancora trovato eccezioni a questa regola, che i grandi pensatori sono grandi scrittori» (Pontiggia 1998a, 103).

L'hanno fatto per esigenze di chiarezza, per maggiori ambizioni che non quelle di chi adopera un linguaggio specialistico, [...] l'hanno fatto per un'ambizione ulteriore, più potente, più forte: collaudare le loro teorie al vaglio della lingua comune (ivi, 96- 97).

La tesi di Pontiggia sembra controintuitiva: il confronto col linguaggio ordinario è un vaglio critico più severo perché il linguaggio specialistico nasce, appunto, dall'accordo di un gruppo circoscritto di persone circa il significato di certi termini; quest'ultima opzione non è la strada maestra, ma una scorciatoia del pensare (ivi, 97):

Se si adopera un gergo, si adopera una scorciatoia che ci consente di non pensare. Il linguaggio comune invece, ci obbliga a collaudare la validità di quello che veniamo dicendo. [...] Gli scienziati che scelgono un linguaggio chiaro [...] sono persone che vogliono sottoporre le loro esperienze al vaglio più importante (2009 [2004], 207).

Pontiggia sostiene che «sottoporre le proprie acquisizioni [...] al collaudo della lingua comune, significa anche correre rischi [...] impegnarsi molto di più; significa rimettere in discussione ogni volta le proprie acquisizioni perché la lingua comune costituisce un ostacolo potente, un ostacolo forte» (2016, 97). Inoltre, il grande studioso rifiuta le scorciatoie dei tecnicismi «e le sostituisce magari con perifrasi, con immagini, con chiarimenti che costituiscono acquisizioni anche per lui» (ivi, 98).

A una lettura ravvicinata, sembra che Pontiggia stia sollevando due problemi distinti: uno è comunicativo, e sarebbe quello di spiegare un contenuto scientifico a chi non conosca certi termini tecnici (e le nozioni cui si riferiscono); l'altro è rappresentato dal tentativo di tradurre un contenuto scientifico in parole comuni, ad esempio con metafore e immagini inventive; ciò rappresenterebbe un'operazione complessa, perché obbliga chi scrive a sciogliere analiticamente i termini specialistici. Pontiggia ritiene che i tecnicismi siano delle scorciatoie, dato che il loro significato è determinato da definizioni stipulative — «nascono dall'accordo» (Ivi, 97) —: tuttavia, sembra lecito sostenere che adottando termini specialistici non si prenda necessariamente una scorciatoia, ma che spesso si tratti di una scelta dettata da criteri di economicità espressiva. I termini specialistici sono semmai problematici da un punto di vista comunicativo, se sono impiegati rivolgendosi a un pubblico non specialistico. Inoltre, diversamente da quanto sostiene Pontiggia, l'esercizio di traduzione nel linguaggio comune di un contenuto scientifico è senz'altro un

qualche tipo di prova utile *per lo studioso*, ma non sembra costituire un passo in avanti *per la scienza*. La questione è stata descritta da Diego Marconi, a partire dallo specialismo in filosofia:

I prodotti della ricerca specialistica non possono contenere il loro, solitamente vasto, retroterra, ma devono per forza presupporlo; a questo modo, però, si rendono inaccessibili a chiunque non sia uno specialista. Tutto questo non riguarda soltanto la filosofia, ovviamente, ma è un tratto essenziale di ogni specialismo disciplinare (Marconi 2014, 26).

Se non lo si facesse, spiega Marconi, — se, come dice Pontiggia, si dovesse «rimettere in discussione ogni volta le proprie acquisizioni» — uno studioso si troverebbe a scrivere sempre «un manuale con un'appendice di ricerca [...]. Eppure scrivere un libro del genere sarebbe il solo modo di rendere i propri contenuti di ricerca accessibili a un pubblico non specialistico» (ivi, 25-26).

Come si è visto, Pontiggia ha espresso queste riserve nei confronti dello specialismo da un punto di vista speculativo, non solo comunicativo; concetto ribadito nel suo saggio sul linguaggio autoritario:

Una delle caratteristiche di grandi scienziati, grandi pensatori, grandi psicoanalisti, grandi ricercatori, è stata quella di esprimersi in un linguaggio chiaro e comunicativo (2009 [2004], 207).

È un grave fraintendimento pensare che lo abbiano fatto solo per andare incontro a un pubblico non specialistico, dice Pontiggia, perché in loro

c'è semmai un'aspirazione intellettuale, speculativa, molto importante in questo cercare un linguaggio comune. C'è la tendenza a collaudare i propri pensieri al vaglio del linguaggio comune nel quale sono depositate esperienze millenarie (*ibid.*).

In questi due passi, Pontiggia fa tutt'uno del concetto di chiarezza e di ordinarietà (e forse anche di comunicatività) come proprietà del linguaggio, per affermare la povertà anche dal punto di vista speculativo dei linguaggi settoriali. Inoltre, anche se sostiene di non contestare l'utilità dei tecnicismi all'interno delle comunità scientifiche, perché in questi contesti essi assolvono al compito di chiarire e precisare il discorso nei modi espressivamente più economici, Pontiggia tuttavia pensa che

testare le proprie riflessioni traducendole nel linguaggio comune consenta di arricchire quelle riflessioni, non solo di comunicarle meglio a non specialisti. Nel saggio *Come rendere più espressiva la scrittura*, Pontiggia riprende tutte queste idee integrandole:

Il linguaggio comune è una sfida che la persona ambiziosa raccoglie perché sottopone le idee, i concetti, le esperienze, le immagini a un vaglio severissimo. Il linguaggio gergale elude questo controllo. Perciò l'uso superfluo del gergo che cosa indica? Scarse capacità di comunicazione, scarsa ambizione speculativa, scarsa ambizione scientifica, un atteggiamento difensivo (2018, 84).

Notiamo subito alcuni fatti: primo, Pontiggia usa in modo indifferenziato i termini “lingua” e “linguaggio”, “gergo” e “specialismi”; secondo, tiene insieme due argomenti distinti: da un lato parla di «uso *superfluo* del gergo» — dove “superfluo” allude all'uso nel contesto generalista, che infatti contesta come il segno di scarsa «capacità di comunicazione» —, dall'altro, a ciò aggiunge che è il segno di «scarsa ambizione speculativa» e «scarsa ambizione scientifica», perché quella attitudine sarebbe il contrario del vaglio da lui suggerito, che invece è un segno di ambizione speculativa e scientifica. Così facendo, Pontiggia trascura che per alcune discipline scientifiche, specialmente per quelle altamente formalizzate come la logica, la matematica, la fisica teorica, il contatto con la lingua comune non costituirebbe alcun tipo di passo in avanti scientifico, e che invece il linguaggio è parte costitutiva della scoperta: la notazione, non il discorso ordinario, permette di vedere relazioni altrimenti invisibili¹⁵⁷. È un errore svalutare la funzione euristica dei linguaggi formali, perché essi non sono solo etichette, ma strumenti di scoperta. Ma per quei linguaggi formali, che non padroneggia, Pontiggia prova un certo disprezzo; infatti, pensa che abbiano una valenza «univoca e arida» (2016, 98).

L'idea che il filtro della lingua comune sia la prova più severa sembra dunque plausibile finché ci si muove in ambiti che riguardano esperienze, valori, azioni, lo è meno quando l'oggetto è formale o non percepibile; in questi casi una traduzione nel linguaggio comune potrebbe infatti produrre fraintendimenti di contenuto. Più

¹⁵⁷ Un esempio che ha fatto scuola è quello dell'analisi delle descrizioni definite compiuta da Bertrand Russell: proprio la formalizzazione in un linguaggio logico del primo ordine ha consentito di chiarire il significato di certe espressioni contenenti l'articolo determinativo, che altrimenti, nel linguaggio naturale, restava opaco; cfr. (Beaney 2017, 38-41).

in generale, mi sembra che estendere a tutti gli ambiti della conoscenza questa concezione del vaglio critico della lingua comune esponga al pericolo di confondere la severità comunicativa (chiunque capisce cosa dici) con la severità epistemica (quello che dici è vero e giustificato).

Bisogna allora chiedersi cosa abbia in mente Pontiggia quando parla di linguaggio comune, cui riserva tutto questo potere concettuale. Per come lo concepisce, talvolta esso sembra davvero “comune”, e connesso col senso comune; talvolta sembra essergli estraneo, e semmai connesso con un “sapere millenario”. La prima interpretazione appare legittimata dal fatto che Pontiggia ritiene che la sua strategia di vaglio sia valida per tutti, compresi i grandi studiosi; questo significherebbe che il linguaggio comune è il modo in cui si articola ciò che è di dominio comune, e non sarebbe perciò una conoscenza esclusiva di un qualche percorso di formazione o competenza tecnica. Così inteso, il “linguaggio comune” sarebbe l’interfaccia pubblica dello schema concettuale detto “senso comune”, che si può definire come «la posizione originaria che consiste nell’aver *presente* la totalità dell’esperienza, ossia quell’*immediato*¹⁵⁸ che non è affatto il presupposto di ogni discorso, di ogni valutazione e decisione, ma il suo vero e proprio *fondamento*» (Agazzi 2004, 27).

Tuttavia, va rilevato che Pontiggia non parla praticamente mai di “senso comune”, né di “buon senso”¹⁵⁹: ha dunque una concezione del linguaggio comune, ma senza una filosofia del linguaggio comune. Dobbiamo chiederci dunque se possa esserci tale linguaggio comune senza lo schema concettuale del senso comune. A questa ipotesi si possono muovere alcune obiezioni. Carlo Penco spiega, sulla scorta di W. V. O. Quine, come ci sia un legame indissolubile tra “modi di parlare” e “schemi concettuali”: accettare un’ontologia equivale ad accettare «uno schema concettuale, una teoria implicita, un modo di parlare»; il nostro modo di parlare quotidiano (quello che possiamo chiamare “linguaggio comune”) normalmente quantifica su certi tipi di entità, il che mostra come il linguaggio comune incorpori

¹⁵⁸ Evandro Agazzi chiama questo *immediato* “unità dell’esperienza”, includendo nel concetto di esperienza «tutti quei contenuti che ci sono *presenti* in qualche modo [...] non solamente gli oggetti materiali visibili, udibili, toccabili, ma anche i sogni, le allucinazioni, e, a maggior ragione, i sentimenti, il senso del dovere, le pratiche e istituzioni sociali, le convinzioni, i principi secondo cui si interpreta e giustifica la realtà, le stese regole logiche che seguiamo nell’argomentare e via dicendo» (2004, 27-28).

¹⁵⁹ Usa il sintagma “buon senso” solo in citazioni dirette o quando nomina il buon senso partenopeo di Croce (cfr. § 5.6). Di “senso comune”, invece, parla solo in (Pontiggia 2020, 101) per estendere il significato di “realismo”, che vede come radicale e lontano dalla realtà del senso comune.

precise assunzioni ontologiche e concettuali (2004, 147). In quest’ottica, sembrerebbe che non possa esserci un linguaggio comune senza un senso comune: il primo incorpora necessariamente il secondo. Se si pensa che un certo modo di parlare della realtà dipenda in qualche misura da un modo di pensarla, decidere di passare al filtro del linguaggio comune i propri discorsi, implica che quest’operazione non sia solo di natura linguistica, o retorica o stilistica, ma sia anche un’operazione concettuale, perché coinvolge un certo modo di concepire la realtà — ovvero quello schema concettuale veicolato dal linguaggio comune — che possiamo chiamare “senso comune”. Lo stesso Pontiggia, come si è visto, descrive l’impresa come un modo per sottoporre «le idee, i concetti, le esperienze, le immagini a un vaglio severissimo» (2018, 84) e come «un’aspirazione intellettuale, speculativa, molto importante in questo cercare un linguaggio comune» (2009 [2004], 207). Non si tratterebbe allora di un’operazione neutra sul piano ontologico ed epistemologico, perché il linguaggio comune non è un filtro come un altro; la strategia proposta da Pontiggia non consiste solo in un avvicinamento di tipo stilistico al linguaggio comune — non sarebbe solo una raccomandazione di natura letteraria —, ma consiste inevitabilmente nell’adozione del corrispondente schema concettuale che dà le linee guida a quelle scelte. Tutto ciò risulta più evidente dal fatto che Pontiggia sostiene che l’operazione di vaglio da lui proposta consenta di collaudare le proprie idee.

Facciamo una riflessione a margine sul rapporto tra il vaglio della lingua comune e il concetto di chiarezza per come lo intende Pontiggia. Impegnarsi in questo senso — pensare al senso comune come allo schema concettuale al quale fare affidamento per verificare, non solo in senso stilistico, quello che si è scritto — ha delle conseguenze e impone certi vincoli, e non è detto che lo stesso Pontiggia li rispetti nella sua prassi. Ad esempio, come si conciliano l’idea di passare le proprie idee al vaglio del linguaggio comune, inteso dunque come mediazione dello schema concettuale del senso comune, con la sua concezione sul “sentire cose opposte”? Se da un lato queste assunzioni sembrano dare corpo a una più generale teoria che rischia l’incoerenza, dall’altro lato, tentare di raddrizzarla, piuttosto che accontentarsi di descriverla, potrebbe significare tradirla: una descrizione coerente del pensiero di Pontiggia non restituisce necessariamente un quadro coerente. Adottare il vaglio del linguaggio comune, inoltre, sembra confliggere con un altro suggerimento di

Pontiggia: quello di ottenere un certo effetto di spiazzamento del lettore, con i mezzi retorici consueti delle antitesi, degli ossimori, ecc., senza badare troppo alle conseguenze di questa attività sul piano speculativo, che nel suo caso lo porta a concepire l'ossimoro — e il “sentire cose opposte” — come al suo modo di guardare alla realtà. L'ovvia conseguenza è che ne risulti una metafisica disordinata, che non di rado conduce a contraddizioni, cioè a una visione delle cose ambigua e talvolta oscura, come si è visto nel § 4.1. Se poi accettiamo, come fa Pontiggia, che il vaglio della lingua comune sia uno strumento di vaglio concettuale, è utile confrontare tale concezione con quella tradizione che è stata in seguito chiamata “Filosofia del linguaggio ordinario”, sviluppatasi nella scia del secondo Wittgenstein in contrapposizione alla tradizione formalistica dissolutoria di Gottlob Frege e Bertrand Russell¹⁶⁰. Alla base di quello che chiama “vaglio della lingua comune”, Pontiggia pone delle ambizioni di chiarificazione concettuale non dissimili da quelle di questa tradizione filosofica: tuttavia, nonostante alcuni punti di contatto, specialmente con John L. Austin¹⁶¹, le differenze sono profonde e non componibili. Il confronto, però,

¹⁶⁰ Su questo cfr. (Penco 2004), specialmente i capp. 9-11; oppure (Marconi 1999), capp. 2.2, 2.3 e 2.7 e 7.

¹⁶¹ Sebbene Pontiggia non abbia mai citato Austin nelle sue opere (alcune delle quali possedeva in traduzione italiana), le analogie sono significative. Innanzitutto, Austin era un classicista di formazione, e questo, come rileva Stroll, lo avrebbe indotto a prestare un'attenzione speciale nei confronti delle parole e delle distinzioni di significato: «*Austin and Moore were both originally classicists, and this kind of training undoubtedly played an important role in the emphasis they put on ordinary language and in developing the keen sense that both displayed for subtle linguistic distinctions*» (Stroll 2000, 161). Paolo Tripodi, riferendosi a Stroll, descrive il metodo di Austin a lezione: «svolgeva un'analisi linguistica estremamente meticolosa: scriveva una frase alla lavagna (ad esempio, “Gli effetti dell'esplosione avrebbero potuto essere sentiti a molte miglia di distanza”), sostituiva in essa una certa parola (ad esempio, “effetti”) con altri termini semanticamente affini (“conseguenze”, “risultati”), oppure aggiungeva varie locuzioni all'enunciato di partenza e a ciascuna delle sue variazioni (ad esempio, premetteva aggettivi come “sfortunati” o “volontari” a sostantivi come “effetti” o “risultati”) e, infine, discuteva di volta in volta se gli enunciati ottenuti fossero più o meno significanti, accettabili, “felici”» (2015, 176-177). Come spiega anche Diego Marconi, esaminare anche le più «sottili distinzioni depositate nel lessico, come quella tra fare qualcosa “inavvertitamente” “involontariamente”, “impulsivamente”, “inconsapevolmente”, “accidentalmente”, “per errore” ecc. [e] disegnare la mappa di un territorio concettuale ripercorrendo le distinzioni tracciate dal linguaggio comune è, per Austin, quasi tutto il lavoro del filosofo» (Marconi 1999, 78). Entrambi hanno come obiettivo polemico i formalismi astratti (la tradizione di Frege e Russell per Austin) e una concezione della filosofia (o della scrittura, per Pontiggia) come attività “terapeutica” volta a dissolvere i falsi problemi generati da un uso improprio del linguaggio, come insegnava il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* (ivi, 70). Infine, l'analogia più stringente riguarda la concezione del vocabolario come deposito di saggezza storica: come Pontiggia sostiene che le parole della lingua comune incorporarono un sapere stratificatosi nei millenni, così Austin scrive: «Il nostro comune assortimento di parole incorpora tutte le distinzioni che gli uomini hanno considerato meritate tracciare, e le connessioni che hanno considerato meritate mettere in evidenza, nella vita di molte generazioni: dato che hanno superato il lungo esame della sopravvivenza del più adatto, queste sicuramente sono probabilmente più numerose e più valide, e più sottili, almeno in tutte le

può illustrare per contrasto la prospettiva di Pontiggia, in particolare mostrare che non c'è in effetti molto di comune nella sua concezione della lingua comune. Nella prospettiva di Pontiggia, il linguaggio ordinario è lo strumento con cui si filtrano le idee (il vaglio), mentre per i filosofi come Austin, il linguaggio ordinario è invece l'oggetto da vagliare. Se infatti per Pontiggia questo sembra avere l'ultima parola, per Austin è esattamente il contrario: l'acume concentrato nelle parole, sostiene il filosofo, è stato rivolto soprattutto a questioni pratiche legate agli scopi della vita quotidiana, perciò «è probabile che questo non sia il modo migliore di sistemare le cose se i nostri interessi sono intellettuali o più ampi di quanto non siano ordinariamente» (Austin 1990, 178). Inoltre, ed è forse ancora più importante da tenere a mente, nel linguaggio ordinario si sono depositati e hanno superato il test della sopravvivenza anche «superstizioni, errori e fantasie di tutti i generi», di conseguenza «il linguaggio ordinario non è l'ultima parola: di principio può essere dovunque integrato e migliorato e superato. Ma ricordate, è la prima parola» (*ibid.*). Per Austin, dunque, il linguaggio comune non è una scelta sufficiente, anche se forse è necessaria. Allo stesso modo, come suggerisce Timothy Williamson (2022, 15), nel lavoro concettuale è semmai utile *partire* dal senso comune, non necessariamente *finire* nel senso comune e, per tornare alla questione degli specialismi, bisogna osservare che

a volte pensare alle distinzioni di senso comune può far sì che non ne restiamo soddisfatti. Può darsi che le parole ordinarie di cui ci serviamo siano troppo vaghe, o che confondano distinzioni diverse, o che indichino solo differenze superficiali. Ciò può accadere sia in filosofia sia nella scienza naturale. Potremmo aver bisogno di introdurre una nuova terminologia per indicare distinzioni più chiare o più profonde e creare un quadro più utile per ulteriori indagini. Il senso comune è il punto di partenza, non il punto di arrivo (ivi, 20).

La seconda interpretazione del linguaggio comune come deposito di un sapere millenario, se presa in esame, può aprire a un'interpretazione più adeguata del pensiero di Pontiggia. Negli appunti presi da Gianfranco Piantoni durante uno dei corsi di scrittura di Pontiggia da lui organizzati presso l'università Bocconi, troviamo

questioni pratiche ordinarie, di qualsiasi altra che voi o io si abbia la possibilità di pensare stando il pomeriggio in poltrona — che è il metodo alternativo di gran lunga preferito» (Austin 1990, 175).

quella che dovrebbe essere la fonte filosofica di Pontiggia: «Heidegger dice che nel linguaggio è depositato il sapere millenario» (Piantoni 1988, 5). Ora, che il rinvio sia corretto o meno, se accettiamo che questa affermazione sia impiegata da Pontiggia per esprimere una sua convinzione, questo dettaglio confermerebbe la legittimità dell'interpretazione secondo cui, nella sua concezione le parole comuni — che, a differenza degli anglicismi o dei termini tecnici (i quali nascono dal processo volontaristico e artificiale delle definizioni stipulative) non sono di recente conio — sono depositi di stratificazioni storiche, in cui si annida un sapere in qualche modo superiore. Non sembra però un sapere trasparente, quanto nascosto sotto la superficie. Il modo per accedervi è rappresentato dall'altro strumento con cui si può ottenere la lingua chiara, nella speciale concezione di Pontiggia: la consapevolezza etimologica.

4.3 Etimologie e linguaggio autoritario

4.3.1 La consapevolezza etimologica (e lo storicismo inconsapevole)

Il rapporto di Pontiggia con la storia delle parole è caratterizzato da un'ambivalenza di fondo di cui lo scrittore è consapevole e che corrisponde alla sua visione ossimorica di ogni fenomeno. Pontiggia non ha mai desiderato allentare questa tensione concettuale, ma l'ha anzi fatta propria in modo originale. Tale ambivalenza consiste grossomodo in questo: da una parte, Pontiggia ha coltivato e pubblicamente dichiarato il suo amore per gli studi filologici ed etimologici:

Se non avessi avuto in mente di fare lo scrittore, avrei fatto il filologo. [...] Io coltivo la filologia con l'accanimento di uno specialista e, inevitabilmente, coi debiti di un innamorato della materia che non è uno specialista; però l'accanimento è quello» (2006a, 9).

Altrove ha usato le stesse parole: «Se non avessi avuto in mente di fare lo scrittore, avrei fatto il filologo, mi sarei dedicato allo studio dell'antichità [...]» (2009 [2004], 105). Pontiggia ha raccontato come, negli anni universitari, abbiano avuto per lui un'enorme importanza la lettura solitaria della grammatica storica e del dizionario etimologico della lingua latina di Ernout e Meillet, che aveva letto quasi per intero,

due o tre pagine ogni mattina, e che questo per lui era una felicità, perché «finalmente cominciavo a capire qualcosa del lessico» (ivi, 114):

Studiando l'Ernout-Meillet e approfondendone per anni la lettura, sono riuscito a penetrare in un universo di significati storici dalle suggestioni straordinarie, *agmen* da *agere*, spingere, *prodigus* da *prod-agere*, spingere troppo avanti il gregge, *rivalis* dal *rivus* di confine, *stipulare* da *stipula*, *laetus* connesso con *laetamen*. Tutte queste etimologie per me sono state fonte di emozioni, mi hanno fatto concentrare sul linguaggio e sulla storia delle parole (ivi, 115).

Non solo. Negli anni Sessanta legge i tragici greci in lingua originale «faticando molto su ogni parola, ma riscoprendone le risorse e la potenza» (1997b, 51), «in pochi versi — ha detto altrove — io sorprendevo la potenza del linguaggio» (2006a, 15). Pontiggia ha confessato di trovare una fonte di ispirazione in letterature apparentemente lontane dalle preoccupazioni di un narratore: «Mi affascino i libri di storia della lingua. Le mie letture preferite sono libri di linguistica storica e quando scrivo li leggo sempre perché mi stimolano anche sul piano fantastico» (1997b, 54). L'acribia del filologo si è tradotta in una cura estrema dei propri scritti, che lo ha portato a laboriose riscritture dei propri romanzi, stante il successo editoriale e la consacrazione dei premi letterari; come nel caso della *Grande sera*, romanzo vincitore del Premio Strega 1989: persuaso dalle critiche di chi vi aveva scorto difetti stilistici come un'eccessiva aforisticità dei dialoghi, Pontiggia lo rivede integralmente per poi ripubblicarlo nel 1995. Mario Barenghi ha osservato che questa acuta consapevolezza linguistica ha portato Pontiggia a sviluppare uno stile manieristico, «ma si tratta di un manierismo, per dir così, atticista, che punta alla stringatezza, alla concisione, a una linea quasi geometrica di affabulazione e di eloquio. La mancanza di abbandono e di impeto creativo si risolve così in un'esemplare lezione di senso della misura» (2003 [1991], 182)¹⁶².

Dall'altra parte, questa passione filologica consiste soprattutto nello studio delle etimologie e nell'attenzione scrupolosa all'uso delle parole, attitudini che gli derivano

¹⁶² Giovanni Maccari, commentando le parole di Barenghi, dice che in quel giudizio c'è «un'inflessione in qualche modo limitante, per non dire sottilmente denigratoria, come se tanto *labor limae* e tanta alacrità manieristica [...] fossero [...] il surrogato artigianale di una vena nativa poco accesa» (2003, 19). Eppure, Giovanni Raboni la pensa come Barenghi: «Pontiggia non era in realtà un romanziere nato, era un romanziere "costruito" [...] un romanziere "per volontà"» (ivi, 124-125).

dai suoi modelli letterari — su tutti René Daumal — e filosofici, soprattutto da Martin Heidegger. Queste fonti, come vedremo, configurano una concezione del linguaggio che è in buona parte conflittuale con l'immagine della filologia come disciplina scientifica. Come ricorda Pontiggia, Daumal era stato anche uno studioso di sanscrito (Dedola 2013, 19): da lui apprende che «ogni frase deve avere un senso, ogni parola deve avere un senso, ogni parola è un universo» e che, se vuole scrivere con qualche ambizione, deve esercitare una «concentrazione capillare sui significati molteplici di una parola, sui cortocircuiti verbali che nascono dall'accostamento delle parole» (*ibid.*). L'attenzione da riservare alle parole e alla loro scelta è al centro delle preoccupazioni di Pontiggia, non solo sul piano stilistico, ma anche e forse soprattutto su quello speculativo. Lo ha affermato così:

La parola può chiudere l'accesso a un mondo se la sbagliamo, come capita quasi sempre, oppure può aprire l'accesso a una prospettiva nuova, a una comprensione rinnovata e sconvolgente o inquietante o stupefacente della nostra esperienza e io penso che uno scrittore debba coltivare questa responsabilità della parola e del proprio linguaggio (Dedola 2013, 18-19).

Pontiggia introduce alcuni termini con grandi implicazioni concettuali. Nel brano precedente, ad esempio, parla di “responsabilità”, il che significa introdurre la questione etica nella scrittura; non solo, poco oltre ribadisce il concetto associandolo ad altri: scegliere responsabilmente le parole non equivale a mettersi in cerca del *mot juste*, ma

è una responsabilità etica, è un valore estetico, è una esigenza emotiva e psicologica, è una meta per cui vale la pena di lottare. Direi che l'amore per la parola è poi l'amore per la verità, nel senso della meta a cui possiamo avvicinarci il più possibile (ivi, 20).

Il suo allontanamento dall'ambiente del «Verri», cioè da coloro che avrebbero dato vita alla neoavanguardia, era stato causato anche da questo differente atteggiamento nei confronti del linguaggio; certi aspetti ludici dei giochi formali col linguaggio e delle sperimentazioni dei suoi compagni non si accordavano alle sue preoccupazioni, la più importante delle quali era di «avvicinarsi alla *verità*, per conquistarla, possederla. [...] Col linguaggio — dice Pontiggia — se si ha in mente

appunto questo avvicinamento alla *verità*, si può ottenere molto di più» [corsivi miei] (*ibid.*).

Resta da chiarire cosa intenda Pontiggia con “verità”: talvolta appare come un oggetto — «la meta a cui possiamo avvicinarci il più possibile» (*ibid.*) —, e altre volte come una proprietà delle parole, o la conseguenza di un certo uso del linguaggio. Quest’uso di termini filosoficamente densi come “verità” non è molto sorvegliato, ma piuttosto allusivo o metaforico; non sembra che Pontiggia stia effettivamente parlando di verità, quanto piuttosto di una serie di altri concetti che concorrono a stabilire il valore di certe imprese letterarie¹⁶³. Ad esempio, ai giochi formali di certa avanguardia letteraria, Pontiggia preferisce l’insegnamento dei classici: lo abbiamo visto parlando dell’aggettivo “immortale” impiegato da Dickens per caratterizzare Pickwick. La “verità” come meta da raggiungere si capisce cosa sia guardando a un autore molto più remoto come Aristofane, che pure ha giocato col linguaggio, ma nello stesso tempo ha scritto opere «taglianti, oppure visionarie» (ivi, 20), come *Gli Uccelli*: è da opere del genere che possiamo vedere come la parola abbia «risorse più importanti [e che] possiamo chiedere di più al linguaggio» (*ibid.*). Tuttavia, Pontiggia non chiarisce come la visionarietà rispecchi la verità: non spiega né che relazione ci sia tra le due, né come la prima possa garantire la seconda, lasciandoci un’intuizione suggestiva piuttosto che un argomento. Una possibile chiave di lettura ci viene dalla sua formazione filosofica. Sappiamo infatti che Pontiggia è stato un attento lettore di Heidegger fin da giovane: lui stesso ha indicato come la lettura di *Essere e tempo* abbia condizionato sia certi aspetti della sua scrittura sia alcune sue modalità ermeneutiche¹⁶⁴; d’altra parte, Pontiggia non è né sistematico né molto esplicito quando ricorre a concetti filosofici¹⁶⁵.

Il secondo metodo individuato da Pontiggia per raggiungere la chiarezza enigmatica di Daumal è la conoscenza etimologica. Chi scrive oggi deve esercitare «una concentrazione ininterrotta sui significati delle parole e delle frasi [...]», ciò comporta «una coscienza anche etimologica delle parole, un ricupero della loro

¹⁶³ Cfr. quanto abbiamo visto a questo proposito nel § 4.1.3.

¹⁶⁴ Cfr. (Dedola 2013, 29).

¹⁶⁵ Resta una congettura, rilevante soprattutto dal punto di vista genealogico, osservare che proprio Heidegger potrebbe stare sullo sfondo di questa concezione della verità, specialmente se si considera la relazione che il filosofo istituisce tra questo concetto e quello di “scoperta” (un termine chiave anche per Pontiggia). In *Essere e tempo*, ad esempio, Heidegger afferma che: «Esser-vero in quanto esser-scoprente è una maniera di essere dell'esserci» (2005 [1927], 271).

originaria potenza e ricchezza di significazione» (1984b, 18-19). Si tratta di un concetto che Pontiggia collega a quello, che abbiamo già incontrato, della responsabilità da assumersi nei confronti del proprio linguaggio: Pontiggia afferma che uno scrittore deve rispondere parola per parola del suo operato, perché, anche se non crediamo più nella parola giusta — allude al *mot juste* — «conosciamo per esperienza quella sbagliata. Ne siamo sommersi. Ritrovare l'energia biologica della parola è una sfida che vale la pena sia raccolta» (2002b [1996], 91).

Notiamo in prima battuta il lessico irrazionalistico frutto della lezione di Pound: perché parlare proprio di energia, si chiede Pontiggia:

Perché stiamo parlando di un linguaggio che tenda alla espressività, alla efficacia, alla forza. [...] Ricordiamo come Pound definiva la poesia, linguaggio al grado più alto di energia. Non si pretende di emulare la poesia, ma non dimenticherei quella parola, energia, che contrassegna sempre la qualità della scrittura (2020, 118)¹⁶⁶.

Vedremo che lo scopo cui mira l'etimologia per come la intende Pontiggia è questo recupero della potenza delle parole, che distingue la sua operazione da quella dell'etimologia scientifica.

Pontiggia non si occupa del linguaggio in modo tecnico, ma tende piuttosto a riflettere su di esso in chiave moralistica, come nel brano seguente:

Le parole, è vero, oggi sono dilapidate, sono mercificate, però la parola può avere un'immensa energia, il problema è di ritrovarla, di ricuperarla (2009 [2004], 120-121).

Chi, a suo avviso, certamente non si è occupato di recuperare quell'energia è stata l'avanguardia, che ha spostato l'attenzione dai significati ai significanti concentrandola

sui giochi combinatori, sulla possibilità di produzione seriale, sullo strutturalismo linguistico-espressivo [...] [per] la paura di ricuperare il valore delle parole, perché le parole sono minacciose (ivi, 121).

¹⁶⁶ Nell sua prefazione a *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, ritroviamo questo vocabolario: parlando delle migliori opere letterarie, come quella di cui sta scrivendo, Pontiggia dice che queste sono animate da una vita misteriosa e da una "energia inesauribile" (1983, vi).

Pontiggia giunge a questa conclusione sulla scorta di un'«intuizione eccentrica» — una «tesi radicale quanto illuminante» — dello psicoanalista junghiano James Hillman, il quale

affronta il problema [...] evocando la potenza divina che si cela nelle parole. [...] Mostra come l'accanimento con cui oggi si tende a neutralizzare la forza dei significati, spostando l'attenzione sui significanti, sia dovuto alla paura delle divinità (*ibid.*).

Mentre Hillman gli offre una chiave di lettura linguistica fondata su eccentriche intuizioni psicologiche, dal punto di vista teoretico il modello di Pontiggia è Martin Heidegger. La lezione del filosofo, assimilata a partire dalla lettura giovanile di *Essere e tempo*¹⁶⁷, rimarrà per Pontiggia un riferimento costante nel corso degli anni. Infatti, in un colloquio del 2002 con Rossana Dedola, lo scrittore parla della ricezione della sua prefazione alla *Farsaglia* di Lucano, pubblicata nel 1967, difendendo la propria scelta di adottare modalità ermeneutiche e concetti desunti dall'opera di Heidegger: uno studioso (di cui Pontiggia non fa il nome) lo aveva accusato di aver commesso un abuso interpretativo, probabilmente un anacronismo, applicando a un autore di un'epoca lontana i concetti di un autore moderno. A distanza di anni, Pontiggia rivendica la piena legittimità della sua interpretazione, liquidando l'accusa come il frutto di «uno storicismo superstizioso» (Dedola 2013, 29)¹⁶⁸. Ma Heidegger è importante per Pontiggia anche per le sue etimologie:

Heidegger ha fatto dell'etimologia un momento centrale della sua ricerca. Sono etimologie spesso discutibili, talvolta avventurose, ma il punto non è la perfetta adeguazione tra le interpretazioni e la realtà storica e linguistica, il punto è la luce che possono gettare sulla condizione umana (2009 [2004], 122).

¹⁶⁷ Cfr. la lettera di Pontiggia del 21 agosto 1964 all'amico Antonio Porta, in cui si legge: «Tutta la tematica di Heidegger (il problema dell'essere, l'essere nel mondo, la quotidianità, l'autenticità, la possibilità di essere-un-tutto e l'essere-per-la-morte ecc.) ci riguarda direttamente» (Marcheschi 2004b, LXXXIV).

¹⁶⁸ Cfr. anche (Dedola 2006, 122-123). Si noti, in aggiunta, Pontiggia si avvale del filosofo tedesco anche nella sua lettura di *Horcynus Orca*, romanzo contemporaneo ma dalle forti connessioni con la letteratura classica, quando confrontando protagonista del romanzo con Achille, dice «Però quello che fa di Achille un eroe nel senso indicato da Heidegger, del “volere la propria morte”, è negato a 'Ndrja, che è colpito da una cieca, impenetrabile fatalità» (1983, XII).

Sembra che per Pontiggia il discrimine fondamentale tra una buona e cattiva etimologia non sia scientifico, quanto scoprire qualcosa che ci riguarda¹⁶⁹. Tuttavia, il metodo heideggeriano presta il fianco a numerose obiezioni scientifiche, poiché rientra in quelle che Lorenzo Renzi ha classificato come «tendenze tipicamente contemporanee nell'uso dell'etimologia retorica» (2008, 55). Queste, come spiega lo studioso, «spesso [...] riportano una parola, più o meno correttamente, alle parti che le compongono o, al limite, la spezzano “come se” fosse composta di due parti. Il maestro indiscusso di questo uso dell'etimologia, se non il suo inventore [...], è il grande filosofo tedesco Martin Heidegger» (ivi, 55-56). Per il filosofo, infatti, tale procedimento è essenziale, in quanto nel suo pensiero, «ricondere all'originario vuol dire [...] cercare l'essenza» (ivi, 56). Ciò che è contestabile in questo approccio è — come ha spiegato Hans-Martin Gauger, a cui Renzi rimanda — che esso si fonda su un equivoco: «L'identificazione ricercata attraverso l'etimologia, tra il senso di una parola in una fase precedente della lingua (*Ursprünglich*), con ciò che è vero (*Eigentlich*)» (ivi, 61). In filosofi come Heidegger, spiega il linguista, c'è la pretesa che l'etimologia fornisca delle prove del senso profondo delle parole e dei relativi concetti (*ibid.*). Ciò che, in definitiva, distingue queste etimologie da quelle scientifiche è che per queste ultime un «senso profondo in realtà non c'è, ma solo evoluzione del senso da uno stato all'altro della lingua» (*ibid.*).

A ulteriore conferma del fatto che l'approccio all'etimologia di Pontiggia è fondamentalmente antiscientifico, c'è una sua ammissione esplicita — formulata di scorcio ma rivelatoria — contenuta nel saggio prefatorio al «Meridiano» degli *Scrittori italiani di aforismi*:

Io credo a un destino divinatorio implicito nelle radici delle parole e nelle prime onde della loro propagazione (1994a, XVI).

Quando Pontiggia parla di storicismo, che cosa ha in mente? Sembra che si riferisca soprattutto a quello letterario, senza inquadrarlo come un fenomeno più vasto che informa anche certe modalità speculative che gli appartengono. Come vedremo meglio nel § 4.5, Pontiggia ritiene che se consideriamo i classici degli oggetti intoccabili, limitando così la nostra libertà interpretativa, finiremo per

¹⁶⁹ Cfr. il § 2.2.

trasformarli in feticci: fossilizzandoli, essi diventano inservibili e il nostro orizzonte di lettori si farà più angusto. Scrive a tal proposito ne *La critica del futuro ovvero l'onnipresenza del presente*:

Credevamo che i fossili dello storicismo fossero reperti da museo, ma evidentemente qualche gene è riuscito a sopravvivere. [...] Farei una distinzione tra storia e storicismo, lasciamo pure la storia in libertà vigilata, ma sullo storicismo manteniamo una custodia cautelare (2002a, 145).

Una delle «perversioni dello storicismo», sostiene in questo intervento, era la celebrazione degli scrittori «come precursori del futuro»; a suo avviso, andrebbe invece promossa una modalità di lettura che non badi troppo ai contesti: «Forse sarebbe meglio ascoltarli, come si fa con la musica, suono dopo suono e vedere, per usare una espressione popolare, l'effetto che fa», (ivi, 146). Il rifiuto di trasformare il testo in un feticcio, ha una conseguenza anche per la prassi della scrittura, ed è quanto Pontiggia insegna nei suoi corsi: bisogna considerare il testo come sempre suscettibile di miglioramenti. Alcuni non la pensano così, nota lo scrittore, ma il fatto che non tornino sui loro passi indica che hanno una «concezione tra paranoica e delirante dello storicismo» (1994e, 35). Esistono dunque due forme di storicismo pregiudiziali agli occhi di Pontiggia: quella degli studiosi, cioè degli stessi interpreti che confezionano intorno alle opere delle “bare filologiche”¹⁷⁰, o di chiunque miri a conservare tutto del passato¹⁷¹; e quella di certi scrittori contemporanei (ma anche di certi critici) per i quali il significato di un loro testo è determinato in maniera preponderante dal contesto in cui lo hanno scritto¹⁷². La critica di Pontiggia allo storicismo assume la forma di ribellione ai vincoli interpretativi quando oppone piuttosto drasticamente due posizioni che vede come antitetici: da un lato, la “brutalità” di tanta pubblicistica che imporrebbe retrospettivamente alla letteratura «canovacci storici, palcoscenici ideologici, fondali e quinte sociali, e che scambia la cronologia¹⁷³ per l'azione del tempo» (1998f, 23 aprile); dall'altro lato, la prosa di G.

¹⁷⁰ Sul senso di questa espressione, cfr. § 4.5.

¹⁷¹ «È un problema che assilla ad esempio gli urbanisti» scrive Pontiggia, quello di decidere che cosa conservare. A una studentessa che ai suoi occhi era l'«incarnazione abbastanza attraente dello storicismo assoluto», perché gli muoveva l'obiezione che non abbiamo basi solide per scegliere cosa sacrificare del passato, Pontiggia non ha risposte altrettanto forti da proporre (1998e, 18 marzo).

¹⁷² È quanto sostiene nelle sue critiche alle varie forme di autobiografismo, cfr. § 3.2.2.

¹⁷³ Cfr. quanto dice della cronologia, sulla base di una libera interpretazione di *Aspetti del romanzo* di E. M. Forster, nel § 4.5.1.

K. Chesterton. Dopo aver letto una sua pagina, Pontiggia confessa di aver provato «un senso miracoloso di leggerezza, di liberazione, non dalla Storia, ma dagli schemi coatti dei suoi cultori scolastici» (*ibid.*).

Alcune osservazioni sono necessarie. Innanzitutto, Pontiggia attacca una versione caricaturale dello storicismo (quello della pubblicistica): non si tratterebbe dunque di una vera polemica contro lo storicismo, ma semmai contro l'uso spesso rigido e inconsapevole che ne viene fatto. Agli occhi di Pontiggia, Chesterton rappresenta un'alternativa virtuosa a questa rigidità. In secondo luogo, qui torna l'idea che il linguaggio letterario sia più acuto e sottile sul piano speculativo¹⁷⁴. Pontiggia riporta un passo in cui Chesterton sostiene che l'intelletto segue tappe non prestabilite, associazioni imprevedibili, e non si lega a «date fisse o procedimenti finiti» e che, come non abbiamo bisogno dell'almanacco per vedere un chiaro di luna, così, se la letteratura è per lo più un chiaro di luna, allora «nessuno può comprendere la tradizione, e nemmeno la storia, se non ha una tenerezza per gli anacronismi» (*ibid.*). Pontiggia commenta:

È singolare che per capire la storia si debbano incontrare due parole così remote tra loro come tenerezza e anacronismi. Ci voleva la mente estrosa di uno scrittore *non per trasformare il discorso da speculativo in letterario, ma per rendere più sottile e acuta la speculazione* [corsivo mio] (*ibid.*).

Così facendo, però, Pontiggia si affida all'autorità degli scrittori e alla loro suggestività letteraria piuttosto che mirare alla precisione concettuale. Se l'intento è affermare che per comprendere un testo letterario del passato non servono mediazioni o — tesi meno impegnativa — che talvolta certe associazioni arbitrarie o storicamente ingiustificabili possano rivelarsi fruttuose, bisognerebbe prima chiarire se tali frutti maturino sul piano della conoscenza o dell'esperienza personale. In ogni caso, scegliere come bersaglio polemico la pubblicistica non può aiutare Pontiggia a sostenere la sua tesi. La ragione è semplice: i contributi non specialistici non fanno parte del dibattito storico-filosofico che Pontiggia sembra voler criticare, e al quale vuole opporre un approccio alternativo ai testi. Analogamente, la citazione di Chesterton, per quanto autorevole e brillante, sembra non essere il tipo di giustificazione adatta a sostenere una tesi teoricamente così impegnativa; anche

¹⁷⁴ Cfr. § 4.1.4.

ammettendo che essa fornisca delle ragioni per sostenere la sua tesi, non sembra che si tratti di ragioni sufficienti. Del resto, che Pontiggia non stia davvero elaborando una tesi, ma stia piuttosto offrendo il resoconto di un'esperienza personale, lo si inferisce da come ha impostato la questione: non si domanda quale sia la sua opinione, ma si chiede «che cosa provo?», rispondendo nel modo che abbiamo visto (*ibid.*).

Se Pontiggia è un critico severo dello storicismo in ambito letterario, bisogna rilevare che nella sua produzione si rintraccia almeno una critica indiretta allo storicismo *tout court* in quanto prospettiva filosofica. Per comprendere il contenuto di questa critica, occorre preliminarmente definire lo storicismo come quella teoria filosofica

la quale sostiene che un'idea (filosofica, ad esempio, ma anche scientifica, morale, eccetera) reca traccia *nel suo contenuto* delle circostanze in cui è nata. In una forma o nell'altra, questa teoria si trova alla base dell'idea diffusissima che lo studio della storia possa servire a farci comprendere, o anche solo a farci comprendere meglio, la filosofia, l'arte, le discipline scientifiche e molte altre cose. Se non si pensasse infatti che le circostanze esteriori, gli eventi accaduti nel momento storico in cui un'idea è stata trovata (che sono appunto ciò che studiano gli storici) influenzano o addirittura determinano qualcosa nel contenuto di quell'idea, non ci verrebbe neppure in mente di rivolgerci alla storia per capirla (Santambrogio 2006, 187).

È proprio questo atteggiamento storicistico, così radicato nella cultura italiana¹⁷⁵, che Pontiggia descrive con precisione – seppur senza nominarlo esplicitamente – nel brano seguente. Discutendo dell'attività della lettura e tentando di rispondere alla domanda “perché si legge?”, Pontiggia si accorge di quanto sia difficile orientarsi tra le molte risposte che gli affiorano alla mente. Questa situazione di sovrabbondanza da dominare gli provoca la stessa frustrazione di quando, come confessa lui stesso:

avvicino certi libri di ermeneutica o di fenomenologia. Mi interessa sapere perché c'è il male e si comincia dai demoni terrificanti dei Sumeri per finire alle sette sataniche delle metropoli americane. Mi appassiona un problema e trovo decine di libri che mi spiegano perché mi interessa e come ha interessato l'uomo dalla preistoria a oggi e le risposte che hanno dato le diverse civiltà, comprese quelle della Scandinavia. Alla fine non so più che cosa mi interessa,

¹⁷⁵ Su questo cfr. (Mugnai 2023), specialmente il capitolo *Filosofia e storia della filosofia* alle pp.48-64; e (Santambrogio 2024).

forse di non interessarmi più a questo problema, ed esco dalla libreria con un senso di liberazione e di oppressione. Naturalmente continuo ad acquistare (molto) e a leggere (poco) libri di ermeneutica e di fenomenologia. Ma io cercavo una risposta e ne trovo un pozzo inesauribile. Non mi sono messo in cammino per questo (1997d, pp. 99-100).

Nonostante la sua presa di distanza dallo storicismo applicato alla letteratura, bisogna rilevare che in Pontiggia sopravvive, forse inconsapevolmente, una forma di storicismo sul piano filosofico. Questa adesione emerge chiaramente proprio attraverso dal suo ricorso alle etimologie “alla Heidegger” o “alla Hillman”, che comportano almeno due ordini di problemi, entrambi di natura epistemologica. Il primo è classificabile come una forma di irrazionalismo e gli si può muovere la facile contestazione di essere antiscientifico, come evidenziato dalla critica di Lorenzo Renzi esaminata in precedenza. Il secondo problema, meno ovvio ma teoricamente più insidioso, è di natura prettamente storicistica e può essere formulato con la seguente domanda: se pure ci rivolgessimo alle etimologie degli storici della lingua — più accurate, più affidabili, più scientifiche — avremmo con ciò qualche garanzia in più per sostenere che nella storia delle parole, nella scoperta del loro significato originario, risiede il loro vero significato? Sembra di no. Il punto critico, infatti, non riguarda l’affidabilità o la scientificità del procedimento di estrazione e di chiarificazione degli etimi — per quanto distinguere tra una pratica rigorosa e una dilettesca sia fondamentale in sede di analisi linguistica —, bensì la legittimità epistemologica dell’operazione stessa. Il problema risiede nella convinzione che quel procedimento possa fornirci risposte di natura concettuale, perché questo non è il suo scopo. È ciò che sottolinea Renzi quando, sulla scorta di Hans-Martin Gauger, spiega che è un errore identificare il senso di una parola in una fase della sua storia passata con ciò che è vero, come se lo scavo etimologico portasse prove a favore del concetto espresso da quel termine. Di conseguenza, la dubbia legittimità di questo procedimento non dipende dal grado di scientificità dell’etimologia stessa: si tratta di una teoria del significato storicistica che, sebbene sia condivisa da molti autori e pensatori, è filosoficamente contestabile, specialmente per le sue implicazioni relativistiche. Che sotto la superficie del linguaggio esista una struttura profonda è una concezione che percorre buona parte della filosofia del linguaggio e della linguistica teorica del Novecento. Ma l’aggettivo “profonda”, che nella sua accezione

metaforica è suggestivo e allude a oscurità e mistero, se non chiarito, risulta fuorviante. L'idea che ci si può fare a riguardo dipende molto da che cosa ci si aspetti di trovare in quella profondità: se si cerca una struttura logica velata da una struttura grammaticale ingannevole, ci si rivolgerà alla concezione fregiana o russelliana e alla tradizione analitica di stampo “riformista”¹⁷⁶; se nella profondità si vedono regole generative e trasformazionali come fa Noam Chomsky, si concluderà che queste diano conto della struttura sintattica profonda degli enunciati, che è altra cosa da quella superficiale; se, infine, si ritiene che nella profondità del linguaggio — come nelle profondità oceaniche — si nascondano entità misteriose e territori inesplorati, forse inesplorabili e certamente minacciosi — «le parole sono minacciose» (Pontiggia 2003 [2002], 121) —, si è liberi di farlo; tuttavia questo atteggiamento induce a credere che non si stia cercando di illuminare il fenomeno linguistico, ma che lo si stia trasformando in una metafora, facendone più un oggetto di narrazione che di analisi. Nell'indagine del linguaggio per come la intende Pontiggia, permane una componente soggettiva che lo scrittore non vuole sacrificare, e che rivendica anzi come il segno positivo di un coinvolgimento diretto. Pur essendo consapevole che il suo è un approccio eterodosso, Pontiggia non rinuncia a considerarlo come il mezzo per ottenere una vera forma di conoscenza. Parlando delle etimologie heideggeriane ammette che sono

spesso discutibili, talvolta avventurose, ma il punto non è la perfetta adeguazione tra le interpretazioni e la realtà storica e linguistica, il punto è la luce che possono gettare sulla condizione umana (2009 [2004], 122).

E ancora, in un passaggio di *Felice, Molto felice. Felicissimo*, scrive:

non si tratta di recuperare le parole. [...] Il problema è scoprire che cosa significano e apprendere la verità di nuovi nessi (1998c, 22).

Se Pontiggia intendesse parlare solo di nessi non più attuali ma presenti nella tradizione, tratterebbe l'etimologia come un'attività storico-linguistica (ipotesi esclusa dalle ragioni appena viste) o come una sorta di collezionismo erudito. Invece, parlando di “verità” e di “significato”, suggerisce che le accezioni passate, oggi

¹⁷⁶ Cfr. (Penco 2004, 60) sulle tradizioni riformista/correttiva ed ermeneutica.

opache perché fuori dal nostro sistema linguistico, siano illuminanti per chi le scopre. Benché condotta su base linguistica, questa è un'attività concettuale: se si trattasse solo di combinazioni arbitrarie o di fantasiose estensioni d'uso dei termini, perché parlare di "verità" dei nuovi nessi? Qui non si tratta della "verità" come correttezza di una derivazione etimologica, ma della convinzione che quel nesso dica qualcosa di vero sul significato attuale o eterno del termine, che è percepito come vivo perché connesso con un aspetto della realtà assunto come stabile. Così facendo, l'etimologia diventa uno strumento di analisi concettuale, non di indagine storico-linguistica: esattamente come accade, lo abbiamo visto sopra, alla sua concezione del vaglio della lingua comune. Tuttavia, se l'etimologia determinasse il senso di un termine, il suo uso contemporaneo dovrebbe essere considerato sbagliato; ma l'evoluzione semantica opera indipendentemente dalle origini etimologiche. Scoprire le varietà d'uso di un termine nella lingua latina può arricchire di sfumature il nostro rapporto con quella parola ed è un'acquisizione culturale preziosa, ma è un'attività diversa dal definire il significato di quel termine nel nostro sistema linguistico — soprattutto quando si tratta di un termine astratto e concettualmente denso — e dal costruire su questa base un discorso critico. Pontiggia parla di un arricchimento dell'immaginazione, ma sembra non voler ridurre tale guadagno a un'acquisizione non scientifica, utile per nutrire la propria immaginazione, ma inadatta a un discorso sulla realtà. A meno che non si adotti una forma forte di determinismo linguistico o di storicismo, che faccia dipendere la verità concettuale dalla genealogia dei termini: una posizione che però Pontiggia rimprovera in molti modi ai suoi detrattori.

In conclusione, emerge una contraddizione. Una profonda insoddisfazione nei confronti dell'atteggiamento storicistico avrebbe potuto indirizzare le indagini di Pontiggia verso altri autori. Tuttavia, se da un lato Pontiggia rifiuta le accuse di anacronismo — che gli venivano mosse a proposito del suo impiego di concezioni heideggeriane per interpretare Lucano —, etichettandole come storicistiche, dall'altro lato accoglie l'etimologia come strumento di indagine concettuale, aderendo così a una delle tante declinazioni dello storicismo (l'idea che l'origine spieghi l'essenza). Pontiggia era dunque al contempo contro e a favore del medesimo atteggiamento filosofico. Due letture sono possibili. La prima è che Pontiggia non ne fosse consapevole, e che la sua riflessione non abbia registrato l'incongruenza. La seconda è che ne fosse consapevole, ma abbia deciso di non occuparsene: saremmo

allora di fronte a uno di quei casi in cui Pontiggia sente — cioè crede — cose opposte, e nel farlo è perfettamente a suo agio.

4.3.2 *Il linguaggio autoritario*

La riflessione di Pontiggia sul linguaggio comune è complementare all'altro grande tema che lo ha occupato per almeno due decenni: quello su autorità e linguaggio. Sappiamo da uno studio di Cristiana De Santis che esso inizia a occupare i pensieri di Pontiggia a partire dai lavori preparatori per alcune conferenze tenute nel marzo 1981 per l'ACI (Associazione Culturale Italiana), dal titolo *Autorità e autoritarismo, modi in cui si manifestano nel linguaggio*. (De Santis 2015, 34-35). Tuttavia, già nel gennaio di quell'anno, osserva la studiosa, Pontiggia dichiarava in un'intervista di lavorare a un libro sul linguaggio autoritario che, nelle sue previsioni, avrebbe concluso entro la fine dell'anno. De Santis ricostruisce le tappe di questo progetto che, stando alle parole dell'autore, sarebbe dovuto uscire in volume per Adelphi nel 1991, ma che, rimandato di continuo per fare spazio a romanzi, articoli e altri contributi, non ha mai visto la luce (ivi, 50)¹⁷⁷. Di questo lavoro pluridecennale restano due testimonianze significative e, per certi versi, opposte: da un lato, una biblioteca di circa 3500 volumi che lo scrittore ha raccolto solo per questo progetto — per dare un'idea delle dimensioni esorbitanti di tale bibliografia, De Santis precisa che, nel primo trasferimento della biblioteca dello scrittore dopo la sua morte, quei libri occupavano 140 casse (ivi, 55) —; dall'altro lato, questo vasto progetto di lavoro si è concretizzato in due soli testi brevi. Il primo è intitolato *Il linguaggio autoritario nell'uso quotidiano della parola*, ed è stato pubblicato originariamente in un volume a più mani del 1987, per poi confluire ne *Il residence delle ombre cinesi* (Pontiggia 2009 [2004], 197-211); il secondo è l'incipit di quello che sarebbe dovuto essere il primo capitolo del libro omonimo, *Il linguaggio autoritario*, a lungo rivisto dal suo autore (che infatti lo considerava ultimato), e anch'esso raccolto nel *Residence* (ivi, 213-218). De Santis pone un quesito in sintonia con le ipotesi di questa tesi: è

¹⁷⁷ Una nota di diario di fine anno indica i segni dell'*impasse*: «Ripreso Linguaggio Autoritario. Voglio continuare senza interruzioni. Involuzioni, “pause” [sott. nel ms.] - distrazioni ne sono le cause. Ora basta. Ricomincio e “finisco” [sott. due volte nel ms.]». Nel frattempo, però, inizia la scrittura delle *Vite di uomini non illustri* che gli farà nuovamente accantonare il progetto; cfr. BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 4, fasc. 11, inv. 19, p. 7 (annotazione diaristica, 1° novembre 1991).

possibile che dietro all'ultimo e definitivo rinvio del progetto ci fosse la sopraggiunta consapevolezza di Pontiggia di non essere in grado di scrivere un saggio sistematico sull'argomento? (De Santis 2015, 53). Una prova a sostegno di questa ipotesi si riscontra nello stile dei due testi prodotti. In essi non solo ritroviamo le forme tipiche della prosa pontiggiana, sia saggistica che narrativa — ovvero una scrittura breve e discontinua, la composizione della pagina in «blocchi testo isolati, con spazi bianchi di riflessione e risonanza» (ivi, 53) —, ma curiosamente si ritrovano anche le stesse forme che lo scrittore aveva individuato come caratteristiche del linguaggio autoritario: «L'aforisticità, l'aggancio con la storia delle parole, l'uso eclettico e il montaggio sapiente delle fonti» (*ibid.*). Si tratta di «una scrittura che propone spunti di riflessione senza argomentarli distesamente, come fossero distillati sapienziali, spesso cancellando le tracce dell'ampio retroterra bibliografico» (*ibid.*). Infatti, nell'inventario dei tratti linguistici e retorici che caratterizzano il linguaggio autoritario per come lo intendeva Pontiggia troviamo, tra gli altri: gli avverbi “sempre” e “mai”¹⁷⁸; i pronomi “nessuno”, “ognuno”, “tutto”, “niente”; le citazioni che si appellano all'*auctoritas*¹⁷⁹; le massime e le sentenze, dotate di una forza retorica che le impone come vere; stratagemmi retorici come la *brevitas*, ma anche le forme ternarie, l'enumerazione, l'antitesi, il parallelismo e in generale le figure che costruiscono una struttura geometrica nello scritto (ivi, 45-46).

Perché Pontiggia si occupa di questo argomento? De Santis riconduce questo interesse al primo contatto sistematico del giovane Pontiggia con i classici come Cesare e Machiavelli, nel tentativo di trovare un'alternativa al “terrorismo delle avanguardie”, cioè a quelle posizioni oltranziste sul linguaggio e la letteratura che lo scrittore imputava ai suoi colleghi del «Verri» riunitisi poi nel Gruppo 63. La sua ambizione era di trovare un «linguaggio autorevole, capace di imporsi per la sua forza, brevità e chiarezza, tanto nella saggistica quanto nella narrativa» (ivi, 49). Il tema dell'autorità era poi emerso più insistentemente in ambito letterario dalla fine degli anni Sessanta, soprattutto nel dibattito seguito alla questione della “morte dell'autore” teorizzata da Roland Barthes e da Michel Foucault. Come spiega De Santis, Pontiggia aveva cercato una propria via sia tornando agli autori classici del suo canone personale sia confrontandosi con opere come *Le leggi dell'imitazione di*

¹⁷⁸ Cfr. qui il Capitolo 5.

¹⁷⁹ Come abbiamo visto sopra a proposito dell'appello all'autorità come strategia argomentativa.

Gabriel Tarde (1890), *La filosofia dell'autorità* di Giuseppe Rensi (1920), *La persuasione e la retorica* di Carlo Michelstaedter (1910), anche se erano generalmente considerate ormai superate (ivi, 37). Se leggiamo l'intervista rilasciata da Pontiggia a Mario Baudino nel 1981, su cui si sofferma anche De Santis, possiamo già scorgere alcuni punti critici nelle sue affermazioni, spie di problemi strutturali della sua impostazione che, retrospettivamente, potrebbero gettare luce sulle difficoltà insuperate negli anni successivi. Secondo Pontiggia, la ragione per cui si è cimentato con la questione del linguaggio autoritario è semplice:

Io amo molto il latino e il greco. Mi ci sono sempre dedicato. Ma ho cominciato a capire qualcosa veramente solo quando ho preso in mano la grammatica storica, il dizionario etimologico. Per anni e anni ne leggevo qualche pagina tutte le sere. Leggere il dizionario, una cosa pazzesca. Ma mi ha dato le chiavi per comprendere un sacco di cose. *Solo se possiedi la "storia" di una parola, le sue risonanze remote, i suoi molteplici significati, poi sei in grado di capirla*, di usarla da scrittore o da studioso, di farne vibrare tutte le armoniche [corsivi miei] (Baudino 1981).

Emergono due punti critici. In primo luogo, troviamo un altro esempio di quello storicismo che innerva la concezione di Pontiggia dell'etimologia come strumento di indagine concettuale, nonostante, come si è visto, lo scrittore sia molto critico verso altre forme di storicismo. Anche nelle poche pagine rimaste del *Linguaggio autoritario*, Pontiggia si impegna soprattutto in questo esercizio etimologico¹⁸⁰. In secondo luogo, è suggestiva ma discutibile l'ipotesi secondo cui la natura "sintetica, architettonica" del latino sia «fatta per chi parla più che per chi ascolta», e che la sua tipica morfologia flessiva e la struttura sintattica abbiano una diretta influenza sul modo di "esperire" il discorso, favorendo così una sorta di mentalità "legislativa" e "dominante":

il latino è una lingua sintetica, fatta per chi parla e non per chi ascolta. Dove la frase viene compresa solo quando si è giunti all'ultima parola. Insomma è una

¹⁸⁰ Cfr.: «Autoritario risale al francese *autoritaire*. Data di apparizione in Francia: 1865. *Autoritarisme* appare cinque anni dopo, nel 1870 [...] Autorità risale al latino *auctoritas*. Ma neanche *auctoritas* è alla origine. L'inizio rinvia, come sempre, a un altro inizio. *Auctoritas* risale ad *auctor*. L'autorità ha una storia. Prima *auctor*, poi *auctoritas*. Prima colui che agisce, poi la legittimità della sua azione. Ma neanche *auctor* è alla origine. L'autore ha una storia alla cui origine c'è il verbo. Prima *augeo*, poi *auctor*. Prima l'agire, poi colui che agisce. *Augeo* risale alla radice indoeuropea *aug*, che significa "accrescere", "aumentare" [...]» (Pontiggia 2009 [2004], 216 e ssg.).

lingua costruita, architettonica. Presuppone un atteggiamento autoritario e legislativo rispetto all'esperienza (*ibid.*).

Questa interpretazione è problematica in almeno due sensi. Primo, perché sembra assumere una forma deterministica di relativismo linguistico, l'ipotesi Sapir-Whorf, secondo la quale «le lingue sono in gran parte il riflesso della cultura e determinano l'apparato concettuale e persino le percezioni di chi le parla, in maniera anche fondamentalmente diversa e incomparabile» (Coliva 2009, X)¹⁸¹; un'ipotesi ormai ampiamente respinta nella sua versione forte, mentre al più sono ammessi effetti deboli e circoscritti a specifici domini percettivo-cognitivi¹⁸². Secondo, perché non considera le molte altre lingue sintetiche come il latino — benché diverse da esso per altre caratteristiche — che non assoceremmo per questo a strutture cognitive “autoritarie”. La connessione proposta da Pontiggia rovescia il nesso causale: parte da una tesi culturale sulla Roma dell'*auctoritas* e ne cerca una conferma nella morfosintassi del latino, razionalizzando così a posteriori la sua intuizione culturale, piuttosto che impegnarsi nel produrre un efficace argomento linguistico. Infine, Pontiggia non distingue adeguatamente tra due concetti distinti, quello di “autorevolezza” e “autoritarità” attribuendo il secondo alla poesia:

il linguaggio della grande poesia è sempre autoritario [...] Quando parlo di linguaggio autoritario do solo un'indicazione, senza giudizi di valore. Nel caso della poesia, se non fosse autoritaria non potrebbe essere, è evidente (Baudino 1981).

Così inteso, l'autoritarismo perde quella connotazione negativa che invece lui stesso gli attribuisce altrove, e che costituisce la sua definizione canonica; in questo brano sta evidentemente parlando di autorevolezza non di autoritarità. Come indica (De Santis 2015, 36, nota 16) Pontiggia si richiama a Max Horkheimer per una definizione di “autorità”, — «L'autorità è una superiorità riconosciuta» (2009 [2004], 199). A ciò, tuttavia, bisogna fare le seguenti osservazioni. In primo luogo, Horkheimer presenta la definizione di autorità come subordinazione per effettiva

¹⁸¹ Per un'esposizione sintetica delle principali critiche a questa concezione, cfr. (Coliva 2009, 73-78).

¹⁸² Cfr. il § 5 della voce *Whorfianism* curata da B. C. Scholz, F. J. Pelletier, G. K. Pullum, R. M. Nefdt, per la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, in cui gli autori spiegano che «*Whorfian hypotheses do not have to take a global or deterministic form*» e che «*the associated non-linguistic perceptual and cognitive differences can be quite small, perhaps insignificant*» (<https://plato.stanford.edu/entries/linguistics/whorfianism.html>).

superiorità, ma solo per confutarla; quindi, non può essere in nessun modo un appoggio teorico per la tesi di Pontiggia¹⁸³. Inoltre, lo studioso tedesco dice esplicitamente che una definizione generale di autorità, astratta e atemporale, è vuota¹⁸⁴. La stessa sovrapposizione concettuale torna quando Pontiggia parla della prosa di Machiavelli o Pareto — autori che elogia, e della cui perentorietà dice che è segno di generosità e della capacità di operare sintesi potenti —, e che tuttavia etichetta come autoritaria:

L'attacco [del *Cours d'économie politique* di Pareto] è asciutto, breve, sintetico. Non ha in apparenza l'orizzonte circolare di Machiavelli. [...] Ma non è meno autoritario (Ivi, 151)¹⁸⁵.

In secondo luogo, nel suo saggio, Horkheimer parla dell'«attuale sviluppo delle cosiddette forme statuali autoritarie» (Horkheimer 1974b, 21), oppure dei «governi autoritari» (ivi, 40) e della «vittoria delle forme autoritarie di governo» (*ibid.*); nella sua prospettiva, l'autoritarismo nasce dunque da rapporti di dipendenza economica, prende forma in istituzioni, e si regge sull'assenso da queste prodotto. Perciò, Pontiggia usa la definizione di Horkheimer in modo improprio, applicandola a un oggetto per cui non è pensata: il linguaggio. Infine, bisogna notare che Pontiggia impiega il termine in modo non sempre coerente, mostrando una non piena padronanza del concetto. Ad esempio, scrive in un *Album*: «L'autorevolezza è stata definita da Horkheimer come una superiorità accettata dagli altri» (1997m, 29 novembre), sostituendo in questo caso l'autorevolezza all'autorità.

4.4 Le forme del giudizio: lingua, politica e verità

C'è ormai un buon numero di contributi scientifici sulla prosa narrativa di Pontiggia, di cui generalmente si riconosce il caratteristico *stile semplice*, a partire da

¹⁸³ Parlando del concetto protestante di Dio afferma: «Così concepita, l'autorità avrebbe il significato di un rapporto nel quale l'uno si subordina all'altro ragionevolmente, sulla base della sua effettiva superiorità; [...] Questa opinione contraddice però la prassi sociale dominante [...] Nella coscienza odierna inoltre l'autorità non appare affatto come un rapporto, ma come un'insopprimibile proprietà del superiore» (Horkheimer 1974b, 51).

¹⁸⁴ Cfr.: «Una definizione generale dell'autorità sarebbe necessariamente del tutto vuota, come ogni determinazione concettuale che tenti di fissare singoli momenti della vita associata in modo da abbracciare la storia intera» (ivi, 22).

¹⁸⁵ Cfr. qui il Capitolo 5 sulla medesima citazione.

quanto ha scritto Enrico Testa nel suo celebre saggio¹⁸⁶. Molti hanno notato il particolare rapporto tra la prosa narrativa e quella saggistica dello scrittore, rilevando che tra le due ci sono certamente più somiglianze che differenze. Abbiamo già visto come la frammentazione del discorso e del pensiero che lo sorregge sia un'invariante tipica della prosa di Pontiggia. Seguendo Ivano Dionigi, abbiamo osservato che nella sua prosa vige una "legge del due", che formalmente si manifesta attraverso alcune figure retoriche come le antitesi e i parallelismi (Dionigi 2006a, 106); per quanto riguarda invece l'aspetto concettuale, abbiamo rilevato come la frammentarietà implichi il rifiuto della sistematicità, e abbiamo analizzato il suo rapporto ambivalente tra ragione e irrazionalità. Dionigi ha osservato che, oltre alla "legge del due", nella prosa di Pontiggia si incontrano altre strategie tipiche: l'impiego di molte espressioni latine «mai esibite gratuitamente ma integrate nell'alveo naturale del contesto, [...] spesso acquisite dall'uso, in taluni casi divenute proverbiali, e citate non senza ironia, ora sostituiscono l'italiano [...] ora duplicano l'italiano» (ivi, 99-100); un'antologia di citazioni originali, fedeli o allusive delle opere greche e soprattutto latine e la presenza diffusa «delle etimologie illuminanti e sorprendenti di tante parole da noi ormai pronunciate con improvvida disinvoltura» (ivi, 100). Lo studioso produce una rassegna delle etimologie disseminate sia nella prosa narrativa sia in quella saggistica di Pontiggia. Pur limitandoci a quest'ultima, è possibile ampliare quella cospicua selezione mostrando come tale strategia (non solo stilistica) sia pervasiva. Vediamo alcuni esempi tratti dal *Giardino delle Esperidi* e dall'*Isola volante*:

«[...] il crepuscolo dei miti civili e religiosi e della loro forza coesiva — trasparente nella stessa pregnanza etimologica del vocabolo *religio* — [...]» (1984b, 27); «[...] fata viene da *fatum* [...]» (ivi, 75); «“Sapere”, etimologicamente, significava avere visto, [...]» (ivi, 115); «[...] Stendhal, aggiungendo l'apposizione della *passione*, ha aggiunto anche il contrassegno etimologico della *sofferenza*» (ivi, 136); «[...] un malinconico connubio di pazienza e di passività, che non a caso nascono dalla stessa radice» (ivi, 263); «[...] l'enciclopedia, la cui etimologia suggerisce appunto la circolarità, perfetta e irreali, del sapere» (ivi, 273); «[...] perfezione, nel senso etimologico di portare a compimento, [...]» (ivi, 278); «[...] una nostalgia ironica della gentilezza in senso etimologico: come appannaggio della nobiltà (*gentilicia*), aliena dagli affari e dalla fretta» (ivi, 286); «Il termine andrebbe però riscoperto nella sua cangiante etimologia, di *rinvenire* [...]» (ivi, 297); «Un aiuto ci viene dalla etimologia. Possedere in latino unisce la potenza con l'occupazione di una sede»

¹⁸⁶ Cfr. qui il § 4.1.

(2002 [1996], 22); «Lo spazio sacro — “ritagliato”, secondo la etimologia della parola tempio — [...]» (ivi, 33); «Ho cercato un alibi etimologico per lo scambio di libro e di libero, ma le ricerche non l’hanno avallato» (ivi, 43); «L’interiezione *my*, popolaresca, espressiva, che avvolge in una rete di nessi parole apparentemente lontane, ritorna anche nella etimologia della parola latina *mutus*, [...]» (ivi, 85); «La parola della versione precedente, «stile», incisiva e tagliente, come è della sua radice etimologica, [...]» (ivi, 107); «Anche *senex*, ci insegnano i dizionari etimologici latini, si contrappone a chi è giovane, [...]» (ivi, 126).

Andrea Battistini (2006, 53) mostra come Pontiggia impieghi l’etimologia e altre strategie di riflessione metalinguistica, per smontare il significato di certe locuzioni, come se le mettesse sul tavolo anatomico per svelarne incongruenze e assurdità, e ha collegato questo abito mentale alla sua passione per la filologia. Soprattutto in questa attività di smascheramento risiederebbe l’istanza etica che secondo Pontiggia è connaturata all’attività letteraria, e che lo ha portato a definire la letteratura come critica del linguaggio¹⁸⁷. I bersagli ideali dello scrittore diventano così, come indica Battistini (2006, 54-55), le massime più fruste e apodittiche, gli slogan più prevedibili, i proverbi insipidi, i paragoni *démodé*, le frasi di circostanza, le sentenze prive di originalità. Fra i tratti caratteristici della prosa saggistica di Pontiggia, ce n’è uno particolarmente rilevante in sede critica: la genericità. Osservando più da vicino i casi in cui questo tratto si manifesta, sembra legittimo ricondurlo a un altro aspetto della sua prosa individuato dagli studiosi, di cui la genericità è a mio avviso una conseguenza, ovvero la sentenziosità. Cristiana De Santis ha osservato che la prosa di Pontiggia «è intrisa, nei saggi come nei romanzi, di riflessioni sentenziose che fanno delle sue opere vere e proprie miniere di massime» (2000, 99) e ha affermato che la tipica struttura a blocchi di testo delle sue pagine saggistiche — dal *Giardino delle Esperidi* all’ *Isola volante* e ai *Contemporanei del futuro* — è conforme alla concisione verbale e concettuale dello scrittore. Alain Montandon (2001, 46-47) ha spiegato come in epoca moderna il genere della massima si sia imposto a partire dagli scrittori moralisti del Seicento francese: il campione di questo genere è stato La Rochefoucauld, la cui produzione si è imposta come un modello da imitare in cui spiccano le generalizzazioni «“sempre”, “mai”, “noi”, “l’uomo”, “il mondo” e non io, un tale o qualcuno» (ivi, 47), le associazioni argute tra piano morale e fisico. Le

¹⁸⁷ Cfr. qui il § 1.4.

massime si rivelano così «il luogo ideale di una prodigiosa *coincidentia oppositorum*¹⁸⁸, [...] poiché più i termini sono lontani tra loro, più l'accostamento è arguto» (*ibid.*) Dato lo stringente limite quantitativo di questa forma, costretta a dire molto in pochissimo spazio, il problema maggiore che per chi vi si cimenta è trovare l'equilibrio ideale tra brevità e chiarezza, essendo la chiarezza un ideale che caratterizza sia la forma classica sia quella datale dai moralisti secenteschi (ivi, 57). Il pericolo di sfociare nell'oscurità è stato tradizionalmente uno degli argomenti adoperati dai detrattori del genere per sottolineare come la sua perentorietà si sottragga all'obiezione e alla riflessione (ivi, 44). Quando poi lo stile serrato della massima le impedisce di dare al suo argomento tutta la chiarezza di cui necessiterebbe, producendo così un dettato oscuro, appare ineluttabile che «chiarezza e concisione sembr[ino] essere antinomiche» (ivi, 57).

Ora, se queste sono le caratteristiche essenziali della massima, e se nella massima trovano espressione alcuni tratti caratteristici della prosa di Pontiggia, appare chiaro perché si sia parlato dell'abbondanza di affermazioni generiche nella sua saggistica, caratterizzate da vari tipi di forme impersonali: la prima persona plurale non identificata, pronomi o aggettivi indefiniti come “tutti”, “ogni” e simili¹⁸⁹.

Riporto alcuni esempi tratti dal *Giardino delle Esperidi*:

«Siamo tanto abituati a io immaginari, a io che non esistono, a [...] (1984b, 39); «C'è qualcosa di maniacale e disperato nell'idea che abbiamo della cultura» (ivi, 121); «Oggi il tempo viene vissuto paradossalmente solo come privazione, come mancanza» (ivi, 122); «Il tempo manca perché non crediamo più in lui» (ivi, 123); «La paura di essere “incasellati” ricorre in tutti gli artisti [...]» (ivi, 143); «Del resto siamo un paese che si professa antirazzista [...]» (ivi, 149); «C'è un momento in cui si prende congedo dalla giovinezza [...]. [...] Di solito temporeggiamo prima di prenderne coscienza, sia per paura, sia per rafforzare nel tempo le difese; e quando finalmente lo confessiamo, a noi stessi o agli altri, fingiamo di scoprirlo proprio allora, per consolarci almeno con il coraggio della nostra lucidità» (ivi, 155); «[...] dominati come siamo da un'unica dimensione, quella aleatoria del futuro» (ivi, 164); «Anche nel campo del gusto [...] le reazioni “come se” hanno finito per prevalere. Si dichiara per tanti libri un consenso immaginario [...]» (ivi, 170); «Si vivono esperienze banali “come se” fossero straordinarie. [...] ci illudiamo di emozionarci “come se” ci emozionassimo. [...] Viviamo “come se” non dovessimo che vivere» (ivi, 171);

¹⁸⁸ Cfr. qui al § 4.1 le conseguenze teoretiche della visione ossimorica del mondo di Pontiggia.

¹⁸⁹ Cfr. le opinioni di Pontiggia sulla valenza retorica di questi aggettivi nel Capitolo 5; a proposito del loro rapporto con il linguaggio autoritario cfr. § 4.3.2.

«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» (ivi, 181); «In un mondo di segni siamo diventati esperti nel decifrarli, ma non sappiamo più il loro valore. [...] E se Stazio, abbracciando Virgilio in Purgatorio, si accorge di sbagliare “trattando l'ombra come cosa salda”, noi coltiviamo l'illusione contraria e cerchiamo di trasformare la “cosa salda” in ombra, in riflesso, in registrazione.» (ivi, 204).

Quando Pontiggia impiega questi soggetti collettivi, quando dice o lascia sottinteso come soggetto un “noi”, a chi si riferisce? Se cerchiamo di individuare un referente, ci accorgiamo che lo scrittore oscilla tra istanze diverse: una proiezione della sua voce, che viene generalizzata; i suoi contemporanei, accomunati da certe esperienze condivise; oppure la voce di un luogo comune. Il plurale narrativo, come spiega Luca Serianni, ha da un punto di vista retorico la capacità di instaurare un legame con il lettore a proposito di giudizi o valutazioni che si vorrebbero condivisi (2006 [1989], 246), ma questa strategia può anche allontanare il lettore nel caso in cui questi non si riconosca nel discorso. Da un punto di vista argomentativo si tratta di una strategia che, a causa della sua ambiguità referenziale, produce una forma di oscurità. Quando si tratta di una voce plurale, che però si riferisce allo scrittore, l'affermazione risulta o inverificabile o non sostenuta da giustificazioni. Prendiamo ad esempio la citazione vista sopra «C'è un momento in cui si prende congedo dalla giovinezza, ecc.» (1984b, 155-156). Ha il tono dell'autobiografia dissimulata: sembra che Pontiggia stia parlando di un'esperienza personale — ma senza dire “io” — in cui dovrebbero riconoscersi tutti quelli che in qualche misura hanno condiviso un vissuto simile. Il tono è apodittico perché, trattandosi di un'affermazione fondata su un'esperienza personale, l'unica garanzia di attendibilità è la testimonianza stessa dell'autore. Se invece si tratta di un “noi” che rappresenta un atteggiamento diffuso entrato nel mirino del critico moralista — come: «c'è qualcosa di maniacale e disperato nell'idea che abbiamo della cultura: universo di segni da decifrare, senza che ne traspaiano il senso e la finalità» (ivi, 121) — ci troviamo di fronte a una generalizzazione impropria. La debolezza di questo tipo di retorica sta nell'affidare la sua persuasività a una strategia narrativa di grande forza satirica, che impone però al lettore di ricondurre quelle generalizzazioni a un referente incerto, affinché le affermazioni non siano semplicemente smentite, vista la loro generalità, da un solo

controesempio o dal mancato riconoscimento in quel soggetto plurale. È il lettore a doversi fare carico non solo dello sforzo interpretativo ma anche del rischio correlato al suo potenziale fallimento¹⁹⁰.

I giudizi di Pontiggia sul presente e i suoi protagonisti appaiono molto spesso poco circostanziati: quando lo scrittore attacca una moda (spesso linguistica) o un malcostume, non individua mai un soggetto responsabile preciso. Se, ad esempio, il suo bersaglio è un tic del linguaggio della comunicazione di cui ha trovato un esempio nella carta stampata, Pontiggia non cita mai il giornalista o la testata specifica: al posto del giornalista potrebbero stare indifferentemente il politico, lo scrittore, l'intellettuale, l'autore televisivo e simili. Pontiggia non si avvale nemmeno di personaggi fittizi, di caricature che consentano ai lettori più avveduti di scorgere, magari per mezzo di una chiave interpretativa, un personaggio in carne e ossa; si affida piuttosto a generalizzazioni che a esempi puntuali e rintracciabili. Il lettore, dunque, non sapendo di chi si stia parlando, non sa bene con chi prendersela. Va tuttavia osservato che si tratta probabilmente di una strategia editoriale, perché questa reticenza è molto meno presente negli *Album* originali pubblicati sul «Sole 24 Ore», i cui pezzi sono stati successivamente raccolti nel volume *Prima Persona* rimuovendo proprio quei riferimenti puntuali¹⁹¹. Prendiamo come esempio il primo paragrafo del saggio *La sfiducia nella parola*, pubblicato ne *Il giardino delle Esperidi*, ma risalente al 1982:

La sfiducia nella parola cresce come l'inflazione. Quanto più se ne abusa in dibattiti, in tavole rotonde, in fiumi silenziosi di carta stampata, tanto meno le si crede. Ci si aspetta tanto poco dalla parola, che essa finisce quasi sempre per darlo (1984b, 226).

Si possono fare quattro osservazioni. Primo, la frase di apertura funge da conclusione, pur precedendo il paragrafo che ha il compito di sostenerla. Il paragone tra la sfiducia nella parola e l'inflazione non viene sviluppato ma è solo accennato; Pontiggia si limita all'analogia per affermare, più semplicemente, che la sfiducia nella parola cresce. Secondo, gli enunciati che dovrebbero sostenere l'affermazione iniziale sono connotati da quelle marche di genericità esaminate in precedenza — «se ne

¹⁹⁰ Cfr. nel § 4.5.2 il rimprovero mosso a Pontiggia da una sua lettrice che non si riconosce tra i membri di quel “noi” da lui impiegato nel suo saggio su Pareto.

¹⁹¹ Per un ricordo del lavoro di *editing svolto* su questa raccolta, si veda (Ichino 2013).

abusa», «le si crede», «ci si aspetta» —, sollevando inevitabili domande su chi sia il soggetto di tali azioni. Terzo, Pontiggia è generico anche nel riferirsi ai contesti. Parla di dibattiti, tavole rotonde e carta stampata ma, anche qui, senza fare nomi: si riferisce a *tutti* i dibattiti, a *tutti* i quotidiani o riviste? Eppure, il suo stesso scritto è apparso in origine su un quotidiano. La generalizzazione appare pertanto quantomeno ingenerosa. Infine, la formula di chiusura, fondata sul parallelismo tra attesa ed esito, è cristallizzata nella sua prosa; si tratta di un luogo retorico personale al quale lo scrittore attribuisce evidenti virtù euristiche¹⁹². Esaminiamo un altro brano sullo stesso tema estratto dal saggio *Delirio e declino della opinione*, che esordisce così:

Il declino dei salotti credo abbia origine dal declino della conversazione. E il declino della conversazione dal declino della opinione. Oggi l'opinione è svalutata, dato che l'inflazione l'ha resa onnipresente (ivi, 75).

Pontiggia isola qui una catena causale: prima l'inflazione dell'opinione ne ha causato la svalutazione; questa ha poi provocato un declino della conversazione che, a sua volta, ha determinato il declino dei salotti. Tale sequenza di affermazioni è giustificata dalla constatazione che «non a caso le si è ritagliato uno spazio professionale, coniando il neologismo, quello dell'opinionista» (*ibid.*). Il fiorire degli opinionisti è visto come sintomo o causa dell'inflazione dell'opinione ma, di nuovo, tutti i nessi restano da dimostrare. Dire “non a caso” non costituisce la prova di un legame causale, ma semmai una pseudo prova per la conclusione che si vuole sostenere: ovvero che, siccome nei media circolano troppi opinionisti, il concetto stesso di opinione si è svalutato, causando a cascata il declino della conversazione civile e dei salotti. Nel paragrafo successivo torna una retorica densa di generalizzazioni e vaga nei riferimenti:

Il problema non è di comunicare una opinione, ma di averla. Non di dire ciò che si pensa, ma di pensare. Evento sempre più raro, con i tempi che corrono (da intendersi naturalmente alla lettera). Tre telegiornali ci offrono, più che tre

¹⁹² Cfr.: «Ci si aspetta tanto poco dal matrimonio, che alla fine non manca di darlo» (2003 [2002], 88); «Sembra aspettarsi tanto poco dall'astronomia, che essa finirà probabilmente per darglielo» (2002 [1996], 60); «[...] ci si aspetta così poco dalla parola che finisce per darlo quasi sempre. È un po' come per la maggior parte dei ma trimoni: ci si aspetta così poco dal matrimonio che alla fine diventa un matrimonio riuscito» (2006a, 19).

racconti dei fatti, tre opinioni prevedibili. Il grillo di turno ci rassicura che nessuna informazione è obiettiva [...] (*ibid.*).

Abbondano le formule impersonali — avere e comunicare un'opinione, ciò che si pensa, pensare —; il soggetto alla prima persona plurale «ci offrono», «ci rassicura», e sintagmi privi di referente preciso come «tre telegiornali» o «il grillo di turno». Se guardiamo al saggio *Sulla stupidità* (Pontiggia 1984b, 238–243), vi ritroviamo tutti i tratti caratteristici discussi finora. Abbiamo un saggio diviso in sei blocchi di testo su nove pagine; una massima in apertura che ne fissa immediatamente il tono sentenzioso («L'intelligenza ha i suoi limiti, ma la stupidità è illimitata» (ivi, 238)); una forte propensione alle generalizzazioni («Tutti sono intimamente convinti che uno stupido è più pericoloso di un criminale. Quello che oggi preoccupa [...] non è [...]» (*ibid.*); «[...] la tragedia era [...] la rassegnazione con cui veniva accettato da tutti, almeno da quelli che non erano a bordo» (*ibid.*); «Si parla di menti quadrate, ma la stupidità è sferica» (ivi, 239) [...] della verità si dispera, ma della stupidità non si dubita» (*ibid.*)). Si parla inoltre di categorie sociologiche piuttosto che di individui specifici appartenenti a quelle categorie: «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» (ivi, 240); «Forse per questo i maestri Zen, a domande intempestive dei discepoli, rispondono con un colpo ben assestato» (ivi, 241); «Solo i satirici trovano nella stupidità il loro amaro bene» (*ibid.*); «Alcuni intellettuali godono comunque di un salvacondotto, di un'immunità elettiva, di un alibi precostituito: la Storia» (ivi, 242). Il lettore si chiede chi siano questi psicologi, pedagogisti, maestri zen o intellettuali, ma non ottiene risposta dal testo.

Che siano il bersaglio di una sferzata morale o il pretesto per una critica *en passant*, alcune di queste figure professionali tendono a ripresentarsi con frequenza: i critici¹⁹³, i letterati e gli scrittori¹⁹⁴, i sociologi¹⁹⁵, gli psicologi¹⁹⁶, i medici¹⁹⁷, ma soprattutto i politici e i professionisti della giustizia.

¹⁹³ Cfr. ad es. (1984b, 15, 21, 25, 123, 185, 304).

¹⁹⁴ Cfr. ad es. (1984b, 151, 203, 226, 232, 235, 253).

¹⁹⁵ Cfr. ad es. (1984b, 164); (2009 [2004], 179).

¹⁹⁶ Cfr. ad es. (1984b, 164, 226).

¹⁹⁷ Cfr. ad es. (2002 [1996], 191), questi rappresentano l'archetipo di coloro che usano il gergo per non farsi capire; cfr. § 4.4.2.

Sul rapporto di Pontiggia con quest'ultima categoria occorre fare un approfondimento. Pontiggia non è stato un intellettuale politicamente impegnato: non ha mai dichiarato un'appartenenza politica né discusso in maniera approfondita di teorie politiche. In tutti gli interventi raccolti in volume, quando parla della contemporaneità o di fatti di cronaca con rilevanza politica, Pontiggia non nomina un solo politico o partito, ma tende a esprimere giudizi ostili verso l'intera categoria, qualificandosi più come antipolitico che come apolitico o impolitico. Per affrontare questo tema, è necessario un discorso preliminare. Come ha osservato Filippo La Porta, Pontiggia è un moralista politicamente inclassificabile: chi cercasse in lui un progressista resterebbe spiazzato osservando come nel suo discorso convivano riflessioni a sostegno della necessità della pena (e del suo valore deterrente) e sull'inopportunità del perdono (La Porta 2015, 66). Approfondiamo questa ipotesi attraverso l'analisi di un caso argomentativo tramandato da una tradizione millenaria, che riguarda proprio la politica e la giustizia. Tale indagine è doppiamente utile ai fini di questa ricerca: ci permette non solo di cogliere la sostanza del pensiero di Pontiggia sui temi della giustizia e della politica, ma anche di isolare le sue modalità di ragionamento che, come vedremo, sono in continuità con le osservazioni fatte a proposito del suo rapporto con la razionalità.

4.4.1 Un aneddoto sapienziale

Pontiggia riporta l'aneddoto che ha per protagonisti il maestro di retorica Corace e il suo allievo Tisia in almeno quattro occasioni, in versioni non identiche ma sostanzialmente sovrapponibili. Quella di cui mi avvalgo qui si trova nei *Classici in prima persona* (Pontiggia 2006a, 11-12); le altre tre versioni compaiono in *Prima persona* (Pontiggia 2003 [2002], 176-179), nella conversazione 11 di *Dentro la sera* (Pontiggia 2016, 123-135) e nel capitolo undicesimo di *Per scrivere bene imparate a nuotare*, dal titolo *Tisia, Corace e il prezzo della retorica* (Pontiggia 2020, 56-58). Sia il titolo della versione che riporto io — *Il problema politico è un problema verbale* — sia quello della versione inclusa in *Prima persona* — *La politica come problema linguistico* — anticipano l'obiettivo di Pontiggia: sostenere una medesima critica morale, che ha come bersaglio la classe politica italiana, e come mezzo l'analisi retorica dell'aneddoto classico. Fin dall'antichità, questa vicenda è stata riproposta innumerevoli volte — ad esempio da Diogene Laerzio e da Sesto Empirico — ma

la versione più celebre è forse quella di Aulo Gellio contenuta nelle *Notti Attiche*¹⁹⁸. La riscrittura di Pontiggia diverge dalla struttura tradizionale, eliminando l'aspetto paradossale della disputa, che solitamente viene analizzato per le sue implicazioni sul piano logico o giuridico. Nelle parole di Pontiggia, la vicenda è la seguente:

Corace in Sicilia insegna a Tisia a parlare in modo efficace, così da persuadere gli interlocutori di avere ragione: questa era l'essenza della retorica nella sua fase iniziale, che peraltro l'ha accompagnata in tutto il suo percorso. Alla fine delle lezioni, Tisia si rifiuta di pagare il maestro. Corace gliene chiede la ragione e Tisia risponde: «se tu mi hai insegnato bene la retorica, io devo essere in grado di convincerti che non ti devo niente, e non ti pago; se 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». Questa è la prima parte dell'aneddoto; nella seconda Corace risponde: «se tu 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» (2006a, 11).

Per agevolare l'analisi della mancata paradossalità di questa versione dell'aneddoto, fornisco di seguito una sua parafrasi in forma logica.

Argomento dell'allievo (Tisia)

1. {Tu mi hai insegnato bene o non mi hai insegnato bene}¹⁹⁹
2. Se tu mi hai insegnato bene allora devo essere in grado di convincerti a non essere pagato
3. [Se ti convinco a non essere pagato, allora non ti pago]
4. [Se tu mi hai insegnato bene allora] non ti pago (da 2 e 3)
5. Se non riesco a convincerti allora non mi hai insegnato bene
6. [Se non mi hai insegnato bene allora non ti pago]
7. Quindi, in ogni caso non ti pago (da 1, 4, 6)

Argomento del maestro (Corace)

¹⁹⁸ Tale versione si trova nelle *Notti attiche* (V, 10); la analizzano da un punto di vista logico (Kneale e Kneale 1972, 21) e (D'Agostini 2009, 95-97).

¹⁹⁹ Nella ricostruzione dei due argomenti, ho messo tra parentesi graffe le premesse mancanti e tra parentesi quadre le premesse implicite.

1. {Mi convinci a non essere pagato o non mi convinci non a essere pagato}
2. Se mi convinci a non essere pagato allora ti ho insegnato bene la retorica
3. [Se ti ho insegnato bene la retorica, allora mi paghi]
4. [Se mi convinci a non essere pagato allora] mi paghi (da 2 e 3)
5. Se non mi convinci a non essere pagato allora mi paghi
6. Quindi, in ogni caso mi paghi (da 1, 4, 5)

Così ricostruiti, i due argomenti si rivelano diversi l'uno dall'altro, non solo perché hanno conclusioni contraddittorie — l'incompatibilità delle conclusioni è, in generale, indispensabile affinché ci sia un dilemma paradossale —, ma anche perché non condividono le stesse premesse. Affinché ci sia un vero paradosso, sarebbe necessario che le stesse assunzioni producessero una contraddizione non risolvibile, non che le due conclusioni contraddittorie seguano da assunzioni differenti come nel nostro caso. Infatti, nelle versioni tradizionali dell'aneddoto, maestro e allievo stipulano che l'allievo pagherà il maestro con i soldi ricavati dalla sua prima causa vinta; l'allievo viene istruito, ma poi non lavora e non paga il maestro, che per questo lo cita in giudizio²⁰⁰. Di questo dilemma ci sono letture, e proposte di soluzione, di tipo logico-argomentativo e di tipo giuridico. Le analisi del primo tipo si incaricano in genere di mostrare che di fronte al dilemma posto dal maestro e al controdilemma proposto dall'allievo si giunge a un'*impasse* che rende impossibile decidere a favore di una parte o dell'altra. La vicenda esemplifica il pericolo che corrono le nostre argomentazioni quando assumiamo un insieme contraddittorio di premesse²⁰¹.

Delle letture di tipo giuridico, invece, la soluzione più celebre è forse quella proposta da Leibniz, che risolve il dilemma introducendo un distinguo tra il merito della causa e la procedura. La procedura impone che il maestro possa avanzare una richiesta di pagamento solo dopo la prima vittoria legale del suo allievo: a quel punto la domanda sarà ammissibile. Secondo questa ipotesi, dunque, il contenzioso verrebbe vinto dall'allievo; tuttavia, dopo questa sua prima vittoria legale, sarebbero

²⁰⁰ I loro argomenti si possono parafrasare in questo modo. Maestro: «Se vinco la causa, allora mi paghi perché lo dice la sentenza; se non vinco, allora mi paghi perché hai vinto la tua prima causa. In ogni caso, mi paghi». Allievo: «Se vinco la causa, allora non ti pago perché lo dice la sentenza; se non vinco, allora non ti pago perché non ho vinto la mia prima causa. In ogni caso, non ti pago».

²⁰¹ Questo aspetto è illustrato con grande chiarezza da Copi e Cohen (2008 [1999], 332); libro che Pontiggia possedeva e la cui edizione precedente (con Irving Copi come autore unico) cita in un suo saggio breve, cfr. (Pontiggia 2002b [1996], 194).

soddisfatte le condizioni per il pagamento del maestro, che potrebbe perciò avanzare con successo la richiesta di un compenso: «Così – scrive Leibniz – saranno coniugati l'equità e lo stretto diritto, dovendo essere più favorevole, nel dubbio [la decisione al]la causa del maestro» (Leibniz 2014, 75). Per il filosofo tedesco, dunque, la soluzione è nelle norme, e non ci troviamo davanti a un autentico “caso perplesso”.

La lettura che invece dà Pontiggia mostra chiaramente come nella sua prospettiva la disputa sollevi un problema etico piuttosto che logico o giuridico. Lo scrittore, infatti, usa questo aneddoto come una chiave per interpretare la società in cui vive, l'Italia di fine Novecento, soffermandosi in particolar modo sul rapporto degli italiani con la verità, la retorica e la corruzione:

Purtroppo, in Italia, l'eredità retorica del passato, che ha agito beneficamente su tutta la nostra tradizione letteraria e giuridica, ha anche questa connotazione immorale: questo è l'aspetto linguistico della nostra corruzione. Noi vediamo che in Italia l'abilità dei politici è soprattutto verbale, e il problema politico è un problema essenzialmente verbale: come giustificare le inadempienze. Questo impiego immorale della retorica si manifesta anche nelle cause civili e penali: noi vediamo responsabili di catastrofi che, grazie alla mediazione e all'argomentazione retorica, si giovano di una sostanziale impunità, (2006a, 12).

La soluzione che propone è un argomento etico: «Dietro a questa disputa cosa c'è? — chiede Pontiggia — C'è una persona che non vuole pagare il dovuto. Tutti e due sanno che il maestro va pagato» (*ibid.*). Nella sua lettura, l'aneddoto assume valore sapienziale perché svela tre potenziali aspetti deteriori della retorica. Il primo è il seguente:

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 [...] (2003 [2002]), 178).

Anche se alla fine si dà una condizione di parità, non c'è tuttavia equità. Secondo:

Nessuno vince, ma uno ha ragione e tutti e due lo sanno. È il maestro che ha ragione. [L'insegnamento della retorica] non può che comportare un compenso per chi la insegna (*Ibid.*).

Terzo, l'aneddoto svela:

La sterilità – etica, intellettuale ed estetica – della retorica, quando da mezzo si trasforma in fine (ivi, 179).

L'ordine dei tre aggettivi è una prova ulteriore del movente moralista di Pontiggia: l'istanza etica precede sia quella teoretica — messa in luce dalle analisi logiche e giuridiche — sia quella estetica.

Un corollario si impone al discorso sulla priorità della funzione etica. Se l'analisi precedente è corretta, bisogna chiedersi se, mettendosi nella posizione di Pontiggia, sia accettabile fermarsi a questo punto. Ci si potrebbe ad esempio domandare come si acceda al tipo di conoscenza etica di cui si serve Pontiggia per dirimere la disputa. Si tratta, a quanto pare, di un insieme di regole, dal momento che esse hanno una funzione normativa (altrimenti non si vede come si potrebbe decidere per una delle due parti in conflitto). Ma se si tratta di un insieme di regole, allora si riaffaccia la domanda se tali regole siano tenute a qualche tipo di vincolo, ad esempio quello della coerenza: davanti agli stessi problemi dovrebbero dare le stesse risposte? Se non fossero tenute a un simile vincolo, significa che da esse sarebbero ricavabili conclusioni contraddittorie; quindi, in un caso diverso da quello di Corace e Tisia — in un caso cioè di posizioni incompatibili ma non paradossali —, seguendo tali regole si potrebbe dare ragione a entrambi o a nessuno dei due, e il sistema di regole sarebbe perciò inservibile. Se invece il sistema fosse tenuto a una forma di coerenza, allora ci si chiede perché la si debba accettare a questo livello etico e non la si accetti invece a un livello inferiore — quello della disputa tra Corace e Tisia —, rispetto al quale un simile vincolo avrebbe portato Pontiggia nella stessa situazione di indecidibilità di coloro che l'hanno studiata da un punto di vista logico. Naturalmente, si possono dare delle spiegazioni pragmatiche e accettare ad esempio che, nei limiti della riflessione concessa dai luoghi in cui Pontiggia ha scritto di queste cose, fermare l'analisi a un livello inferiore è perfettamente accettabile; ed è forse persino un segno di buon senso fidarsi dell'esperienza comune — la quale ci suggerisce che di solito l'allievo paga il maestro — senza perdersi in congetture. Ma non sembra di minore buon senso l'ipotesi contraria, cioè affidarsi alla conoscenza delle analisi logiche di una corposa tradizione di testi e, sulla scorta di quelle osservazioni, decidere di fare affermazioni meno perentorie ma più soddisfacenti sul piano argomentativo. D'altra parte, è pure vero che Pontiggia non formula delle conclusioni sfumate; il suo scetticismo moderato e l'*understatement* con i quali

solitamente lo si caratterizza, in questa occasione non intervengono, lasciando il posto a una conclusione netta che lo fa apparire semmai come un polemista dalle convinzioni incrollabili. Come detto, sarebbe stato perfettamente accettabile e coerente con un atteggiamento moderato e di buon senso prendere in considerazione anche tutti quegli aspetti logici che invece Pontiggia trascura volontariamente; sulla base delle loro analisi, avrebbe potuto ammettere l'opportunità di una scelta meno perentoria, anche se ciò gli avrebbe impedito di affermare con la stessa forza le sue convinzioni morali.

Questo doppio standard non risulta comprensibile se non si guarda alla parabola delle opinioni di Pontiggia sulla politica e la giustizia in quegli anni. Tale traiettoria è visibile nella sua interezza solo leggendo gli *Album* scritti per il «Sole 24 Ore»: questi testi, infatti, non hanno ancora subito i tagli, le modifiche e le integrazioni editoriali che caratterizzano le loro versioni in *Prima persona*, dove i commenti più espliciti sono stati spesso espunti o drasticamente ridotti, occultandone così la frequenza e la continuità temporale.

4.4.2 *La politica e la giustizia*

Le occasioni in cui Pontiggia accusa in modo generico la classe politica sono molteplici. Vediamone alcune:

(i) Questo è uno degli usi più negativi del gergo, ma altrettanto negativo è il gergo dei politici, che però ha una funzione ben precisa: quella di non farsi capire (2009 [2004], 206).

(ii) Nessuno mente tanto quanto colui che si indigna» ha scritto Nietzsche. Per questo i nostri politici eccellono in sdegni verbali, [...] (2002b [1996], 36).

(iii) Jacques-Gilbert Ymbert, uomo politico e autore di *vaudevilles* di successo, associazione non infrequente nella Parigi dell'Ottocento (i nostri politici preferiscono, anziché scriverli, interpretarli) (ivi, 185).

(iv) Il problema della satira politica, nell'Italia d'oggi, è come trasformare in caricature uomini che già lo sono (ivi, 199).

Gli esempi abbondano²⁰². Come si vede nessuno di questi casi è circostanziato: non ci sono nomi né di politici né di partiti. Non c'è una vera argomentazione, si tratta piuttosto di commenti estemporanei che misurano più l'umore che le opinioni dello scrittore; solo nell'esempio (ii) c'è una specie di connessione causale tra due enunciati ("per questo") ma a ben guardare non c'è alcuna vera connessione tra i due, e si tratta piuttosto di un *non sequitur*²⁰³. Il contegno di Pontiggia è quello del moralista, come abbiamo già rilevato. Tuttavia, la spinta satirica e l'assenza di una teoria del discorso a cui ricorrere²⁰⁴ lo portano talvolta a vedere il nemico dove esso non c'è. Un esempio lampante si trova nel saggio breve *La politica come problema linguistico*, che si apre con un elenco di obiettivi tipici di un programma elettorale (aumentare le pensioni, ridurre il carico fiscale, ecc.). Terminato l'elenco, Pontiggia commenta:

Il sogno di ogni politico è far proprie le ragioni del concorrente e sostituirsi a lui. Non sono più partiti (*partes*), sono totalità. La coabitazione coatta degli opposti, che nella retorica si chiamava ossimoro, è diventata la figura della convivenza ideologica (Pontiggia 2003 [2002], 176).

Pontiggia adotta qui alcuni *topoi* della sua prosa: il ricorso all'etimologia (per enfatizzare il parallelismo parti/totalità); la definizione di ossimoro come «coabitazione coatta degli opposti», ma anche una generalizzazione impropria nel primo periodo, secondo la quale *ogni* politico vorrebbe sostituirsi al concorrente. Quest'ultima affermazione è particolarmente audace e inattendibile, perché incorre nel pericolo tipico di tutte le affermazioni che quantificano in maniera universale su un determinato insieme di individui, esponendosi alla facile confutazione di un singolo controesempio.

A sostegno della sua analisi sull'inclassificabilità politica di Pontiggia, Filippo La porta riporta un brano dello scrittore — lo riporto qui sotto —, che contiene alcuni commenti generici in sintonia con quelli appena esaminati. Ma in esso emerge anche la sua vena rigoristica in tema di giustizia:

²⁰² Cfr. anche *Non risolve il problema* (Pontiggia 2003 [2002], 41); *I bilanci dei letterati* (ivi, 95); *Testo e simpatia* (ivi, 103), *Immunità politica e mutazione fonetica* (ivi, 184-185). In tutti questi scritti, tranne che nell'ultimo, Pontiggia fa una battuta sarcastica sui politici mentre sta parlando d'altro.

²⁰³ Su questa fallacia argomentativa si veda (Copi/Cohen 1999 [1968], 180-182).

²⁰⁴ Lo vedremo più nel dettaglio nel capitolo 5.

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. Siamo talmente inclini alla transazione, alla elusione, alla collusione che una Giustizia inquietante, in grado di applicare le pene e di farle scontare fino in fondo, si trasforma comunque in una giustizia distributiva. Un detenuto che abbia trascorso in carcere sette anni ci sembra abbia diritto ad averne altrettanti decurtati. Chi sconta la pena intera diventa un eroe. E questa longanimità si accentua nei politici, abituati al compromesso, ai patteggiamenti, agli sconti, ai colpi di spugna (2003 [2002], 260).

La propensione di Pontiggia alla vaghezza antipolitica si rintraccia in numerosi *Album* del «Sole 24 Ore», che sono spesso caratterizzati da aneddoti personali usati come sineddoche di un malcostume generale. In un brano del 1997, ad esempio, Pontiggia descrive un quadro familiare in cui lui sta discutendo con suo figlio; con un abile mossa retorica Pontiggia gli dà del corrotto dicendo «così agiscono i politici», e al tentativo di difesa del figlio replica: «Così rispondono i politici» (1997l, 2 novembre 1997). Altrove, commentando la frase rivolta da Murat a Napoleone («Chi lascia il proprio posto, lo perde!»), chiosa: «La frase di Murat [...] credo sia l'insegna araldica dei politici italiani, anche se non sono Napoleone e probabilmente a maggior ragione» (1999c, 9 maggio). Persino parlando di calcio, lo scrittore non risparmia la stoccata: «Penso sia tra le attività ancora capaci di esprimere quei 'valori' di cui i politici lamentano la mancanza e incarnano l'assenza» (*ibid.*). Il suo atteggiamento antipolitico affonda le sue radici in un più generale scetticismo verso ogni forma di pensiero dogmatico. Quando tocca il tema dell'ideologia, Pontiggia manifesta una diffidenza radicale: in *Orfani di una fiaba*, ricorda i suoi studenti, che gli raccontavano con entusiasmo di quanto accadeva in Cina e con una tale ricchezza di particolari che gli sembrava stessero parlando di un quartiere di Milano; lui aveva obiettato che avrebbe preferito ascoltare qualche testimonianza diretta: «Testimonianze e prove sono poi arrivate e la Cina è tornata lontana» (Pontiggia 1988c)²⁰⁵. Lo stesso tema torna nel racconto del suo incontro con lo scrittore albanese Ylljet Aliçka, nel quale Pontiggia mette i contrasti tra le opinioni di chi osserva gli eventi da lontano, ed è spesso più impegnato nella difesa dei propri pregiudizi che nel tentativo di

²⁰⁵ Anche in (1998d, 9 dicembre) racconta del suo scetticismo come risposta all'entusiasmo degli amici per la Cina maoista.

comprendere la realtà, e di chi ha vissuto in prima persona quegli eventi (1999c, 27 aprile)²⁰⁶. La sua condanna delle ideologie è totale:

Perché detesto non le ideologie (niente vi si sottrae), ma le loro rassicurazioni dogmatiche? Perché falsificano l'immagine dell'uomo, riducendolo a una controfigura spesso irriconoscibile, anziché avvicinarlo nella sua diversità. [...] I conti nelle ideologie tornano sempre. Basta non confrontarli con i fatti (2001e, 1° luglio).

Queste posizioni si estendono anche alla globalizzazione, che Pontiggia vede come una minaccia per valori della tradizione umanistica, ormai degradata dalla scuola italiana (che gli preferisce il modello americano, che di quella tradizione si è liberato. Ma riconduce alla globalizzazione anche la causa dell'abbassamento della qualità delle traduzioni: i traduttori non farebbero proprio il linguaggio dell'autore che traducono, la meta più remota dalla globalizzazione indifferente al rispetto dei linguaggi e delle lingue (2002c, 17 marzo). A sostegno di questa visione, Pontiggia cita persino Karl Popper a proposito della «teoria cospiratoria della società», interpretandola come una difesa paranoica che scatta inevitabilmente quando la propria ideologia vacilla (1985, 43).

Chi volesse vedere in Pontiggia un autentico progressista avrebbe almeno qualche argomento che riguarda i diritti civili o la questione della pena di morte: a quest'ultima, lo scrittore riserva una critica severa, mentre tratta del bigottismo omofobo con grande sarcasmo in due *Album* del 1998²⁰⁷. Sulle questioni riguardanti la giustizia penale, invece, Pontiggia rivela un volto decisamente più severo, che potremmo definire “giustizialista”, nel senso di un rigorismo etico senza sconti. Questa posizione si interseca spesso con la sua critica antipolitica, ad esempio quando lo scrittore stigmatizza l'istituto dell'immunità parlamentare «con la quale si sono salvati non dalla polizia segreta di una dittatura inesistente, ma dai carabinieri in servizio permanente effettivo un numero non trascurabile di ladri di Stato» (1997k, 7 settembre).

²⁰⁶ Cfr. anche «So che per l'ideologia l'ultimo ad avere il diritto di giudicarla è chi la subisce. Il suo bene lo conoscono gli osservatori esterni. Lui non lo conosce e per di più ha l'improntitudine di non volerlo apprendere da loro» (2003 [2002], 192).

²⁰⁷ Cfr. gli *Album* di febbraio 1998 (sulla pena di morte) e di aprile 1998 (sull'omosessualità).

Ma è sul tema della pena e del perdono che il pensiero di Pontiggia si fa più netto: lo scrittore contesta radicalmente quella che definisce «pornografia del perdono»²⁰⁸, ovvero la tendenza a solidarizzare con il colpevole piuttosto che con la vittima. La sua critica si rivolge innanzitutto alla deriva psicologista della giustizia:

Se, come pensava Madame de Staël, “*Tout comprendre c’est tout pardonner*”, la comprensione capillare, almeno nelle intenzioni, della psicanalisi tende, almeno negli effetti, a rendere irresponsabili i colpevoli (1998i, 2 agosto).

In un altro intervento, parlando di doping nel calcio generalizza:

Nella patria del diritto la colpevolezza va garantita in tutte le sue scappatoie. [...] Abbiamo abolito la certezza della pena, non ci resta che abolire la certezza della colpa (1999b, 7 febbraio).

L’ironia di Pontiggia si fa amara quando immagina l’isola di Pianosa trasformata da carcere in meta turistica, metafora di un’Italia dove la detenzione è l’eccezione:

Una rete di dispositivi di legge ne differiva per quasi tutti l’ingresso: decorrenza dei termini, arresti domiciliari, tarda età, condizioni di salute, ricorsi in Appello, ricorsi in Cassazione. E quando qualche sprovveduto, nonostante i soccorsi burocratici, finiva ugualmente per entrarvi, si faceva di tutto per farlo uscire (1999e, 1° agosto).

La conclusione è sferzante: nell’Italia di Beccaria, la certezza della pena è stata sostituita dalla «certezza della impunità»: l’ultima misura alternativa al carcere è, paradossalmente, «la libertà» (*ibid.*). Pontiggia insiste sul fatto che la funzione deterrente della pena viene spesso ignorata²⁰⁹ e che la «corsa al perdono» è un segno di corruzione morale: «Un popolo di peccatori somnioni e astuti si riconosce subito sotto l’ombrello del perdono» (2002e, 9 luglio). Particolarmente dura è la sua polemica contro le perizie psichiatriche, i cui autori sono definiti ironicamente «gli autori più inventivi della fantascienza»:

²⁰⁸ Espressione usata almeno in *Cuore italiano* (Pontiggia 2003 [2002], 259–261).

²⁰⁹ Cfr.: «La funzione deterrente della pena è un aspetto che si tende sempre più a ignorare. Ci si prodiga, per non indurre il colpevole a non ripetere un reato, a risparmiargli anche un solo giorno di carcere. Forse si otterrebbe di più facendoglielo scontare Pontiggia» (2000d, 16 maggio).

Raccontano di giovani che premeditadamente uccidono la madre e in quei precisi istanti acquisiscono (è infatti una acquisizione di poteri extrasensoriali ed extraumani) la totale incapacità di intendere e di volere (2001c, 7 aprile).

Nel commentare il duplice omicidio di Novi Ligure del 2001, Pontiggia accoglie con favore la perizia psichiatrica che riconosce la capacità di intendere e di volere dei due giovani autori:

C'è qualcosa di positivo in questa perizia, questa volta non per gli omicidi, ma per i periti. Dopo decenni in cui la magia "totale incapacità di intendere e di volere" assisteva misteriosamente i criminali più efferati, che la perdevano altrettanto misteriosamente appena compiuto il delitto, viene restituita alla ferocia la responsabilità di chi l'ha esercitata (2001f, 29 settembre).

Poi prosegue affermando che dopo la carta dell'irresponsabilità, come è avvenuto in questo caso, verrà giocata quella del pentimento:

Quello che manca totalmente, nel gioco delle parti, è l'espiazione. La colpa va semplicemente dichiarata, così non verrà punita. L'idea di un debito da pagare alle vittime, alla società, a sé stessi è qualcosa che non passa neanche nella mente. Né stupisce, quando lo si chiama desiderio di vendetta. (*ibid.*).

Negli argomenti di Pontiggia, c'è un corollario psicologico al tema della colpa e della punizione; quello della colpa sostituita dal "senso di colpa": «Oggi la tendenza generale, tra solidale e complice, è di liberarsi dai sensi di colpa per liberarsi dalla colpa». Questa sarebbe una concezione favorita dalla vulgata della psicoanalisi che però, «quando si imbatte in colpe vere [...] non si pronuncia». Pontiggia afferma perentoriamente che «le colpe esistono» e che «confondere colpa e sensi di colpa dà indirettamente ossigeno a tutti coloro che, per ragioni nobili o ignobili, tendono a svuotare la responsabilità personale di ogni contenuto, per trasferirla agli altri (la società) o a nessuno (l'inconscio)» (2001e, 22 giugno).

Tuttavia, questo rigorismo giustizialista conosce un'eccezione significativa: il caso di Adriano Sofri, rispetto al quale Pontiggia assume una posizione esplicitamente garantista. Criticando il sistema carcerario statunitense, in cui i condannati a morte vedono molte volte rinviata la data dell'esecuzione, scrive:

Non si pensa alla tortura reiterata nel tempo e non prevista dalla sentenza. È giustizia quella che centuplica la pena senza modificare la condanna? [...] Né si calcola che punire dopo decenni (di inchieste, di processi, di rinvii), come se non fossero trascorsi, è già una ingiustizia radicale (e il caso Sofri lo conferma) (1998l, 4 febbraio).

Sul caso di Sofri torna con un'invenzione retorica brillante:

Siamo un Paese strano. E abbiamo una Giustizia normale per un Paese strano. Sofri, dopo decenni di iter giudiziario, si vede confermata una condanna che, a detta anche di opposti schieramenti, non si fonderebbe sulla certezza della prova, ma - nella ipotesi più sfavorevole all'imputato - sulla "certezza della probabilità". Solo che "la certezza della probabilità" in italiano non esiste. Ma in Italia sì (2000c, 29 febbraio).

Infine, va segnalato che nella versione riveduta degli scritti per *Prima persona* si perdono non solo i riferimenti puntuali, ma anche alcune intemperanze caratteriali che sono l'occasione per dei gustosi parte comici. È il caso di una confessione del 1998 sulla burocrazia:

Confesso, tra parentesi, che falsificare i documenti, parlo di quelli burocratici, non mi ha mai creato problemi. Anzi mi piace. È una debolezza, si intende, [...] Ma i delitti burocratici mi attirano. Ad esempio delegare ad altri di firmare al mio posto la richiesta di un documento. A certe persone timorate quanto sprovviste di fantasia appare un sacrilegio. Io chiedo chi, tra sei miliardi di abitanti del pianeta, potrebbe avere interesse a falsificare la mia firma se non io stesso. Lo può immaginare, seguendo il suo ideale vessatorio, solo quella macchina mostruosa e idiota che è la burocrazia (1998h, 30 giugno).

Allo stesso modo, scompaiono certi suoi commenti sarcastici su politici con un nome e un cognome, come quello sull'onorevole Burlando:

Un aspetto forse marginalmente, ma sicuramente positivo del nuovo governo è che non vedremo più, almeno al ministero dei Trasporti, l'onorevole Burlando. Le sue interviste mi mettevano a disagio, (1998k, 1 novembre).

O su Fausto Bertinotti:

Arrivederci alle analisi ipertecniche, tra algebra e geometria. Del resto c'è chi identifica una partita di calcio con una partita a scacchi, che sarebbe come scambiare Bertinotti per un esperto di economia (2000b, 29 gennaio).

O, infine, su Clemente Mastella, il cui viso

è già un programma di governo (2000d, 21 maggio).

Abbiamo visto la centralità dell'istanza morale in Pontiggia, prima nella responsabilità rispetto al proprio linguaggio, poi nell'analisi dell'aneddoto su Corace e Tisia — dove il commento etico sopravanza quello teoretico — e, infine, osservando come tale istanza moralistica sconfini talvolta in un rigorismo giustizialista, nel quale il calore emotivo sembra incrinare la voce dello scrittore compromettendone almeno in parte la capacità di emettere giudizi equanimi. Tuttavia, come spesso accade nella riflessione Pontiggia, anche in questo caso emerge una tensione dialettica. Troviamo infatti una riflessione che, pur integrandosi con alcune sue convinzioni radicate — il coraggio come dote necessaria per ogni scrittore, l'importanza che questi sia ambizioso e che goda di un'ampia libertà interpretativa dei testi che gli permetta di misurarsi con la totalità dei discorsi —, entra in conflitto con l'idea che si debba essere personalmente responsabili delle proprie parole, ovvero con quella concezione della scrittura come istanza etica, esaminata in precedenza. Illuminante, in questo senso, è un brano tratto dall'*Album* di maggio del 2001 in cui Pontiggia, attraverso un ritratto intellettuale di Giosue Bonfanti²¹⁰, sviluppa una riflessione sul conflitto tra integrità intellettuale e ambizione creativa nel lavoro critico e letterario. Secondo lo scrittore, Bonfanti rappresentava quel tipo di critico in cui

le ambizioni etiche della trasparenza intellettuale [superavano] eclissandole, le ambizioni della creatività individuale. Quest'ultima — aggiunge Pontiggia — se deve scegliere tra una iperbole illuminante o una misura adeguata, sceglie la prima (2001d, 22 maggio).

Pontiggia non condanna né l'una né l'altra posizione, ma riconosce che la scelta di Bonfanti — pur nobile — ha un prezzo: l'assenza di «una ambizione personale

²¹⁰ Giosue Bonfanti (1915-2000) è stato uno scrittore e critico appartenente al gruppo di intellettuali — tra cui spiccano i nomi di Vittorio Sereni, Luciano Anceschi, Enzo Paci, Giancarlo Vigorelli, Dino Formaggio e Remo Cantoni — che frequentarono la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano negli anni Trenta; cfr. Centro APICE, *Fondo Giosue Bonfanti*, <https://www.apice.unimi.it/collezioni/fondo-giosue-bonfanti> (consultato il 17 dicembre 2025).

altrettanto forte». (*ibid.*). Parlando di Giosue Bonfanti, Pontiggia sembra parlare specularmente di sé:

C'è nell' artista e nel critico scrittore una vanità, un egotismo, un gusto dell'azzardo, del dominio e del gioco che non esitano a ricorrere al furto pur di arrivare a una meta. L' onestà intellettuale non è disposta a tanto (*ibid.*).

L'alternativa posta da Pontiggia è radicale: o si segue la via di Bonfanti — in modo compiuto, senza omettere, eludere, inventare e facendo della misura la propria cifra e la propria forza —, rinunciando però ad alimentare con forza la propria ambizione personale; oppure si accetta l'azzardo. In queste parole si cela una precisa concezione della distinzione individuale attraverso lo stile: Pontiggia sembra non contemplare che ci si possa distinguere altrimenti — che, ad esempio, l'*understatement* possa essere la cifra stilistica frutto di una precisa ambizione — né si sofferma sull'inevitabile contropartita: che cosa perde, in termini di verità, chi sceglie la distinzione attraverso lo stile? È significativo notare come, ancora una volta, Pontiggia non parli solo degli artisti in senso stretto, ma estenda il suo discorso ai critici, confermando la sua tendenza a non tracciare confini netti tra le figure dello scrittore, del narratore, del filosofo ecc. Ma l'aspetto più singolare, e forse più problematico, risiede nel fatto che, all'atteggiamento del critico scrittore che azzarda, Pontiggia contrapponga l'*onestà intellettuale*, ammettendo così che l'atteggiamento del critico, per come lo intende lui, sia talora intellettualmente ambiguo. La sua è un'impegnativa intuizione etica di cui però non discute le implicazioni, anche per la sua stessa opera.

4.5 La fisiologia della lettura, il contatto diretto con il testo e la lezione dei classici

4.5.1 La Fisiologia della lettura

Per introdurre la singolare concezione della lettura di Pontiggia — una vera e propria filosofia che egli stesso talvolta chiama “fisiologia della lettura” —, è utile esaminare due passi in cui lo scrittore si riferisce a E. M. Forster. In questi brani emerge chiaramente come l'attenzione di Pontiggia si concentri sulle emozioni, elette a cardine su cui ruota la sua concezione della lettura. Tuttavia, prima di

analizzare i commenti di Pontiggia, è necessario affrontare il testo originale di Forster: solo così sarà possibile comprenderne la lettura, non priva di forzature.

Nell'*Introduzione* di *Aspetti del romanzo*²¹¹, Forster commenta le indicazioni presenti nelle disposizioni testamentarie di William George Clark, il *fellow* del Trinity college di Cambridge che aveva finanziato il ciclo di conferenze cui Forster aveva preso parte, e dalle quali è tratto il suo saggio sul romanzo. Tali disposizioni prevedevano che le lezioni trattassero «uno o più periodi della letteratura inglese non anteriore a Chaucer» (Forster 1991, 20). Forster, dopo essersi occupato di dare un significato all'espressione "letteratura inglese", spiega perché nelle sue lezioni eviterà sia la periodizzazione sia di porre l'accento sulle scuole e gli influssi reciproci (ivi, 24). Ma il suo rifiuto non è aprioristico. A suo modo di vedere, esiste infatti un raro tipo di studioso (*scholar*) che può ottenere trionfi impareggiabili, perché

egli può fare ciò che vuole. Può, se il suo argomento è il romanzo, tenere su di esso conferenze basate su un *ordine cronologico*, perché ha letto tutti i romanzi che contano degli ultimi quattro secoli, molti di quelli che non contano, e conosce abbastanza bene tutti i fatti collaterali riguardanti la narrativa inglese [corsivo mio] (ivi, 25).

Uno di questi studiosi era, a suo avviso, Walter Raleigh (*ibid.*). Forster sostiene che la vera erudizione (*true scholarship*), cioè la comprensione profonda delle connessioni storiche, non sia trasmissibile (*ibid.*). Lo scrittore inglese ammette poi di non essere uno studioso di quel tipo e di non potersi perciò permettere quel genere di approccio: solo uno pseudo-studioso (*pseudo-scholar*) potrebbe convincersi del contrario (ivi, 26). Secondo Forster, tipiche di quest'ultimo sono alcune fissazioni, come quella di classificare *libri che non ha letto* in ordine cronologico, oppure, quella ancora più sciocca, di produrre una classificazione per argomenti. Sulla base di queste e altre riflessioni, Forster propone una celebre immagine: gli scrittori di ogni epoca sono riuniti in una stanza circolare, seduti gomito a gomito, intenti nella scrittura. Pur provenendo da luoghi e epoche differenti, osserva Forster, essi sono accomunati dalla medesima pratica, dallo stesso processo creativo (ivi, 29). Lo scrittore tenta

²¹¹ Pontiggia ha scritto la prefazione al testo dell'edizione italiana, ora in (Pontiggia 2002b [1996], 173-179) col titolo *Aspetti del romanzo*.

dunque di generalizzare la pratica della scrittura per liberarsi dalla necessità di periodizzare. Scrive infatti:

Nel corso intero della storia, gli scrittori, nell'atto dello scrivere, hanno provato più o meno sempre le medesime sensazioni. Sono entrati in una condizione comune che è comodo chiamare ispirazione, e nei confronti di tale stato, possiamo dire che la Storia si sviluppa, ma che l'Arte si ferma (ivi, 35)²¹².

È evidente che in questo passaggio Forster stia parlando dell'universalità dell'atto creativo («gli scrittori, nell'atto dello scrivere») e della difficoltà quasi insormontabile di possedere una conoscenza storica completa come quella di certi rari eruditi. Vediamo ora come Pontiggia riprende le tesi di Forster in due brani appartenenti a testi differenti. Il primo intervento è tratto dalla recensione al *Dizionario storico dei gerghi italiani dal Quattrocento a oggi* di Ernesto Ferrero; il secondo da un *Album del «Sole 24 Ore»*.

E.M. Forster ha scritto, a proposito della erudizione, una cosa sconcertante quanto vera: che non è trasmissibile. Chi ha fatto una ricerca di molti anni non può veramente trasmetterci tutto quello che “sa”. Solo le emozioni e i sentimenti sono comunicabili, anche a migliaia di anni. Non l'erudizione, almeno nella totalità del suo orizzonte (Pontiggia 2002b [1996], 199).

Diceva E.M. Forster che, contrariamente alle apparenze, quello che uno sa non è comunicabile, almeno nella sua interezza, ma quello che uno sente sì, anche a distanza di migliaia di anni (1997j, 28 giugno).

È da notare anzitutto come nel primo brano Pontiggia parli di “erudizione”, mentre nel secondo di “quello che uno sa”, usandoli come sinonimi, sebbene a rigore i due termini non si riferiscano al medesimo concetto. Il secondo intervento, in particolare, consiste nella proposta di invitare nelle scuole, in televisione, alla radio o nei teatri non solo chi scrive libri, ma anche chi possa testimoniare l'esperienza personale di una lettura che gli abbia cambiato la vita. Il discorso si concentra proprio sulle emozioni, non tanto sulle conoscenze o su ciò che quei libri hanno fatto capire a chi li ha letti. Confrontando i testi, appare chiaro che Pontiggia si appoggia all'autorità di Forster per sostenere due argomenti che gli stanno a cuore ma che, a

²¹² Così nell'originale: «*All through history writers while writing have felt more or less the same. They have entered a common state which it is convenient to call inspiration, and having regard to that state, we may say that History develops, Art stands still*» (Forster 1985 [1927], 21).

ben guardare, lo scrittore inglese non ha formulato. Il primo punto è la polemica contro lo storicismo, che nella prefazione a Forster Pontiggia chiama «religione del nostro tempo: la Cronologia». Tuttavia, come abbiamo visto, Forster non è affatto contrario alle periodizzazioni in sé, ma si limita a spiegare perché *lui*, non essendo un grande erudito come Walter Raleigh, non possa permettersi di usarle adeguatamente. L'argomento di Forster è contingente (i suoi limiti personali gli impongono di non usare la cronologia, che nella sua prospettiva non sarebbe nemmeno la scelta peggiore, si veda quanto dice sulla divisione per argomenti), mentre Pontiggia ne fa un argomento assoluto e teoretico, assumendo che la cronologia sia divenuta una specie superstizione.

Nel secondo brano, Pontiggia istituisce una contrapposizione tra la comunicabilità della conoscenza razionale e quella delle esperienze emotive. Ma l'argomento della stanza circolare serve a Forster per generalizzare la pratica della scrittura e liberarsi della periodizzazione. La sua osservazione riguarda l'universalità dell'esperienza creativa degli scrittori (l'ispirazione), non la trasmissione delle emozioni al lettore. Forster non contrappone affatto la *scholarship* (intesa come conoscenza razionale), alle emozioni, sostenendo che la prima non è comunicabile e le seconde sì. Pontiggia conclude il suo discorso con un commento al primo brano citato (sull'erudizione):

In queste sensazioni ci riconosciamo, aggirandoci in un mondo di consonanze familiari e di sorprese illuminanti. Mentre nel palazzo grandioso elevato allo Spirito ci sentiamo visitatori titubanti, ammirati per avere raggiunto la meta, ma non meno perplessi per averla perseguita. Quanto alla guardiola dei burocrati, ci aspetta solo un controllo dei passaporti per la Storia, schematici quanto basta per il timbro (1998f, 23 aprile).

Da queste parole si intuisce che l'argomento va rubricato nella sua più generale polemica antisistemica contro gli approcci accademici ai testi, condotta con il sostegno di alcune note antintellettualistiche (siamo visitatori titubanti e perplessi del palazzo dello Spirito) e antiscientifiche (gli studiosi che impongono limiti sono come i burocrati che controllano i passaporti), in nome di una libertà interpretativa pressoché assoluta, che muove alla ricerca di illuminazioni sorprendenti.

L'accento posto sull'importanza delle emozioni personali e sulla loro comunicazione riaffiora talvolta in formulazioni autocontraddittorie e in apparente opposizione a ciò che lo scrittore ha sempre sostenuto sull'autobiografismo²¹³:

Vorrei dire alcune sensazioni personali ovvero le uniche che possono avere qualche interesse per gli altri. Che cosa ci interessa veramente negli altri se non quello che veramente provano e non *quello che di solito dicono* di provare e non provano affatto? [corsivi miei] (1999b, 15 gennaio).

La questione della centralità delle emozioni ci porta alla proposta teorica di Pontiggia che esista una reazione al testo fisica, corporea, che precede e supera ogni elaborazione intellettuale. Tale concezione viene ribadita con forza nel saggio *L'Ellade in vestaglia*, in cui, parlando di Alberto Savinio, Pontiggia afferma:

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 (1984b, 148).

La “fisiologia della lettura” sembra essere il caso particolare di una concezione più generale di Pontiggia, basata sulla fiducia nelle reazioni istintive. Nel saggio *Le allucinazioni delle mostre* (2002b [1996], 181-183), lo scrittore valuta il significato delle sue impressioni irriflesse dopo aver visitato una mostra:

Sono però convinto che niente è più ragionevole delle nostre reazioni. Come diceva Wilde, sono solo i superficiali che non si fidano della prima impressione. (ivi, 181).

Quando nasce, nell'opera di Pontiggia, questa disciplina immaginaria? La sua prima apparizione si trova probabilmente nel saggio *I colombari della letteratura* del 1980 (1984b, 153-154). Commentando alcuni dei *Racconti crudeli* di Villiers de L'Isle-Adam e osservandone la riuscita disuguale («l'oro [...] brilla solo a tratti»), Pontiggia conclude:

²¹³ Non è forse indifferente, sebbene si tratti di una congettura, che essendo quello il periodo in cui Pontiggia era concentrato nella scrittura di *Nati due volte*, romanzo dalle forti connotazioni autobiografiche, il suo pensiero sull'argomento ne sia stato in qualche misura influenzato, come in questo breve passo in cui Pontiggia commenta il diverso rapporto con la *privacy* dei famigliari di due personaggi celebri recentemente scomparsi.

Non è stata ancora 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. *Quando il testo ci prende e in qualche modo ci riguarda*, è perché l'autore sta parlando a noi e non alle nostre contropartite culturali [corsivi miei] (*ibid.*).

Non si tratta di un'affermazione isolata, bensì di una concezione radicata nella visione dello scrittore, che si presenta generalmente in due contesti distinti ma complementari: da un lato, quando Pontiggia descrive il rapporto tra uno scrittore e i suoi primi lettori (che gli forniscono i primi responsi critici); dall'altro, quando spiega che atteggiamento critico verso i testi dovrebbe assumere ogni lettore esigente. I due aspetti sono quasi sempre intrecciati, perché gli argomenti a loro sostegno sono spesso i medesimi. Analizziamo il primo contesto, il secondo sarà oggetto del prossimo paragrafo (4.5.2).

In alcune circostanze, Pontiggia concepisce il lettore ideale a partire dalla sua esperienza con alcuni lettori fidati, ai quali si rivolge per ottenere un giudizio su quanto ha scritto. Secondo Pontiggia, il lettore ideale funge da vaglio critico, e non è identificabile con una classe sociale né come il lettore-massa delle classifiche: alla domanda su chi sia in concreto tale lettore, risponde che dovrebbe corrispondere a quelle persone «intelligenti, esigenti, non necessariamente addette ai lavori» ovvero «persone delle cui capacità valutative possiamo, entro certi limiti, fidarci» (2001a, 80). Il lettore ideale è «una persona non coinvolta direttamente nello scrivere, nel linguaggio della narrativa e della poesia; oppure un critico che abbia una distanza emotiva rispetto a quello che si fa» (*ibid.*). È importante notare che tale distanza emotiva, non implica indifferenza, ma è la garanzia che le sue reazioni saranno genuine. Chi cerca dei giudizi attendibili sui propri testi dovrebbe rivolgersi a «persone intelligenti, esigenti insofferenti, impazienti, magari in condizioni fisiche non ottimali, un po' stanche, un po' tese» (ivi, 81). Fatte queste considerazioni, Pontiggia introduce la sua concezione della fisiologia della lettura: quando si sottopongono le proprie pagine a persone fidate, bisogna osservarne le reazioni fisiche, perché occorre

avere una concezione più che altro gestuale della critica, [...] dar retta alle risposte fisiologiche — esitare, tossire, battere le palpebre, dire magari [...] (ivi, 82).

Lo scrittore stesso sottolinea la natura antintellettualistica di questa concezione:

C'è tutta una fisiologia della lettura che per me è *infinitamente più importante*, per la verifica del testo, delle concettualizzazioni, delle verbalizzazioni [corsivo mio] (*ibid.*).

In un'altra occasione ribadisce il concetto:

questa «fisiologia del lettore» per me è *infinitamente più importante* che tutti i discorsi, che si possono fare sul significato del testo, al di là della sua verifica, al di là del suo rapporto con chi lo legge e con chi lo avvicina [corsivo mio] (2016, 161).

O ancora:

Il corpo si sbaglia meno delle idee, anche se ne è condizionato. E quindi è importante osservare questa fisiologia della lettura negli altri, cioè nei lettori, anche mentre ti leggono (2020, 14).

Già dalla prima formulazione nell'articolo su Villiers, si può osservare che si sovrappongono due questioni che andrebbero tenute separate. (i) La prima riguarda le modalità concrete con cui ogni lettore risponde al testo, e sembra di natura strettamente psicologica. Come lo scrittore spiega altrove, le verbalizzazioni sarebbero meno utili per due motivi: sia perché molti non sono in grado di «esprimere con parole adeguate ciò che sentono» sia «perché il linguaggio serve molte volte per mascherare e non per trasmettere la verità delle proprie reazioni» (2001a, 82)²¹⁴. Il caso in cui un lettore non sappia esprimere le sue impressioni è trascurabile, perché non riguarda il giudizio di un lettore ideale, indipendentemente da come lo si voglia definire. Il secondo caso è più interessante: esso attribuisce la responsabilità dell'occultamento dei loro giudizi a coloro che li formulano — che si sottraggono a una risposta sincera per mezzo di qualche sotterfugio verbale — piuttosto che ai limiti intrinseci del linguaggio, che impedirebbe talvolta di comunicare in modo trasparente il proprio pensiero. Ma Pontiggia si spinge oltre, facendo un'affermazione

²¹⁴ Si noti che, anche se qui scrive “verità”, sembra che Pontiggia stia piuttosto parlando di “sincerità”: tramite un certo uso del linguaggio alcuni mascherano le proprie reazioni e non le comunicano in modo sincero; non si tratta nemmeno di verità delle reazioni in quanto interpretazioni corrette del testo.

più forte: «Addirittura molte volte le parole vanno prese per il contrario di quello che sembrerebbero significare» e «questo vale sia per il consenso enfatico sia per quello reticente» (*ibid.*). Questa posizione riflette la sua concezione dell'ossimoro come modo di guardare alla realtà, cristallizzata nelle massime degli *Aggettivi della critica*, come «Interessante: che suscita interesse. Detto generalmente da chi è disposto a provarne pochissimo per quasi tutto [...]» (1991a, 77). Pontiggia è convinto che, sia nel caso di lettori meno esperti sia di persone con lunga esperienza letteraria, il contatto con un testo che non si conosce, ma che è percepito come importante, suscita sempre risposte caute, reticenti, esitanti «probabilmente per ragioni psicologiche: quando un testo ci riguarda in profondità, noi ne siamo in qualche modo turbati, quindi opponiamo una resistenza» (ivi, 82). (ii) La seconda questione presente nell'articolo su Villiers riguarda l'ipotesi che l'osservazione di queste reazioni possa fondare un qualche tipo di teoria della critica letteraria, che Pontiggia chiama appunto "Fisiologia della lettura". Si tratta di una prospettiva normativa e teorica, perché Pontiggia la contrappone ad altre teorie o filosofie della lettura: scrive infatti che sarebbe «più rivelatrice e illuminante – nel suo arbitrio evidente – di tante argomentazioni critiche» (1984b, 153). Notiamo qui il lessico irrazionalistico della "rivelazione" e dell'"illuminazione" contrapposto a quello razionalistico delle "argomentazioni critiche". Ma le due questioni, sebbene siano intrecciate nel discorso di Pontiggia, vanno separate perché appartengono a due domini differenti: il primo è descrittivo e psicologico; il secondo è normativo e teorico.

Fatte queste distinzioni, prima di procedere, bisogna fare un passo indietro e prendere in esame alcune considerazioni più generali di Pontiggia per esplicitare alcuni presupposti di questo suo discorso. In alcune versioni della sua fisiologia della lettura, ci sono infatti delle spie linguistiche che relativizzano la portata delle sue affermazioni. Espressioni come «*per me* è infinitamente più importante» [corsivo mio] (2016, 61, e 2001a, 82) sembrano suggerire una prospettiva soggettiva, assente però nella prima formulazione del 1980 («eppure sarebbe più rivelatrice e illuminante – nel suo arbitrio evidente – di tante argomentazioni critiche» (1984b, 153). Questa ambivalenza complica l'interpretazione: c'è una vera ambizione teorica (Pontiggia pensa che possa esserci una fisiologia della lettura) o una semplice constatazione di natura personale? Le ipotesi interpretative sono due. O si assume che questo discorso,

sebbene propiziato dall'esperienza personale di Pontiggia, valga per tutti coloro che si trovano nelle stesse circostanze; assumiamo, cioè, che la sua posizione *non* sia relativistica: questa assunzione sarebbe coerente con la proposta di formulare una fisiologia della lettura, intesa come una teoria che si possa estendere a una pluralità di casi. Oppure si assume che in affermazioni come «*per me* è tanto più importante...» l'accento vada posto sull'espressione “per me”, e che ciò implichi un atteggiamento relativistico. In questo caso, Pontiggia starebbe solo avanzando un'*opinione personale*, non un *giudizio* sostenuto da una solida giustificazione teorica. Il resoconto delle sue esperienze con dei lettori fidati sarebbe dunque puramente aneddótico, senza la pretesa di essere generalizzato: Pontiggia assumerebbe implicitamente che *per lui* le cose stanno così, mentre per gli altri resta da vedere. Se così fosse, tramonterebbe qualunque possibilità di prendere sul serio la proposta di concepire la fisiologia della lettura come una nuova disciplina critica. Dobbiamo perciò scartare la seconda ipotesi e partire dalla prima, assumendo che quella di Pontiggia non sia solo un'opinione, ma che lo scrittore ambisca invece a illuminare un fatto comune alla pratica letteraria di cui lui stesso ha fatto esperienza e che intende trasmetterci.

In questo scenario non relativistico, la sua proposta può configurarsi in due modi: (a) come una teoria descrittiva (psicologica o sociologica) dei momenti della lettura; oppure (b) come una teoria normativa della lettura in generale, che non si occupa dei lettori empirici, ma definisce il lettore ideale come vaglio critico non psicologico. Se assumiamo che si tratti di una teoria normativa sulla lettura (ipotesi b), emergono subito alcuni punti critici. La prima obiezione riguarda la pertinenza: quali reazioni fisiche sono classificabili come reazione al testo e non ad altro (stanchezza, distrazione, fattori ambientali)? Si pone poi un problema di demarcazione: come si distinguono le reazioni positive da quelle negative, basandosi solo sui segnali corporei? La seconda obiezione è: ammesso di aver risolto il primo punto, cosa accade se, a parità di condizione, due lettori ideali hanno reazioni fisiche opposte? Quale delle due è *vera e pertinente* in ragione di come è fatto il testo? Sembra inoltre che Pontiggia non consideri la possibilità che una stessa persona di fronte allo stesso testo, ma in momenti differenti, abbia una reazione in una circostanza e nell'altra no: presuppone, cioè, che le reazioni di ciascun lettore siano sempre coerenti, il che sembra smentito dall'esperienza comune. E non spiega nemmeno come si dovrebbe

interpretare il caso in cui alla reazione fisica non corrisponda alcun giudizio; non un giudizio che il lettore non sappia formulare, ma, per così dire, un falso positivo. Se è necessario ricorrere alla riflessione, allora la reazione fisica, che certamente non è una condizione sufficiente, non sembra essere nemmeno una condizione necessaria per il giudizio. Il fatto è che, mettendosi in questa prospettiva, qualunque cosa venga considerata un'evidenza a volte si rivelerà falsa. In ogni caso, in questa interpretazione normativa, la fisiologia della lettura non può essere soggettivistica, perché presuppone che le reazioni dei lettori non siano arbitrarie, altrimenti non ci sarebbero errori veri e propri, che per essere chiamati tali devono essere oggettivi e presupporre perciò la normatività di certe regole. Vedremo infatti che per Pontiggia, anche in letteratura, gli errori esistono ed è per questo che nella sua prospettiva si possono giudicare anche i testi della tradizione con lo stesso metro di quelli contemporanei²¹⁵. Ma il problema maggiore di questa prospettiva è di natura epistemologica. Affinché la teoria normativa di Pontiggia fosse corretta, dovremmo ipotizzare che ogni reazione non sia verbalizzabile. Dovremmo cioè pensare che esistano contenuti concettuali (giudizi di valore in questo caso) che siano esprimibili solo con un linguaggio corporeo e non altrimenti. Se così non fosse, se invece la reazione fosse verbalizzabile, Pontiggia starebbe solo indicando un aspetto marginale, un effetto collaterale — una delle conseguenze, non la causa — di un giudizio che per essere esplicitato ha bisogno di parole, come accade in quelle circostanze in cui abbiamo l'impressione o la convinzione che i conti non tornino, ma ancora non sappiamo né in che modo né perché. Tuttavia, assumere che le reazioni fisiche veicolino contenuti concettuali inesprimibili a parole sembra un'assunzione eccessivamente gravosa, perché si fonda sull'ipotesi che esistano significati critici accessibili solo al corpo. Questa assunzione pare troppo problematica per potervi fondare una teoria minimamente soddisfacente. Sembra molto più ragionevole sostenere che il contenuto di quei giudizi sia, almeno in linea di principio, esprimibile. Ma se ammettiamo questo, Pontiggia starebbe semplicemente dicendo che per un lettore esperto certe valutazioni del testo hanno *anche* effetti fisici. Questo però direbbe qualcosa sulla psicologia dei lettori, non sulla natura dei testi, contraddicendo così

²¹⁵ Cfr. § 4.5.4.

l'ipotesi di partenza che si trattasse di una teoria normativa (b) e non di una teoria psicologica (a).

Dunque, la “fisiologia della lettura” non può reggere come teoria normativa (b), ma si configura come una specie di teoria psicologica dei lettori (a). In quest’ottica, le reazioni fisiche accompagnano semplicemente un giudizio che è formulabile a parole, ma che il lettore non esprime, per incertezza o autocensura. La teoria si fonderebbe sul fatto che, in determinate circostanze, alcuni lettori *potrebbero* formulare certi giudizi ma, volontariamente o meno, non lo fanno. Ma questa, come detto, non è una teoria della lettura né tantomeno del testo: è una descrizione di certe norme sociali (la buona educazione verso gli amici) o degli stati psicologici del lettore (l'imbarazzo, l'insicurezza).

Ricapitolando. Se la “fisiologia della lettura” è interpretata in modo relativistico, non è una teoria, di conseguenza non dice niente che sia generalizzabile a proposito dei lettori né sui modi di fare critica partendo dall’osservazione della lettura. Non credo che sia questa l’interpretazione corretta. Se invece è intesa in modo non relativistico, non regge come teoria normativa (perché implicherebbe che ci siano giudizi critici non verbalizzabili), ma si riduce a un’osservazione psicologica o di costume. Per come è formulata, resta solo un abbozzo di teoria.

Tutto ciò sarebbe allora una specie di consiglio pragmatico: tenere in considerazione che, mentre siamo coinvolti nella lettura, il nostro corpo manda dei segnali che sono il frutto delle nostre impressioni di lettura, e che pertanto *potrebbero* tradire un giudizio che, per ragioni di carattere sociale o psicologico, siamo spesso portati a occultare. Non ci sono, a ben vedere, le basi per una teoria della critica letteraria. Ciò nonostante, Pontiggia in certi frangenti si dice profondamente convinto che le reazioni dicano molto più dei discorsi astratti e analitici. Queste affermazioni, per ragioni forse dettate dal contesto e per via di una retorica enfatica, costituiscono un indebito sconfinamento dal piano descrittivo a quello normativo. Si tratta di un salto categoriale analogo a quelli che abbiamo già visto quando Pontiggia sostiene che linguaggio letterario sia più potente del linguaggio concettuale²¹⁶ (salto dal piano espressivo al piano ontologico), o quando sostiene la tesi sul sentire cose opposte²¹⁷ (salto dal piano delle emozioni a quello

²¹⁶ Cfr. § 4.1.4.

²¹⁷ Cfr. § 4.1.6.

delle credenze). Anche con la “fisiologia della lettura”, Pontiggia oltrepassa il confine tra la descrizione di un’esperienza personale (i suoi amici leggono le sue bozze) e la prescrizione, cioè la formulazione di una sorta di teoria della lettura. In tutti questi casi, ciò che è sensato per i primi elementi delle coppie, sembra non funzionare per i secondi.

Alla luce di questa analisi, resta il problema critico di capire quali siano le ragioni che hanno portato Pontiggia ad abbozzare (e ad auspicare che qualcuno sviluppasse) una “fisiologia della lettura”. Vanno allora fatte alcune considerazioni. In primo luogo, questa concezione della lettura sembra essere una declinazione particolare della più generale ostilità di Pontiggia verso le teorie sistematiche della letteratura. Essa si costituisce dunque come un attacco indiretto alle concettualizzazioni e alle teorizzazioni più spinte, cui lo scrittore contrappone una concezione mediata dall’esperienza e dall’intuizione del significato potenziale di certe reazioni fisiche, osservate in sé stesso e negli altri nel momento della lettura. Questo tentativo di formulare una fisiologia della lettura andrebbe dunque rubricato come un altro esempio di anti-specialismo (e, probabilmente, di antirazionalismo) nella mappa delle idee di Pontiggia. Tali considerazioni andrebbero lette nel quadro di una polemica con le posizioni dei formalisti o degli strutturalisti (ad esempio, i membri della Neoavanguardia che, a suo modo di vedere, volevano fare *tabula rasa* del romanzo tradizionale); e, più in generale, con tutti coloro che hanno fatto delle opere letterarie un oggetto di studio piuttosto che di lettura²¹⁸. Come spesso accade, Pontiggia non esplora la sua intuizione in maniera rigorosa, sebbene abbia parlato della fisiologia in diverse occasioni: tuttavia, per quanto esile e nonostante la sua riluttanza, Pontiggia formula un frammento di quella che a tutti gli effetti dovrebbe essere una teoria.

In secondo luogo, quando scrive che il testo «sta parlando a noi e non alle nostre contropartite culturali» (1984b, 153-154), Pontiggia sembra alludere proprio all’importanza dell’esperienza della lettura non mediata dal nostro “super-io culturale” o da convinzioni extraletterarie che vorrebbero fare della letteratura il campo su cui combattere altre battaglie.

L’accusa di eccessiva astrattezza rivolta da Pontiggia a certa critica si comprende meglio, e acquisisce maggiore solidità, se alle formulazioni precedenti della fisiologia

²¹⁸ Cfr. § 1.1.

della lettura si aggiungono due specificazioni di origine pratica che in esse mancavano: la critica astratta è inutile per uno scrittore; la critica astratta non è quella richiesta al lettore editoriale. Partiamo dal primo punto, rintracciabile nel dattiloscritto della prima lezione tenuta dallo scrittore al Teatro Verdi di Milano negli anni 1984-1985 (1984c). Per uno scrittore, il momento del confronto con alcuni lettori fidati si configura qui come un mero criterio di utilità pratica. Raccontando dell'importanza che aveva avuto per la sua formazione il dialogo con gli amici del «Verri», i quali gli davano dai pareri molto diretti sulle pagine che ricevevano da lui in lettura, Pontiggia aggiunge:

La critica, bisogna anche dire, fa dei discorsi spesse volte molto astratti, molto concettuali che *sono di scarsa utilità a chi scrive*; [invece, come accade ai pittori] chi scrive ha bisogno di sentirsi dire “No, questa parola non va bene, questo non mi convince”. [corsivo mio] (1984c, 8).

Questo brano fa pensare che la “fisiologia della lettura”, vista dalla prospettiva dello scrittore che cerca un giudizio, sia un corollario teoricamente problematico scaturito da esigenze essenzialmente pratiche: le critiche troppo astratte sono inutili per lo scrittore alle prese con un testo, perché lo scrittore deve risolvere problemi specifici e soprattutto ha bisogno di capire cosa può migliorare e come. Inoltre, la fisiologia della lettura si rivela una concezione connessa — e forse una conseguenza — della centralità del “sentire” del lettore, già esaminata a proposito delle riflessioni di Pontiggia sulle opere di Emanuele Severino²¹⁹. Pontiggia trasforma le reazioni fisiche nelle tracce (lasciate involontariamente e per questo affidabili) di ciò che il lettore sente, cioè dell'unica cosa che conta davvero: lo vedremo meglio in seguito. Affidarsi alle reazioni ha l'ulteriore vantaggio di rendere quelle sensazioni intelligibili anche per chi stia al di fuori della mente che le esperisce, salvando così la teoria dall'incomunicabilità e rendendola, almeno in apparenza, uno strumento critico di cui potersi servire.

La seconda specificazione pratica riguarda il lavoro editoriale. La centralità del “sentire” nella lettura deriva probabilmente proprio dall'esperienza lavorativa di Pontiggia, così distante da certi giudizi critici sentiti come troppo astratti²²⁰:

²¹⁹ Cfr. § 4.1.6.

²²⁰ Lo spunto polemico proviene da una critica mossa a Gianfranco Contini come interprete degli scrittori contemporanei.

Quando io davo i giudizi esprimevo con la massima precisione le mie impressioni di lettura, che è quello che si chiede a chi dà un giudizio editoriale: deve essere il più possibile sincero, per usare una parola impronunciabile. Ma viene pagato per questo: per dire esattamente quello che prova, che *sente*, che percepisce, perché anche quella è una testimonianza fondamentale per l'editore. Molti lettori involuti e tortuosi fanno discorsi critici a volte labirintici anziché esprimere la loro reazione di fronte al testo: sono pessimi lettori editoriali *e in genere pessimi lettori*. Quello che si chiede [al lettore editoriale], e che costa molta fatica, è di dire con chiarezza e lucidità quello che si percepisce durante la lettura. Poi la sede di un giudizio più articolato sarà un'altra, sarà un saggio; ma la lettura editoriale comporta questo tipo di attenzione (De Santis 2002, 15).

Questa concezione della lettura incentrata sull'emozione e sulla sincerità delle reazioni fisiche ha come conseguenza pratica la necessità, per ogni lettore, di saltare le mediazioni e intrattenere un rapporto diretto con i testi, specialmente con quelli della tradizione. Vediamo in che modo.

4.5.2 *La lettura come esperienza personale*

Se da un lato la “fisiologia della lettura” si presenta come l'abbozzo di una teoria (ma più sensatamente come un consiglio pragmatico per ogni scrittore), dall'altro lato essa apre la strada a una seconda interpretazione, più feconda e coerente con l'opera di Pontiggia: quella della lettura come esperienza personale. È qui che lo scetticismo dello scrittore verso le mediazioni trova la sua applicazione più concreta. Nella sua versione positiva, in cui le reazioni non sono il segno di un'autocensura (come nel caso dei primi lettori) ma di un'emozione profonda scaturita dal rapporto con il testo letterario, questa concezione fa il paio con quella dell'autonomia della letteratura da ogni altra istanza o disciplina²²¹. Pontiggia distingue il momento della lettura, che ha le sue esigenze e i suoi scopi, da quello della comprensione, che ne ha altri. Sulla base di questa distinzione sostiene che nel rapporto con i classici sia centrale il contatto diretto con il testo, perché il momento essenziale e irrinunciabile nel nostro rapporto con le opere importanti — anche i classici contemporanei come Kafka, Hemingway, Brodskij — è quello della lettura come esperienza immediata: «Un classico che non ci emoziona non è un classico, almeno per noi, in quel

²²¹ Si veda § 3.2 sull'autonomia del testo letterario e le critiche di Pontiggia a ogni forma di autobiografismo e di psicologismo in letteratura.

momento» (Pontiggia 2002b [1996], 111). Tale visione trova una formulazione perfetta nelle pagine di Nabokov su *casa desolata* di Dickens, parole che certamente Pontiggia avrebbe sottoscritto:

Lo studio dell'impatto sociologico o politico della letteratura dev'essere stato escogitato soprattutto per quelli che, per temperamento o educazione, sono immuni alla vibrazione estetica della vera letteratura, per quelli che non sentono il brivido rivelatore tra le scapole (Nabokov 1982, 100).

In questa prospettiva, la reazione fisica (il “brivido tra le scapole”) diventa la prova dell'esistenza di una grande opera d'arte, presupponendo naturalmente un lettore dotato della sensibilità necessaria per avvertire quel brivido. A differenza della “fisiologia” intesa come norma oggettiva, la concezione di Pontiggia sulla lettura come rapporto personale col testo esibisce tutte le caratteristiche di una teoria soggettivistica. Ci sono vari luoghi in cui lo scrittore espone questa visione della lettura. Quando si riaccosta a un classico, ad esempio, cerca prima di tutto

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 (1997e, 270).

Oppure specifica che

il significato di un libro non è mai in ciò che è, ma in ciò che siamo noi dopo averlo letto. Il libro vive perché ci modifica. Questo tendiamo a dimenticarlo, io naturalmente per primo. Ma resta il suo significato essenziale (2002b [1996], 46).

Nel tentativo di rintracciare le origini di questa concezione di lettura come esperienza, Daniela Marcheschi ha sostenuto che Pontiggia l'avrebbe ricavata da John Dewey, e che i termini in cui è espressa sarebbero un calco del titolo del saggio del filosofo americano, *Arte come esperienza*. La studiosa individua delle analogie tra il filosofo e lo scrittore: anzitutto, lo scetticismo di Pontiggia «nei confronti delle filosofie che scindono esperienza e conoscenza, ponendo in mondi separati e distinti l'esistenza del soggetto che conosce e dell'oggetto che è conosciuto» (Marcheschi 2015, 16); in secondo luogo, sostiene che per Pontiggia «la lettura [è] un bene in sé,

non un bene per qualcosa o strumentale, e un piacere capace di liberare le energie creative di ognuno, non di comprimerle o indirizzarle a falsi scopi» (ivi, 17) e che tale concezione l'«avrebbe potut[a] sostenere il Dewey di *Democrazia ed educazione*» (*ibid.*) Questa interpretazione è stata ripresa da Laura Cannavacciuolo (2020, 38–39) e più recentemente da Sara Calderoni (2025, 137–142), che ipotizza una mediazione da parte dell'ambiente del «Verri» tra il pensiero del filosofo americano e Pontiggia. A questa ipotesi di Pontiggia pragmatista in senso deweyano, tuttavia, mi sembra che si possano muovere alcune obiezioni fondate sui testi. I punti di contatto tra lo scrittore e il filosofo sembrano infatti troppo tenui: il fatto che entrambi condividano certe prospettive, che ci sia una correlazione, non implica che ci sia una causazione. Andrebbe dimostrato che il secondo ha attinto *proprio* dal primo, ma alla realizzazione di questo obiettivo si pongono ostacoli difficilmente valicabili. In primo luogo, Pontiggia ha formulato effettivamente delle idee simili a quelle che Marcheschi gli attribuisce, ma gli autori cui guarda esplicitamente sono altri: uno su tutti, Leopardi. Riguardo al ruolo di «cantore del dolore e della negazione» cui lo hanno ingiustamente relegato troppi insegnanti di letteratura, Pontiggia osserva: «Quale paradiso ci potrà mai schiudere “le vie dorate e gli orti”? Quando si leggerà Leopardi nella dimensione in cui lui stesso scopriva, in una nota dello Zibaldone, il significato dell'arte, quello di un “accrescimento di vitalità”?» (Pontiggia 2009 [2004], 148). Come ha recentemente osservato Chiara Fenoglio, è proprio su questo «leopardismo concettuale» — che privilegia il Leopardi filosofo a quello lirico — che Pontiggia fonda la sua concezione di letteratura come esperienza che «ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità» (Fenoglio 2025, 128). Fenoglio sottolinea inoltre come questo riferimento zibaldoniano [1° febbraio 1829] giunga a Pontiggia anche attraverso la mediazione di Alfredo Giuliani (*ibid.*). Notiamo infatti che l'incipit dell'introduzione di Alfredo Giuliani alla raccolta poetica de *I novissimi* si apre così: «Scopo della “vera contemporanea poesia”, annotò Leopardi nel 1829, è di accrescere la vitalità. [...] Quell'accrescimento verrà da un'apertura, da uno choc, che ci metta a portata di mano un accadere in cui possiamo ritrovarci» (Giuliani 1961b, XIII). Ed è rilevante anche l'idea del “ritrovarsi” che Pontiggia declinerà nei

termini di “sorpresa” e “conferma” quali segni della vera arte e letteratura²²². Allo stesso modo, Pontiggia, ha richiamato anche Luigi Pirandello:

Io penso comunque che l’arte abbia sempre un significato positivo che non ha niente a che fare con l’ottimismo. [...] Quando parlo di significato positivo, intendo dire che la consapevolezza comporta comunque un accrescimento di vitalità, un arricchimento d’esperienza, cioè la premessa di una rinascita. Questo c’è anche in Pirandello (Calciolari 2001).

In secondo luogo, mentre l’interesse di Pontiggia per certi studiosi è ampiamente documentato — Marcheschi cita tra gli altri Roland Barthes, C. G. Jung²²³ — Pontiggia non solo non ha mai scritto di Dewey, ma non lo ha nemmeno mai citato, se non in un’occasione: si limita a nominarlo nel suo omaggio ad Anceschi, *La bussola Anceschi sulla via dei lettori* (Pontiggia 1991d, 55). In terzo luogo, un argomento indiretto ma significativo lo fornisce Marcheschi stessa quando osserva che nella biblioteca di Pontiggia si trovano molti libri di Dewey, ma *Arte come esperienza* entra tardi: il *terminus post quem* è il 1995, l’anno dell’edizione Nuova Italia posseduta da Pontiggia. Questa non è naturalmente una prova del fatto che Pontiggia non abbia letto il saggio prima di quella data, ma nemmeno del fatto che lo abbia letto dopo. Sappiamo però che lo scrittore era un vorace bibliofilo, ce lo ha raccontato lui stesso, ad esempio, in *Del furore di possedere libri e di accumularli* (Pontiggia 2003 [2002], 119- 120)²²⁴; nel suo caso, il numero di libri posseduti superava di gran lunga quello dei libri letti. Perciò, se davvero quel saggio fosse stato centrale nella sua concezione di “leggere come esperienza”, è legittimo pensare che dovremmo trovarne un’edizione precedente nella sua biblioteca, ad esempio, quella della Nuova Italia del 1951, o una delle successive degli anni Sessanta o Settanta. Inoltre, Pontiggia era un grande frequentatore dell’antiquariato librario: per questa ragione non possiamo stabilire con certezza quando egli abbia acquistato i libri di Dewey — nove in totale, secondo l’indice del «Fondo Giuseppe Pontiggia» (presso la BEIC)²²⁵ —, poiché le date di pubblicazione, che vanno dal 1948 al 2002, non

²²² Cfr. § 2.2.

²²³ Cfr. le note 6 e 7 in (Marcheschi 2015, 14).

²²⁴ Cfr. anche (1984a).

²²⁵ Cfr. il catalogo online all’indirizzo,

https://catalogue.beic.it/discovery/collectionDiscovery?vid=39BEIC_INST:39BEIC_INST&collectionId=811331000004741&sortItemsBy=author&query=any,contains,dewey.

possono darci un'indicazione affidabile sulla data di acquisizione effettiva. Visto tutto ciò, mi sembra che non emergano ragioni sufficienti per sostenere la rilevanza diretta e determinante di Dewey nel pensiero di Pontiggia, come invece avviene con altri filosofi (come Heidegger e Wittgenstein) o con la tradizione taoista, le cui tracce nella sua opera sono ampiamente documentabili (cfr. § 4.1).

La ricerca della «vitalità» del testo, senza sacrificarne il valore speculativo, orienta anche le valutazioni critiche di Pontiggia: l'equilibrio tra la distanza filologica e il suo annullamento «nella verità che direttamente ci coinvolge» è, ad esempio, la ragione principale per cui loda i saggi di Martha Nussbaum. In essi la verità non appare come qualcosa di impersonale, ma è definita da ciò che è sentito come importante dal lettore (1998g, 30 maggio). Pontiggia sostiene la tesi radicale che si capiscono la poesia e la letteratura solo quando ci emozionano profondamente, «altrimenti non si capiscono» (*ibid.*). Ricordando l'interpretazione delle allegorie dantesche fatta da T. S. Eliot, lo scrittore confessa che essa è stata per lui una lettura illuminante: «Mi ha consentito non tanto di capire, quanto di emozionarmi, e questo è *l'essenziale*: l'emozione» (Pontiggia 2006b, 50-51). Qual è la natura di questa emozione? Per Pontiggia essa non deriva semplicemente dal contenuto del racconto o dall'empatia nei confronti dei personaggi, perché non la concepisce come il prodotto della trama, bensì da quella che lui chiama “emozione dello stile”. Se dovesse definire lo stile dal punto di vista dell'esperienza, direbbe che si tratta di

un linguaggio carico di energia²²⁶ che comunica un senso di felicità, anche se quello che dice è terribile. La presenza dello stile io l'avverto come felicità del linguaggio, (ivi, 51).

Si tratta di un'esperienza estetica dovuta al riconoscimento e all'apprezzamento di una certa forma linguistica, di un certo uso di moduli retorici. Tale emozione necessita dunque di una consapevolezza linguistica o retorica, senza la quale, quell'emozione non avrebbe appigli per manifestarsi. Ma gli aspetti formali che emozionano Pontiggia non sembrano specifici della letteratura, a meno che essa non venga a coincidere con la prosa *tout court* (dal romanzo al saggio filosofico e

²²⁶ Cfr. § 4.1.1 su Pound e il linguaggio poesia.

scientifico)²²⁷ o con la poesia. Queste sono le due manifestazioni essenziali di ciò che Pontiggia intende ogni volta che parla di linguaggio. Tenendo presente questo punto e la centralità dell'emozione stilistica, si spiegano meglio due costanti del pensiero di Pontiggia: la sua insistenza nel parlare di linguaggio anche in contesti dove sembrerebbe più opportuno parlare di lingua; l'allargamento del campo del letterario fino a includere le prose saggistiche di sociologi, economisti, filosofi, con la conseguente quasi perfetta sostituibilità della figura dello scrittore e quella del narratore²²⁸. Se l'obiettivo primario è cercare l'emozione dello stile, l'operazione sarà legittima fintanto che un testo — al di là del suo genere — esibisce quei tratti formali che producono in chi legge quell'emozione. Il rifiuto di quella che Pontiggia chiama "agrimensura ideologica"²²⁹, e la ricerca della distinzione attraverso lo stile²³⁰ sono il motore della sua critica. Non è difficile constatare che in certi casi queste posizioni, per la ristrettezza del filtro attraverso cui vogliono far passare tutta la letteratura, si espongono al pericolo della sovrainterpretazione, o dell'interpretazione fuorviante. Un esempio evidente si trova nell'analisi delle lettere di Vilfredo Pareto. Dopo che sulla «Domenica» del «Sole 24 Ore» era stato pubblicato un brano del suo saggio sul sociologo, una lettrice accusa Pontiggia di usare inappropriatamente il pronome "ci" nel suo intervento; Pontiggia aveva riprodotto la lettera in cui Pareto confessava a un amico il tradimento della moglie (e le strategie legali che avrebbe adottato per vendicarsi), commentandola in questi termini:

Pareto ha scritto a un amico carissimo, per chiedergli consigli di carattere legale. Ma *ci* ha offerto contemporaneamente il ritratto stranio, straniato, stralunato e lucido, toccante e beffardo di un uomo beffato da una donna, ma non dalla intelligenza, tradito da una moglie e da un cuoco, ma non da se stesso. Un ritratto fatto di problemi giudiziari e di chiose sarcastiche, di preoccupazioni per il patrimonio e di angosciata voglia di riscatto. Quanta simpatia per Pareto. E quanta ammirazione per un autore che in una situazione simile *ci coinvolge, dandoci emozioni di vitalità, di azione e di futuro*. Solo uno scrittore può trasformare una circostanza così sfortunata in una occasione fortunata per il linguaggio [corsivi miei] (2002d).

²²⁷ Cfr. § 2.1, § 4.1.4 e dopo il § 5.6.

²²⁸ Cfr. la nota precedente.

²²⁹ Cfr. la nota 227.

²³⁰ Cfr. § 3.4 su Giosue Bonfanti.

La reazione della lettrice mette in crisi proprio il principio di riconoscimento come criterio stilistico:

Caro Pontiggia, nel suo articolo “Vilfredo Pareto, dov’è la virtù” (Sole-24 ore “Domenica” del 23 giugno), leggo: “Quanta simpatia per Pareto. Quanta ammirazione per un autore che in una situazione simile ci coinvolge, dandoci emozioni di vitalità, di azione e di futuro”. Coinvolge chi? Non mi ritrovo in quel “ci”. E quale “futuro”? Qui c’è solo meschinità. Leggo: “Solo uno scrittore può trasformare una circostanza così sfortunata in una occasione fortunata per il linguaggio”. Tutto qui? Un’“occasione fortunata”? “Un solo fatto di linguaggio”? Non è forse anche per lei “un andare in soccorso” ai poveri cinici? (Pontiggia 2002e).

Nella sua replica, Pontiggia tenta una difesa su base linguistica che appare però contraddittoria. Prima rimprovera la lettrice di non aver pensato che quel “ci” potesse essere un *pluralis modestiae* che, come il *pluralis maiestatis*, non coinvolge nessuno fuorché l’autore:

Io non l’ho mai usato, però molti lo fanno. Quindi, prima di ricusare come capzioso quel “ci”, poteva pensare almeno a questa possibilità» (*ibid.*).

L’argomentazione di Pontiggia si rivela fragile e attaccabile su più fronti. Innanzitutto, l’affermazione di non aver mai usato il plurale riferendosi solo a sé stesso è smentita dai fatti: proprio nello stesso saggio su Pareto scriveva: «*Scegliamo* [...] una di quelle occasioni che metterebbero a dura prova ogni scrittore e ogni uomo» (2002d). In secondo luogo, il suo ragionamento è capzioso: Pontiggia rimprovera la lettrice di non aver preso in considerazione un’ipotesi (il *pluralis modestiae*) che lui stesso dichiara di non aver adottato: la accusa di non aver pensato a un’interpretazione che, per sua stessa ammissione, sarebbe stata comunque sbagliata. Se questo è vero, allora scartando quell’ipotesi, la lettrice ha colto correttamente l’intenzione inclusiva dello scrittore, che era il punto della sua contestazione. Poiché nel suo saggio Pontiggia marca la prima persona con almeno una formula esplicita, lo scarto prodotto dal “ci” segna una differenza che è interpretabile come un soggetto plurale, una collettività nella quale la lettrice non si riconosce. Pontiggia ammette poi che quel “ci” segnalava effettivamente una collettività — circoscrivendola alla comunità dei lettori del «Sole 24 Ore» — ma definisce tale comunità a partire dal medesimo assunto che dovrebbe giustificare:

ovvero che la lettura simpatetica sia quella adeguata. Ne risulta una evidente petizione di principio: il testo suscita “vitalità e futuro” per coloro che lo leggono come Pontiggia (trovandovi l’emozione dello stile); chi invece, come la lettrice, vi legge “meschinità”, privilegiando il contenuto etico o biografico, è escluso automaticamente da quel “ci” e dalla comunità interpretativa.

Questo episodio mostra non solo i rischi insiti nell’uso di formule generiche come il noi inclusivo (visti in precedenza²³¹), ma anche la propensione di Pontiggia a generalizzare un discorso critico a partire da pochi elementi isolati, come il sentimento della simpatia per Pareto. Tale sentimento non solo non andrebbe dato per scontato, ma, anche ammesso che lo si provi, non sembra possa reggere da solo il peso di un discorso critico complessivo. Sembra piuttosto un tratto secondario, che, se amplificato fino a diventare il fulcro dell’analisi, restituisce un’immagine parziale e inadeguata dell’oggetto indagato. Indipendentemente da questo caso specifico, si può leggere nello stesso modo la strategia di Pontiggia di selezionare in un’opera quei pochi elementi congeniali alla sua poetica che vengono scambiati per il cuore del testo analizzato. È quanto avviene, ad esempio, nella lettura che Pontiggia fa di Dickens: concertandosi sul solo aggettivo “immortale” attribuito a Pickwick per dedurne la capacità di usare un linguaggio potente, Pontiggia finisce per lasciare in ombra le più rilevanti doti di narratore e costruttore di trame e personaggi²³². Tornerò su questa strategia interpretativa nel § 5.6, trattando degli elementi che secondo Pontiggia fanno della prosa di Pareto la prosa di uno scrittore.

Pontiggia riconduce questi fenomeni alla sua più generale concezione della lettura, fondata sull’adesione al testo: un’adesione che si manifesta nelle nostre reazioni fisiche, ed è percepibile dalle emozioni che proviamo durante la lettura. In questo quadro, il sentimento della simpatia è un caso particolare. Pontiggia lo interpreta come «quella sintonia silenziosa che trasforma il patto tra autore e lettore in alleanza» (2003 [2002], 102). In altre parole, la simpatia «è la consonanza tra autore e lettore nell’amore comune per ciò che ci fa più paura, la verità. È la libertà che l’autore restituisce alla collaborazione del lettore» (ivi, 103-104). In quest’ottica «la simpatia introduce nel testo una voce affidabile, una riflessione amica, una presenza umana che ci attrae perché ci arricchisce con l’esempio» (ivi, 103). Anche se non

²³¹ Cfr. § 4.4 sulle marche della genericità.

²³² Cfr. § 3.2.3.

fossimo pienamente consapevoli di provare un simile sentimento, esso agirebbe ugualmente se, come commenta Pontiggia, molte «cose accadono senza che noi lo sappiamo. Lo spazio la simpatia se lo prende da sé» (ivi, 104). A riprova del fatto che per lo scrittore questa categoria e il suo metodo di lettura superano le barriere dei generi letterari, possiamo rivolgerci anche alla sua analisi dell'incipit di un paragrafo della *Metafisica* di C. S. Peirce (dal titolo *Amore evolutivo*). Pontiggia tratta questo testo come se fosse un testo letterario; infatti, tutta la sua attenzione è dedicata alle scrupolose scelte lessicali di Peirce, segno di un'acribia che Pontiggia interpreta come prova della simpatia di Peirce per il suo lettore. In questo modo, il lettore vedrebbe appagati il «suo desiderio di idee e insieme di visioni». Questa simpatia dello scrittore per il lettore, commenta Pontiggia, inevitabilmente suscita la simpatia del lettore per l'autore. In sintonia con questa lettura, sono le parole con cui qualifica il filosofo David Hume: «Appassionato *narratore* dei limiti della ragione» [corsivo mio] (2003 [2002], 101-102). Pontiggia sintetizza il senso di questa speciale simpatia con una formula che ricorda la sua risposta alla domanda se si scriva per sé o per gli altri²³³:

Continuiamo giustamente a considerare il testo come l'unico banco di prova del valore. Ma la simpatia fa corpo con il testo. É la consonanza tra autore e lettore nell'amore comune per ciò che ci fa più paura, la verità. É la libertà che l'autore restituisce alla collaborazione del lettore. É il loro camminare insieme nel viottolo che abbrevia il percorso (*ibid.*).

Allargando l'ottica, possiamo osservare che questa concezione centrata sull'emozione della lettura non vive nell'isolamento, ma appare in sintonia con il generale clima culturale che, dagli anni Ottanta in poi, ha visto sia un generale disimpegno ideologico sia il ritorno delle emozioni come tema centrale di molti saggi. Come ha spiegato Paolo D'Angelo, tutto ciò sarebbe stato impensabile nei decenni precedenti, nei quali «parlare di emozioni davanti a un'opera d'arte era considerato poco meno che un'eresia [...] [perché] si dava per scontato che l'arte vera fosse un'altra cosa, e che reagire emozionalmente a essa fosse una risposta del tutto inadeguata» (2020, 15)²³⁴. Non si trattava tuttavia di una novità assoluta, perché

²³³ Cfr. § 1.4.

²³⁴ D'Angelo indica nel saggio *The Affective Fallacy* di Wimsatt e Bardsley il simbolo di tali concezioni; aggiunge però che il rifiuto dell'emozionalismo da parte dei formalisti non implica necessariamente che a posizioni anti-emozionaliste corrispondano posizioni formalistiche.

il rifiuto dell'emozione nel giudizio estetico è antico e annovera tra i suoi sostenitori filosofi e critici di tradizioni diverse e concorrenti, da Kant a Hegel, dai formalisti russi fino a filosofi analitici come Nelson Goodman o al continentale Adorno (ivi, 22-26). La posizione di Pontiggia, dunque, si inserisce in un clima che, sul finire del Novecento, ha rilegittimato l'approccio affettivo alle opere d'arte e alla letteratura. La necessità di provare delle emozioni, tuttavia, è un punto centrale non solo della concezione di Pontiggia della letteratura ma, più in generale, delle esperienze culturali. Se da un lato, come sostiene lo scrittore, questo dovrebbe essere il nostro obiettivo principale, dall'altro quali sono le conseguenze di tale concezione con le mediazioni critiche, storico-filologiche o divulgative?

Dalla concezione della lettura come luogo privilegiato di un'esperienza personale discendono alcune conseguenze pratiche che riguardano un modo specifico di avvicinarsi alla cultura, in cui si condensa lo scetticismo di Pontiggia verso i mediatori. Rispetto alla ricerca di un'esperienza personale, lo scrittore istituisce un parallelismo tra letteratura e viaggio:

Un passaggio visto dal finestrino di un treno può lasciare una traccia, mentre certe visite di gruppo si ricorda solo la banalità delle guide. Quello che conta di un libro è che diventi un'esperienza: e l'esperienza non si misura secondo la quantità, ma l'intensità (2002b [1996], 46).

Da qui l'imperativo di cercare sempre un rapporto diretto con i testi, specialmente con i classici. In questa prospettiva, Pontiggia indica principalmente tre ostacoli al successo di tale rapporto: la divulgazione, i cattivi insegnamenti scolastici e l'eccesso di specialismo. Vediamoli nell'ordine.

Anche quando la sua ironia sconfinava nel sarcasmo, e i suoi commenti si fanno più sferzanti, Pontiggia non perde mai il controllo del suo soggetto, le invettive della voce autoriale non si traducono mai in impennate umorali. Tuttavia, esiste un'eccezione notevole riservata proprio alla categoria dei divulgatori, parlando dei quali lo scrittore perde il consueto autocontrollo:

Io li detesto. Nei consigli che do nei miei corsi di scrittura, dico: mai leggere i divulgatori (2009 [2004], 109).

Perché tanto risentimento? Di quale colpa si sono macchiati i divulgatori per meritarsi simili parole? Un episodio della vita di Pontiggia potrebbe fare luce sull'origine del suo risentimento. Parlando della sua passione giovanile per la psicoanalisi²³⁵, Pontiggia ha detto di essersi avvicinato alla disciplina attraverso la mediazione di Cesare Musatti (che, bisogna osservare, solo con qualche forzatura potrebbe essere considerato un divulgatore): deluso dall'esperienza, Pontiggia abbandona lo studio senza tornaci per circa un anno. Invece, leggendo Freud, che definisce «un genio visionario, un grande *scrittore*», rimane nuovamente folgorato dalla disciplina [corsivo mio] (Dedola 2013, 15). La lezione che ne trae Pontiggia è chiara:

Quando si ha interesse per una materia, mai passare per i divulgatori o gli epigoni anche importanti, no, avere subito contatto con la fonte (*ibid.*).

La colpa dei divulgatori sarebbe allora quella di privarci del *piacere dello stile* che solo l'originale può darci — e che nella sua concezione è inseparabile dal contenuto — e di farci perdere coscienza della distanza che ci separa dai testi classici. La distanza non va rimossa, ma affrontata:

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 [corsivo nell'originale] (Pontiggia 1984b, 186).

Si tratta di una convinzione coerente con quanto abbiamo visto a proposito della dialettica tra chiarezza e oscurità. Per Pontiggia è sempre preferibile l'oscurità di un grande autore alla chiarezza di un autore mediocre:

La mediazione divulgativa ci allontana, mentre io consiglio di leggere i libri degli specialisti, perché, anche se non tutto si capisce, *c'è spesso in loro il pathos della ricerca, c'è intensità, c'è familiarità con una esperienza che trasforma,*

²³⁵ Il periodo successivo agli studi universitari è per Pontiggia quello della piena autonomia intellettuale: ora si rivolge ai classici e agli autori psicanalitici. La lettura di Freud e Jung è così affascinante che Pontiggia valuta concretamente di diventare a sua volta uno psicoanalista. Tuttavia, il suo entusiasmo si affievolisce quando in lui svanisce l'illusione che la psicoanalisi possa fungere da chiave di volta per decifrare il mondo e la vita, portandolo a desistere da quello «studio forsennato» (D'Amicis 1994).

mentre nei divulgatori c'è appiattimento ed eliminazione della distanza [corsivo mio] (ivi, 109).

Questo concetto viene ribadito anche nel saggio *Sull'acquisto di libri*, dove al punto 3 ritroviamo i binomi autore/divulgatore e chiarezza/oscurità:

Tra un libro di Einstein e un libro su Einstein scegli il primo. C'è più da imparare dalla oscurità di un maestro che dalla chiarezza di un discepolo. Gli scopritori di continenti hanno disegnato contorni sempre imprecisi delle coste, che oggi qualsiasi agenzia turistica è in grado di correggere. Preferisco chi ha scoperto i continenti (Pontiggia 1991a, 94-95)²³⁶.

Se affidarsi alla lettura dei divulgatori è un vizio speculativo che impedisce il contatto diretto con i testi, il turismo di massa ne è il corrispettivo sul piano dell'azione: per Pontiggia, l'universo mentale rimane il medesimo. Infatti, lo scrittore non risparmia sferzate al turismo di massa, non preoccupandosi di poter apparire elitista. È perfettamente calibrata, nella sua perfidia, la scelta di questo incipit ispirato a Jules Renard:

“Non sanno star fermi, i viaggi non li istruiscono affatto. Per tutta la vita rimangono un po' stupidi”. È Jules Renard che, nelle *Storie naturali*, sta parlando dei piccioni. Ma quanti nostri simili sono simili ai piccioni viaggiatori? (Pontiggia 2002b [1996], 31).

La sua critica è persino più aspra quando parla dei viaggi come di esperienze mancate:

Certi viaggi peggiorano chi li ha compiuti. Ha creduto di fare esperienze che non ha fatto e che non potrà né rimpiangere né desiderare. [...] Il problema non è di far viaggiare il corpo ma la mente (ivi, 34).

²³⁶ Questa idea riecheggia quanto aveva scritto Italo Calvino sull'«Espresso» il 28 giugno 1981 nel saggio *Italiani, vi esorto ai classici*, poi nel volume *Perché leggere i classici*: «La lettura di un classico deve darci qualche sorpresa, in rapporto all'immagine che ne avevamo. Per questo non si raccomanderà mai abbastanza la lettura diretta di testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni. La scuola e l'università dovrebbero servire a far capire che nessun libro che parla d'un libro dice di più del libro in questione; invece fanno di tutto per far credere il contrario. C'è un capovolgimento di valori molto diffuso per cui l'introduzione, l'apparato critico, la bibliografia vengono usati come una cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire e che può dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui» (1995e, 1819).

Nel suo primo contributo su una rivista ad alta diffusione («l'Europeo»), l'insofferenza di Pontiggia per certi apparati testuali che si frappongono tra il lettore e l'opera — quelle che chiama “bare filologiche” —, trova un corrispettivo nell'ambito turistico. Il fastidio per la mediazione qui ricade su una guida turistica che, per eccesso di zelo, gli “svela” che i segni della presenza di Zeus in fondo a una grotta sul monte Ditte sono dei falsi. Nel commentare l'episodio, Pontiggia stabilisce la sua gerarchia di valori, in cui l'emozione prevale sulla precisione documentaria:

Così [la guida] finì per togliermi ogni *emozione* e ho dovuto più *immaginare* che vivere il religioso terrore di quell'antro sorvolato dai falchi. Per questo sono sconsigliabili le guide e la *sensazione più intensa* l'ho provata in completa solitudine nella gola disabitata delle montagne di Lato, [...] [corsivi miei] (1978, 79).

Questa diffidenza verso il filtro intellettuale investe più direttamente il rapporto con la cultura. Porre come obiettivo principale quello di fare un'esperienza importante — assumendo così una concezione antintellettualistica — ha talvolta come conseguenza che siano preferibili le esperienze vere e proprie rispetto a quelle mediate dalle pagine di un libro. Anche quando si tratta di entrare in contatto con manufatti artistici, infatti, la mediazione scritta è vista da Pontiggia con sospetto, perché «la parola illumina e occulta, vivifica e silenziosamente sopprime» (1997h, 5marzo). Dopo aver visitato una mostra a Palazzo Reale dedicata a Iside, lo scrittore annota:

Abbiamo letto tanto sui culti di Iside che alla fine sono scomparsi. Sono diventati libri, articoli, pagine, paragrafi, citazioni, bibliografie, i cfr. che — quando non siano sconcolato pedaggio accademico — formano la delizia maniacale di chi compie viaggi in testi che non leggerà mai (*ibid.*).

Rispetto a quella che percepisce come un'inutile sovrabbondanza, Pontiggia preferisce «l'esperienza dei sensi, [che] ci risveglia dal quietismo interiore della parola scritta, del suo potere ipnotico» (*ibid.*).

Il secondo ostacolo a un rapporto diretto con i testi ci viene dai cattivi consigli impartiti dall'insegnamento scolastico. Con i grandi autori non c'è bisogno di mediazioni, eppure l'educazione tende a trasmetterci l'idea che siano sempre necessarie delle introduzioni ai testi originali. Ma questo per Pontiggia non è altro

che uno di quegli atteggiamenti sbagliati come il culto della completezza: «La scuola — ha detto Pontiggia — ci abitua a differire la lettura di un genio per una mediocrità che lo spieghi» (2002 [1996], 47). L'unico risultato di questo atteggiamento è che a un certo punto si smette di leggere il mediocre senza mai accedere al genio (*ibid.*). Se la scuola insegna che bisogna sapere tutto quello che è già stato detto su un testo, la vera sfida è «dimenticarlo, per capire quello che provi leggendo» (1997e, 270). Per via di queste interdizioni irrazionali, specialmente i giovani avrebbero più difficoltà ad avvicinare i classici, e se, nonostante ciò, continuano a leggerli significa che questi agiscono ancora sulle nostre menti in modo potente (Pontiggia 2009 [2004], 123). Ora, è interessante notare che Pontiggia dica “dimenticarlo”: il che non significa “ignorarlo”. Ciò suggerisce che per essere in una certa misura originali, ricordare il già detto non basta; d'altra parte, Pontiggia pone ancora l'accento su “quello che si prova” leggendo: elevando nuovamente le sensazioni, le reazioni del lettore, a metro di valutazione principale. In definitiva:

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 (1984b, 166).

Oltre alle inibizioni indotte dalla scuola e alla tentazione di rivolgersi alla divulgazione, a ostacolare un rapporto sereno e diretto con le opere c'è, secondo Pontiggia, un terzo nemico: l'eccesso di specialismo. Per illustrare questo punto, lo scrittore ricorre a un aneddoto personale risalente agli anni in cui lavorava come consulente editoriale per Adelphi. Pontiggia aveva proposto all'editore la pubblicazione di una tragedia, l'*Ecerinis* di Albertino Mussato; dialogando con una studiosa che gli chiedeva il motivo di quella scelta, lui le aveva risposto che quel testo era bellissimo ed emozionante. Un simile apprezzamento, semplice ma sincero, era impensabile per la studiosa, che si rammaricava di non potersi esprimere nello stesso modo. Interrogata sul perché, lei aveva risposto che il suo giudizio doveva essere di un altro tipo, poiché la sua prospettiva era strettamente filologica. Il commento di Pontiggia è alquanto amaro:

Era intelligente, brava, ma anche gelosa quanto timorosa della gabbia in cui si rinchiodava. Dietro c'è, in realtà, un grande amore e altrettanta intelligenza dei

classici, però, queste inibizioni, queste autocensure sono pericolose, sono fuorvianti (2009 [2004], 123).

Tuttavia, Pontiggia non è tanto severo con gli specialisti quanto lo è con i divulgatori:

Gli specialisti (non sto parlando dei grandi), se interrogati sull'oggetto dei loro studi, hanno la capacità di rendere incomprensibili le ragioni per cui vi dedicano una vita (1997h, 5 marzo)²³⁷.

Il loro “peccato” è speculare a quello dei divulgatori: se questi non prendono coscienza del problema della distanza dalle opere, annullandone le differenze e dunque le specificità, gli specialisti affetti da un “filologismo maniacale” (spesso imparentato da Pontiggia a un vizio storicistico) accentuano tale distanza fino a renderla incolmabile (1984b, 184). Questo tema è al centro del suo saggio *La riscoperta dell'antico*, in cui il desiderio di Pontiggia di suffragare questa tesi si traduce in un'argomentazione a tratti scomposta, che svela le tracce di certi pregiudizi di fondo della sua concezione. Innanzitutto, rileviamo la genericità dei suoi bersagli polemici (un tratto già riscontrato)²³⁸:

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 (ivi, 222); Ho letto l'intervista di uno studioso che, indignato per la popolarità dei Bronzi di Riace, ha anzitutto negato che fossero eccezionali [...] (ivi, 223); Eppure qualche beneficio potrebbero trarne gli stessi archeologi, cui non è mai sfuggita una certa relazione tra la scarsità del pubblico e quella dei fondi (ivi, 224).

I filologi, uno studioso, gli archeologi: il bersaglio è collettivo e indefinito. Per descrivere l'atteggiamento di questi studiosi afflitti da “filologismo maniacale”, Pontiggia ricorre a un'analogia con i cultori dell'alta fedeltà, i quali sono talmente

protesi nello sforzo di percepire suoni o interferenze, [che] non ascoltano più la musica (ivi, 223).

²³⁷ Cfr. con quanto visto sul vaglio della lingua comune nel § 4.2.

²³⁸ Cfr. con le sue polemiche contro certe categorie professionali viste nel § 4.4.

Pontiggia si diffonde sulle conseguenze derivanti dall'assunzione di un atteggiamento unicamente (o eccessivamente) specialistico per mezzo di un'analogia tra la lettura e l'ascolto musicale. A una studiosa che sostiene che si tragga grande beneficio dalla conoscenza della genesi delle opere di Beethoven, che ciò sia di aiuto all'ascolto, Pontiggia replica che quella conoscenza arricchisce la nostra acculturazione ma che non riguardi affatto l'emozione dell'ascolto (2009 [2004], 110). Adottare questa prospettiva comporterebbe il pericolo di museificare la letteratura:

Abbiamo edizioni critiche impeccabili che però sono diventate *bare filologiche* e non operano più sulla mente di chi le avvicina [corsivo mio] (ivi, 111-112).

Pur dicendosi naturalmente a favore delle edizioni critiche, Pontiggia sostiene di preferire un testo imperfetto, non riprodotto integralmente, piuttosto che nessun testo: meglio un'edizione imperfetta a nessuna edizione, come accadeva con quei

volgarizzamenti insoddisfacenti [della *Legenda aurea*], che però agivano potentemente sul lettore. [...] Valorizziamo quello che un testo può dire, nei suoi limiti. Insomma, il pericolo del filologismo puro è di puntare alla totalità, finendo per escludere la parte e per accontentarsi di niente (ivi, 112).

L'unica eccezione a questa genericità delle sue accuse riguarda uno studioso di storia della logica, Joseph M. Bochenski, che Pontiggia richiama allo scopo di istituire un'analogia tra il suo atteggiamento, che definisce "logica dell'annientamento", e quello degli studiosi afflitti da filologismo maniacale. Infatti, scrive Pontiggia, nella sua storia della logica in due volumi, *La logica formale* (1972), Bochenski aveva detto dello studioso ottocentesco Karl Prantl: «È meglio ignorarlo completamente. Egli deve essere trattato come inesistente da un moderno storico della logica» (ivi, 222)²³⁹. Se però ci rivolgiamo alla fonte, possiamo facilmente constatare che in Pontiggia agisce un pregiudizio antiscientifico e una strategia argomentativa poco trasparente che, analogamente a quanto è successo con E. M. Forster, piega il messaggio originale ai propri fini. Pontiggia, infatti, tace sul resto del

²³⁹ Che Pontiggia non provi interesse per i linguaggi formali emerge da certe sue affermazioni estemporanee come quella sulla «valenza univoca e arida del linguaggio logico e matematico» (2003 [2002], 107); su questo cfr. qui § 4.2 e sulla scrittura come pura esposizione di concetti cfr. § 2.1.

ragionamento di Bochenski a sostegno della scelta di tralasciare gli studi di Prantl, tradendone così il messaggio. Bochenski scrive della *Storia della logica* di Prantl:

La sua grande opera contiene una collezione di testi, spesso ordinati secondo un punto di vista sbagliato, che ora non è più sufficiente ma è ancora indispensabile [...] un'opera della massima utilità (1972, 19).

Tuttavia, avverte lo studioso, le valutazioni di Prantl dei logici del passato sono gravate da forti pregiudizi e da «una tale ignoranza dei problemi della logica, che non gli si può far credito di alcun valore scientifico» (*ibid.*) Bochenski elenca poi una pagina abbondante delle invettive astiose di Prantl (che, ad esempio, definisce “imbecilli” Alberto Magno e Tommaso d’Aquino), e conclude:

Confutare Prantl in dettaglio sarebbe un compito immenso e di scarsa utilità. È meglio ignorarlo completamente. Egli deve sfortunatamente essere trattato come inesistente da un moderno studioso della logica. La confutazione è in ogni caso effettuata dai risultati complessivi della successiva ricerca [...] (*ibid.*).

Non si capisce bene come questo linguaggio pacato e queste osservazioni misurate siano etichettabili come una “logica dell’annientamento”. Il punto che Pontiggia non coglie — o sceglie di ignorare — è che alla base dell’argomento di Bochenski c’è un criterio scientifico. Lo storico della logica non dice che nessuno dovrebbe più leggere Prantl per piacere personale, la sua infatti non è un’interdizione né pregiudiziale né morale, ma sostiene che l’opera di Prantl non sia più attendibile come strumento scientifico.

Argomenti che fanno perno su questa concezione antispecialistica ritornano in tutta la produzione saggistica di Pontiggia: similmente a quanto abbiamo visto a proposito del rapporto dello scrittore con l’etimologia, nelle sue analisi e nelle sue descrizioni di fenomeni culturali coesistono convinzioni che lo portano a conclusioni in aperta contraddizione con alcune delle sue stesse assunzioni. Ad esempio, quando parla della filologia, Pontiggia da un lato confessa la sua passione di vecchia data per la disciplina parlandone nei termini di una vera e propria vocazione — ammettendo più volte che avrebbe voluto fare il filologo²⁴⁰ — ma dall’altro lato, quando si tratta di accettare i presupposti concettuali e le conseguenze che fatalmente derivano dalla

²⁴⁰ Cfr. quanto si è visto nel § 4.3 sull’etimologia.

pratica di quella disciplina, manifesta un istintivo moto di ribellione nei confronti di quelle limitazioni. In tali circostanze, giudica il rigore metodologico come una privazione, come il restringersi di uno spazio di manovra piuttosto che come un guadagno. Questo, inevitabilmente, lo porta a vedere nell'atteggiamento di chi invece accetta quelle conseguenze — come, ad esempio, Bochenski — una specie di mania, una “logica dell'annientamento”. Si tratta della medesima ribellione ai vincoli scientifici che troviamo nelle sue accuse di storicismo a chi lo rimprovera di usare anacronisticamente Heidegger per leggere Lucano, o nella sua descrizione di uno scienziato dell'osservatorio del Cervino, ritratto come un tecnico chiuso nei confini angusti del proprio specialismo, come vedremo a breve. Il pattern è ricorrente. Abbiamo visto che, per quanto riguarda lo studio delle tecniche letterarie, Pontiggia non ha tenuto il passo degli studi: i saggi di Beach e di Wellek e Warren che lo avevano attratto da ragazzo tornano anche molti anni più tardi nei suoi discorsi, mentre non compaiono nella stessa misura, o con la stessa funzione, i saggi più recenti dei continuatori di quegli studi. Per quanto riguarda l'etimologia, come si è visto, è vero che ha seguito la lezione di grandi studiosi del passato come Ernout e Meillet, ma è altrettanto vero che si avvale senza esitazioni delle etimologie antiscientifiche di Martin Heidegger e delle interpretazioni scopertamente irrazionalistiche di James Hillman. Allo stesso modo, a proposito della filologia, mostra una passione sincera nei suoi confronti, ma solo finché non vede nelle sue imposizioni un freno allo scorrere libero della propria immaginazione. Accettare gli assunti teorici di queste discipline ma rifiutare alcune delle conseguenze di quegli assunti, compiendo un'inversione di marcia concettuale, ha naturalmente un costo teorico: Pontiggia è molto spesso costretto a ripiegare su argomenti soggettivi, su giustificazioni basate sull'esperienza personale. Se da un lato queste si liberano dai vincoli e dalle complicazioni delle teorie, richiamandosi a esperienze comuni facilmente condivisibili, dall'altro lato fondano il proprio edificio argomentativo su basi malferme. Uno di questi argomenti personalistici lo abbiamo in parte già visto, parlando dell'importanza di fare di ogni lettura un'esperienza personale importante, ma è emerso anche poco sopra, nella sua reazione alle costrizioni della filologia come unica modalità di lettura. Pontiggia fonda su questo concetto la sua teoria della lettura, che è in buona misura anche una teoria della letteratura.

La sua ribellione allo specialismo è ancora più evidente quando Pontiggia si confronta con il mondo delle scienze dure. Lo scrittore sostiene di provare grande curiosità nei riguardi della scienza per come la tradizione ce l'ha tramandata, ha cioè ammirazione per singoli studiosi brillanti, spesso molto colti e interessati a dialogare con il sapere umanistico²⁴¹. Invece, quando entra a contatto con degli scienziati che non ambiscono a essere degli uomini colti, o che più semplicemente sono sprovvisti di una sensibilità umanistica, Pontiggia non nasconde la sua delusione. Emblematico in tal senso è il suo reportage dall'osservatorio astronomico del Cervino. Da queste pagine emerge il disagio dello scrittore, che in quell'ambiente si sente fuori posto, incapace di comunicare in modo disinvolto con gli astronomi, e incerto persino sulle ragioni che lo hanno condotto in quel luogo remoto. Quando, dalla sua stanza attigua alla cupola dell'osservatorio, vede svettare gelida e affacciata sulla scarpata la cima del Cervino, pensa alla Montagna sacra, e si dimostra piuttosto disinteressato a tutte le spiegazioni tecniche che non può capire. La sua incomunicabilità diventa assoluta quando si confronta con uno scienziato, per cui Pontiggia non prova grande simpatia, che ai suoi occhi rappresenta la maschera dello specialismo. Secondo Pontiggia quell'astronomo non dimostra una vera passione per la sua disciplina, perché cita

curricula universitari, borse di studio, occasioni di lavoro. Il suo scopo, come è tipico di molti specialisti, sembra quello di circoscrivere accuratamente l'oggetto dei suoi studi, rendendolo per così dire neutrale e alla fine, a furia di spiegazioni, inesplicabile. Forse è la meta cui segretamente tendono. Sembra aspettarsi tanto poco dall'astronomia, che essa finirà probabilmente per darglielo. [...] L'immagine che il mio interlocutore ha della scienza è quella di una burocrazia mostruosamente operosa, dove ognuno dà il suo contributo microscopico. È l'immagine dei cosiddetti "piccoli passi", così rassicuranti per molti, come i primi passi dopo una infermità. Dubito che chi ha fatto fare alla scienza grandi passi condividesse questa idea dell'andatura. Ma capisco che la nostra sotterranea e silenziosa discussione ha l'unico risultato di rafforzare le rispettive convinzioni (2002b [1996], 60-61).

Pontiggia coglie un fenomeno reale, rivelatosi sempre più chiaramente nei decenni successivi: l'iperspecialismo e la conseguente perdita di unità della conoscenza, che spesso si traduce nel disinteresse di molti studiosi per la

²⁴¹ Si veda, ad esempio, il suo saggio *Introduzione a un testo di fisica teorica* (Pontiggia 2009 [2004], 183-196).

comunicazione del proprio sapere al di fuori della propria cerchia²⁴². Tuttavia, se analizziamo più a fondo questo giudizio, ci accorgiamo di un limite della prospettiva di Pontiggia. Considerando il fatto piuttosto ovvio che il suo interlocutore è uno studioso di scienze naturali, appare chiaro che Pontiggia non attribuisca alla scienza uno statuto diverso da quello dell'arte e della letteratura, e che pensi agli scienziati (a quelli per lui ideali, quantomeno) come a dei saggisti o filosofi e scrittori, restando inevitabilmente deluso dall'incontro con un tecnico. Pontiggia interpreta l'idea dei piccoli passi come un segno di pigrizia, timore o mediocrità (sostiene che sono “rassicuranti per molti”). Non prende però in considerazione l'ipotesi che quella modestia possa essere invece il segno di una grande umiltà intellettuale e che, come ha osservato Michael Dummett — discutendo di ciò che accomuna lo studio della storia alle scienze naturali, e le distingue dalle arti —, il lavoro di chi si occupi di tali ambiti di studio è

parte integrante della ricerca della verità. Per questo uno storico può ritenere sensato il lavoro di una vita anche se è lontanissimo dall'essere un grande storico. Non è così nelle arti. Una vita dedicata alla poesia, alla pittura o alla musica ha senso solo se, almeno occasionalmente, ci si avvicina alla grandezza (Dummett 1997).

Pontiggia cerca delle conferme alla sua diffidenza nei confronti degli accademici puri nelle figure di certi studiosi che denunciano i limiti delle istituzioni universitarie. Ad esempio, discutendo di un libro che lo psicologo Michael Billig ha dedicato agli aspetti argomentativi e dialogici dei fenomeni sociali, Pontiggia nota che l'attività e il ricorso di Billig ai classici della letteratura e della filosofia come fonti bibliografiche è visto con sospetto dai suoi colleghi, i quali invece ricorrono sempre alle pubblicazioni più recenti. In un brano riportato dallo scrittore, Billig usa la metafora delle guide indigene che venivano impiegate dagli esploratori europei di epoca vittoriana: come gli esploratori “scoprivano” luoghi ovviamente noti alle popolazioni locali (le cui conoscenze non erano considerate un sapere vero e proprio), così lui [Billig] “scopre” autori classici che sono già ben noti agli umanisti, ma che nel suo ambiente accademico vengono ignorati o disprezzati perché ritenuti privi di valore scientifico (2000f, 22 agosto). Il rapporto di Pontiggia con lo

²⁴² Cfr. quanto ha detto Diego Marconi sulle ragioni dello specialismo, qui nel § 4.2.

specialismo è almeno in parte motivato dal suo scetticismo verso le chiusure corporative. Ad esempio, lo scrittore riconduce la riluttanza di certi studiosi ad abbandonare teorie a loro care in favore di teorie nuove al loro desiderio di conservare una posizione di rendita. Interpretando queste resistenze in chiave psicologica, afferma:

È innegabile — e lo conferma la brutalità di certe stroncature — che in certi casi entrino in gioco preconcetti scolastici, pregiudizi ideologici e preoccupazioni personali (2001g).

In questo modo, Pontiggia mette implicitamente in dubbio che esista una differenza tra gli standard epistemici di una comunità di studio e quelli di singoli studiosi eretici che, non accentandoli, sono esclusi dal dibattito. A conferma della sua tesi, Pontiggia cita il caso di due studiosi isolati dall'accademia. Il primo è quello di Martin Bernal, autore di *Atene nera*, a cui «sono state riservate un quindicennio fa» delle «feroci accoglienze». La colpa di Bernal era di aver collegato il «“miracolo greco” non più al modello ariano, tanto amato in Europa [...] ma alle radici africane e semitiche» (*ibid.*). Il secondo caso, riguarda il filologo Giovanni Semerano, che Pontiggia difende apertamente, quando scrive

[dell'] *opera grandiosa* di Giovanni Semerano, che rinvia alla matrice accadica per rivedere, su basi semitiche documentabili, l'albero genealogico indoeuropeo e il problema etrusco [corsivo mio] (*ibid.*).

La speranza di Pontiggia è che in futuro questi temi saranno affrontati con «atteggiamenti nuovi [perché] non riguardano solo la scienza, ma, in parte, anche quelli che la coltivano» (*ibid.*).

In un brano dell'*Album* di gennaio del 2001, lo scrittore torna a riflettere sul rapporto tra analisi e sintesi espressiva, richiamando una citazione di Montaigne contenuta nel libro di Mino Maccari *E se invece..., 70 aforismi e frammenti dalle agende*. Qui Pontiggia contrappone l'approccio specialistico — tipico della ricerca accademica e caratterizzato dalla frammentazione disciplinare — alla tradizione umanistica, capace di condensare riflessioni complesse in sintesi sapienziali. La citazione di Montaigne sulla natura dialogica della parola diventa così il paradigma di una modalità conoscitiva che, pur non negando la legittimità dell'indagine

scientifico contemporanea, rivendica l'importanza della sintesi aforistica e la sua capacità di cogliere verità complesse. Ancora una volta, Pontiggia solleva il problema, o indica gli effetti collaterali se si vuole, dell'iperspecializzazione (la stessa che produce "bare filologiche") suggerendo di liberarci dall'ossessione di analizzare tutto in modo specialistico, e di puntare semmai a una comprensione più aperta e multiforme:

Semplicità e sintesi. Montaigne. Come ogni maestro, importante non solo per ciò che dice, ma per ciò da cui distrae. [...] Vorrei soltanto sottolineare quanti spazi non di ricerca, ma di rinuncia a una ricerca univoca possa aprire una frase di Montaigne trasposta in versi da Maccari. Quanta liberazione in una semplificazione stratificata, in una sintesi geniale: "Scrisse Montaigne, e a ragion veduta/che la parola è mezza di chi parla/e mezza di chi ascolta". (2001b, 30 gennaio).

4.5.3 *La lezione dei classici*

Le riflessioni di Pontiggia sui classici sono una costante di tutta la sua carriera, ma è soprattutto negli ultimi anni della sua vita che queste si fanno pubbliche, anche in ragione dei molti interventi su quotidiani e riviste, e delle relazioni a convegni dove lo scrittore viene invitato ormai in veste di classico contemporaneo. Proprio su questo tema, Pontiggia scrive il suo intervento di maggior respiro: *I classici, una metafora sociale e militare* che apre la raccolta in volume delle sue recensioni pubblicate su «Panorama» e sul «Corriere della Sera» (1998a, 11-58). Secondo lo scrittore, il nostro rapporto con i classici è irrimediabilmente cambiato: il solo modo che abbiamo per colpire a morte i classici è negare che esistano delle gerarchie. È questo ciò che stiamo facendo, perché «per la prima volta non si lotta più con il passato, lo si ignora» (ivi, 49). Come abbiamo già visto, Pontiggia crede che per valorizzare i classici sia necessario essere consapevoli del problema della distanza, che non può essere né eliminato come vorrebbero i divulgatori né esasperato come vorrebbero i filologisti: questo significa guardare con sospetto anche a certe indagini semiologiche che avrebbero favorito questo fraintendimento. Pontiggia sostiene che ci sono stati semiologi come Maria Corti, Cesare Segre, d'Arco Silvio Avalle o Dante Isella che ci hanno aiutato a comprendere i classici senza tradire le loro specifiche qualità espressive e il loro contesto di origine; ma ce ne sono stati altri — di cui non fa il nome — che invece hanno alimentato «l'equivoco della uguaglianza, o

indifferenza, dei valori» (ivi, 53). Sebbene le libertà concesse dal mercato ci spingano ad atteggiamenti di irresponsabilità sia etica che estetica — e perciò giovani entusiasti, con il sostegno di maestri irresponsabili, sostengono che un classico della canzone sia altrettanto importante di un brano di Bach — secondo Pontiggia dovremmo imparare a distinguere (ivi, 54). A tal proposito, lo scrittore argomenta a favore della regolamentazione del mercato, quando certe pratiche invadono lo spazio della libertà privata, sostenendo che in democrazia non sia sempre legittimo invocare la legge della maggioranza. Infatti, «il principio maggioritario non può ignorare, sui problemi etici, il dissenso minoritario», come è avvenuto con le più importanti battaglie civili e le loro rispettive conquiste: leggi a tutela dell'ambiente, contro la speculazione edilizia o il bracconaggio. Tornando più indietro nei secoli, Pontiggia porta a esempio persino l'abolizione della schiavitù seguita alla Rivoluzione francese o quella votata dal parlamento inglese negli anni 1807-1808, nonostante tale decisione fosse avvertita come dannosa per gli interessi commerciali britannici e fosse giustificata unicamente da moventi idealistici (2003 [2002], 209-211). Pontiggia pensa alla questione per mezzo di una metafora militare: i classici sono come un esercito, ma l'avanguardia (che sarebbe l'equivalente degli *antecursores* che precedevano e aprivano il cammino dell'esercito romano) oggi non ha più senso di esistere, perché alle sue spalle non c'è più alcun esercito. Ad aver trionfato è la massa, il proletariato, che però non è né «quello rivoluzionario di Marx né quello turbolento degli *inermes*, ma quello volubile e suggestionabile del mercato» (1998a, 50); questa moltitudine ha eletto la popolarità a valore, in essa si riconosce e applaude sé stessa (*ibid.*) Per Pontiggia non sono però auspicabili fughe nostalgiche in un passato che non tornerà, ed è perciò necessario accettare che la centralità della tradizione europea delle lettere, sulla quale i classici fondavano il loro primato, sia lentamente venuta meno; è opportuno dunque comprendere che quella tradizione deve aprirsi e integrarsi con altre tradizioni (ivi, 50-51). “Classico” è sinonimo di “valore” nella concezione di Pontiggia, per questo bisogna riconoscergli lo spazio che gli compete, «che la cultura di massa vorrebbe invece confondere con quello del mercato» (ivi, 51). Tuttavia, la gerarchia che dobbiamo essere capaci di riconoscere non può oggettivarsi in un canone, come vorrebbe Harold Bloom, il cui tentativo è «una sorta di tributo ai sogni di oggettività e di fondazione» (ivi, 52), né può assumere l'aspetto dei nuovi canoni dettati dal mercato come le classifiche private che aspirano al pettegolezzo, i

dieci libri da salvare, i bilanci della stagione o dell'anno (*ibid.*). In definitiva, i classici non sono più pensabili come un modello da imitare o emulare, restano però degli esempi di cosa sia la letteratura come valore e dunque «continuano a esprimere, in un linguaggio spesso indecifrato o frainteso, i valori in cui possiamo riconoscerci» (ivi, 56).

Sebbene concezioni come questa dimostrino un atteggiamento non relativistico in ambito artistico e letterario — Pontiggia sostiene infatti l'esistenza di gerarchie e la possibilità di confrontare le opere sulla base del valore —, si possono trovare altri luoghi in cui la sua posizione si fa più ambigua. Scrive ad esempio:

Per la prima volta accetto mentalmente che un romanzo che a me non è piaciuto sia piaciuto a un altro ma senza che mi sia sbagliato io o si sia sbagliato lui. Che cosa è? La rinuncia ai fondamenti ontologici dell'estetica? Una resa incondizionata alla relatività del gusto, proclamata generalmente da chi non ne ha? La rinascita di uno scetticismo pirroniano, mascherato dalla tolleranza liberale di Popper? Un aspetto inquietante di quel crollo dei valori che gli uomini temono sempre meno del crollo della Borsa? O un attacco improvviso di maturità? Non so se esserne contento o preoccupato (1998h, 16 giugno).

In questo passaggio ritroviamo le strategie retoriche consuete di Pontiggia: la forte struttura retorica della cascata di domande, piuttosto che un'argomentazione distesa; lo scrittore allude al tema, ma non lo affronta, costruisce una struttura di alternative esclusive che non sono concettualmente ben gestite. Ad esempio, la constatazione di una varietà di opinioni differenti che si ritengono ugualmente valide non implica necessariamente il relativismo (come teme Pontiggia), perché potrebbe configurarsi come una forma di pluralismo. Inoltre, il ricorso alle citazioni colte (i fondamenti ontologici, lo scetticismo pirroniano, il liberalismo popperiano), sono usate in modo più allusivo che puntuale e non mirano davvero alla soluzione del problema sollevato. Pontiggia è però ottimista sul destino dei classici: il loro valore è la loro forza, quella che gli ha consentito di sopravvivere «sia pure lesi nel corpo e nello spirito, a tante offese» fino ad oggi e che troverà per loro un posto anche in futuro, superando l'eventuale tramonto della cultura classica nelle scuole e circolando in modi inediti (1997i, 28 maggio). Il saggio che apre la raccolta dei *Contemporanei del futuro* si conclude con un capitolo costituito da un solo breve paragrafo, che

Pontiggia — con il suo gusto ormai noto per il paradosso — chiama “premesse”, in cui ci sono sia la sintesi definitiva del suo pensiero sia un monito per il lettore:

Che i classici siano nostri contemporanei è un conforto idealistico e una menzogna pubblicitaria. [...] 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 (1998a, 58).

Quando, tra gli anni Novanta e primi anni Duemila, Pontiggia sostiene che di necessità il canone dovrà allargarsi ad altre tradizioni letterarie non europee — e che di conseguenza non troveranno più posto autori come Gabriello Chiabrera²⁴³, osservando che non si tratta necessariamente di un male — lo scrittore non sta facendo sue le tesi dei critici post-coloniali. Nella sua prospettiva, infatti, non ci sono ragioni politiche o ideologiche, perché Pontiggia non crede che ci siano ragioni esterne ai testi capaci di sancirne il valore: più semplicemente, allarga lo spettro del suo interesse letterario — e del nostro — da un contesto eurocentrico a uno globale, mantenendo però intatte le aspettative e i parametri di giudizio. Si tratterà di una questione puramente quantitativa: delle molte opere che oggi vengono scritte in paesi che prima d’ora non avevamo preso in considerazione, alcune passeranno il vaglio di lettori scrupolosi come Pontiggia, e dunque entreranno nei nuovi canoni per i loro esclusivi meriti letterari. Se c’è un’apertura al mondo, dunque, questa non implica alcuna revisione dei propri metodi e dei propri standard, ma soltanto la rimozione di un ostacolo avvertito come contingente e limitante, che altro non era se non il retaggio dell’abitudine di cercare la letteratura in una manciata di paesi occidentali.

4.5.4 I classici e gli errori

Pontiggia estende la sua concezione sull’importanza di intrattenere un rapporto personale con i testi anche ai classici. Alle obiezioni piuttosto prevedibili, secondo cui tale approccio concederebbe troppa libertà interpretativa al singolo lettore —

²⁴³ Cfr.: «Nel segmento di una tradizione possiamo occuparci di Gabriello Chiabrera: però, francamente, in un quadro di classicità più articolato, più mobile, Chiabrera inevitabilmente acquista meno spazio. Da un lato è un processo a cui dobbiamo rassegnarci, anche se abbiamo particolari attaccamenti o nostalgie nei confronti della tradizione eurocentrica; ma dall’altro è un processo di arricchimento enorme» (2006a, 26).

consentendogli di giudicare anacronisticamente opere di altre epoche secondo criteri estetici estranei alla cultura che le ha prodotte —, lo scrittore risponde che dovrebbe essere semmai incentivata

una forte reattività di fronte al testo come se fossimo i primi a leggerlo e a valutarlo». Se ciò «può apparire arbitrario e discriminatorio [nondimeno] noi leggiamo in questo modo arbitrario e discriminatorio (2009 [2004], 133).

Questa postura non esclude tuttavia la severità critica:

L'amore è anche amore del distacco. Penso che nel rapporto con i classici occorra essere aggressivi, leggerli, pur sapendo che non lo sono, come se fossero testi contemporanei, con la stessa aggressività. Occorre dire se ci sono parti che non vanno bene, che non ci riguardano [...] altrimenti si cade in quella edificazione moralistica dei classici che ci allontana dalla loro comprensione, (2006b, 57).

Pontiggia non si sottrae al compito di affrontare alcune delle critiche mosse a questa sua concezione. Come nel caso dello studioso che lo rimproverava di anacronismo per la sua interpretazione heideggeriana di Lucano, così è accusato di concedere un'eccessiva libertà di interpretazione al singolo lettore, promuovendo in sostanza un arbitrio ermeneutico ingiustificato:

Ma come fa lei a conservare questo atteggiamento giudicante di fronte a un testo passato, scritto in una diversa prospettiva storica ed estetica? Come fa a dire che qui sbaglia, qui è convincente, qui non è convincente? (2009 [2004], 134).

A questa critica, Pontiggia risponde confermando quanto abbiamo visto finora, ovvero, respingendo le eccessive cautele che sconfinano nello storicismo paralizzante:

Queste sentenze le pronuncia qualsiasi lettore, senza rendersene conto, aderendo o non aderendo, quindi io non faccio altro che puntualizzare quello che lei probabilmente sente, dato che quasi sempre c'è convergenza. In ogni caso, lo *storicismo delirante* a che cosa porta? Alla conservazione integrale del passato, a non scegliere. Se lei pensa che il passato debba essere comunque conservato, che tutto ha una sua ragione storica, parte dal presupposto della relatività del tutto e non fa niente. *Scrivere invece è scegliere, leggere è scegliere continuamente, e anche agire è scegliere*. E perché la nostra scelta sia

il meno possibile arbitraria, sarà tanto più importante che noi la facciamo nel modo più radicale e lucido e consapevole. Quel tipo particolare di storicismo che ci fa accettare tutto del passato e ci impedisce di dare *una risposta personale* è paralizzante e alla fine soccombente, perché la scelta è inevitabile quanto necessaria [corsivi miei] (ivi, 134-135).

Pontiggia sembra non prendere in considerazione — o quantomeno sembra minimizzare — il fatto che letture non informate, specialmente di testi lontani nel tempo, o nello spazio, favoriscano i fraintendimenti del lettore. Ogni lettura ingenua, infatti, porta con sé preconcetti o pregiudizi che potrebbero indurre a fraintendere ciò che il testo dice, o a vedere in esso ciò che di fatto non c'è. Se portassimo alle estreme conseguenze questo atteggiamento — se, cioè, considerassimo l'emozione della lettura come l'obiettivo primario —, allora ogni lettura di un testo sarebbe legittima purché in grado di fornire quell'emozione, come si è detto. Resta però ferma la sua convinzione che l'essenziale sia «il nostro rapporto con il testo, con i suoi arbitri, con i suoi limiti, anche con i suoi travisamenti» (ivi, 111).

Quando sostiene l'importanza di intrattenere un rapporto personale con il testo, in cui sia implicata la nostra responsabilità, Pontiggia non ne fa solo una questione etica, ma suggerisce che, contrariamente a quanto sostengono certi storicisti, se ci interessano le opere letterarie *in quanto* opere letterarie e non in quanto documenti — se cioè siamo innanzitutto dei lettori e non degli studiosi (degli storici, dei filologi, dei linguisti) — allora sarà inevitabile affrontare quei testi senza doversi impegnare in un giudizio storicamente e scientificamente accurato. L'impegno che ognuno ha verso di sé, infatti, non è quello dello studioso nei confronti della comunità scientifica; il testo, sembra dire Pontiggia, sta lì con le sue risorse potenziali praticamente infinite. Se anche dovessimo avvalerci di modalità di lettura eterodosse, che non corrispondono ad alcun metodo critico noto, e se anche la nostra lettura travisasse la natura storica dell'oggetto letterario (se, cioè, quell'oggetto non fosse mai stato letto così nel contesto della sua produzione) si tratterebbe, dopotutto, di un problema secondario, purché questa lettura risponda a una nostra esigenza importante. Questo non significa sostituire la cognizione dello storico con una lettura arbitraria, né pensare che le due modalità di lettura rispondano alle stesse esigenze. Proprio perché sono distinte, l'una non dovrebbe tentare di rispondere alle richieste di pertinenza dell'altra: una lettura che miri a soddisfare esigenze personali,

con il suo inevitabile carico di arbitrarietà, non potrà mai sovrapporsi, ad esempio, a una lettura storica informata, quando si tratterà di trasmettere conoscenze storiche nelle sedi opportune (il discorso è equivalente a quello sulla legittimità dei linguaggi specialistici all'interno del loro campo). Viceversa, le istanze e i parametri scientifici degli storici non hanno diritto di intromettersi nel rapporto che un lettore ha col testo, qualora tale intromissione dovesse sabotare quell'esperienza personale.

Se questa è una parafrasi adeguata del pensiero di Pontiggia, è chiaro che questo argomento non si libera del tutto di un certo arbitrio. Ad esempio: come si stabilisce quali esperienze sono personali (e solo personali)? E perché, per garantire un'esperienza personale, dovrebbe essere sacrificata l'acquisizione di un'informazione storica corretta su quell'opera? Non è in fondo una fantasia puerile o bovaristica quella che porta a non preoccuparsi di essere anacronistici, di tradire o travisare consapevolmente il senso che un'opera chiaramente aveva nel suo contesto? Inoltre, se lo scopo è quello di provare un'emozione, non stiamo pensando alla letteratura come a un semplice strumento del nostro piacere (per quanto colto e culturalmente determinato), privandola così della possibilità di distinguersi da qualsiasi altra attività edonistica? Infine, questo soggettivismo, aprendosi a interpretazioni false sul piano storico, non corre anche il rischio di favorire certe letture revisionistiche con le relative disdicevoli implicazioni morali? Pontiggia non si diffonde sulle possibili obiezioni, alle quali si può immaginare che avrebbe risposto invocando il semplice buon senso. La sua è in fondo una raccomandazione a cercare delle ragioni profonde e personali nella nostra vita di lettori, un invito a ricordarsi che si può leggere per tanti motivi e che, ad esempio, essere degli storici consapevoli è importante, ma non è tutto quando si tratta di letteratura: bisogna ricordarsi di essere anche, e forse soprattutto, dei lettori.

Portando questa convinzione alle sue estreme conseguenze, Pontiggia avanza l'ipotesi più audace che forse dovremmo leggere anche i testi classici «per quello che il testo dice al di là di quanto l'autore voleva dire» (ivi, 130) e che dovremmo lasciare alla filologia il compito di indagare le finalità, le esperienze, il mondo e le letture di quell'autore (ivi, 130-131). Dovremmo, insomma, «leggere i testi al di là della prospettiva storica, per quello che ci dicono e possono significare» (ivi, 131) e considerare i classici

come depositi di significati anche potenziali, come miniere di possibilità speculative e fantastiche che vanno al di là della condizione storica. Non per approdare a un irrazionalismo interpretativo, ma perché questa è la loro ricchezza inesauribile (ivi, 132).

Quel che è certo è che questo atteggiamento da lettori ha un corrispettivo preciso nella pratica della scrittura. È questo che afferma Pontiggia quando sostiene che uno scrittore deve essere coraggioso: le cautele di Calvino²⁴⁴ sono dal suo punto di vista ingiustificate perché Calvino non era uno studioso — che circoscrive e opina — ma uno scrittore. Come il lettore, lo scrittore non può né farsi forte né farsi limitare dalle teorie degli studiosi, ma deve rischiare e avventurarsi. È un lasciapassare per l'irresponsabilità? No, dice Pontiggia; al contrario, è l'assunzione di una responsabilità specifica: quella di impegnarsi a correre i rischi che gli altri non corrono. In questo senso, gli scrittori sono come quegli esploratori dotati di mappe imprecise, o di nessuna mappa, e di strumenti non sempre affidabili, che però hanno il privilegio e l'onere di spingersi laddove nessuno è mai stato: a mappare adeguatamente il territorio ci penseranno poi le retroguardie. D'altra parte, si potrebbe obiettare che anche per uno scrittore, quando è impegnato nella scrittura critica o saggistica — quando cioè non si occupa di narrazioni finzionali, ma di un qualche aspetto della realtà — debbano valere certi parametri che si applicano, ad esempio, alle scritture filosofiche, poiché sono esplicitamente impegnate rispetto alla verità delle proprie teorie. A questo proposito sono utili le riflessioni di Timothy Williamson, che mostra i nessi profondi tra chiarezza e coraggio. Anzitutto, afferma il filosofo:

La chiarezza non mira a raggiungere uno standard mitico di indubitabilità. Piuttosto, il suo scopo è quello di rendere chiaramente visibili i nostri errori di ragionamento (Williamson 2018, 62).

E aggiunge:

I filosofi amanti della precisione vengono a volte accusati di eccesso di cautela, o addirittura di codardia intellettuale. L'idea è che i filosofi veramente coraggiosi sono quelli pronti a immergersi negli abissi dell'oscurità, rischiando tutto nel buio torbido, mentre gli amanti della precisione si trastullano con

²⁴⁴ Cfr. § 1.3.

giochi banali in acque chiare e poco profonde. È una bella prospettiva per gli amanti della vaghezza quella di sognare il pericolo, ma standosene al sicuro. Ricorrere a una prosa indisciplinata e nebulosa può sembrare audace, ma in realtà costituisce l'opzione più semplice e comoda, perché la sua mancanza di chiarezza la rende inconfutabile. Essa fa sì che gli errori commessi non siano identificabili con certezza. È più rischioso asserire qualcosa che sia abbastanza chiaro e specifico da poter essere confutato (ivi, 105).

La chiarezza ha, tra le altre conseguenze, quella di amplificare il potere deduttivo. Questo significa che le teorie chiare rischiano di “collassare” con molta più facilità di quelle oscure perché, se sono incoerenti, possono implicare logicamente qualunque asserzione (secondo il principio *ex falso quodlibet*). Una teoria incoerente, «mentre sembra spiegare tutto, [...] non spiega nulla» (ivi, 105-106). Perciò, «le teorie chiare rischiano di più questo disastro estremo rispetto a quelle non chiare; d'altra parte, però, acquisiscono maggior credito se riescono a evitarlo» (ivi, 106). In quest'ottica, il coraggio assume una connotazione ulteriore rispetto a quella che gli dà Pontiggia. Da un lato, come sostiene lo scrittore, essere coraggiosi significa non sottrarsi al dibattito e non entrare nella discussione in punta di piedi. Ma dall'altro lato, non è sempre vero il contrario: entrare nel dibattito senza incertezze non è sufficiente per parlare di coraggio. Essere coraggiosi, infatti, potrebbe voler dire adottare una prosa che abbia anzitutto l'obiettivo di esibire i propri passaggi argomentativi — rendendoli così vulnerabili alla confutazione —, piuttosto che sfoggiare abilità espressive o una grande dimestichezza con fonti letterarie prestigiose, rischiando così di essere più facilmente smentiti.

Capitolo 5

Retorica, stile e un'idea di letteratura

5.1 La forma breve e l'aforisma

Non è raro che Pontiggia, quando si diffonde su questioni retoriche, soffermi la sua attenzione sulle scritture epigrammatiche e aforistiche²⁴⁵. Nella *conversazione 11* di *Dentro la sera* (2016, 123-135), ad esempio, si rivolge proprio agli aforismi per dimostrare come la retorica possa essere impiegata sapientemente²⁴⁶. Che le forme brevi e brillanti occupino un posto preminente nella sua gerarchia delle forme narrative lo si può constatare dalla sua produzione sia letteraria che saggistica. Nella sua prospettiva, gli aforismi non sono solo un'occupazione ludica, ma anzitutto un esercizio intellettuale e morale. Dello scrittore polacco Stanisław Lec, ad esempio, Pontiggia dice che è un «pensatore [...] tra i più straordinari del nostro tempo» (2016, 129), perché gli scrittori come lui, pur essendo paradossali, non si limitano alla «sorpresa effimera, legata alla giocosità del discorso, al gioco di parole» ma perseguono una ricerca che non resta limitata al tema che affrontano (ivi, 130). Se, come suggerisce Pontiggia, prendiamo in esame la produzione di un moralista classico come La Rochefoucauld, notiamo che all'effetto di sorpresa suscitato dai suoi aforismi segue solitamente un effetto di conferma. È il caso del celebre: «Tutti abbiamo forza sufficiente per sopportare i mali altrui» (ivi, 129)²⁴⁷. L'inizio è dimesso: è una caratteristica degli aforismi più geniali, osserva Pontiggia, «accogliere l'ospite con tranquillità» (*ibid.*); poi però, le aspettative vengono disattese e quasi capovolte (quando scopriamo che i mali cui ci si riferisce non sono i nostri ma quelli altrui), perché

²⁴⁵ Sulla scrittura aforismatica nei romanzi di Pontiggia, soprattutto nella *Grande sera*, cfr. (Bellardi 2014, 129-134).

²⁴⁶ Qui seguo Pontiggia, che non distingue in modo netto tra aforisma, massima, sentenza, proverbio, ecc., ma tende a pensare a queste scritture brevi anzitutto guardando a ciò che le accomuna: il potere di sintesi più che di analisi, la loro perentorietà e la forza espressiva.

²⁴⁷ È la massima 19, «*Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui*» (La Rochefoucauld 2015, 18).

gli stilisti, come i rivoluzionari, non si disperdono (l'abbiamo già visto) in esibizioni e in ostentazioni, che lasciano ai dilettanti. Loro cercano anzi di insinuarsi senza destare sospetto per poi colpire con la stoccata improvvisa (ivi, 129).

Nella prefazione al «Meridiano» Mondadori degli *Scrittori italiani di aforismi* (1994a, XV-XXII), Pontiggia tenta una definizione del genere aforistico ricorrendo prima all'etimologia e poi al confronto con i classici. Partendo dall'assunto che le parole “aforisma” e “orizzonte” condividano la stessa radice, Pontiggia istituisce dei parallelismi tra i due termini seguendo le metafore della separazione e della divisione, ovvero «atti fisici, esperienze sensoriali, che diventano operazioni della mente» (ivi, XV), e si chiede quale sia il fondamento di entrambi, trovando questa risposta: «[È] la possibilità di racchiudere, entro i limiti di una definizione, il flusso altrimenti inafferrabile dell'esperienza» (ivi, XVI). L'aforisma, nella sua concezione, non si limita dunque a raccontare o descrivere “il flusso inafferrabile dell'esperienza”, ma può fare qualcosa di più: può *definirlo*. È un concetto ribadito poco oltre: «Definire che cosa sia l'aforisma è *una definizione al quadrato*» (*Ibid.*). Cosa ci insegnano e quale funzione hanno, dunque, gli aforismi? La prima risposta di Pontiggia è la seguente:

Medicina dell'uomo, questa è l'essenza dell'aforisma, [...] un aiuto che l'uomo offre a un altro uomo, una guida per evitare l'errore e porvi rimedio, il conforto che l'esperienza può dare a chi deve ancora affrontarla (ivi, XVII).

Chi è dunque il “soggetto malato” che deve essere curato con questa medicina²⁴⁸? Se ne possono individuare almeno due. Il primo è il linguaggio. Già negli anni Cinquanta, Pontiggia aveva condiviso questa opinione con gli amici del «Verri», sebbene in seguito si sia allontanato dalle soluzioni proposte dai neoavanguardisti del Gruppo 63. In un'intervista con Claudio Toscani, lo scrittore ha dichiarato:

C'erano aspetti dell'avanguardia che mi attiravano, altri che mi allontanavano: tra i primi metterei la coscienza dei nessi tra ideologia e scrittura, la messa in discussione e in crisi del linguaggio, divenuto “il soggetto malato”, l'attenzione

²⁴⁸ Sul parallelismo tra aforisma e medicina, che ha ragioni storiche risalenti fino almeno a Ippocrate, Carlo Ginzburg osserva che la letteratura aforistica è per definizione un tentativo di formulare giudizi sull'uomo e la società sulla base di sintomi e indizi, perché quella società sono malati, in crisi; cfr. (Ginzburg 2023, 185).

ai meccanismi del racconto, il superamento di moduli critici e narrativi ormai stanchi, la sperimentazione come ricerca e insieme stimolo e occasione di lavoro, la riappropriazione delle avanguardie storiche (Toscani 1978, 6).

L'aforista, attraverso un lavoro artigianale²⁴⁹, dimostra un'attenzione esemplare per il linguaggio dalla quale possiamo apprendere. Il secondo soggetto malato è la nostra *bêtise*. Gli esempi, nella produzione pontiggiana, sono molti. Nel capitolo *Lezione di equilibrio* di *Nati due volte* Paolo, il figlio disabile del protagonista-narratore, deve imparare a muoversi in autonomia. Il padre definisce il suo duro percorso di apprendimento come una «seconda nascita in un mondo in cui perfino noi stiamo diventando disabili». (2004 [2000], 1620)²⁵⁰. O ancora, con tono più perentorio:

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 (2003 [2002], 52).

Nello stesso capitolo di *Prima persona*, intitolato *Il miraggio della normalità*, Pontiggia riporta la testimonianza della madre di un ragazzo emofiliaco, la quale si dice convinta che il figlio non sia malato, ma abbia solo un difetto del tutto curabile. Pontiggia spiega che le parole di quella madre rivelano una sfiducia nel linguaggio; tuttavia, dobbiamo comprenderla dal momento che viviamo

in una società che coltiva il miraggio della normalità e la scambia per una perfezione di massa: ovvero che esercita una coazione, funzionale ai consumi, a imitare modelli in cui solo pochi idioti (moltissimi) si riconoscono (*ibid.*).

La nostra presa di coscienza della realtà passa dunque dalle parole che usiamo per rappresentarcela: non tutto è perso però, se quella madre «avrà fiducia nel linguaggio, il linguaggio la ricambierà» conclude lo scrittore (*ivi*, 54).

²⁴⁹ Un atteggiamento nei confronti delle parole che Roger Caillois, come vedremo dopo nel § 5.4, chiamerebbe “cura filatelica”.

²⁵⁰ Per via del taglio autobiografico dell'opera, forse non è arbitrario leggere queste osservazioni come proprie di Pontiggia, oltre che del suo narratore: lo confermano numerosi luoghi in cui lo scrittore stesso formula giudizi affini. Ad esempio, in *La diversità dei normali*, scrive: «Abituarsi alla diversità dei normali è più difficile che abituarsi alla diversità dei diversi» (2003 [2002], 54). Altrove, sostiene che i genitori dei figli con handicap spesso proiettano su di loro le proprie ansie e paure, un atteggiamento causato da una visione del mondo infantile che li rende i meno attrezzati ad affrontare la realtà; cfr. (Pontiggia 1994c, 93).

La caratteristica forse più distintiva degli aforismi — la brevità — non è per Pontiggia una mera questione formale. Lo scrittore ricorda che già Bartolomeo di San Concordio (1262-1347) indicava sette motivi per cui «il dire breve è migliore che il lungo» ma, commenta, sebbene siano tutte condivisibili restano nondimeno ignorate (XVII-XVII). Lo stesso Pontiggia ha fatto sue alcune di quelle ragioni; se infatti le esaminiamo possiamo riconoscere alcuni temi che contraddistinguono la sua prosa e le sue riflessioni sul linguaggio²⁵¹. La prima ragione parla del piacere²⁵²; la seconda della chiarezza²⁵³; la quinta associa alla brevità la comprensione e la saggezza, istituendo una sorta di economicità espressiva come forma di intelligenza²⁵⁴; la sesta individua come un pericolo l'inflazione del valore delle parole²⁵⁵.

Nel suo saggio breve *L'aforisma narrativo*, Pontiggia mette in relazione due caratteristiche che spesso contraddistinguono questa forma letteraria. La prima è che molti aforismi si possono trasformare in aforismi di senso opposto ma ugualmente validi; la seconda è che ogni aforisma dipende dal contesto in cui si trova, e non andrebbe perciò interpretato in assoluto. La dipendenza dal contesto, come vedremo, fornisce anche una possibile soluzione al problema sollevato dalla prima. Un buon esempio è l'incipit di *Anna Karenina*, che Pontiggia capovolge, constatando che appare altrettanto vera dell'originale:

Tutte le famiglie infelici si assomigliano; ogni famiglia felice è felice in modo particolare (2002 [1996], 193).

Di questa possibilità di invertire di senso massime e aforismi ha scritto anche Umberto Eco, sostenendo che l'essere o meno suscettibile di questa trasformazione sia la proprietà che permette di distinguere gli aforismi dai paradossi: solo i secondi rifiutano di essere capovolti in una formulazione che appare altrettanto vera (Eco

²⁵¹ Queste sono le sette ragioni di Bartolomeo di San Concordio: «La prima è perché 'l parlare brieve suole fare più desiderio, e il parlare lungo suole fare rincrescimento. La seconda è perché, spesse volte, lo brieve detto più chiaramente s'intende che 'l lungo. La terza, però che le brevi cose meglio si tengono a mente. La quarta, imperò che le brevi cose talora muovono. La quinta, però che comprendere il fatto con brevi parole è segno di savio [...]. La sesta, imperò che spesso addivene che dire molte cose spezialmente che non pertengono al fatto, fanno poi meno valere l'utili. La settimana è perché comunemente lo brieve dire è più accettevole; onde si suol dire: Gli uomini al tempo d'oggi di brevità son vaghi» (Bartolomeo di San Concordio 1994, 91-94).

²⁵² Cfr. (Marcheschi 2015, 17).

²⁵³ Cfr. (Pontiggia 2016, 61) e *La «chiarezza» di Daumal* (Pontiggia 1984b, 13-19), e qui il § 4.1.1.

²⁵⁴ Cfr. (Pontiggia 2016, 21) e (Pontiggia 2018, 65); infine (Pontiggia 2020, 99).

²⁵⁵ Cfr. (Pontiggia 2016, 71), (Pontiggia 1984b, 226); e (Pontiggia 2002b [1996], 75-76).

2002, 76). Gli aforismi rovesciabili (Eco li chiama “cancrizzabili”), invece, sono vittime del loro desiderio di stupire a apparire arguti; per questo sono portatori di verità parziali e, se a un primo sguardo ci appaiono veri, è solo perché sono spiritosi (*ibid.*). Anche l’incipit tolstojano è niente più che un’osservazione brillante ma vuota? Pontiggia afferma che l’unica spiegazione della sua memorabilità risiede nella dipendenza dal contesto²⁵⁶:

Provo a immaginare la sentenza in una agenda strenna. Non mi suscita nessuna reazione. Anzi, se approfondisco l’ipotesi, constato che mi suscita insofferenza. [...] Evidentemente è il contesto che decide e il contesto è il romanzo; non solo l’opera nella sua totalità, [...] ma, in una accezione più circoscritta e immediata, il paragrafo successivo, che esemplifica subito quella epigrafe *incorporata* nel testo, nel senso *che fa corpo* con esso. [...] Quest’ansia dilagante e contagiosa, percepibile dagli estranei, è uno dei segni più tipici della infelicità di una famiglia e legittima, con un pathos che si riflette anche retrospettivamente, la norma generale e il passaggio al caso particolare. (2002b [1996], 193-194).

Quell’aforisma ha dunque senso solo se lo pensiamo come una conclusione di cui il romanzo, o una sua parte consistente, costituiscono le premesse e la giustificazione²⁵⁷. Tuttavia, Pontiggia non è sempre coerente con questa concezione contestuale dell’aforisma. In primo luogo, perché altrove lo caratterizza come una forma letteraria indipendente e autosufficiente²⁵⁸; in secondo luogo, perché è a sua volta autore di massime e aforismi destinati alla silloge (si pensi alla raccolta *Le sabbie immobili*). Infine, perché non si astiene dal fare suo un aforisma altrui, cogliendolo dalla sua sede originaria e facendone un sostegno argomentativo del proprio discorso.

²⁵⁶ Di questa dipendenza dell’aforisma dal contesto, Pontiggia parla solo nel saggio breve *L’aforisma narrativo*: dove l’attributo “narrativo” non marca una differenza tra questo e l’aforisma *tout court*, ma indica evidentemente la sua provenienza letteraria.

²⁵⁷ Simile la posizione di Eco, ma con ragioni differenti: nel suo saggio su Oscar Wilde richiama Alex Falzon, curatore di una raccolta di aforismi wildeiani, secondo cui quei motti non sono fatti per risplendere isolatamente. Siccome sono stati «detti da qualcuno in determinate circostanze» (Eco 2002, 84), osserva Eco, ci si pone davanti un problema: possiamo giudicarli deboli se a pronunciarli è un personaggio frivolo? A suo avviso, Wilde non credeva davvero ai suoi aforismi e ai suoi paradossi: il suo scopo era piuttosto mettere in scena una società che attribuiva enorme valore a quel tipo di brillante sentenziosità (*ibid.*). Di conseguenza, non sottoscriveva il senso, Wilde non si fa garante della loro attendibilità; sta a noi ricordare che, anche se lo scrittore fu vittima del cinismo che lui stesso ostentava e che tanto deliziava lettori e spettatori, non dovremmo citare i suoi aforismi isolatamente come se volessero o potessero impartire una lezione (ivi, 89).

²⁵⁸ Ad esempio, nella prefazione all’antologia *Scrittori italiani di aforismi* (1994a); o in *Dentro la sera* (2016, 122-124; 129-130).

Ad esempio, per sostenere la tesi che abbiamo già visto del “sentire” e delle reazioni fisiche come metro di giudizio per il lettore, Pontiggia scrive:

Se ora ti avventurassi negli atti di un Convegno su 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* (1997e, 270).

Oppure:

Sono però convinto che niente è più ragionevole delle nostre reazioni. Come diceva Wilde, sono solo i superficiali che non si fidano della prima impressione (2002b [1996], 181).

Se non alla forma stessa, Pontiggia non risparmia le sue critiche a certi *usi* dell’aforisma, specialmente quando ne constata il ritorno in auge negli anni Novanta; un successo che ritiene misurabile dalla popolarità raggiunta da certe raccolte. A questo successo dà una spiegazione socio-antropologica, imputandolo principalmente a due sue proprietà:

Una *brevitas* in sintonia con il tempo a disposizione [e] la citabilità, preziosa per le modeste ambizioni del nostro periodo (ivi 195-196).

Spesso, conclude lo scrittore, chi ricorre alle citazioni brillanti, finge una «consuetudine con autori che non frequenta», e avverte:

Se attinge, come fanno i più, a un repertorio, non dilata i limiti del proprio discorso, ma li sottolinea. Io gli consiglierei di non farlo (ivi, 196).

5.2 *La rivincita della retorica: contro l’impersonalità*

In diverse occasioni, Pontiggia assume le difese della retorica con l’intento esplicito di restituirle credito; ne richiama la migliore tradizione e ne sottolinea la possibile funzione critica, che consiste nella sua capacità di smascherare i discorsi inefficaci e di rintracciare le buone ragioni di quelli efficaci. Tuttavia, se la retorica ha bisogno di essere difesa, significa che è stata oggetto d’accusa; da qui la domanda preliminare: chi l’ha contestata, in quale momento storico e per quali motivi? Per

Pontiggia, in letteratura il punto di non ritorno ha coinciso col Romanticismo, quando al sistema di regole espressive sono state contrapposte «l'esaltazione dell'Io [...] e la rivalutazione della libertà di ispirazione, della libertà espressiva, la rivalutazione delle tradizioni nazionali» (2016, 132). In Italia, il colpo definitivo alla tradizione retorica sarebbe arrivato dall'idealismo del primo Novecento, che l'ha bollata come «gabbia vuota, un insegnamento convenzionale, un repertorio di luoghi comuni da cui emanciparsi, da cui liberarsi»; da allora, nota lo scrittore, la disciplina esce di fatto dalle scuole (*ibid.*). Al contrario, dalla metà circa del Novecento, in altri paesi europei si registra un suo recupero: gli studi di Roland Barthes, la fondazione del Gruppo μ a Liegi e la nuova teoria dell'argomentazione di Perelman e Olbrechts-Tyteca testimoniano un rinnovato interesse per la disciplina (*ivi*, 133). Della retorica, tuttavia, Pontiggia privilegia soprattutto gli aspetti pratici — le sue osservazioni riguardano anzitutto ciò che serve agli scrittori — piuttosto che gli esiti più strettamente teorici (seppure li evochi, come fa con Perelman). Questa impostazione emerge con chiarezza nel suo *Pensiero e punto esclamativo* (2003 [2002], 105–107), dove Pontiggia ricostruisce rapidamente la sfortuna contemporanea di due segni interpuntivi: i puntini di sospensione e il punto esclamativo. I primi sarebbero caduti in disgrazia perché ormai associati al «ricatto sentimentale della reticenza» (*ivi*, 105), il secondo perché sarebbe ormai sentito come il «retaggio di un' enfasi declamatoria» (*ibid.*). A suo avviso, la loro sfortuna sarebbe a tutt'oggi dovuta, da un lato, a un lungo riflesso anti-romantico e, dall'altro, all'aspirazione a un ideale d'impersonalità “scientifica” trapiantato in letteratura, che «non cessa di modellare, a distanza di oltre un secolo dai laboratori positivistici, la maschera atarassica di tanti autori» (*ibid.*)²⁵⁹. Eppure, molti scrittori moderni non cedono al ricatto di queste interdizioni cui, ammette Pontiggia, pure lui aveva ceduto fino a non molti anni prima, salvo poi trovarsi — una volta liberatosene — in compagnia di scrittori e pensatori come Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Bergson, Péguy, Rosenzweig (*ivi*, 106)²⁶⁰. Nel suo saggio, Pontiggia coglie un'importante questione teorica a partire dal rapporto che gli scrittori hanno con questi due segni di interpunzione: inserirli nella

²⁵⁹ Sulle sue aspre critiche alla tecnica dell'impersonalità autoriale e al modello scientifico in letteratura, si veda quanto discusso nel § 3.5.

²⁶⁰ Si noti, anche in questo caso, la solita indistinzione tra prosatori, poeti, filosofi.

propria prosa, più che una scelta ortografica per ragioni formali, corrisponderebbe all'esigenza 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 (*ibid.*).

È senz'altro vero che uno studio neoretorico come il *Tratto dell'argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca ha costituito una dichiarata «rottura rispetto a una concezione del ragionamento [...] che i due autori fanno risalire all'ideale cartesiano del ragionamento *more geometrico*» (Iacona 1999, 133); ma è meno esatto vedere in questa rottura la contrapposizione tra ragione e sentimento²⁶¹, come fa Pontiggia, poiché alla base dell'impresa del *Trattato* c'era piuttosto la volontà di non abbandonare «all'irrazionalità e alla suggestione tutto ciò che non è suscettibile di prove apodittiche» (*ibid.*), come ad esempio i giudizi di valore (ivi, 135). Non bisogna dunque commettere l'errore di vedere in questo tentativo la banale contrapposizione tra «logica e retorica, tra dimostrazione e argomentazione, [...] tra cultura o sapere scientifico e cultura umanistica» (ivi, 136), perché, come spiega Andrea Iacona,

la teoria dell'argomentazione non è il risultato di una reazione alla scienza, che tenda a rivalutare l'uomo, i suoi valori, il sapere umanistico, contrapponendoli al sapere tecnico-scientifico. Essa è piuttosto un tentativo di estendere la razionalità della scienza ad ambiti che una certa corrente o concezione filosofica tenderebbe a disconoscere. Perelman è stato razionalista fin dai primi scritti, quando assegnava alla filosofia lo stesso metodo della scienza (*ibid.*).

Nei brani conclusivi del suo scritto, Pontiggia cita il saggio breve di Ezio Raimondi *La retorica d'oggi* che, proprio a partire da Perelman e Olbrechts-Tyteca, inquadra la retorica come una “teoria del dialogo”, contrapposta alle ricerche logiche formali come quella del positivismo logico, «con la sua utopia di un linguaggio

²⁶¹ Si noti che si tratta della stessa forzatura interpretativa del conflitto tra sentimento e ragione che Pontiggia, leggendo E. M. Forster, sviluppa a proposito della comunicabilità dei soli sentimenti a distanza di millenni; cfr. qui § 4.5.1.

neutrale legato ai meri fatti» (Raimondi 2002, 80). Questo è un tema caro a Pontiggia, soprattutto quello del “calore” della parola pronunciata; tuttavia, lo scrittore corre la citazione di una coloritura valutativa — che in Raimondi non c’è — quando scrive che

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 (2003 [2002], 107).

Rivelando così, ancora una volta, la sua poca simpatia per il pensiero astratto puramente razionale²⁶².

5.3 La retorica come euristica: invenzione e scoperta

Per Pontiggia la retorica non è solo uno strumento al servizio dello stile, ma è un mezzo di scoperta delle idee. I procedimenti meccanici con cui si dà corpo alla prosa — ad esempio accostando due o più parole attraverso le figure dell’antitesi o del parallelismo — non sono un tentativo di confezionare un vestito sgargiante per un contenuto già elaborato, ma servono a chi scrive per *capire* quali siano le sue idee. Questa concezione è quella che Pontiggia elabora parlando di Moravia o richiamandosi a quella annotazione wittgensteiniana sulla penna che corre più veloce della mente²⁶³; lo scrittore impugna la penna come il raddomante regge il legno biforcuto, e si mette in cerca delle proprie idee, caratterizzandosi così come un *Microgestore*²⁶⁴, che procede linearmente dai particolari al generale o come quel pensatore che Isaiah Berlin ha associato alla volpe pluralista, anti-monista e antisistemica²⁶⁵. Pontiggia è convinto che la retorica sia uno strumento utile per reperire le idee sia nella prosa saggistica sia in quella narrativa. Per dimostrarlo, porta due esempi dalla propria produzione. Il primo esempio riguarda la saggistica. Lo scrittore mostra e commenta le fasi di riscrittura dell’*incipit* di un suo saggio su Jorge

²⁶² Cfr. (Dedola 2013, 15-16); si veda anche la discussione vista sopra nel § 4.1.

²⁶³ Cfr. § 2.2.

²⁶⁴ Cfr. § 3.2.3.

²⁶⁵ Cfr. § 4.1.5.

Luis Borges, *Il dio ignoto della letteratura fantastica* (1984b, 203-207), partendo dalla prima intuizione fino alla versione finale²⁶⁶:

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 (1989c, 41).

Il primo tentativo, scartato in ragione della sua infelicità espressiva, era stato:

Mi sono chiesto più volte da cosa dipenda lo straordinario successo [...] (ivi, 41-42).

Questa versione era colpevole, secondo il suo autore, di attirare l'attenzione sull'io scrivente piuttosto che su Borges; inoltre, trasmetteva un'euforia ingiustificata parlando di "straordinario successo" (Pontiggia 2016, 162). Pontiggia aveva allora tentato di rimediare così:

Credo che lo straordinario successo... (1989c, 41).

Purtroppo, anche questo avvio rappresentava, a suo modo di vedere, un tentativo molto debole: se l'autore si limitava a crederlo, cosa avrebbe dovuto fare il lettore? La riscrittura successiva concentrava l'attenzione sulle responsabilità dell'Accademia di Svezia:

La tenacia con cui l'accademia svedese nega ogni anno...(*ibid.*).

Solo al quinto tentativo appare l'idea buona, sebbene in una forma non ancora convincente:

Da qualche anno a questa parte sono due i premi Nobel per la letteratura (*ibid.*).

Pontiggia commenta le quattro riscritture successive — che a suo dire non funzionano per ragioni differenti — prima di arrivare alla formulazione finale vista sopra. Perché questa funziona e le altre no? Innanzitutto, se si comincia con «Due

²⁶⁶ Si tratta di un esempio che ha riproposto in più sedi e occasioni, cfr. (Pontiggia 2018, 61-67); oppure (Pontiggia 2016, 162-165).

sono...», il lettore vuole sapere di che cosa si sta parlando e non interrompe la lettura. Inoltre, la costruzione crea un effetto di *suspense*: dopo l'inciso «ogni anno...» il lettore si domanda che cosa accada con tale frequenza. Infine, quando si scopre che si tratta di due premi Nobel per la letteratura, chi legge si chiede quali siano questi due premi e la risposta che riceve è «un'antitesi violenta» (*ibid.*). La costruzione latineggiante, che apre con il nome del predicato e si chiude con il soggetto, fa sì che

tutto il periodo gravit[i] verso la fine e c'è il due punti, tipicamente retorico [...]. Perciò, in questo caso, la struttura retorica, l'alveo retorico, la suggestione retorica mi ha aiutato non a dire le stesse cose, come si potrebbe essere tentati di dire, con un linguaggio diverso; ma a dire “cose diverse” con un “linguaggio diverso”. (Pontiggia 2016, 166).

Il secondo esempio riguarda la prosa romanzesca. Pontiggia richiama un episodio del suo romanzo *La grande sera*, in cui un'anziana non oppone resistenza al giovane aggressore che la violenta. Il narratore del romanzo commenta così:

E lei invece lo aveva accolto con quella disponibilità, che, nella età più tarda, appare rassegnata non solo all'inevitabile, ma all'evitabile (2018, 60)²⁶⁷.

Secondo l'autore, qui l'intuizione non nasce da un contenuto preesistente messo in forma a posteriori, ma scaturisce direttamente dal costrutto retorico “non solo..., ma anche”. Pontiggia aveva scartato l'idea banale della rassegnazione all'inevitabile, che gli appariva come un'ovvietà, e aveva poi scoperto l'idea che a una certa età ci si rassegni anche all'*evitabile* — che a suo avviso descrive l'esperienza in maniera rivelatrice — proprio grazie alla struttura simmetrica della formula retorica (ivi, 61). Questa concezione della retorica come strumento per reperire le idee è antitetica al luogo comune secondo cui essa sarebbe la fonte del conformismo espressivo. Al contrario, sostiene Pontiggia, la prima causa dei *cliché* è lo spontaneismo (ivi, 41). Lo si constata dal fatto che ogni prosa che trascuri la retorica risulta «non persuasiva, non efficace [...], disordinata, confusa, perché capiamo che non persegue una strategia di effetti, che non ha una gerarchia di fatti da mettere in evidenza» (Pontiggia 2016, 136)²⁶⁸.

²⁶⁷ Cfr. (Pontiggia 2004 [1995], 884).

²⁶⁸ A questo proposito si veda anche: «Sembrirebbe [...] che la retorica sia un artificio onnipresente. Ma c'è un linguaggio non retorico? Sì. È il linguaggio inefficace, il linguaggio non persuasivo. Il

Quando la retorica è impiegata sfruttandone appieno le risorse, la funzione euristica si accompagna alla critica delle idee correnti e dei luoghi comuni (come quello sulla rassegnazione all'inevitabile appena analizzato). Secondo Pontiggia, due testi esemplari in questo senso sono il *Dizionario dei luoghi comuni* e il *Catalogo delle idee chic*, in cui Gustave Flaubert sovverte le banalità correnti per mezzo di espedienti retorici: le antitesi, la sostituzione di avverbi temporali come “a volte” con “sempre” o del modo indicativo con quello imperativo. Queste operazioni producono effetti comici, e persino grotteschi o paradossali, come nel seguente caso:

Gli architetti: dimenticano sempre le scale (ivi, 141)²⁶⁹.

L'effetto è comico e paradossale, ma mostra un aspetto della realtà affermando una verità in modo traslato: che gli architetti «dimenticano la funzione, l'uso — per gli abitanti della casa — di certi dettagli indispensabili» (*ibid.*).

5.4 *La precisione e l'economicità dello stile*

Sebbene, come abbiamo visto, Pontiggia non pensi che in letteratura si possano prescrivere agli scrittori dei modelli che abbiano un valore normativo, è sua opinione che ci sia almeno un principio formale — che chiama “economicità dello stile” — dal quale dovrebbero farsi guidare sia lo scrittore sia il lettore che valuta un testo. Tale principio discende da una regola più generale: la precisione (Pontiggia 2016, 21). Di questo principio, Pontiggia offre diverse definizioni. L'economicità consiste nella «proporzione più funzionale tra mezzi e fini» (2009 [2004], 163) e in «un rapporto equilibrato e funzionale tra fini e mezzi, tra l'effetto che si vuole ottenere e le parole e la costruzione che si scelgono» (2020, 99). Di conseguenza, «lo stile deve essere proporzionato agli effetti che si vogliono perseguire» (2018, 65). Si tratta di un criterio che per lui ha validità generale e che non va confuso con alcuna forma di minimalismo; infatti, «se in uno scrittore barocco sono essenziali cinque aggettivi,

discorso che si articola in modo casuale, senza realizzare una forma, senza perseguire una strategia e una gerarchia degli effetti nella scelta e nella collocazione delle parole. Senza seguire un ordine, né esplicito, né dissimulato» (Pontiggia 2020, 62).

²⁶⁹ Cfr. l'originale: «*Architectes. - Tous imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons*» (Flaubert 1998, 9).

vuol dire che sei sono troppi e quattro sono pochi». (Pontiggia 1994e, 38)²⁷⁰. La concezione di Pontiggia della precisione, unita all'economicità dello stile, è evidentemente anti-scettica rispetto alla possibilità di comunicare in modo autentico: essa presuppone che ci si possa esprimere in modo adeguato, che sia possibile evitare le approssimazioni e che i mezzi a nostra disposizione (o gli esempi da seguire) siano sufficienti. Pontiggia individua tali modelli in fonti eterogenee: i classici, i vangeli, gli scritti degli economisti:

Una fiducia difficile nel linguaggio l'ho recuperata attraverso lo studio dei classici, attraverso l'analisi di quanto un classico può ottenere con la massima economia espressiva (1986b, 31).

L'economicità dello stile — intesa come corrispondenza mirabile di fini e mezzi — trova nel linguaggio dei Vangeli la sua espressione più alta (2000, 131).

“Economicità dello stile” [...] in questo gli stessi scrittori di economia, naturalmente i migliori, sono modelli (1986c, 15).

Questo principio formulato dallo scrittore sembra richiamare quello più generale dell'“economia della comunicazione”, ovvero «il bilanciamento tra il risparmio e il consumo di energia al fine di ottimizzare tanto la produzione, quanto, vincendo il rumore, la ricezione di un segnale» (De Mauro 2008, 33). Naturalmente, Pontiggia si guarda bene dal rifarsi a una definizione scientifica; per lui si tratta a tutti gli effetti di una *rule of thumb*, un'euristica che è il frutto dell'esperienza piuttosto che di una teoria. Più che in un principio astratto, l'origine di questa concezione risiede nel rapporto personale che uno scrittore dovrebbe intrattenere con le parole, che si esprime in una speciale cura per il testo simile a quella di Roger Caillois, che «confessava di maneggiare ogni parola “con cura filatelica”» (2009 [2004], 149)²⁷¹. Una conseguenza inevitabile del culto della precisione lessicale è che non esistano i sinonimi:

²⁷⁰ Cfr. «Anche per uno scrittore che adotti uno stile esuberante, inventivo, barocco. Uno scrittore che abbia queste tendenze potrà usare sei aggettivi, ma allora constateremo che cinque sono pochi e sette sono troppi» (Pontiggia 2016, 21).

²⁷¹ Cfr. l'originale: «*Le terme pivot qui permet cette remontée est d'ailleurs opportunément choisi par celui qui «manie chaque mot avec un soin philatélique»*» (Caillois 1978, 24).

Jules Renard, asceta dello stile, stilita della perfezione: “Non c’è che una sola parola e il buon scrittore la conosce” (2003 [2002], 116).

In quest’ottica, non esistono vere espressioni equivalenti, poiché «ogni parola esprime qualcosa di preciso e inconfondibile» (Pontiggia 2016, 92). Seguire questo principio comporta una conseguenza pratica inevitabile: scrivere vuol dire soprattutto riscrivere (2003 [2002], 85). Potenzialmente, il lavoro di riscrittura per raggiungere un equilibrio tra mezzi espressivi e fini è inesauribile; di conseguenza, per uno scrittore è quasi impossibile stabilire che la propria opera sia compiuta. Sapere quando un romanzo è giunto alla fine è una faccenda complicata: per alcuni coincide con la parola stessa posta al termine del libro, per altri con la pubblicazione. Ha detto Pontiggia:

Per me non esiste. Sono infatti portato a credere che il romanzo sia sempre suscettibile di ritocchi, correzioni e, si spera, miglioramenti fino alla fine (questa volta dell’autore). [...] Riscrivere come si sarebbe scritto prima, se il proprio sguardo fosse stato più lucido; se non fosse stato distratto da distrazioni che il tempo ha decantato e si fosse interamente concentrato sull’oggetto della propria visione (1990, 5)²⁷².

Come di consueto, Pontiggia non fa differenze tra le scritture di finzione e le altre. Questo principio di riscrittura vale per tutta la sua produzione: «L’impegno sullo stile è analogo sia nel campo della narrativa sia nel campo della saggistica: faccio, descrivo, collaudo, riprendo, correggo» (Pontiggia 2006a, 21). Secondo Pontiggia, il rapporto che uno scrittore ha con il proprio testo — che si muove tra gli estremi della cura e della trascuratezza — emerge dalla pagina indipendentemente dalla volontà o dalla consapevolezza dell’autore; per questo motivo, lo stile diviene un’importante chiave interpretativa per il lettore. Ad esempio, Pontiggia sostiene che non siano credibili coloro che in uno scrittore come Emil Cioran vedono l’assenza di ogni speranza. Ciò diventa evidente «se si scruta contropagina la filigrana araldica del suo stile», che rivela una dedizione

²⁷² Cfr. anche: «Kafka diceva che la prima frase che viene è sempre sbagliata e Barthes che scrivere significa riscrivere» (Pontiggia 1978, 79); «Mi viene in mente una osservazione di Kafka, che la prima frase è quasi sempre sbagliata» (Pontiggia 2002b [1996], 182) oppure: «Barthes diceva che scrivere è correggere. Kafka diceva che la prima frase è sempre sbagliata, perché noi siamo suggestionati dai *clichés* — la prima frase è quindi una stratificazione di luoghi — comuni da cui dobbiamo liberarci progressivamente» (2001a, 83).

che può essere posta al servizio di tutto fuorché della disperazione, anche se contemporaneamente la dichiara. Così il messaggio di Cioran diventa un corroborante della speranza più che un incentivo della disperazione. E lui, cultore dello stile, era il primo a saperlo (Pontiggia 2009 [2004], 149).

Similmente alle reazioni fisiche dei lettori, che talvolta tradiscono le loro opinioni reali, lo stile può rivelare qualcosa del suo autore che non è percepibile per altre vie. Se ciò che viene affermato è contraddetto dallo stile con cui è formulato, dobbiamo prestare fede allo stile. Pontiggia porta l'esempio della sentenza a carico di Enzo Tortora del 17 dicembre del 1985, analizzata in una sua lezione di scrittura per mostrare come dal testo si possa capire che, al netto delle formule cristallizzate nella tradizione giuridica, una serie di ridondanze rivelino un atteggiamento «apprensivo e contraddittorio». La sentenza avrebbe voluto

inchiodare Tortora alle sue responsabilità, proclamate senza alcun dubbio, però linguisticamente tradiva una sotterranea insicurezza, un dubbio nascosto che veniva ipercompensato da una ostentata sicurezza, quale traspariva proprio attraverso la ridondanza degli aggettivi e degli avverbi (Pontiggia 2020, 121-122)²⁷³.

Pontiggia è convinto che prestare attenzione a questo tipo di evidenze non sia solo un modo per accedere a contenuti rilevanti che stanno sotto la superficie della comunicazione, ma pensa che siano delle prove a tutti gli effetti. Sebbene sia consapevole che un'interpretazione stilistica della sentenza non costituirebbe un'evidenza materiale in un tribunale, e che in un simile contesto la sua analisi non dimostrerebbe quasi nulla, Pontiggia relativizza il problema sostenendo che, sebbene certi usi del linguaggio siano una «prova indimostrabile», tuttavia *per lui* lo sono, e afferma:

Credo di più alla *evidenza occulta* del linguaggio che alla evidenza apparente di tante prove [corsivo mio] (2020, 126).

²⁷³ Il riferimento implicito è a un'idea di Jung che Pontiggia usa in altre circostanze, ad esempio: «Il fanatismo è stato definito da Jung come un dubbio ipercompensato» (Pontiggia 1984b, 23-24). La fonte è il saggio *Realtà dell'anima*, Boringhieri, Torino, 1963, pp. 207-208, come indica una nota manoscritta dello stesso Pontiggia, cfr. BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 9, fasc. 9, sottofasc. 12.

Pontiggia collega questa sua idea sull'autosvelamento attraverso il linguaggio alla sua teoria della lettura come fisiologia, sebbene qui emerga con più evidenza la natura irrazionalistica di questa concezione (“evidenza occulta”). Nel saggio *La vita «come se»* (1984b, 166-171), afferma che troppo di frequente non formuliamo giudizi sinceri sui libri letti, salvo poi comportarci “come se” ci piacesse. Questa abitudine ci porta a non trovare le parole per esprimere la nostra autentica approvazione quando poi troviamo un libro che ci appassiona davvero. In quei casi, di conseguenza, corrediamo il discorso di certi avverbi come “sinceramente”, “onestamente” che, inevitabilmente, suscitano l'effetto contrario: «Se l'analisi del linguaggio valesse in tribunale — scrive Pontiggia —, chi usa questi avverbi non dovrebbe essere considerato troppo attendibile» (ivi, 170-171).

Il principio di economicità dello stile è una guida anche per il lettore. Quando la prosa dei grandi scrittori è efficace, spesso questo principio è all'opera; viceversa, quando la loro prosa non ci convince, è perché essi hanno derogato a questo principio. Lo si può verificare facilmente con un esercizio che Pontiggia proponeva nelle sue lezioni di scrittura, e che consiste nel «leggere, con molta concentrazione, un breve passo di uno scrittore che [si] ama, e immaginare delle soluzioni alternative» (2016, 159). Facendolo, il lettore «constaterà che tutte le alternative — se la frase l'ha persuaso, l'ha suggestionato, l'ha colpito — [...] sono deboli e sono sbagliate» (ivi, 159) e comprenderà quali errori lo scrittore *non* ha commesso, capendo così l'importanza della parola precisa (*ibid.*)²⁷⁴. Lo ha ribadito anche nel suo saggio su Manzoni e l'Anonimo:

²⁷⁴ È un esercizio che ricorda quello del *cloze*, il quale prevede la ricostruzione di un testo dal quale sono state rimosse alcune parole, sostituendole con degli spazi bianchi: il compito è di scegliere la parola da reinserire in ogni spazio bianco, scegliendola da una lista di parole alternative. Questo test è stato sviluppato soprattutto dagli psicologi della *Gestalt* e in seguito adottato, prima, come un criterio per stabilire la leggibilità di un testo, poi come esercizio per lo studio sia delle lingue straniere che per l'apprendimento della propria lingua madre (Serianni 2013, XV). In ambito letterario un esercizio simile veniva adottato dal poeta Glyn Maxwell con la poesia *Le nozze di Pentecoste* (*The Whitsun Weddings*) di Philip Larkin, nella quale si racconta di un viaggio a Londra in treno. Larkin osserva dal finestrino il paesaggio in continuo mutamento, quando la sua attenzione viene catturata da una serra che: «brillò *singolarmente*» [*A hothouse flashed uniquely*]. Maxwell rimuove la parola “singolarmente”, informando gli studenti che dovranno inserire nello spazio vuoto un avverbio di un certo numero di sillabe. «Mai, nemmeno una volta, qualcuno di essi ha proposto “singolarmente”. “Singolarmente” è singolarissimo» (Woods 2010, 115). Infine, c'è una certa analogia con gli esercizi proposti da J. L. Austin per riflettere sulle sottili differenze di significato depositate nel linguaggio naturale, cfr. § 4.2 sul vaglio lingua comune.

Quando la parola si impone come una luce che rischiara lo spazio, è impossibile vedere l'ombra che lo circoscrive. Eppure, per vederla, basta chiudere gli occhi. Aggiungere alla parola necessaria del testo una parola arbitraria. Questa sostituzione della necessità con l'arbitrio è il percorso contrario a quello compiuto dal narratore. 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 (Pontiggia 2002b [1996], 118).

Tutto ciò non vale solo per le parole, ma anche per le soluzioni narrative. Pontiggia faceva un esperimento simile rimuovendo le parti finali di una frase e chiedendo ai suoi studenti di concluderla: «Raramente indovinano, perché i narratori geniali sanno trovare le soluzioni più sorprendenti e insieme più normali» (2001a, 90). Questa duplice natura di rivelazione e riconoscimento è connaturata a tutta l'arte che «è in qualche modo riconoscere lo sconosciuto» (*ibid.*)²⁷⁵. La precisione impone delle scelte dolorose, dice Pontiggia. Raccontare significa seguire il discrimine immaginario «tra il minimo che si dice e l'immenso che non si dice» (2002b [1996], 118). Se potessimo leggere le pagine dei romanzi controluce come si fa con una radiografia, vedremmo che alla costruzione di un mondo corrisponde

la dissoluzione degli altri. Scegliere non è solo salvare, ma eliminare. La vita si afferma a spese di altre vite. Nella biologia il disegno appare imperscrutabile e, se gli si dà un nome, non per questo lo si decifra. Nella narrativa il fine della selezione è l'arte, e la rinuncia viene sentita come accrescimento, l'ordine come libertà di movimento. Ma non è una operazione indolore, è un intervento drammatico (ivi, 117).

5.5 *La retorica e l'errore: il giudizio sui classici*

Abbiamo visto nel capitolo precedente come la concezione pontiggiana della lettura — intesa come rapporto personale con il testo — richieda un atteggiamento che lui stesso ha definito “aggressivo”: esso consiste nel trascurare la distanza temporale che ci separa da un'opera, per leggerla con le stesse aspettative che solitamente riserviamo alla letteratura contemporanea. In quel contesto, Pontiggia toccava il tema dell'errore in risposta all'accusa di assumere una postura giudicante nei confronti dei classici, rivendicando una libertà di giudizio quasi assoluta²⁷⁶.

²⁷⁵ Su questo punto, cfr. § 2.2.

²⁷⁶ Cfr. § 4.5.4.

Ritroviamo il tema dell'errore nelle sue riflessioni sulla retorica: l'uso che di questa fanno gli scrittori può essere sbagliato, infelice o infruttuoso, e rilevarlo nel testo è necessario anche se questo significa giudicare un classico. In questa prospettiva, l'analisi retorica diventa lo strumento che giustifica la sua speciale filosofia della lettura. Se da un lato un impiego consapevole della retorica conferisce valore e efficacia alla prosa, dall'altro un suo uso scorretto rende la prosa inefficace, esattamente come «il farmaco che può risolvere un male, se preso in dosi eccessive, si trasforma a sua volta in un male» (Pontiggia 2016, 157). Secondo Pontiggia, possiamo verificarlo in un aforisma di La Rochefoucauld:

Soltanto chi è spregevole teme di essere disprezzato (ivi, 166)²⁷⁷.

L'opposizione realizzata dalla coppia spregevole/disprezzato è, secondo lo scrittore, paradossale e perentoria, ma inefficace, perché la struttura dell'aforisma non realizza lo scopo per il quale è stata pensata. Non è «vero che soltanto coloro che sono spregevoli temono di essere disprezzati. Anche coloro che non sono spregevoli temono di esserlo» (*ibid.*). Cosa avrebbe potuto modificare La Rochefoucauld per evitare l'errore? Avrebbe potuto, ad esempio, adottare una strategia di attenuazione della forza assertoria, rimuovendo un avverbio e introducendone uno nuovo in un'altra posizione:

Chi è spregevole teme "spesso" di essere disprezzato (*ibid.*)

Questa versione riveduta dice qualcosa di vero, tuttavia non è efficace come la prima, perché a ben vedere è «quasi una constatazione al limite dell'ovvio» (*ibid.*). Anche se l'aforista francese era stato probabilmente condotto alla sua formulazione perché attratto dalla paradossalità e perentorietà di quella versione, quanto esso afferma, dice Pontiggia,

io non lo trovo personalmente vero, quindi non do la mia adesione come lettore (ivi, 167).

²⁷⁷ Si tratta della massima 322: «*Il n'y a que ceux qui sont méprisables qui craignent d'être méprisés*» (La Rochefoucauld 2015, 164).

Questo non è un giudizio isolato. Sulla stessa questione lo scrittore si esprime altrove con termini simili:

E dove allora avrebbe sbagliato [La Rochefoucauld]? Nell'uso di quell'avverbio, "soltanto", che non viene confermato dalla nostra esperienza [corsivo nell'originale] (2020, 70).

Da come Pontiggia affronta la questione degli errori, si capisce che, se lo strumento che impiega per descriverli è la retorica, per giustificare i suoi giudizi di merito — ovvero per rispondere alla domanda se si tratti o no di un errore — si avvale di qualcosa che sta fuori del testo e che non costituisce un *corpus* teorico definito: il confronto con l'esperienza. Lo possiamo constatare analizzando il primo breve passaggio citato, che incorpora due spie linguistiche esigue ma dalle grandi implicazioni. Da un lato, sebbene Pontiggia parli di "verità", non sembra volersi impegnare del tutto nei confronti della propria tesi. Infatti, inserendo l'avverbio "personalmente" — «non lo trovo *personalmente* vero» —, relativizza la portata della conclusione alla sua opinione; e questo sembra in netto contrasto sia con il parlare di verità sia con l'impresa argomentativa nella quale si è impegnato: sostenere la tesi che si possa parlare di errori negli aforismi e che, pertanto, sia possibile giudicare oggettivamente chi li commette, anche se si tratta di un classico. Infatti, è possibile parlare di "errori" solo sulla scorta di una teoria normativa, perché un errore, se è veramente tale, è oggettivo, non relativo all'osservatore²⁷⁸. La seconda spia linguistica riguarda esplicitamente l'adesione del lettore al contenuto dell'aforisma sulla base della sua esperienza — lo si nota più chiaramente nella seconda citazione —, e rappresenta una concezione che, se da un lato è coerente con altre assunzioni di Pontiggia (come quella che la lettura sia anzitutto la ricerca di un'esperienza personale), dall'altro lato è in conflitto con ciò che lo scrittore afferma soprattutto quando discute di romanzi e racconti, che nella sua prospettiva non dovrebbero essere valutati né pensati secondo parametri dettati da ciò che sta fuori del testo, perché questo ha la sua autonomia e le sue necessità²⁷⁹: si tratta di una tesi pienamente

²⁷⁸ Sulla scorta di Crispin Wright e Max Kölbel, Diego Marconi spiega che «l'ambito dell'*oggettività* è definibile appunto come l'insieme delle questioni rispetto alle quali l'esistenza di un dissenso implica che qualcuno sia in errore (almeno uno dei dissenzienti, ed eventualmente tutti)» (Marconi 2007, 102).

²⁷⁹ Cfr. § 3.2 sulle critiche di Pontiggia all'autobiografismo, la psicologia in letteratura, lo scientismo.

condivisibile, naturalmente, ma che presuppone quella distinzione tra scritte finzionali e non finzionali che invece Pontiggia contesta in molti modi.

Accade persino che Pontiggia sostenga la concezione dell'autonomia del testo a proposito di scritte non finzionali, come fa nella sua analisi del celebre incipit del *Principe* di Machiavelli. In una annotazione autobiografica, lo scrittore ricorda come il suo desiderio di studiare la retorica fosse scaturito proprio dalla lettura di questo classico, la cui eco così vasta e duratura gli era apparsa il segno di un'opera che non è solo un oggetto di studio, ma di un testo che ha il potere di agire sulle menti dei lettori (Pontiggia 2016, 146)²⁸⁰. Il suo desiderio era perciò diventato quello di «sorprendere lo scrittore al lavoro» (*ibid.*), specialmente per capire in che modo Machiavelli avesse ottenuto quegli effetti persuasivi. Ne aveva concluso che la responsabilità di quelle forti suggestioni fosse da imputare alla singolare «intelaiatura retorica» costellata di disgiunzioni esclusive «che pervade, occupa l'intero spazio del linguaggio» e suggerisce l'idea di un dominio sulla politica e sulla storia (ivi, 146-147). È un incipit potente e ambizioso quello del *Principe*, che però nasconderebbe un rischio. Se da un lato questa costruzione binaria dà una forma persuasiva a «una riflessione geniale», dall'altro sembra che la realtà non possa essere racchiusa in due sole alternative, come vuole Machiavelli; queste bipartizioni insistenti lasciano fuori troppi aspetti rilevanti della realtà (ivi, 148). In base al principio di precisione e di aderenza all'esperienza visti sopra, da questa osservazione dovrebbe seguire che la strategia retorica di Machiavelli è in qualche misura imprecisa, ovverosia, una fonte di errore. Come si risolve questa aporia? Pontiggia di fatto non la risolve, perché non trova una giustificazione razionale che componga la contraddizione tra questa osservazione e la sua assunzione che sia necessario verificare l'attendibilità del testo sulla base del confronto con l'esperienza. Lo scrittore ricorre invece a un linguaggio metaforico dall'alto grado espressivo per sostenere che, se Machiavelli avesse preso in considerazione i dettagli, se fosse stato preciso, il risultato sarebbe stato certamente inferiore:

Il linguaggio non avrebbe avuto quella *presa così potente*; però in questa categoricità c'è anche una *generosità ideale*, c'è anche uno *slancio creativo*, c'è anche l'ambizione di *abbracciare l'esperienza storica con un unico sguardo*, che

²⁸⁰ Cfr. anche: «Senza una gabbia retorica coattiva e inesorabile come le idee che comunica, *Il Principe* non avrebbe esercitato un dominio così tenace sulla mente degli uomini» (2009 [2004], 151-152).

è la verità del testo. *La verità di un testo* come quello di Machiavelli *non possiamo solo intenderla sul piano analitico, come verità anche nei dettagli* [corsivi mei] (*ibid.*).

Più in generale, sia che Pontiggia guardi all'esperienza (come con La Rochefoucauld), sia che non lo faccia e badi piuttosto all'efficacia retorica (come con Machiavelli), ciò che gli manca è una teoria di controllo del discorso interna al testo: nella sua prospettiva, il momento della verifica è sempre, in ultima istanza, intuitivo. Seguendolo, sembra infatti sufficiente che un argomento presenti una struttura articolata dotata di certe proprietà estetiche — come la brillantezza, la percussività, l'imperiosità — affinché risulti persuasivo. Tuttavia, lo scrittore non si interroga sulla natura logica di quella struttura, né si chiede come sia possibile distinguerla da un'altra che, pur essendo esteticamente altrettanto compiuta, sostenga una tesi contraria: a quale delle due dovremmo dare la nostra adesione e perché? A differenza di quanto fa con l'*inventio* della retorica classica, che costituisce uno dei fondamenti della sua concezione della scrittura²⁸¹, Pontiggia trascura l'importanza di ciò che è il «cuore del discorso persuasivo»²⁸², ovvero l'argomentazione. In un testo che ambisca a sostenere una tesi, è proprio l'argomentazione a costituire il supporto delle conclusioni; ed essendo ciò che le giustifica, è su di essa che si misura la razionalità del discorso²⁸³. Sebbene in queste occasioni Pontiggia parli di “verità” senza relativizzarla alla sua opinione (come con La Rochefoucauld), ne tradisce nondimeno il significato — anche inteso alla maniera intuitiva di “corrispondenza ai fatti” sedimentata nel senso comune — definendola con invenzioni metaforiche come “generosità ideale” e “ambizione di abbracciare l'esperienza storica in unico sguardo”, parlando così di qualcos'altro, non della verità²⁸⁴. Questo lo costringe altresì a negare l'importanza dei dettagli — la cui verità non ritiene essenziale per la verità di un discorso più ampio che li contempi — avvalendosi di un linguaggio immaginifico che non risponde davvero all'obiezione che lui stesso ha sollevato, trovandosi in qualche modo costretto a banalizzare l'ipotesi contraria:

²⁸¹ Cfr. § 2.2.

²⁸² Cfr. (Garavelli 1988, 73).

²⁸³ Cfr. § 4.1.

²⁸⁴ Cfr. § 4.1.3. e lo schema (T) di Alfred Tarski.

Qui c'è una *sintesi potente*, c'è una generosità speculativa, c'è una grandiosità di rapporto e di scorci, che non può render conto del proprio procedere *in modo pedante scolastico*. Perciò la *verità di questa apertura* supera l'eventuale imprecisione del dettaglio [e conferma] che *il linguaggio potente è anche un linguaggio preciso*. È preciso a un livello più alto che il discorso scolastico sull'eshaustività dell'analisi. Qui c'è un'intuizione generosa, c'è il linguaggio degli scopritori: il linguaggio di quelli che scoprono i continenti. Poi, lasciamo che le agenzie turistiche correggano i dettagli [corsivi miei] (ivi, 148-149).

In questo brano Pontiggia è costretto all'acrobazia concettuale: da un lato ammette che quel linguaggio, al costo di essere impreciso, diventa potente; dall'altro sostiene che un linguaggio potente è anche preciso. Formula così il giudizio contraddittorio che quel linguaggio è impreciso e preciso allo stesso tempo. È evidente che, pur usando lo stesso termine, con "precisione" non può intendere il medesimo concetto in entrambi i casi; infatti, è costretto a correggere l'affermazione introducendo un ipotetico "livello più alto" di precisione, di cui però non specifica la natura, se non metaforicamente.

Pontiggia ricorre a un argomento identico — con lo stesso uso del termine "scolastico" in senso deterioro e con il confronto tra il suo Machiavelli da un lato e le agenzie turistiche o l'impiegato dell'istituto nautico dall'altro — nel paragonare lo stile di Sigmund Freud a quello dei suoi seguaci:

La ricchezza figurativa del suo linguaggio traspariva [...] proprio nelle pagine apparentemente concettuali. E questo mi ha fatto valutare la distanza che lo divide dai suoi *epigoni scolastici*, capaci magari di correggerlo, ma mai di emularlo: la stessa distanza che divide la mappa delineata da chi scopre le coste di un continente e la cartina messa a punto da un impiegato dell'Istituto Nautico [corsivo mio] (2002 [1996], 201-202)²⁸⁵.

L'espedito argomentativo qui utilizzato è una sottospecie della fallacia chiamata *Uomo di paglia* (*Straw man fallacy*), in cui si sceglie un bersaglio fantoccio (l'agenzia turistica, l'impiegato dell'istituto nautico) per rappresentare la posizione che si vuole contestare (la precisione analitica o scientifica). Se avesse preso seriamente in considerazione la posizione opposta, Pontiggia avrebbe dovuto confrontare il suo modello con un modello diverso, ma altrettanto prestigioso: confrontare il grande

²⁸⁵ Si tratta dello stesso argomento che Pontiggia impiega contro le opere dei divulgatori, alle quali dovremmo sempre preferire gli originali; cfr. § 4.5.2.

pensatore con l'immagine patetica dell'impiegato è una eccellente mossa retorica, ma un cattivo argomento²⁸⁶. Poiché Pontiggia pensa alla prosa di Freud — e di Machiavelli — come a quella di uno scrittore nel senso largamente inclusivo di cui abbiamo discusso, non sorprende che nel suo giudizio compia uno di quegli sconfinamenti dal campo letterario/estetico a quello epistemico che abbiamo già incontrato, e che risponda alle obiezioni provenienti da un campo (quello della verità fattuale o scientifica) con argomenti di pertinenza dell'altro (la suggestione metaforica), modificando il significato dei concetti con metafore affascinanti per adattarlo alla sua visione.

5.6 Pensiero e scrittura: i casi di Pareto e Croce

Questa tendenza a valutare i testi non finzionali con parametri estetici risulta ancora più evidente quando Pontiggia si sofferma su Vilfredo Pareto, che considera anzitutto un grande scrittore: come nel caso di Machiavelli, Pontiggia lo giudica con criteri retorici a sostegno dei quali non può che ricorrere a una prosa densa di metafore e allusioni. L'origine della sua concezione di Pareto come scrittore risale alla lettura di un'antologia della letteratura italiana dal 1870 al 1970 commissionata a Vasco Pratolini — ma mai pubblicata — che Pontiggia ha avuto però modo di consultare. Tra gli autori di quella raccolta figurava anche il sociologo ed economista: «Devo a Pratolini l'incontro con un Pareto scrittore che mi aveva subito persuaso della legittimità dell'epiteto» (2009 [2004], 140-141). Proprio il caso particolare di Pareto suscita in Pontiggia una domanda generale:

Quando accade che chi non viene classificato, per statuto, scrittore, *diventa* scrittore? (ivi, 142).

L'obiettivo del suo saggio, spiega Pontiggia, è quello di rispondere a questa domanda e così «dare a Pareto, a ragion veduta, quel posto che merita nella storia letteraria» (ivi, 143). La sua impresa deve affrontare subito un ostacolo culturale,

²⁸⁶ Come spiega Franca D'Agostini, la *Fallacia dell'uomo di paglia* «consiste nel presentare una tesi apparentemente simile a quella che si vuole negare, ma meno ragionevole, quindi disfacendosi di questa nuova tesi pretendere che anche l'altra sia da considerarsi non vera. La tesi che viene costruita *ad hoc*, per essere facilmente confutata, è l'uomo di paglia, cioè un fantoccio, facile da bruciare» (D'Agostini 2010, 126).

perché sembra che in Italia per diventare scrittore si debba aver scritto un romanzo; così alcuni saggisti e studiosi ne scriverebbero uno solo a questo scopo:

Si possono pubblicare migliaia di pagine, orientare generazioni di lettori, promuovere rivoluzioni nel gusto e nelle idee, ma si rimane filosofi o critici (*ibid.*).

A questo proposito, Pontiggia parla di “delimitazione del campo” e di “agrimensura ideologica”, spiegando che questo atteggiamento non tollera gli sconfinamenti. Un esempio sarebbe quell’autolimitazione che lui rimproverava a Italo Calvino in una sua nota diaristica²⁸⁷, e che ripropone in termini quasi identici nel saggio su Pareto, omettendo però il riferimento allo scrittore:

Mi è accaduto di leggere uno scrittore di talento che, occupandosi di un classico, premetteva di dovere limitare la sua competenza al problema del punto di vista narrativo. Come se la competenza di uno scrittore non fosse di avvicinare con uno sguardo umano *tutto*, [...] compresa la scienza stessa, purché non ne disprezzi i dati, che spesso non conosce, o non ne ostenti una padronanza, quando non la possiede (ivi, 144).

Abbiamo già accennato nel § 2.1 che, in queste pagine, Pontiggia indica Benedetto Croce e Ezra Pound come le fonti di una concezione che ha fatto sua e che lo porta a cancellare i confini tra i generi letterari:

Non si può essere forti pensatori senza essere forti scrittori (ivi, 143).

Se parafraiamo in forma logica questa affermazione, otteniamo la seguente:

Se non sei un forte scrittore **allora non** sei un forte pensatore.

Questa formulazione è logicamente equivalente alla seguente²⁸⁸:

Se sei un forte pensatore **allora** sei un forte scrittore.

²⁸⁷ Cfr. §§ 1.3, 2.1, 4.5.2.

²⁸⁸ Per la regola di contrapposizione, secondo cui “Se P allora Q” è equivalente a “Se non-Q allora non-P”; cfr. la voce “Contrapposizione” in (Copi/Cohen 1999 [1968], 676).

È bene fermarsi e fare alcune osservazioni. Primo, è importante notare che cosa *non* dice la frase citata da Pontiggia: essa non implica che “Se sei un forte scrittore, allora sei un forte pensatore”. Secondo la massima crociana, essere un forte scrittore è una condizione necessaria, ma non sufficiente; si potrebbe padroneggiare la tecnica, ed essere un prosatore brillante senza avere la profondità speculativa di un grande pensatore. Tuttavia, secondo Pontiggia, anche l’opera di Croce confermerebbe la sua idea, perché la qualità della sua prosa salverebbe certe sue pagine speculative in cui

i vicoli ciechi del suo sistema — quelli che i suoi topografi chiamano aporie — diventano infatti in lui, grazie al tono suavisivo della argomentazione, una rete stradale di circolazione fluida, in una integrazione di scambi, direzioni obbligate e corsie di precedenza (ivi, 143-144).

Si noti come Pontiggia non difenda il sistema di pensiero crociano dall’accusa di contenere delle aporie con un argomento che confuti il punto nel merito, ma ricorra invece a metafore topografiche (“i vicoli ciechi”, la “rete stradale di circolazione fluida”), sostituendo così un argomento con un disegno letterario. In casi del genere, quell’indistinzione tra prose narrative e prose non finzionali che Pontiggia caldeggia si riverbera sulla sua stessa prosa, nella quale il narratore finisce per sovrapporsi al critico-saggista. Non si tratta di un caso isolato. Quando altrove chiama a sostegno della sua critica alla poetica dell’impersonalità autoriale proprio Croce, Pontiggia non riporta gli argomenti del filosofo, ma li sostituisce con questo rapido ritratto letterario che celebra l’autorità della sua fonte, per poi passare oltre²⁸⁹.

La teoria, 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 degno di conciliazioni extragiudiziarie (2003 [2002], 98).

È del tutto chiaro quello che intende dire Pontiggia, ed è encomiabile la sua abilità nello sbizzare un ritratto caratteriale vivido. Su un altro piano però, il fatto che gli attribuisca la qualità sia di prodursi in grandi speculazioni sia di dare prove di buon senso — che insieme sembrano dire qualcosa sui talenti dell’uomo e non sul contenuto del suo pensiero — cosa ci dice rispetto a quello che sosteneva Croce

²⁸⁹ Una simile strategia di appello all’autorità si vede ad esempio quando discute di James Hillman (il discepolo più innovatore di Jung) e Walter Otto; cfr. § 4.1.4.

sull'argomento in questione? Non molto. La caratterizzazione di Croce (per quanto sia, come detto, efficace) non può sostituire la valutazione dei suoi argomenti, se l'obiettivo è sostenere che dicesse non solo cose ben dette, ma *vere* e — soprattutto perché vere — importanti e interessanti per la questione esaminata. Qui Pontiggia sembra trattare Croce non come un intellettuale, ma come il personaggio di una narrazione, rispetto al quale, le domande sull'attendibilità o meno di ciò che pensava sono, se non irrilevanti, secondarie, nonostante si stia appellando al filosofo per sostenere la propria tesi. Che il discorso su Croce non sia quello di un testo che vuole essere preso alla lettera, ma sia piuttosto da leggere tra virgolette — sebbene senza accenti ironici —, lo si capisce anche da come ritrae il filosofo in *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici* (2006b). Su questo testo si possono fare almeno due osservazioni. Primo, partendo dalla propria infanzia, Pontiggia racconta dell'importanza che hanno avuto nella sua formazione intellettuale e artistica certi scrittori che sono stati per lo più grandi poeti o romanzieri, (Collodi, Salgari, Maupassant, Svevo, Manzoni, Dostoevskij, Cechov, Joyce, Kafka, Dante, Petrarca, Cassola, Moravia, Kraus, Dickens). Proseguendo il discorso, si sofferma anche su Croce, ma senza indicare alcuna cesura tra la lettura di questo e degli autori precedenti — ennesima prova di come egli non distingua nettamente tra i generi letterari —, perché il fulcro del suo discorso risiede nelle emozioni suscitate dalla lettura:

Croce, per esempio, [...] [lo] avevo letto con entusiasmo quando avevo sedici anni (2006b, 57).

Secondo, Pontiggia prosegue con un commento spiazzante:

Lo riscopro come un pensatore originale, pieno di aporie, di vicoli ciechi, utopistico nei suoi aspetti più interessanti (*ibid.*).

Letta fuori dal contesto, questa descrizione appare satirica e suscita una certa comicità grazie a un'inversione improvvisa: esordisce lodando Croce (“un pensatore originale”), poi supporta questa affermazione con esempi di qualità evidentemente negative (è pieno di contraddizioni, di vicoli ciechi, ecc.). Come si concilia questa descrizione con un discorso che invece tenti di giustificare l'affermazione sulla sua originalità? Si tratta naturalmente di un'ambiguità premeditata, che corrisponde

proprio a quella “chiarezza enigmatica” che Pontiggia inquadra come segno di certa grande prosa. È indubbio che per lui Croce *sia* un pensatore grande e originale, ma è altrettanto innegabile che le sue parole non si incarichino di fornire buone ragioni a sostegno di tale posizione; sembrano, anzi, sostenere il contrario. Anche in questo esempio della sua poetica fondata sulle antitesi, sembra che Pontiggia stia rivendicando per sé la libertà del narratore inaffidabile, al prezzo però di parlare di un filosofo e del suo pensiero come del personaggio di una narrazione, compiendo uno sconfinamento epistemico; è un’operazione retorica identica a quella adottata nel brano sulla verità in Machiavelli, quando si è avvalso del vocabolario estetico al posto di quello teoretico.

Pontiggia spiega che l’apertura di credito fatta da Croce ai pensatori ha le sue radici nel volume *La poesia* del 1936, nel quale il filosofo tanto allarga l’estensione del concetto di “espressione letteraria” quanto restringe quella di “espressione poetica”. Commenta lo scrittore:

Se ho amato senza resistenze e senza rimorsi tanti scrittori irregolari — compresi quelli *extra moenia*, parlo delle mura letterarie e vi includo Pareto — lo devo anche a lui (2009 [2004], 146).

A questa lezione crociana, prosegue,

lo statuto moderno dello scrittore dovrebbe molto; se solo non fosse ancora un progetto aleatorio, insidiato dalle usurpazioni del mercato, dai millantati crediti e dalle timorose quanto temibili *delimitazioni di campo* (ivi, 147).

Pontiggia connette la questione della “delimitazione del campo” — che, come si è visto, è connessa con quella del coraggio degli scrittori — con quella antitetica delle ampie possibilità interpretative che sarebbero riservate agli scrittori, le quali sono molto maggiori di quelle concesse agli studiosi, come abbiamo visto nella sua critica a Calvino:

Uno scrittore, anche se deve commentare un classico, interroga le emozioni, moltiplica gli azzardi, dilata gli spazi. Non delimita il campo, lo ingrandisce, lo porta ai confini dell’universo ovvero di se stesso. Spesso chiosa in modo apparentemente antitetico ciò che dice. Fa il canto e insieme il controcanto. Nega con il disegno, afferma con il colore. [...] Non è un passaporto

diplomatico per la irresponsabilità, ma il riconoscimento della sua responsabilità più personale e più fraincesa (ivi, 147-148).

In questo brano emergono elementi di grande interesse. Si capisce anzitutto che, quando rivendica per gli scrittori un'estrema libertà interpretativa, Pontiggia sta parlando anche di sé; sta indirettamente giustificando le sue scelte ermeneutiche più audaci, come la lettura di Lucano attraverso i concetti heideggeriani in *Lucano o la disperazione dei vinti* (1984b, 20-28). Inoltre, tra le libertà che riserva agli scrittori sembra includere quella di contraddirsi («Spesso chiosa in modo apparentemente antitetico ciò che dice. Fa il canto e insieme il controcanto. Nega con il disegno, afferma con il colore»). Ciò è esattamente quanto abbiamo appena visto nel suo ritratto crociano; si tratta di una libertà che consente a quel pensiero ossimorico del “sentire cose opposte” di realizzarsi pienamente. Bisogna però prestare attenzione ai termini e al ragionamento, perché qui Pontiggia compie un passaggio argomentativo problematico. Rivendicata la massima libertà per lo scrittore (e si è visto che con “scrittore” intende chiunque usi la prosa con consapevolezza e desiderio di fondere materia comunicata e forma espressiva), Pontiggia prosegue introducendo una nuova categoria, quella dell'artista:

Gli artisti hanno legittimamente aspirato, tranne che non gliene venisse danno, a essere presi alla lettera. Ma la lettera li smentisce, quando si illudono di affidarle un messaggio univoco. Quello che asserisce il significato, lo corregge la scansione. E quello che evoca l'immagine, le parole non possono cancellarlo. È il *sapere caleidoscopico dell'arte*, tanto più centrifugo quanto più si tenta di chiuderlo nell'ottica di un cannocchiale alla rovescia (ivi, 148-149) [corsivi miei].

Se tutto ciò è più evidente nella poesia, scrive Pontiggia,

nella prosa è presente in forme più sotterranee, ma non meno decisive per trasformare un prosatore in uno scrittore e per moltiplicare e confondere i segni del suo messaggio (ivi, 149).

Osserviamo la manovra argomentativa: Pontiggia, prima, allarga il concetto di scrittore ai pensatori, saggisti, scienziati in quanto eccellenti prosatori; poi, però, applica loro le categorie proprie degli “artisti”, che danno vita al sapere caleidoscopico dell'arte. Spiega infatti che un artista vuole essere preso alla lettera,

ma la sua lettera (cioè, il testo) sfugge al suo controllo e lo tradisce; così facendo, esso si apre alle interpretazioni dei lettori e dei critici, che l'autore non avrebbe saputo formulare. Questa disponibilità alle interpretazioni è il segno di un'opera che ne sa più di chi la produce, e questo per Pontiggia costituisce un criterio di identificazione della vera arte²⁹⁰. Applicando questo criterio a Pareto, Pontiggia sostiene che la sua prosa è ricca di:

inflexioni ironiche e sarcastiche che rivelano, più che la imperturbabilità della scienza, i turbamenti dello scienziato; e per questa via contribuisce a trasformarla nella prosa di uno scrittore (ivi, 150).

Non solo le coloriture verbali della prosa svelano il temperamento di Pareto, ma sarebbero la prova che l'opera ne sa più del suo autore — perché esse sono fuori dal controllo dell'autore. Questo fa di lui uno scrittore a pieno titolo. I passaggi problematici sono i seguenti. In primo luogo, bisogna notare la circolarità. Per accettare la tesi di Pontiggia, dovremmo concedere che quanto dice degli artisti (inclusi gli scrittori in quanto narratori) valga anche per gli scrittori in quanto prosatori (allargando, cioè, il concetto di scrittore non in funzione dell'arte, ma della prosa intesa come “bella scrittura”). Tuttavia, la tesi “scrittori = artisti” (dove nel termine “scrittori” sono compresi critici, filosofi, scienziati) è la conclusione che Pontiggia vuole dimostrare; mentre qui la assume come premessa, producendo dunque un argomento circolare. In secondo luogo, anche qualora superassimo questa assunzione problematica, parafrasando il suo ragionamento otteniamo la forma logica seguente:

- i) **Se** sei un artista/scrittore **allora** produrrà delle opere che riveleranno la tua personalità²⁹¹;
- ii) Pareto, quando scrive, tradisce la sua personalità²⁹²;
- iii) **Dunque**, Pareto è un artista/scrittore²⁹³

²⁹⁰ Cfr. l'affermazione di Pontiggia: «una delle mete di un narratore è dare vita a un testo che ne sappia più di lui» (2016, 25) vista nel § 2.2.1.

²⁹¹ È quanto dice sostenendo che gli artisti vogliono essere presi alla lettera, ma questa li smentisce: loro sperano di produrre un messaggio univoco, mentre il loro messaggio è più stratificato e dice più di quanto essi sappiano.

²⁹² Il colore di certi suoi commenti sarcastici indica una perdita controllo, ed è perciò rivelatore, perché mostra i turbamenti dello scienziato.

²⁹³ Quelle intemperanze fanno della sua prosa la prosa di uno scrittore.

Si tratta tuttavia di un argomento fallace, perché consiste nella cosiddetta *Affermazione del conseguente*²⁹⁴. Affinché la forma del ragionamento fosse valida, Pontiggia avrebbe dovuto sostenere la tesi molto più forte che *solo* un artista/scrittore può mostrare nella sua prosa dei tratti che ne svelino la personalità: questi sarebbero allora sufficienti a riconoscerlo come tale. Tuttavia, modificando così la premessa, trascurerebbe l'ipotesi che anche un saggista impegnato in un'opera scientifica come Pareto — specialmente in un'epoca precedente alla standardizzazione dei testi scientifici secondo criteri di rigorosa impersonalità — possa svelare certi suoi tratti caratteriali, nonostante il suo obiettivo primario non sia quello dell'espressione di sé. Quindi, l'argomento di Pontiggia si trova in un vicolo cieco: nella sua forma attuale è invalido; e se proviamo ad aggiustarne la forma per renderlo valido, ci troviamo con una premessa che sembra falsa o non accettabile. Il punto debole della sua interpretazione risiede, in ultima analisi, nell'individuare un tratto della prosa di Pareto che certamente esiste ed è rintracciabile nei testi, ma che è tuttavia secondario; facendone perdipiù il criterio di definizione principale per sostenere la tesi che la sua presenza faccia di quella prosa la prosa di uno scrittore²⁹⁵.

Esaminando l'incipit di *Les systèmes socialistes*²⁹⁶, Pontiggia ne rileva il tono «oggettivamente apodittico» (Ivi, 153) e torna sulla questione — già affrontata a proposito di La Rochefoucauld e Machiavelli — se sia opportuno o no attenuarne la perentorietà. Se Pareto avesse scritto “spesso” o “talora”, spiega Pontiggia, avrebbe guadagnato in precisione ma avrebbe perso in universalità. Tuttavia, «il *valore espressivo* dei pensatori-scrittori», scrive, non si misura sulla

veridicità capillare dell'analisi, ma sulla forza ideale della sintesi. [...] In un caso come questo conta di più la generosità magnanima della amplificazione che l'accortezza lenticolare della riduzione (*ibid.*).

²⁹⁴ Questa fallacia logica fa il paio con quella della *Negazione dell'antecedente* già vista a proposito di Moravia (cfr. nel § 2.2.1). In questo caso, l'errore sta nel dedurre l'antecedente dall'affermazione del conseguente, cfr. (D'Agostini 2012, 77 e ssg.).

²⁹⁵ Cfr. al § 4.5.2 quanto detto del sentimento della simpatia, eletta da Pontiggia a criterio di identificazione, e dunque di giudizio, della prosa delle lettere di Pareto, nonché l'obiezione mossagli a tal proposito da una sua lettrice.

²⁹⁶ Questo il brano letto da Pontiggia nella traduzione di Celestino Arena «fatta per l'edizione UTET del 1951 e rivista, modificata e integrata, nel 1974, dal più insigne studioso di Pareto, Giovanni Busino» (ivi, 153): «Questo libro è stato scritto a scopo esclusivamente scientifico. Non vi si collega alcun proposito di difendere una dottrina, una tendenza, di combatterne altre. Non ho neppure il desiderio di persuadere chicchessia; ho solo quello di ricercare obiettivamente la verità» (*ibid.*)

Notiamo anzitutto che qui Pontiggia parla di “valore espressivo” non di valore *tout court*. Per comprendere la sua operazione critica, dobbiamo allora chiederci se per lui il valore espressivo sia un tratto primario o secondario delle opere. Possiamo formulare tre ipotesi interpretative per testare il suo discorso. 1) *L'ipotesi debole (valore secondario)*. Se fosse un tratto accessorio, il valore espressivo della prosa di Pareto non contribuirebbe a caratterizzare la natura della sua opera scientifica. Si tratterebbe di una lettura “come se”: si sostiene che, indipendentemente dalla loro bontà scientifica (che deve essere misurata con gli standard della comunità di riferimento) certi saggi scientifici sono costruiti con una prosa che fa un uso consapevole di certi effetti retorici. Guardare a prose non letterarie in questo modo significa guardare a certi loro aspetti retorici, a certe caratteristiche non necessariamente letterarie; dunque, questa non sarebbe ad esempio una chiave per equiparare scrittori come Pareto a certi romanzieri. Sembra però che Pontiggia non si accontenti di questo. In questa prospettiva, infatti, la qualifica di scrittore sarebbe decisamente impoverita; non si spiegherebbe perché, vista la sua dichiarazione in apertura del saggio, Pontiggia si dovrebbe impegnare nel sostenere una tesi così debole quando ammette che il suo scopo è quello di mettere Pareto nel novero degli scrittori degni di un'antologia.

2) *L'ipotesi forte (valore necessario)*. Sembra allora che il suo obiettivo sia affermare una tesi più forte, secondo la quale il valore espressivo sarebbe un tratto necessario che contribuisce in modo determinante (sebbene non sufficiente) a definire il valore complessivo di un'opera, anche non finzionale. Il valore espressivo diverrebbe così un tratto primario. Questo però esporrebbe la teoria di Pontiggia a una critica piuttosto elementare: se un grande pensatore o scienziato dovesse scrivere un saggio molto tecnico, oscuro e piuttosto noioso, ciò sarebbe sufficiente per sostenere che — essendo la qualità della prosa un tratto necessario per definire il valore di ogni opera — anche quel saggio sia di scarso valore? In questo caso, il pericolo sarebbe quello di travisare la natura di testi che non sono innanzitutto espressivi, come i saggi scientifici di Pareto, con la conseguenza di negare loro lo statuto di scienza: perché, se tutti sono scrittori allora scompare ogni differenza tra scienza e retorica.

3) *L'ipotesi radicale (identità di valore)* Eppure, sembra che Pontiggia si collochi tra quest'ultima ipotesi e quella ancora più radicale, secondo cui dovremmo

interpretare “valore” e “valore espressivo” come sinonimi. Ad esempio, esaminando la questione attraverso la prosa di Machiavelli, Pontiggia non connota il valore con l’attributo “espressivo” (parla soltanto di “valore” o “verità”), e il genere di libertà che concede a quel testo rispetto alla verità fattuale fa pensare che il valore espressivo sia *sufficiente* per parlare di valore in assoluto. Per questo sono tollerate le imprecisioni, purché la forma espressiva sia compiuta. In Machiavelli individua infatti una “prosa potente”, la “generosità ideale” e una “verità del testo” che supera la verità dei dettagli; in Pareto, analogamente, trova una verità che non risiede nell’analisi capillare, ma nella «forza ideale della sintesi», nella «generosità magnanima dell’amplificazione».

5.7 Il paradosso della perentorietà e il potere informativo

Sul rapporto tra, da una parte, discorso perentorio (e strategie di attenuazione) e, dall’altra, precisione (e imprecisione), Pontiggia ha espresso in almeno una circostanza un’idea opposta a quella sostenuta nel saggio su Pareto. La questione è la medesima — l’uso di certi avverbi di tempo in relazione ai poli perentorietà/imprecisione — e l’occasione è nuovamente il commento di una massima di La Rochefoucauld:

Spesso si è risolti per debolezza e temerari per timidezza (Pontiggia 2018, 77)²⁹⁷.

Commenta Pontiggia:

Ecco due antitesi [...] introdotte dall’avverbio “Spesso”. Avverbio che rende accettabile la unilateralità dell’affermazione. *Diluire la perentorietà è utile*. Ed è un fraintendimento credere che si mostri sicurezza solo quando la si ostenta. [...] La sicurezza è anche la coscienza dei propri limiti, è cautela. Non per altro *la perentorietà degli aforismi è spesso consentita da avverbi del tipo*: “qualche volta”, “ogni tanto”, “non sempre” [corsivi miei] (2018, 77).

²⁹⁷ Pontiggia la attribuisce per errore a Karl Kraus. Questa è l’intera versione originale: «*Les passions en engendrent souvent qui leur sont contraires. L’avarice produit quelquefois la prodigalité, et la prodigalité l’avarice; on est souvent ferme par faiblesse, et audacieux par timidité*» (La Rochefoucauld 2015, 14).

Per come Pontiggia intende il “Linguaggio Autoritario”²⁹⁸, la perentorietà è una sua marca. Sembra allora che, nei casi virtuosi, essa sia il segno del coraggio (della generosità magnanima dell’amplificazione), mentre nei casi non virtuosi sia il segno di autoritarismo. Come abbiamo già visto, Pontiggia non spiega bene come demarcare i due casi, e tende anzi a confondere i concetti quando sostiene che la poesia sia sempre autoritaria o che l’incipit del *Cours d’économie politique* di Pareto «è asciutto, breve, sintetico. Non ha in apparenza l’orizzonte circolare di Machiavelli. [...] Ma non è meno autoritario» (2009 [2004], 151). Inoltre, non si spiega bene come conciliare il passaggio finale del brano citato, secondo cui la perentorietà sarebbe conservata da specificazioni come “qualche volta” o “non sempre”, con l’ipotesi che una marca della perentorietà siano gli avverbi di senso opposto come “sempre”. Sembra che Pontiggia tenti di correggere il suo stesso argomento in coda — la perentorietà è a volte un difetto, e diluirla è un bene — introducendo l’idea che anche locuzioni avverbiali come “qualche volta” — che però sono opposte a quelle che indicherebbero la presenza di un linguaggio perentorio come “sempre” — consentano di produrre formule perentorie. Tuttavia, in questo modo, se due specificazioni contraddittorie come “sempre” e “non sempre” identificano la stessa proprietà, allora, assumendo la validità del principio di non contraddizione, secondo cui *ex falso quodlibet*, tutto può essere il segno di perentorietà, e la sua teoria si svuota.

Messi di fronte alla contraddizione tra, da una parte, l’elogio della perentorietà in Pareto/Machiavelli e, dall’altra, la sua critica in La Rochefoucauld, possiamo tentare di conciliare le due posizioni con un criterio pragmatico. Se guardiamo al contesto in cui ha formulato le due concezioni in conflitto, notiamo che, quando si confronta con la prosa di Machiavelli, Pontiggia si rivolge a un pubblico interessato anzitutto alla letteratura (le conversazioni sullo scrivere di *Dentro la sera* e l’ampio saggio letterario su Pareto scrittore); quando invece sostiene che la perentorietà andrebbe diluita, si sta rivolgendo a una platea di dirigenti d’azienda del settore pubblicitario²⁹⁹. Sulla base di questa differenza tra i destinatari dei due interventi, si può ipotizzare che Pontiggia voglia distinguere tra la perentorietà degli scrittori — in cui riconosce

²⁹⁸ Cfr. § 4.3.2 sul Linguaggio autoritario e il ruolo degli avverbi “sempre” e “mai” e dei pronomi “nessuno”, “ognuno”, “tutto” nella sua caratterizzazione.

²⁹⁹ Cfr. (Daniela Marcheschi 2018, 25).

il coraggio di chi si cimenta in prima persona con le potenzialità speculative della buona prosa — e quella della comunicazione di massa e degli slogan pubblicitari, cui ha spesso riservato pungenti note sarcastiche.

Per concludere la riflessione su questo tema, mi sembra utile fare luce su un aspetto lasciato in ombra da Pontiggia, che riguarda le relazioni logiche tra le coppie di termini appena visti (precisione/imprecisione, perentorietà/cautela), e che costituisce un'obiezione teorica alla strategia di attenuazione della perentorietà basata sull'introduzione di avverbi che limitino le generalizzazioni. Ragioniamo per analogia confrontando le affermazioni di certi aforismi con quelle di certe teorie, intese come insiemi di enunciati che formano la risposta a una domanda. Il filosofo Timothy Williamson spiega che un'importante caratteristica di una teoria è il suo potere deduttivo, che dipende da quante conseguenze possiamo dedurre da essa. Il potere deduttivo non è tutto però: una teoria può averne troppo (è il caso estremo della teoria logicamente incoerente, che «mentre sembra spiegare tutto [...] non spiega nulla» (Williamson 2022, 105-06)³⁰⁰. Esistono teorie molto precise ma ipercaute. Se, ad esempio, affermo che «almeno un evento ha causato almeno un altro evento», formulo una teoria abbastanza precisa, ma non molto informativa (ivi, 104). Al contrario, le generalizzazioni universali — quelle della forma “Tutto è così e così” — «tendono a essere più informative, in quanto implicano logicamente esempi che possono riguardare tutto quello che vogliamo: “Questa cosa è così e così”» (*ibid.*). Pontiggia ha colto correttamente questo aspetto quando sostiene che attenuare la portata di certe generalizzazioni può rendere precisa un'affermazione, sebbene ciò ne modifichi drasticamente il potere espressivo. Invece, le massime che sovvertono il nostro modo di pensare corrente sono controintuitive (come quelle di grandi aforisti e pensatori come Lec), ed il loro potere informativo è molto grande anche (e forse soprattutto) perché non tentano di smorzare la perentorietà di ciò che affermano. Di conseguenza, la precisione — comunque la si intenda — non è sufficiente a fare di una teoria (o di un aforisma) una buona teoria (o un buon aforisma). Le soluzioni che smorzano il potere deduttivo degli aforismi, depotenziandoli con avverbi come “spesso” o “talvolta” rendono certamente più precise le loro conclusioni ma, come una coperta troppo corta che tirata da un lato

³⁰⁰ Lo abbiamo appena visto accennando alla regola dell'*ex falso quodlibet*.

scopre il lato opposto, esse lasciano inevitabilmente scoperto il lato del loro potere informativo, che può risentirne al punto da azzerarsi. È il caso dei motti lapalissiani o di certi aforismi che diventano delle ovvietà, come osservato dallo stesso Pontiggia analizzando la versione “corretta” di La Rochefoucauld. Tuttavia, generalità e cautela non si escludono a vicenda. Non è sempre vero che alla generalità di un’affermazione si accompagni una forma di coraggio o potere di sintesi (come accadrebbe nel caso di Machiavelli o Pareto) o, al contrario, un disvalore (come succede in certe forme di linguaggio autoritario). Anche un’affermazione generale, infatti, può essere ipercauta: lo possiamo constatare proprio dal loro scarso potere informativo, che è piuttosto basso quando impiegano termini troppo vaghi. Se ad esempio dico che “tutto è *così e così*” e quel *così e così* è vago, la teoria non dirà molto. Spiega Williamson:

Se un filosofo annuncia “Tutto è una sintesi di essere e divenire”, e poi, se gli si chiede che cosa significhi “sintesi di essere e divenire” parla a vanvera, la teoria può fare una certa impressione a un primo ascolto, ma non ci dice molto; non è chiaro quali siano le conseguenze che comporta (ivi, 105).

Teorie di questo genere non sono informative perché spiegano molto poco. Se è lecito sostenere che di una teoria ipercauta non diremmo né che possa rappresentare una prova di coraggio, né che possa incorporare qualche forma di autoritarismo o volontà di dominio, ne consegue che gli elementi formali individuati da Pontiggia — gli aggettivi indefiniti o i quantificatori universali come “tutto” — non sono necessariamente una prova sufficiente per sostenere la sua tesi.

5.8 Un’idea di letteratura

Nel *Trattato di sociologia generale*, Vilfredo Pareto introduce la sociologia come studio generale della società umana, precisando che, sebbene tale definizione sia imperfetta, essa è nondimeno destinata a restare tale. Tuttavia, argomenta Pareto per analogia, ciò non sembra un problema tanto grave, se anche le discipline scientifiche consolidate sfumano le une nelle altre (la chimica nella fisica, la fisica nella meccanica, ecc.) ed è pertanto difficile definirne i confini. Dunque, conclude il sociologo, non è utile partire dalle distinzioni terminologiche, quanto piuttosto guardare quali siano

i fatti di cui si occupa la disciplina: «Lasciamo stare i nomi e guardiamo alle cose» (Pontiggia 2009 [2004], 155)³⁰¹. Pontiggia legge il brano dal punto di vista della sua qualità espressiva, trovando che vi sia un uso consapevole dell'ironia nel passaggio in cui Pareto commenta la definizione appena introdotta («Tale definizione è imperfettissima; può forse essere migliorata, ma non di molto»). Scrive infatti Pontiggia:

Pareto esita a correggersi, lo fa solo per acquistare più credibilità. In realtà dice che la definizione può *forse* essere migliorata, non però di molto (il corsivo non è suo, Pareto pratica l'ironia, mai l'autoironia, preclusa al suo temperamento sanguigno). Straordinario. (ivi, 156).

Pontiggia considera un artificio retorico la scelta di cominciare il discorso dalla presunta nebulosità dei confini tra le scienze, poiché Pareto

ammette la contesa sui nomi solo per mostrarne la futilità [...] per passare a una autorità ben più costrittiva, la realtà dei fatti (*ibid.*).

Questo invito a “guardare alle cose”, osserva Pontiggia, ricorda la celebre massima di Catone il Vecchio: *Rem tene, verba sequuntur*. Su questa base, lo scrittore allarga lo spettro della sua argomentazione e formula la sua concezione di letteratura. Quella massima catoniana era sembrata

una retrocessione della letteratura, mentre fa sua promozione più alta³⁰². [...] La parola “letteratura”, agli occhi di alcuni letterati, se non è accompagnata da un aggettivo come buona, diventa sinonimo di cattiva. [...] Ma *la letteratura* non è futile come tanti suoi cultori. *Solo dalla realtà, ovvero dalla esperienza, riceve*

³⁰¹ Riporto per intero il brano inserito da Pontiggia nel suo saggio: «1) La società umana è soggetto di molti studi. Alcuni costituiscono discipline speciali, come, ad esempio, quelli che concernono il diritto, l'economia, la storia politica, la storia delle religioni e simili; altri non esistono ancora con nomi distinti. Alla loro sintesi, che mira a studiare in generale la società umana, si può dare il nome di sociologia. 2) Tale definizione è imperfettissima; può forse essere migliorata, ma non di molto, poiché infine di nessuna scienza, neppure delle diverse scienze matematiche, si ha una definizione rigorosa; né si può avere, perché l'oggetto della nostra conoscenza solo per comodo nostro si divide in varie parti, e tale divisione è artificiale e varia col tempo. Chi sa dire ove stanno i confini tra la chimica e la fisica, tra la fisica e la meccanica? Della termodinamica, cosa dobbiamo fare? Se la vogliamo mettere nella fisica, non ci starà male; se preferiamo dare ad essa luogo nella meccanica, non vi starà come estranea; e se poi ci piace farne una scienza distinta, nessuno ce ne darà colpa. Ma, invece di perdere tempo per sapere dove essa ha da aver luogo, sarà miglior consiglio studiare i fatti di cui si occupa. Lasciamo stare i nomi e guardiamo alle cose» (Pontiggia 2009 [2004], 155).

³⁰² Se presa alla lettera, cosa che Pontiggia non fa, questa concezione sembra in netto contrasto con la sua, secondo cui la scrittura è scoperta non programmata, come abbiamo visto nei §§ 2.2 e 3.2.3.

la conferma e il suggello. Il primato della cosa da dire non è, come molti pensano, il dominio del contenuto. Quando si riesce a esprimerla, diventa il primato dello stile. L'arte non è la cosa prima di dirla, come vorrebbero i contenutisti, e neanche il modo di dirla, come vorrebbero i formalisti. *L'arte è la cosa detta nel linguaggio più efficace.* E se Catone e Pareto sembrano privilegiare la realtà, stanno contemporaneamente privilegiando il linguaggio, anche se in apparenza lo pospongono [corsivi miei] (ivi, 157-158).

Bisogna notare che l'assunto «solo dall'esperienza la letteratura riceve conferma e suggello» è una norma che Pontiggia introduce *ex novo*: non è qualcosa che si possa inferire direttamente dal motto di Catone, né dal brano di Pareto. La possiamo ammettere come una poetica personale, non come conseguenza dei due precetti citati. Questo passaggio compie un salto da una poetica espressiva a una pretesa estetica più generale. Lo si vede chiaramente nel brano seguente, in cui Pontiggia sostiene che ci sia una simmetria tra certe proprietà estetiche delle opere (“la cadenza musicale dei periodi”) e il loro valore speculativo:

Una delle qualità che contrassegnano *i classici, anche quelli del pensiero*, è la scansione costante delle parole e delle frasi, la cadenza musicale dei periodi. *Che non è solo un problema di estetica, ma di speculazione.* E riguarda *uno degli aspetti più misteriosi dell'arte.* Quando questo ritmo si spezza, il pensiero si incrina; quando procede fluido, il pensiero si dilata. Lo si può constatare dall'esterno, ascoltando il ritmo. E lo si può verificare dall'interno, seguendo il discorso [corsivi miei] (ivi, 165).

Qui Pontiggia istituisce una catena di equivalenze (prosa consapevole = letteratura = arte) e ribadisce l'idea che forma e sostanza non sono separabili; parlando di aspetti misteriosi dell'“*arte*”, assume che arte e pensiero (o arte e scienza) non siano distinguibili. Mette così sotto un cappello retorico opere di campi distinti (negando le distinzioni tra riflessione filosofica e arte, tra scienza e letteratura), venendo meno alla distinzione fra “valore espressivo” e valore *tout court*. Tuttavia, un conto è dire che un'opera scientifica ha *anche* valore letterario; un conto è dire che essa è letteratura. Inizialmente, Pontiggia sembra sostenere la prima tesi (più debole): sulla scorta occasionale dell'antologia curata da Pratolini, dalla lettura di Croce, dalle intuizioni di Pound — al contrario delle agrimensure ideologiche di molti intellettuali italiani — ricava l'idea che certi prosatori, siano essi scienziati, critici o filosofi, sono dei maestri di stile prosastico dai quali possiamo imparare; dunque, non

c'è ragione alcuna di ignorarli se abbiamo a cuore le svariate manifestazioni della buona prosa. Nel caso di Pareto, inizialmente Pontiggia separa il piano estetico (quello del valore della prosa) da quello scientifico (del valore conoscitivo), quando ammette che un'analisi "spettrografica e chimica" dell'attendibilità scientifica di Pareto darebbe luogo a «non [...] pochi indugi e [...] imbarazzi» (ivi, 154). Tuttavia, proseguendo nel discorso, Pontiggia si impegna in una tesi più forte. Introducendo una poetica secondo la quale «l'arte è la cosa detta nel linguaggio più efficace» e la letteratura (come l'arte) riceve conferma solo dall'esperienza, compie un salto dall'argomentazione sulla prosa a un'estetica dell'arte in generale. È una poetica forte perché fonde estetica e speculazione: "la scansione, il ritmo" non rientrano nel solo dominio dell'estetica ma diventano garanti della verità speculativa. In questa prospettiva, ciò che vale come un criterio stilistico diventa al tempo stesso un criterio cognitivo, ricondotto però sotto il mistero dell'arte. Da queste pagine, si comprende bene che Pontiggia concepisce la letteratura come *Belle lettres*, una teoria secondo la quale la letteratura sarebbe un caso particolare della più ampia categoria di "*beaux arts*" (Lamarque 2024, 83). In questa concezione, spiega il filosofo Peter Lamarque, «vengono considerate "letterarie" opere di qualsiasi genere (di filosofia, storia e teologia, *memoir*, diari, biografie, saggi), purché ben scritte, finemente cesellate e dotate di eloquenza» (*ibid.*); è la medesima concezione che, ad esempio, ha portato a conferire il premio Nobel per la letteratura a Bertrand Russell e Winston Churchill (*ibid.*). Tuttavia, osserva Lamarque, queste valutazioni sono di pertinenza della retorica, perché «il bello stile può essere una condizione sufficiente per la letteratura in senso generico [per questo se ne occupa la retorica], ma non è sufficiente per la letteratura come arte; e si può persino discutere che sia necessario» (Ivi, 84). Infatti, certi romanzi narrati in prima persona col gergo di un ragazzo (ad esempio nel *Giovane Holden*) o da una persona priva di istruzione (*La ballata di Ned Kelly* di Peter Carey) non sono certo esempi di bello stile inteso come eloquenza e ritmo musicale; né si può affermare che sia un bello stile quello di certe poesie di Philip Larkin come *This be the verse*. Secondo Lamarque, bisognerebbe distinguere tra una cosa "ben scritta", dando così enfasi all'eloquenza, e una cosa scritta bene, «enfaticamente maggiormente le qualità letterarie meno stringenti tra cui la consonanza dei mezzi ai fini» (*ibid.*). È difficile conciliare la convinzione di Pontiggia che sembra conferire un valore oggettivo allo stile con quella secondo cui la cosa

detta e il modo di dirla vanno insieme, che dovrebbe contemplare anche quei casi in cui per ragioni mimetiche la prosa non possieda alcuna proprietà associabile al bello stile.

In ultima analisi, l'intera operazione critica condotta da Pontiggia sui saggi di Pareto sembra mirare a un radicale relativismo. Pontiggia legge dei saggi scientifici come le opere di un romanziere, cercando di dimostrare che non esistono testi oggettivi in cui non si insinui l'uomo al posto dello scienziato. Ma questa strategia, se generalizzata dal caso singolo, sembra suggerire che non esista la conoscenza oggettiva *tout court*, che l'uomo con la sua vita contingente e i suoi turbamenti si insinui anche laddove dovrebbe regnare l'impersonalità. Non mi sembra un caso, dunque, che Pontiggia si occupi a questo scopo proprio di uno scrittore che definisce "positivista", e che abbia inquadrato il positivismo in senso deteriore rispetto alle poetiche dell'impersonalità in narrativa (cfr. § 3.5). Il bersaglio polemico è il medesimo.

Conclusioni

Questo studio ha per oggetto di indagine Giuseppe Pontiggia saggista e critico, e prende dunque in esame un corpus eterogeneo di testi non finzionali (corsi, recensioni, saggi, interviste ecc.): testi che sono “letteratura” solo in parte, perché — a differenza di opere finzionali come i romanzi — incorporano discorsi che avanzano tesi, giudizi e diagnosi sul mondo. Perciò, se un testo saggistico pretende di illuminare un oggetto, un fatto o un evento e di persuadere il suo lettore, deve anche sottomettersi alla valutazione della sua correttezza epistemica e argomentativa (verità delle sue tesi, plausibilità delle sue inferenze, affidabilità delle sue fonti). La mia analisi si è mossa su due fronti: da un lato ho cercato di ricostruire il più fedelmente possibile le idee di Pontiggia sulla letteratura e, più in generale, sulla cultura, a partire da brani di testi raccolti da luoghi diversi della sua produzione (mettendo in evidenza le tensioni dialettiche presenti nel suo sistema di pensiero); dall’altro, ho messo sotto esame le asserzioni che compongono le teorie emergenti dai suoi testi (talvolta esplicite, talvolta ricostruite tramite parafrasi esplicitanti e — quando utile — da formalizzazioni logiche). Questo ha consentito di portare alla luce alcune forzature interpretative delle fonti (ad esempio, Forster e la “superstizione della cronologia”, § 4.3.1), ambiguità concettuali (autorità/autorevolezza, § 4.3.2) e problemi di natura argomentativa e di riuso delle fonti (caso Moravia, § 2.2).

A partire da questa impostazione, le analisi dei precedenti capitoli hanno permesso di isolare alcune costanti del discorso critico pontiggiano: nuclei teorici ricorrenti in testi diversi per forma e contenuto specifico. Il primo caposaldo riguarda il modo in cui Pontiggia pensa il rapporto tra letteratura e arte, e le conseguenze che ne derivano per l’idea stessa di prosa che propone.

Indistinzione tra letteratura e arte

Pontiggia considera la scrittura non come il veicolo neutro di contenuti, ma come una forma linguistica in cui contenuto e linguaggio non sono distinguibili nettamente. Di conseguenza, la sua concezione di prosa è trasversale ai generi: ciò che la caratterizza nelle sue versioni più riuscite ed ambiziose si ritrova in forme differenti (dalla scrittura giornalistica, alla saggistica, fino al racconto, al romanzo e

persino ai testi degli scienziati, degli economisti, degli storici): non è un caso se Pontiggia rifiuta la tradizionale divisione in generi. Nella sua concezione, la prosa non si lascia tradurre in un riassunto concettuale senza perdita, allo stesso modo in cui non si riassumono un quadro o un brano musicale (cfr. § 2.1). Ne consegue una polemica contro il “pregiudizio realistico” e contro l’appello al mondo come alibi per la tenuta del testo: la pagina va giudicata in sé, secondo criteri interni, perché essa non è la riproduzione fedele di qualcosa che sta al di fuori (cfr. § 3.2.1, e l’esempio di Braque). È su questa assimilazione della letteratura alle arti — e sulla conseguente idea di autonomia formale — che si appoggiano molte altre tesi pontiggiane, a partire dal primato del lavoro sul linguaggio.

Autonomia del letterario

Se la prosa è un tutt’uno inscindibile di contenuto e linguaggio, allora il testo non può essere spiegato o legittimato in base a criteri esterni: non è la trascrizione di una psicologia, non è una confessione autobiografica o lo strumento al servizio di un’ideologia. È questo il senso delle polemiche di Pontiggia che troviamo nel capitolo 3: contro la visione psicologista della letteratura (cfr. § 3.2.1), contro l’autobiografismo (cfr. § 3.2.2), contro l’idea che la scrittura debba sottomettersi a un progetto o un calcolo ideologico (cfr. § 3.2.3). In questa prospettiva, l’autonomia è una condizione necessaria per la scoperta: la scrittura vale quando produce una conoscenza in cui riconoscersi, per questo essa comporta un rischio (cfr. § 3.3). Qui emerge una tensione metodologica. Da un lato Pontiggia difende l’autonomia del testo senza appoggiarsi a una distinzione forte fra finzione e non finzione, perché tende a concepire la *prosa* come una categoria trasversale ai generi. Dall’altro lato, però, quando esamina degli enunciati brevi e assertivi (come gli aforismi), il suo giudizio si basa su un criterio di verifica esterno al testo: nel caso di La Rochefoucauld, l’aforisma è ritenuto inefficace perché non viene confermato dall’esperienza del lettore. Il problema non è solo che qui sembra riemergere, di fatto, la distinzione che a parole Pontiggia dice di voler superare (finzione ≠ non finzione; e l’idea che il testo vada valutato in sé vs. l’idea che il testo vada giudicato sulla base dell’esperienza); ma anche il fatto che l’appello all’esperienza non rimane un criterio di verifica costante nemmeno per i testi non finzionali. Infatti, di fronte a Machiavelli, la frizione tra la realtà descritta dal testo e la realtà stessa è riassorbita

in nome di una precisione “più alta”, e della potenza della sintesi e della “verità del testo” (cfr. §§ 5.1, 5.5 e 5.6). Tale oscillazione tra criteri di verifica del testo interni ed esterni non è affrontata da Pontiggia, e dunque non è ricomposta in modo tale da salvaguardare la coerenza della teoria della lettura che ne consegue.

Primato del letterario sul concettuale

Un terzo caposaldo riguarda la tesi — esplicitamente formulata da Pontiggia — secondo cui la letteratura, per la sua ricchezza e profondità di significato, sarebbe *più potente* del linguaggio concettuale (cfr. § 4.1). Da un lato, questa idea è coerente con la sua concezione della prosa come linguaggio autonomo in cui forma e contenuto sono inseparabili: una prosa così intesa non è parafrasabile concettualmente senza perdita (cfr. § 2.1). Dall’altro lato, Pontiggia formula anche l’idea che tale prosa — che al suo massimo grado coincide con l’essenza della letteratura — sia superiore al linguaggio concettuale: proprio per “lo splendore e la ricchezza dei suoi significati” in essa ci sarebbe una profondità di sguardo che supera le possibilità espressive di linguaggi puramente concettuali (cfr. § 4.1). Qui l’analisi ha mostrato le ambiguità semantiche di tale concezione, che aprono a due letture. Se la assumiamo in senso forte, l’idea che esistano dei significati *ontologicamente esclusivi* della letteratura rende opaca (e forse impossibile) la parafrasi critica e, in ultima analisi, si espone a una contraddizione performativa, poiché anche Pontiggia, nel formularla, parla a sua volta della letteratura per mezzo di un linguaggio concettuale (cfr. § 4.1). Se invece la assumiamo in senso debole, la “superiorità” della letteratura non riguarda ciò che è dicibile *in assoluto*, ma il modo in cui essa riesce a dire certe cose: la prosa letteraria intensifica significati in sé parafrasabili; se c’è perdita, allora, è sul piano espressivo non sul piano del contenuto (cfr. § 4.1, “Interpretazione debole”). Questa tensione interpretativa è connessa a un tratto più generale del discorso pontiggiano: una diffidenza verso le astrazioni, in special modo quelle dei linguaggi simbolici, e una predilezione per la persuasione retorica e la densità espressiva della parola (cfr. § 5.2, dove Pontiggia parla della “valenza univoca e arida del linguaggio logico e matematico”).

Distinzione individuale attraverso lo stile

Il quarto caposaldo riguarda l'idea che la distinzione individuale — dello scrittore ma anche del critico-scrittore — passi anzitutto attraverso lo stile, cioè attraverso una prosa compiuta e riconoscibile. Questa concezione emerge dall'analisi di Pontiggia della parabola professionale di Giosue Bonfanti: Pontiggia oppone la misura, la disciplina, l'onestà della parola (che derivano dall'istanza etica della trasparenza intellettuale) alle ambizioni della creatività individuale che, quando deve scegliere «tra una iperbole illuminante e una misura adeguata», tende verso la prima; e sottolinea che la via di Bonfanti (la prima), paga forse un prezzo troppo alto: l'assenza di «una ambizione personale altrettanto forte» (cfr. § 4.4). Pontiggia sembra dunque assumere che ci si possa distinguere davvero solo seguendo la seconda via, così facendo, trascura che siano possibili forme alternative di distinzione (ad esempio, facendo della misura una cifra consapevole, piuttosto che il segno di una rinuncia). Inoltre, Pontiggia stesso ammette che la via dell'azzardo del critico-scrittore porta con sé tratti moralmente compromettenti — delle forme di «vanità», «egotismo», gusto dell'azzardo, del dominio e del gioco — tanto da contrapporsi all'«onestà intellettuale», con la conseguenza che tale via possa dunque implicare l'ambiguità intellettuale, se non la disonestà. Qui sta il punto critico: Pontiggia nomina esplicitamente queste implicazioni, ma senza discuterle e senza tentare di ricomporle con una visione etica della scrittura che lui stesso sostiene quando afferma che uno scrittore deve “rispondere parola per parola” del proprio linguaggio (cfr. § 4.3.1).

Dal “conoscere” al “sentire”

L'ultimo caposaldo riguarda la tendenza di Pontiggia a fondare la valutazione del testo su un criterio esperienziale: la lettura è concettualizzata come un evento che si registra nelle reazioni fisiche e nelle emozioni del lettore. È in questo senso che, nel capitolo sulla “fisiologia della lettura”, l'atto critico viene ricondotto da Pontiggia a una verifica «più che altro gestuale», affidata alle risposte fisiologiche (per esempio: esitare, tossire, battere le palpebre), che nella sua prospettiva sono più importanti di molte concettualizzazioni o verbalizzazioni. Il “sentire” non è però una pura impressione soggettiva: è la traccia lasciata involontariamente dai lettori che certifica la loro adesione (o la mancata adesione) al testo; per questa sua natura non mediata

essa sarebbe più affidabile delle razionalizzazioni a posteriori, ed essendo osservabile non corre il pericolo di essere incomunicabile. Il consenso del lettore è determinato da un riconoscimento o da una forma di simpatia, ed è trasversale alle divisioni in generi, perché può riguardare, ad esempio, persino i testi filosofici (cfr. § 4.5.1). C'è poi un'altra questione, di ordine più strettamente pratico, che motiva la polemica di Pontiggia contro l'eccessiva astrattezza della critica: per uno scrittore contano soprattutto i giudizi su parti concrete del testo (come quelli che lui riceveva dagli amici del «Verri»), ovvero valutazioni dirette e operative capaci di incidere positivamente sul lavoro di scrittura.

Appendice

*A. Notizie sui testi*³⁰³

Raccolgo qui, in forma sintetica, le principali informazioni sui volumi saggistici di Giuseppe Pontiggia citati in questa tesi. Rispetto alla narrativa, la sua opera saggistica non ha conosciuto riscritture sostanziali o riedizioni: le raccolte in volume comprendono testi che, nella maggior parte dei casi, provengono da una precedente sede occasionale (quotidiani, periodici, prefazioni/postfazioni, recensioni, elzeviri) e che sono stati rielaborati in vista della pubblicazione in raccolta. Per questa ragione, le edizioni utilizzate possono essere considerate autonome e, di fatto, definitive. Ho distinto i libri usciti quando l'autore era in vita (e dunque da lui stesso seguiti anche sul piano editoriale) dalle raccolte postume, assenti dal «Meridiano» Mondadori.

Opere pubblicate in vita

Il giardino delle Esperidi

Uscito per Adelphi nell'aprile 1984 (collana «Saggi», n. 27), il volume raccoglie quarantasette contributi pubblicati tra 1967 e 1984 in sedi diverse (riviste, prefazioni o introduzioni a opere altrui, recensioni ed elzeviri). Soprattutto i primi testi, che sono anche i più vecchi, sono stati ampiamente rimaneggiati fino alla riscrittura, anche se l'apparato paratestuale non documenta tali interventi; in esso si sottolinea però il fatto che questa è «prima raccolta, meditata e organica, dei suoi saggi». La materia è ampia e mobile: accanto a letture di autori classici e moderni (da Pindaro e Lucano fino a Baudelaire, Borges e Pessoa) si incontrano temi eccentrici che indicano l'eccentricità della raccolta: il gioco degli scacchi, la stupidità, il viaggio, i “minori” esposti al rischio dell'inesistenza. Anche qui si riconosce la mano dello scrittore: Pontiggia procede per blocchi brevi e densi, alternando sentenze e accelerazioni narrative. Il titolo funziona come un programma: le Esperidi

³⁰³ La fonte principale di queste pagine è l'apparato del «Meridiano» *Notizie sui testi*, curato da Daniela Marcheschi (2004c).

rimandano infatti a un “oltre” da esplorare, un altrove che la scrittura critica tenta di avvicinare senza abolire le distanze.

Le sabbie immobili

È l'unico libro che Pontiggia pubblica con il Mulino (1991), nella collana «Contrappunti». La raccolta riunisce brevi satire, già comparse tra 1978 e 1991, distribuite in cinque sezioni (*Le piccole masse; Microcomico; Il circolo delle Muse; Antidetti; Parole all'indice (e no)*). Il libro riceve il Premio Satira politica di Forte dei Marmi (sezione letteratura): in esso troviamo una satira della società italiana di fine Novecento, con le sue manie, ipocrisie, tic verbali. Qui Pontiggia sperimenta al massimo con le forme brevi componendo massime, definizioni satiriche, aforismi e disegni letterari.

L'isola volante

Prima opera saggistica uscita per i tipi di Mondadori (1996). Nella prima edizione si precisa che quasi tutti i contributi erano stati composti nel decennio precedente e poi rielaborati integralmente (ma l'indicazione non si ritrova nelle edizioni successive). La ricostruzione di Daniela Marcheschi (2004c, 1926) consente di collocare la maggior parte dei quarantadue saggi nel periodo 1984-1994, con la sola eccezione di *Gli ultimi giorni del romanzo* (1969). Accanto a pezzi brevi compaiono, per la prima volta, reportage (come il *Viaggio tra gli astronomi del Cervino in attesa della cometa*) e saggi di ampio respiro come *La lotta di Manzoni e l'Anonimo*.

I contemporanei del futuro

Questa seconda raccolta mondadoriana (1998) è organizzata in due parti: una sezione iniziale, relativamente compatta (circa quaranta pagine), è dedicata ai classici. Qui si trova la riflessione più ampia di Pontiggia sul significato dei classici della letteratura (*I classici, una metafora sociale e militare*). La seconda parte molto più ampia è composta da novantanove recensioni brevi, provenienti da «Panorama» (novembre 1993-marzo 1998) e dal «Corriere della Sera» (aprile 1978-maggio 1992). Il percorso si snoda tra autori e libri — dagli Argonauti a Cartesio, da Ovidio

a Defoe — mirando a rendere i classici di nuovo “presenti”, mostrandoli non come un deposito inerte di cultura, ma come una risorsa per il futuro.

Prima persona

Si tratta dell'ultimo libro pubblicato da Pontiggia (Mondadori, fine agosto 2002). La nota finale firmata “G.P.” chiarisce la natura compositiva del libro: un montaggio di testi già apparsi e poi rielaborati, riscritti o integrati, usciti soprattutto sul supplemento culturale della *Domenica* «Sole 24 Ore» (febbraio 1997–maggio 2002) e, in parte, sul «Corriere della Sera» (maggio 1998–maggio 1999). I brani sono 180, di estensione variabile; l'ordine non è dichiarato come tematico, ma procede per addensamenti e contrappunti, con un filo comune esplicitato dallo stesso autore: «un viaggio dentro la società italiana in compagnia di sé stesso piuttosto che delle ideologie» (Marcheschi 2004c, 1932).

Opere postume

Il residence delle ombre cinesi

Pubblicato nel settembre 2004, a cura di Antonio Franchini, a poco più di un anno dalla morte di Pontiggia (27 giugno 2003). Il curatore motiva la scelta di dare alle stampe materiali eterogenei — nonostante il peso che Pontiggia attribuiva alla revisione scrupolosa dei suoi testi in vista della loro riedizione in volume — facendo leva essenzialmente su una sola motivazione: la qualità degli scritti. Il libro è diviso in due nuclei («Racconti» e «Saggi»); i saggi coprono in prevalenza gli anni 1997–2003, con poche eccezioni (*Prefazione a Antonio Porta* del 1977 e *Il linguaggio autoritario* del 1987). In chiusura, compare *Uno scavo aperto* di Franchini, che riflette, anche sulla scorta di una conoscenza personale, sulla vita e sul lavoro editoriale dello scrittore.

I classici in prima persona

Il volume esce nella collana mondadoriana «Oscar scrittori del Novecento» (2006), a cura di Ivano Dionigi. Qui si trovano il testo di una conferenza tenuta da

Pontiggia all'Università di Bologna il 13 novembre 2002 (*I classici in prima persona*) e un altro intervento intitolato *La rimozione dei classici*: entrambi erano stati concepiti per il Centro Studi «La permanenza del classico»; i due interventi fondono le riflessioni teoriche sui canoni e i classici letterari, sulla retorica e sulla filologia con le memorie personali dello scrittore. La postfazione è dello stesso Dionigi.

Dentro la sera. Conversazioni sullo scrivere

Uscito per Belleville Editore nel 2016, il libro riporta con minimi interventi di editing le venticinque conversazioni radiofoniche sulla scrittura (di circa mezz'ora ciascuna) tenute da Pontiggia su RAI-Radio Due tra maggio e luglio 1994 per il programma *Dentro la sera*. Si incontrano, fra gli altri, i temi del rapporto tra oralità e scrittura, della creatività, della retorica e della tecnica narrativa (affrontata a partire da aggettivi, avverbi, pronomi, nomi dei personaggi, incipit e finali, punto di vista).

Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopie della lettura

Pubblicato da Marietti 1820 nel 2018, con cura e prefazione di Daniela Marcheschi. Il volume comprende tre testi: (1) *Le parole e la "rettorica"*, ricavato dalla fotocopia del dattiloscritto di una conferenza di Pontiggia consegnato a Marcheschi nell'inverno del 1986; (2) *Come rendere più espressiva la scrittura* (1991) è il testo di una conferenza per un pubblico di pubblicitari tenuta all'Auditorium Publiepi (24 maggio 1990); (3) *Leggere come felicità dell'utopia*, era stato in origine il testo di una conferenza tenuta da Pontiggia il 4 dicembre 1996 presso il Gabinetto Vieussieux di Firenze.

Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura

Volume curato per Mondadori (2020) da Cristiana De Santis (anche autrice della postfazione), con prefazione di Paolo di Paolo. La prima parte riunisce le trentatré lezioni apparse su «Wimbledon» fra marzo 1990 e febbraio 1993; la seconda parte ripropone il *Corso di scrittura (per addetti ai lavori ma non solo)*, articolato in quattro parti e pubblicato sul settimanale «Sette» tra il 18 agosto e l'8 settembre 1994. Tornano in larga parte i nuclei tematici di *Dentro la sera* (oralità/scrittura, retorica, tecnica narrativa, ecc.). Qui Pontiggia organizza la materia del primo contributo

(largamente maggioritaria nell'economia del volume) attraverso l'espedito dell'autointervista.

B. Cronologia della vita e delle opere

1934

Nasce a Como (Maternità), il 25 settembre. Terzogenito di Ugo (impiegato di banca e bibliofilo) e di Angela Frigerio; in casa cresce tra libri, una passione paterna che lo scrittore eredita e che segnerà la sua vita e la sua prosa.

1943

Omicidio del padre Ugo: due sconosciuti lo feriscono la sera del 12 novembre; muore dopo cinque giorni, il 17 novembre. Il trauma ha effetti emotivi ed economici: la famiglia Pontiggia è costretta a vendere la casa e gran parte della biblioteca paterna.

1945–1948

Traslochi forzati: a Santa Margherita Ligure (1945), poi a Varese (1946). Dal 1948 la famiglia si stabilisce a Milano; Pontiggia prosegue gli studi classici al liceo Carducci.

1951

Interrompe la scuola per sostenere la maturità da privatista, entra in banca al Credito Italiano e si iscrive alla facoltà di Lingue straniere dell'Università Bocconi. L'impatto col lavoro d'ufficio è duro e lo disillude sul "mondo dei grandi".

1952

Inizia a scrivere *La morte in banca*: reagisce alla "morte" che vede nel conformismo e nella mediocrità impiegatizia. Sarà il suo esordio narrativo sette anni più tardi.

1953

Mostra il manoscritto a Vittorini (nella speranza di pubblicarlo per i *Gettoni* Einaudi). La sua opera prima non entra nella collana, ma Pontiggia riceve un consiglio decisivo: lasciare la banca, laurearsi in Lettere e poi insegnare per avere il tempo di scrivere. Torna all'università.

1954–1956

Contatta Luciano Anceschi; entra nella redazione del neonato «il Verri» (primo numero nel 1956). Il gruppo milanese diventa la sua palestra critica.

1955

La sorella Elena si suicida il 19 aprile. Secondo i familiari si sarebbe trattato di un “raptus malinconico”: un altro lutto le cui ragioni non saranno mai del tutto spiegate.

1959

Esce *La morte in banca* nei «Quaderni del Verri»; si laurea con una tesi sulla tecnica narrativa di Svevo e presta servizio militare a Lecce. È l'anno in cui inizia a pubblicare come autore sul «Verri».

1961

Due svolte: lascia la redazione del «Verri» e la banca; ottiene l'abilitazione e insegna nei corsi serali, per dedicare le giornate alla lettura e alla scrittura. Avvia un romanzo sperimentale che lavorerà parola per parola.

1963

Sposa Lucia Magnocavallo (9 luglio). Le pagine autobiografiche restituiscono, con ironia, la convivenza con i libri in un minuscolo primo appartamento.

1964–1965

Con l'intermediazione di Claudio Rugafiori inizia a collaborare con la casa editrice Adelphi: revisione e prefazione alla *Farsaglia* di Lucano (1964); dal 1965 la collaborazione diventa stabile.

1968

Pubblica con Adelphi *L'arte della fuga*, romanzo sperimentale messo in cantiere già nel '61: libro apprezzato da alcuni amici neoavanguardisti, poco accessibile per il pubblico.

1969

Nasce il figlio Andrea (31 ottobre), con esiti neurologici dovuti al parto: esperienza che confluirà molti anni dopo nel romanzo semi-autobiografico *Nati due volte*. Nello stesso anno inizia la collaborazione con Mondadori in veste di lettore.

1972

Con Marco Forti cura l'«Almanacco dello Specchio» (poesia Mondadori), firmandone gli editoriali fino al 1993: diventa centrale il suo ruolo di consulente editoriale per la poesia, la narrativa e la saggistica.

1974

Traduce *Le meraviglie di Milano* di Bonvesin de la Riva (Bompiani, a cura di Maria Corti): una delle molte prove del suo interesse per i classici e per la città di Milano.

1978

Mondadori pubblica *Il giocatore invisibile*: la notorietà supera la cerchia specialistica; si aprono le collaborazioni al «Corriere» e all'«Europeo». I pezzi di questi anni confluiranno nel *Giardino delle Esperidi* (1984).

1983/1984

Consegnate (1981) e poi rielaborate, escono le varie stesure de *Il raggio d'ombra* (1983; nuova versione ampliata cinque anni dopo). Prosegue il cantiere sulle proprie opere.

1985

Sostituisce Raffaele Crovi come insegnante di scrittura presso il Teatro Verdi di Milano. L'esperienza ha successo: Pontiggia terrà altri cicli di lezioni anche in molte altre sedi negli anni successivi.

1989

La grande sera vince il Premio Strega. La pratica della revisione (anche di questo titolo, nonostante il riconoscimento) rivela la sua idea della scrittura come mestiere ininterrotto.

1991–1998

Saggi e raccolte: *Le sabbie immobili* (1991), *L'isola volante* (1996), *I contemporanei del futuro* (1998), riconosciuti da premi e dalla critica; intanto tiene corsi di scrittura (anche Bocconi, 1988–1996).

1993

Vite di uomini non illustri: libro-chiave della maturità, vince il premio Super Flaiano nel 1994.

2000–2001

Nati due volte (2000) ottiene il Premio Campiello (2001): il tema della disabilità diventa materia letteraria di alto profilo civile.

2002

Pubblica *Prima Persona*: articoli e aforismi (dal «Sole 24 Ore» e «Corriere della Sera») riscritti e ampliati per il volume.

2003

Muore a 68 anni, il 27 giugno, per collasso cardiocircolatorio. Poche settimane prima aveva avviato il progetto dei «Meridiani» Mondadori delle sue opere.

Bibliografia

Opere di Giuseppe Pontiggia

- (1964), *Lettera a Nanni Balestrini*, Milano, BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, inv. 190, Busta 90, fasc. 1-2.
- (1968), *L'arte della fuga*, Adelphi, Milano.
- (1978), *Un viaggio incredibile*, in «l'Europeo», 15 settembre 1978.
- (1979a), *Sylvia Plath: vivere la propria morte*, in «Lunario Nuovo», anno 1, n.1, giugno-luglio 1979.
- (1983), *Introduzione a Stefano D'Arrigo Horcynus Orca*, Mondadori, Milano, V-XII.
- (1984a), *Diecimila invasori nella luce e nel verde*, in «AD», n. 35 (aprile 1984), 20-22.
- (1984b), *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano.
- (1984c), *Prima lezione al Teatro Verdi 1984-1985*, dattiloscritto, Milano, BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 79, fasc. 7.
- (1984d), *Corsi Teatro Verdi: programmi/comunicati [1984-1988]*, materiali dattiloscritti, Milano, BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 80, fasc. 9, inv. 165.
- (1985), *Il fantasma di Bobby*, «PM», novembre.
- (1986a), *Introduzione a Carlo Del Teglio, Vita di provincia e altre poesie*, in «Almanacco dello specchio» n.12, Mondadori Milano, 333-334.
- (1986b), *Certi compromessi*, in «Alfabeta» 84, Anno 8 (maggio 1986), 30-31.
- (1986d), *Quella mitragliatrice nel nome della rosa*, «Corriere della Sera», 23 luglio.
- (1987a), *Scrittura creativa o scrittura inventiva*, in «Il Bel Paese», 5.
- (1988a), *Così sulla terra ritornano gli dei*, «Corriere della Sera», 7 gennaio.
- (1988b), *La parola è mobile come foglia al vento*, «Corriere della Sera», 28 gennaio.
- (1988c), *Orfani di una fiaba*, «Corriere della Sera», 28 settembre.
- (1989a), *Pontiggia Giuseppe*, in PIEMONTESE (1989), 282-283.
- (1989c), *Il linguaggio della narrativa*, in «Quaderni», febbraio 1989, 39-48.
- (1989d), *Investigazioni di un illuminista, in memoria di L. Sciascia*, in «Corriere della Sera», 21 novembre 1989.
- (1990a), *Niente è intoccabile. E così sia*, in «Corriere della Sera», 13 maggio 1990.
- (1990b), *Presentazione ad AA.VV., C'era una volta... i manager raccontano*, Edizioni Olivares, Milano, 11-16.
- (1991a), *Le sabbie immobili*, il Mulino, Bologna.
- (1991b), *Trasformare tutto in linguaggio*, in *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio. 23-25 novembre 1988*, Marietti, Genova, 1991.
- (1991c), *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», 38, aprile-maggio, 1991.

- (1991d), *La bussola Anceschi sulla via dei lettori*, in (AA.VV. 1991), *Omaggio a Luciano Anceschi: 20 febbraio 1991*, Mucchi, Modena, 53-57.
- (1991e), *Annotazione diaristica su Calvino* (24 luglio 1991), Milano, BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 4, fasc. 11.
- (1991f), *Annotazione diaristica* (1° novembre 1991), manoscritto, Milano, BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 4, fasc. 11, inv. 19, p. 7.
- (1994a), *L'aforisma come medicina dell'uomo*, in RUOZZI, a cura di (1994), XV-XXII.
- (1994b), *Due o tre puntualizzazioni su un intervento di Barilli*, in «L'Immaginazione», 114, ottobre, 1994.
- (1994c), *Handicap di genitori e insegnanti*, in BOSSI FEDRIGOTTI (1994), *Mi riguarda*, Edizioni e/o, Roma, 91-98.
- (1994d), *Il seme e il solco. Inchiesta sui rapporti tra letteratura e filosofia*, a cura di Caludio Toscani, Milella, Lecce, 132-134.
- (1994e), *Scrivere e insegnare. Interferenze positive e negative*, in *La plume et l'écran. Journées d'écriture créative (Turin, 1-3 avril 1993)*, Petrini Editore, Torino, 34-40.
- (1996a), *L'inizio*, in AA.VV (1996), 15-27.
- (1996b), *Conversazione con Giuseppe Pontiggia* (su Alberto Moravia) 15 luglio 1996, in MUGNAI, ANDREA a cura di (1996), *L'approdo. La grande cultura alla radio*, La Nuova Italia Rai-Eri, Firenze.
- (1997a), *Una lezione di stile*, in LEPRI, LAURA, a cura di (1997), *I quaderni di Panta. Scrittura creativa*, Bompiani, Milano, 179-193.
- (1997b), *I classici stanno bene, sono vivi*, in DELLA VALLE, VALERIA, a cura di (1997), 50-60.
- (1997c), *Decalogo per me stesso*, in «Letture», anno 53°, Quaderno 543, gennaio 1998, 26-27.
- (1997d), *Leggere come felicità dell'utopia*, in «Antologia Vieusseux», 7, gennaio-aprile, 1997.
- (1997e), *Proverbi e paesaggi de I Malavoglia*, in VERGA, GIOVANNI, *I Malavoglia*, Frassinelli, Milano, 269-276.
- (1998a), *I contemporanei del futuro*, Mondadori, Milano.
- (1998b), *Aria di crisi nel delta della critica*, in «Letture», anno 53°, Quaderno 552, dicembre 1998, 6-7.
- (1998c), *Felice. Molto felice. Felicissimo*, «L'Indice», 2, febbraio.
- (1999a [1993]), *Vite di uomini non illustri*, Mondadori, Milano.
- (1999g), *È l'inconscio o la ragione a farmi stare lontano da lui?*, «Telèma», 16, primavera 1999.
- (2001a), *Scrivere. Modi problemi aspetti*. «UICS Studia», 1, 1987.
- (2002a), *La critica del futuro ovvero l'onnipresenza del presente*, in *Almanacco del bibliofilo*, Rovello, Milano, 145-150.
- (2002b [1996]), *L'isola volante*, Mondadori, Milano.
- (2003 [2002]), *Prima persona*, Mondadori, Milano.

- (2004 [1995]), *La grande sera*, in ID. (2004), 781-1009.
- (2004 [2000]), *Nati due volte*, in ID. (2004), 1533-1702.
- (2004), *Opere*, Mondadori, Milano.
- (2006a), *I classici in prima persona*, Mondadori, Milano.
- (2006b), *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, in *Moderni e Antichi*, Polistampa, Firenze, 49-58.
- (2007 [1978]), *Il giocatore invisibile*, Mondadori, Milano.
- (2009 [2004]), *Il residence delle ombre cinesi*, Mondadori, Milano.
- (2016), *Dentro la sera. Conversazioni sullo scrivere*, Belleville Editore, Milano.
- (2017), *La lente di Svevo*, a cura di Daniela Marcheschi, EDB, Bologna.
- (2018), *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della lettura*, Marietti 1820, Bologna.
- (2020), *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura*, a cura e con postfazione di Cristiana De Santis, introduzione di Paolo Di Paolo, Mondadori, Milano.
- (2024), «*Un libro che divorerei*». *Parei di lettura*, a cura di Daniela Marcheschi, Palingenia, Venezia.
- (s.d.), *Orizzonte e stile*, dattiloscritto (trascrizione di un intervento a una conferenza in onore di Nullo Minissi), Milano, BEIC, Fondo Giuseppe Pontiggia, Archivio Pontiggia, Busta 83, fasc. 17, sottofasc. 2, inv. 173 (3 pp.).

Contributi in «Il Sole 24 Ore»

- (1986c), *Quanto conta la qualità di uno stile*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, 19 maggio, 15.
- (1997f), *Divagazioni intorno a un racconto*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di gennaio, 2 febbraio 1997.
- (1997g), *Gli italiani alla fiera della retorica*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di febbraio, 2 marzo 1997.
- (1997h), *Memorie dal sottosuolo e altro ancora*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di marzo, 6 aprile 1997.
- (1997i), *L'inconsistente mania del passato*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di maggio, 1° giugno 1997.
- (1997j), *Tutti i sintomi del nostro disagio*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di giugno, 6 luglio 1997.
- (1997k), *Per amore del copione*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di agosto, 7 settembre 1997.
- (1997l), *Hanno trovato la macchina per votare*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di ottobre, 2 novembre 1997.
- (1997m), *Senza "otium" non c'è "negotium"*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di novembre, 7 dicembre 1997.

- (1998d), *Parole disegnate sull'acqua*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di dicembre, 4 gennaio 1998.
- (1998e), *Si guadagna di più salvando il passato*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di marzo, 5 aprile 1998.
- (1998f), *Bugie italiane e un'ideologia per indignati*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di aprile, 3 maggio 1998.
- (1998g), *Tasse e liturgie di mezza estate*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di maggio, 7 giugno 1998.
- (1998h), *Cercando uomini senza progetti*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di giugno, 5 luglio 1998.
- (1998i), *Discreto elogio della bugia*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di luglio, 2 agosto 1998.
- (1998j), *Le vite vere sono immaginate*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di settembre, 4 ottobre 1998.
- (1998k), *La lingua batte dove l'Italia duole*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di settembre, 1° novembre 1998.
- (1998l), *Usa, avanti e indietro per la civiltà*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di settembre, 1° marzo 1998.
- (1999a), *C'è un lapsus tra il diritto e il reddito?*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di dicembre, 3 gennaio 1999.
- (1999b), *Al funerale con la voglia di ridere*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di gennaio, 7 febbraio 1999.
- (1999c), *Tra circostanze e proibizioni*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di aprile, 9 maggio 1999.
- (1999d), *Se l'arte di vivere fa tornare i conti*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di giugno, 4 luglio 1999.
- (1999e), *E ora siamo condannati a ridere*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di luglio, 1° agosto 1999.
- (1999f), *Se le parole sono palle (da tennis)*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di agosto, 5 settembre 1999.
- (2000b), *Non è per i soldi, ma per i quattrini*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di gennaio, 6 febbraio 2000.
- (2000c), *Facciamo fronte alla "scarcity"*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di febbraio, 5 marzo 2000.
- (2000d), *Televisivi da morire*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di maggio, 4 giugno 2000.
- (2000e), *La grande corsa al perdono*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di luglio, 30 luglio 2000.
- (2000f), *Aiuto, il turismo invade la cultura*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di agosto, 3 settembre 2000.
- (2001b), *Nani che pensano in grande*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di gennaio, 4 febbraio 2001.

- (2001c), *Risentimento da talk show*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di aprile, 6 maggio 2001.
- (2001d), *Sandokan si prende la rivincita*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di maggio, 3 giugno 2001.
- (2001e), *L'ignoranza in "pole position"*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, rubrica «Vetrina», 1° luglio 2001.
- (2001f), *Picasso, alibi per falsi artisti*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, L'album di settembre, 7 ottobre 2001.
- (2001g), *Autodidatti e specialisti*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, Corrispondenze, 18 novembre 2001.
- (2002c), *Il traduttore? È troppo antiglobal*, «Il Sole 24 Ore», Prima pagina, 17 marzo 2002.
- (2002d), *Vilfredo. Dov'è la virtù?*, «Il Sole 24 Ore», Prima pagina, 23 giugno 2002.
- (2002e), *La sfortunata occasione fa l'uomo Pareto*, «Il Sole 24 Ore», Domenica, rubrica «Corrispondenze e incontri», 14 luglio 2002.

Bibliografia critica

- ANONIMO (2000), *Disabili... dal punto di vista antropologico*, <http://www.italialibri.net/arretratis/novita1200.html> (consultato il 15/12/2023).
- AA.VV. (1996), *L'officina del racconto. Conversazioni con Pontiggia, Capriolo, Mari, Picca, Pardini, Orengo, Fruttero, De Carlo, Cerami, Doninelli*, Nuova Compagnia Editrice, Forlì.
- AGAZZI, EVANDRO (2004), *Il senso comune e l'unità dell'esperienza*, in ID., a cura di (2004), *Valori e limiti del senso comune*, Franco Angeli, Milano, 25-38.
- AMSALEN, DANIELA (2017), "Illuminista." in BARENGHI/BELPOLITI/STEFI (2017, 290-298).
- ANTONELLO, PIERPAOLO (2005), *Il Mènage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, LeMonnier, Firenze.
- ARCHILOCO (1993), *Frammenti*, BUR, Milano [trad. it. e note di Nicoletta Russello].
- AUSTIN, JOHN L. (1990) *Saggi filosofici*, Guerini e associati, Milano [*Philosophical papers*, Oxford University Press, Oxford, 1961; trad it. di Paolo Leonardi]
- BARENGHI, MARIO /BELPOLITI, MARCO/STEFI, ANNA (2017), a cura di, *Primo Levi*, Marcos y Marcos, Milano.
- BARTOLOMEO DI SAN CONCORDIO (1994), *Ammaestramenti degli antichi*, in RUOZZI, a cura di (1994), 85-95.
- BATTAGLIA, SALVATORE (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. UTET, Torino.

- BATTISTINI, ANDREA (2006), *Il «linguaggio autoritario» e l'arte della retorica*, in RUOZZI (2006), 31-55.
- BAUDINO, MARIO (1981), *Come difendersi dalla dittatura del vocabolario*, in «Il Lavoro», marzo.
- BEACH, JOSEPH WARREN (1948), *Tecnica del romanzo novecentesco*, Bompiani, Milano. [*The Twentieth Century Novel. Studies in technique*, Appleton Century Crofts, Inc., New York, 1932; trad. it. di Aldo Camerino e Carlo Izzo].
- BEANEY, MICHAEL (2017), *Analytic philosophy. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- BELLARDI, MARCO (2014), *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Cesati, Firenze.
- BERARDINELLI, ALFONSO (2008), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia.
- ID. (2019), *Il menu non prevede la critica letteraria*, in «L'età del ferro», n. 2, Anno 2, giugno 2019, 47-54.
- BERLIN, ISAAH (1986) *Il riccio e la volpe*, Adelphi, Milano. [Russian Thinkers, Pelican Books, London, 1979; trad. it. Gilberto Forti].
- ID. (1997), *Il mago del Nord*, Adelphi, Milano. [*The Magus of the North. J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*, John Murray, London, 1993; trad. it. di Nicola Gardini].
- BERTO, FRANCESCO (2009), *Teorie dell'assurdo. I rivali del Principio di Non-Contraddizione*, Carocci, Roma.
- BOCHEŃSKI, JOSEPH M. (1972), *La logica formale. Dai presocratici a Leibniz*, Einaudi, Torino. [Formale Logik, Verlag Karl Aber GmbH, Freiburg-München, 1956; trad. it. di Alberto Conte].
- BROOKS, PETER (1995), *Trame, intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino. [*Reading for the Plot*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1984; trad. it. di Daniela Fink].
- CADIOLI, ALBERTO et. al., a cura di (2015), *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, Interlinea, Novara.
- CAILLOIS ROGER (1978), *Les dernières énigmes de Roger Caillois*. Entretiens avec Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven, in (AA.VV. 1981). *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, coll. «Cahiers pour un temps», Paris.
- CALASSO, ROBERTO (2013a), *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano.
- ID., a cura di (2013b), *Adelphiana, 1963-2013*, Adelphi, Milano.
- CALCIOLARI, GIANCARLO (2001), *Giuseppe Pontiggia. Intervista sull'opera*, https://www.transfinito.eu/spip.php?article331&debut_autres_articles=140 (consultato il 04/03/2023)
- CALDERONI, SARA (2025), *Giuseppe Pontiggia e il pensiero di John Dewey*, Il Veltro, 69 (3-4),137-162.
- CALVINO, ITALO (1995a), *Saggi*, 2 voll., Mondadori, Milano.

- ID. (1995b), *Hemingway e noi*, in ID. (1995a), 1312-1320.
- ID. (1995c), Una pietra sopra, in ID. (1995a), 5-405.
- ID. (1995d), *L'antilingua*, in ID. (1995c), 154-159.
- ID. (1995e), *Perché leggere i classici*, in ID. (1995a), 1816-1824.
- ID. (1995f), La sfida al labirinto, in ID. (1995c), 105-123.
- ID. (1995g), Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della Sfida al labirinto, in ID. (1995a), 1770-1775.
- ID. (2012), *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano.
- CAPUTO, STEFANO (2015), *Verità*, Laterza, Roma-Bari.
- CASALEGNO, PAOLO (1997), *Filosofia del linguaggio. Un'introduzione*, Carocci, Roma.
- CASES, CESARE (1987), *Ai lettori. e ai recensori*, in «L'indice dei libri del mese», I, (1987), n.1.
- CHATMAN, SEYMOUR (2010 [2003]), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, il Saggiatore, Milano. [*Story and discourse*, Cornell University Press, London, 1978; trad. it. di Elisabetta Graziosi].
- CHERCHI, GRAZIA (2017), *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, minimum fax, Roma.
- COHEN, G. A. (2013a) *Finding oneself in the other*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- COHEN, G. A. (2013b) *Complete bullshit*, in (Cohen 2013a, 94-114).
- COLIVA, ANNALISA (2009), *I modi del relativismo*, Laterza, Roma-Bari.
- COPI, IRVING M./COHEN, CARL, (1999 [1968]), *Introduzione alla logica*, il Mulino, Bologna. [Introduction to logic, Pearson Education, Harlow, 1994/1998; trad. it. di Gabriele Lolli].
- D'AGOSTINI, FRANCA (2009), *Paradossi*, Carocci, Roma.
- EAD. (2010), *La verità avvelenata. Buoni e cattivi argomenti nel dibattito pubblico*, Bollati Boringhieri, Torino.
- EAD. (2012), *I mondi comunque possibili. Logica per la filosofia e il ragionamento comune*, Bollati Boringhieri, Torino.
- D'AMICIS, CARLO (1994), in *Paesaggio con figure*, <http://podcast.getwebreader.com/mp3/memoradio-paesaggio-con-figure-g-pontiggia/2013/06/889-546469> (consultato il 26/07/2023).
- D'ANGELO, PAOLO (2020), *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna.
- DAUMAL, RENÉ (1972), *Les pouvoirs de la parole. Essais et Notes, II (1935-1943)*, Gallimard, Parigi.
- DAVIDSON, DONALD (1994), *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna [*Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford, 1984; trad. it. di Eva Picardi].
- DEDOLA, ROSSANA (2006), *Nel giardino del critico*, in RUOZZI (2006), 119-134.

- EAD. (2013), *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, Avagliano Editore, Roma.
- DELLA VALLE VALERIA, a cura di (1997), *Accademia degli Scrausi. Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, minimum fax, Roma.
- DEMARTIS, LUCIA (1998), *Flusso di coscienza e letteratura*, in JAMES, WILLIAM (1998), 110-111.
- DE MAURO, TULLIO (2008), *Lezioni di linguistica teorica*, Laterza, Roma-Bari.
- DE SANTIS, CRISTIANA (2000), *In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, in GATTA, FRANCESCA/TESI, RICCARDO, a cura di (2000), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Carocci, Roma, 99-119.
- EAD. (2002), *Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in Francesca Gatta a cura di (2002), *Il mare di sangue pestato Studi su Stefano D'Arrigo*, Rubbettino Editore, Catanzaro.
- EAD. (2015), *Il linguaggio autoritario dalla biblioteca alla scrittura*, in CADIOLI, et. al. (2015), 31-58.
- EAD. (2020), *Postfazione. Insegnare a scrivere: una sfida d'autore*, in PONTIGGIA, GIUSEPPE (2020), 149-180.
- ID. (2020), *David Copperfield*, Rizzoli, Milano [*The personal History, Adventures, Experiences and Observations of David Copperfield the Younger*, trad. it di Oriana Previtali].
- DI FALCO, DAVIDE (2025), *Note linguistiche su Pontiggia saggista: il caso dei contemporanei del futuro*, Il Veltro, 69 (3-4), 165-180.
- DIONIGI, IVANO (2006a), *Pontiggia ovvero il demone dell'analogia*, in RUOZZI (2006), 99-110.
- ID. (2006b), *Postfazione*, in PONTIGGIA (2006a), 39-50.
- DI PAOLO, PAOLO (2009) "*Non lo so*", in MARCHESCHI (2009), 119-122.
- DUMMETT, MICHAEL (1997), *Analitici e continentali. Il pensiero fa progressi*, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-01-07/analitici-continentali-pensiero-progressi-175848.shtml?uuid=Aa8flhbE> (consultato il 18/12/2025).
- ECO, UMBERTO (1986 [1962]), *Lo Zen e l'Occidente*, in ID. *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 210-234.
- ID. (2002), *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- ID. (2018 [1994]), *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, La nave di Teseo, Milano.
- ELIOT, T. S. (2001a), *Opere. 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani Milano.
- ELIOT, T. S. (2001b), *Tradizione e talento individuale*, in (Eliot 2001a, 392-402).
- FENOGLIO, CHIARA (2025). *Sotto la polvere delle idées reçues: Pontiggia legge Leopardi*, Il Veltro, 69 (3-4), 122-136.

- FERRETTI, GIAN CARLO (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1998), *Dictionnaire des idées reçues*, J'ai Lu, Paris.
- ID. (2006), *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, a cura di Franco Rella, Fazi Editore, Roma.
- FONTANELLA, LUIGI (2018), *Levi: «Lo stile? Non è un problema. L'importante è avere qualcosa da dire»*, in LEVI, PRIMO (2018), 558-559.
- FORSTER, E. M. (1985[1927]), *Aspects of the Novel*, Harcourt, Orlando.
- ID. (1991), *Aspetti del romanzo*, Garzanti Milano [*Aspects of the Novel*, Edward Arnold, London, 1927; trad. it. di Corrado Pavolini]
- FRANCHINI, ANTONIO (2009), *Uno scavo aperto*, in PONTIGGIA (2009 [2004]), 259-302.
- GALIMBERTI, UMBERTO (2018), *Nuovo Dizionario di Psicologia. Psichiatria, Psicoanalisi, Neuroscienze*, Feltrinelli, Milano.
- GARAVELLI, BICE MORTARA (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- EAD. (2009 [1985]), *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- GATTA, FRANCESCA (2009), *La responsabilità delle parole. Note sulla scrittura saggistica di Giuseppe Pontiggia*, in MARCHESCHI (2009), 29-37.
- GENETTE, GÉRARD (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino. [*Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1983; trad. it. di Lina Zecchi].
- ID. (2006), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino. [*Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972; trad. it. di Lina Zecchi].
- GINZBURG, CARLO (2023) *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Adelphi, Milano.
- GIULIANI, ALFREDO, a cura di (1961a), *I Novissimi*, Rusconi e Paolazzi, Milano.
- ID. (1961b), *Introduzione a I Novissimi*, in ID. (1961a), XIII- XXXII.
- ID. (2006), *Gli strani anni Sessanta del narratore perplessa*, in RUOZZI (2006), 19-22.
- GIUNTA, CLAUDIO (2018a), *Come non scrivere. Consigli ed esempi da seguire, trappole e scemenze da evitare quando si scrive in italiano*, UTET, Milano.
- GIUNTA, CLAUDIO (2018b), *L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto*, in «Ticcontre. Teoria Testo Traduzione», ix (2018), pp. 267-278.
- HEIDEGGER, MARTIN (2005 [1927]), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano. [*Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen; trad. it. di Pietro Chiodi].
- HORKHEIMER, MAX a cura di (1974a), *Studi sull'autorità e la famiglia*, UTET, Torino [*Studien über Autorität und Familie*, Institut für Sozialforschung, Paris, 1936; Trad. di Ada Cinato, Anna Marietti Solmi, Cesare Pianciola].
- ID. (1974b), *Parte generale*, in Id. (1974a, 3-72).
- IACONA, ANDREA (1999), *Perelman in Italia*, in «Rivista di filosofia», Fascicolo 1, aprile, 133-138.

- ID. (2010), *Commento a Per la verità*, in CARRARA, MASSIMILIANO e MORATO, VITTORIO (a cura di); *Verità. Annuario e bollettino della società italiana di filosofia analitica (SIFA) 2010*, Milano-Udine, Mimesis 2010, 127-131.
- ICHINO, GIULIA (2013), *Un viottolo che abbrevia il percorso*, in MARCHESCHI (2013), 68-71.
- JAMES, WILLIAM (1998), *Il flusso di coscienza. I principi di psicologia. Capitoli IX e X*, a cura di Lucia Demartis, Bruno Mondadori, Milano. [*The Principles of Psychology*, Macmillan and Co., London 1901; trad. it. di Alfredo Civita].
- KNEALE, WILLIAM CALVERT/KNEALE, MARTHA (1972), *Storia della logica*, Einaudi, Torino. [*The Development of Logic*, Clarendon Press, Oxford 1962; trad. it di Amedeo G. Conte, Luca Cafiero e revisioni di Alberto Conte].
- LA PORTA, FILIPPO (2015), *Scrivere in prima persona. Il genere del personal essay nell'opera di Giuseppe Pontiggia*, in CADIOLI, ALBERTO *et. al.* (2015), 59-68.
- LA ROCHEFOUCAULD, FRANÇOIS DE (2015), *Sentenze e massime morali*, a cura di Carlo Carena, Einaudi, Torino.
- LAUDISA, FEDERICO (2014), *Naturalismo. Filosofia, scienza, mitologia*, Laterza, Roma-Bari.
- LEIBNIZ, G.W. VON (2014), *I casi perplessi in diritto. (De casibus perplexis in iure)*, a cura di C.M. de Iuliis, Giuffrè, Milano.
- LEPRI, LAURA (2009), *Lezioni di stile e di economia*, in MARCHESCHI (2009), 179-186.
- LEVI, PRIMO (2016a), *Opere complete II*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino.
- ID. (2016b), *L'altrui mestiere*, in ID. (2016a), 799-996.
- ID. (2016c), *Dello scrivere oscuro*, in ID. (2016b), 839-843.
- ID. (2016d), *Dello scrivere oscuro. Lettera a Giorgio Manganelli*, in ID. (2016a), 1401-1402.
- ID. (2018), *Opere complete III*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino.
- LORENZINI, NIVA (2006), *Giuseppe Pontiggia e la scrittura sperimentale*, in RUOZZI, GINO, a cura di (2006), 23-30.
- LUZZATTO, SERGIO/PEDULLÀ, GABRIELE, a cura di (2012), *Atlante della letteratura italiana, Volume terzo, Dal Romanticismo a oggi* (A cura di Domenico Scarpa), Einaudi, Torino.
- MACCARI, GIOVANNI, (2003) *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Firenze.
- MANZONI, ALESSANDRO (1990 [1981]), *Scritti di teoria letteraria*, edizione critica a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano.
- MARCHESCHI, DANIELA (2000), *Destino e sorpresa. Per Giuseppe Pontiggia, con i suoi primi scritti sul "verri"*, Editrice C.R.T., Pistoia.
- EAD. (2004a), *La letteratura in «prima persona» di Giuseppe Pontiggia*, in PONTIGGIA (2004a), IX-LXIII.
- EAD. (2004b), *Cronologia*, in PONTIGGIA (2004a), LXVII-CXXI.
- EAD. (2004c), *Notizie sui testi*, in PONTIGGIA (2004a), 1905-1932.
- EAD. (2004d), *Bibliografia*, in PONTIGGIA (2004a), 1933-1970.

- EAD., a cura di (2013), *Con Giuseppe Pontiggia. Le voci della notte bianca. Milano, 21 giugno 2013*, Guido Conti Editore, Rimini.
- EAD., a cura di (2009), *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*, Monte Università Parma Editore, Parma.
- EAD. (2015), *La formazione di un giovane autore. Come Giuseppe Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*, in CADIOLI (2015), 13-29.
- EAD. (2018), *La fabbrica del testo*, in PONTIGGIA, GIUSEPPE (2018), 5-22.
- MARCONI, DIEGO (1999), *La filosofia del linguaggio. Da Frege ai giorni nostri*, Utet, Torino.
- ID. (2006), *On the Mind Dependence of Truth*, in «Erkenntnis», Vol. 65, No. 3 (Nov., 2006), pp. 301-318.
- ID. (2007), *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Einaudi, Torino.
- ID. (2010), *Risposte ai commenti*, in CARRARA, MASSIMILIANO e MORATO, VITTORIO (a cura di); *Verità. Annuario e bollettino della società italiana di filosofia analitica (SIFA) 2010*, Milano-Udine, Mimesis 2010, 137-146.
- ID. (2014), *Il mestiere di pensare*, Einaudi Torino, 2014.
- MASSARENTI, ARMANDO (2013), *L'ossimoro più audace*, in MARCHESCHI (2013), 85-87.
- MENEGHELLO, LUIGI (1993), *Il dispatrìo*, Rizzoli, Milano.
- ID. (2006a), *Opere scelte*, Mondadori, Milano.
- ID. (2006b), *La materia di Reading*, in Id. (2006a), 1265-1323.
- ID. (2006 [1987]), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, in Id. (2006a), 965-1214.
- MONTADON, ALAIN (2001), *Le forme brevi*, Armando Editore, Roma. [*Les formes brèves*, Éditions Hachette, Paris 1992; trad. it. di Elisabetta Sibilio].
- MORAVIA, ALBERTO (1990), *Ecco perché non mi amo*, «l'Unità» 27 settembre.
- MUGNAI, MASSIMO (2023), *Come non insegnare la filosofia*, Raffello Cortina Editore, Milano.
- MUSSAPI, ROBERTO (1989), *Conversazione con Giuseppe Pontiggia*, in *L'anno di poesia 1988-1989*, Jaca Book, Milano, 273-82.
- NABOKOV, VLADIMIR (1982), *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano. [*Lectures on Literature*, Harcourt, San Diego 1980; trad. it. Ettore Capriolo].
- ONOFRI, MASSIMO (2007), *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli, Roma.
- ONOFRI, MASSIMO (2008), *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Donzelli, Roma.
- PARISE, GOFFREDO (2005), *Perché è facile scrivere chiaro*, in ID. *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, a cura di Silvio Perrella, Adelphi, Milano.
- PARLANGELI, ORONZO, a cura di (1979 [1971]), *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1979), in PARLANGELI (1979 [1971]), 78-100).
- PAUTASSO, SERGIO (2004), *Della discrezione letteraria. Creazione e pensiero in assoluta libertà*, in «l'Erasmus», n. 21 (maggio-giugno 2004), 9-18.

- PELLINI, PIERLUIGI (2016), *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma.
- PENCO, CARLO (2004), *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- PERISSINOTTO, LUIGI (2018), *Introduzione a Wittgenstein*, il Mulino, Bologna.
- PERRELLA, SILVIO (1999), *Calvino*, Laterza, Roma-Bari.
- PIANTONI, GIANFRANCO (1988), *Appunti delle lezioni di Giuseppe Pontiggia all'Università Bocconi*, manoscritto inedito, Milano, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (Fondo Pontiggia, Busta 79, fascicolo 7, inv. 163).
- PICCIONI, GIOVANNI (2001), in *Il Novecento racconta*, <http://podcast.getwebreader.com/mp3/memoradio-paesaggio-con-figure-g-pontiggia/2013/06/889-546469> (consultato il 26/07/2023).
- POPPER, KARL R. (2017a), *Tutta la vita è risolvere problemi. Scritti sulla conoscenza, la storia e la politica*, Bompiani, Milano. [Alles Leben ist Problemlösen. Über Erkenntnis Geschichte und Politik, R. Piper GmbH & Co. KG, München 1994; trad. it. di Dario Antiseri].
- ID. (2017b), *Sul tema della libertà*, in ID. (2017a), 281-311.
- PRETI, GIULIO (1968), *Retorica e logica. Le due culture*, Einaudi, Torino.
- PRITCHARD, DUNCAN 2023, *What is this thing called knowedge. Fifth edition*, Routledge, London and New York.
- RABONI, GIOVANNI (1996), *Pontiggia, i saggi uguali ai racconti. Leggendo «L'isola volante»*, in «Corriere della Sera», giovedì 1° agosto 1996, 27.
- RAIMONDI, EZIO (2002), *La retorica d'oggi*, il Mulino, Bologna.
- RENZI, LORENZO (2008), *Etimologia scientifica e etimologia retorica*, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Il Mulino, Bologna.
- RUOZZI, GINO, a cura di (2006), *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, Gedit Edizioni, Bologna.
- ID. (2009), *L'Album dopo Prima Persona. L'ultimo Pontiggia*, in MARCHESCHI (2009), 139-149.
- ID., a cura di (1994), *Scrittori italiani di aforismi. Volume primo. I classici*, Mondadori, Milano.
- RUSSELL, BERTRAND (2009 [1961]a), *The Basic Writings of Bertrand Russell*, Edited by Robert E. Egner and Lester Dennon, Routledge, London and New York.
- ID. (2009 [1961]b), *How I write*, in ID. (2009 [1961]a), 35-37.
- SANTAMBROGIO, MARCO (2000), *Possiamo andar contro la logica?*, in USBERTI (2000), 257-279.
- ID. (2006), *Manuale di scrittura (non creativa)*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2024), *Filosofia e storia. Viste da un filosofo parziale e pieno di pregiudizi*, La nave di Teseo, Milano.
- SCARPA, DOMENICO (2012), *L'Editore, uno e trino*, in LUZZATTO/PEDULLÀ (2012), 800-805.
- ID. (2017), *“Chiaro/Oscuro.”*, in BARENGHI/BELPOLITI/STEFI (2017, 238-255).

- SCHOLES, ROBERT/KELLOGG, ROBERT (1970), *La natura della narrativa*, il Mulino, Bologna. [*The nature of narrative*, Oxford University Press, London, 1966; trad. it. di Rosanna Zelocchi].
- SEGRE, CESARE (1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi Torino.
- ID. (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino.
- ID. (1993), *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino.
- ID. (1996), *La critica semiologica in Italia*, in «Quaderns d'Italia» n.1 (1996), 22-28.
- ID. (2012), *Critica e critici*, Einaudi, Torino.
- SERIANNI, LUCA (2006 [1989]), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, UTET, Novara.
- SERIANNI, LUCA (2013), *Leggere, scrivere, argomentare. Prove ragionate di scrittura*, Laterza, Roma-Bari.
- SMITH, ZADIE (2013 [2010]), *Cambiare idea*, minimum fax, Roma. [Changing My Mind: Occasional Essays, The Penguin Press, New York, 2009; trad. it di Martina Testa].
- STROLL, AVRUM (2000), *Twentieth-Century Analytic Philosophy*, Columbia University Press, Oxford.
- TAMBURINI, ALESSANDRO (2009), *Ricordo di Giuseppe Pontiggia*, in MARCHESCHI, DANIELA, a cura di (2009), Monte Università Parma Editore, Parma, 249-251.
- TESTA, ENRICO (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino.
- TOSCANI, CLAUDIO (1978), *Incontro con Pontiggia*, in «Il Ragguaglio Librario», XLV.
- TRIPODI, PAOLO (2015), *Storia della filosofia analitica*, Carocci, Roma.
- TURCHETTA, GIANNI (1999), *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari.
- USBERTI, GABRIELE, a cura di (2000), *Modi dell'oggettività*, Bompiani, Milano.
- VASSALLO, NICLA (2003), *Teoria della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari.
- VERLAINE, PAUL (1992), *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, Mondadori, Milano.
- WARBURTON, NIGEL (2004), *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino. [*The Art Question*, Routledge, London, 2003; trad. it. di Guido Bonino].
- WELLEK, RENÉ (1969), *Storia della critica moderna. IV. Dal realismo al simbolismo*, il Mulino, Bologna. [A History of Modern Criticism: IV, The Later Nineteenth Century, Yale University Press, New Haven, 1965; trad. it. di Agostino Lombardo e Rosa Maria Colombo].
- ID. (1991), *Storia della critica moderna. VI. La critica americana 1900-1950*, il Mulino, Bologna. [A History of Modern Criticism 1750-1950: VI, American Criticism, 1900-1950, Yale University Press, New Haven, 1986; trad. it. di Giovanni Luciani].
- WELLEK, RENÉ\WARREN, AUSTIN (1956 [1942]), *Theory of Literature*, Harcourt, Brace & World, New York.

- WELLEK, RENÉ\WARREN, AUSTIN (1974 [1956]), *Teoria della letteratura*, il Mulino, Bologna. [Theory of Literature, Harcourt, Brace & World, New York, 1963 [1942]; trad. it. di Pier Luigi Contessi].
- WILLIAMSON, TIMOTHY (2022), *Fare filosofia. Dalla semplice curiosità al ragionamento logico*, il Mulino, Bologna. [Doing philosophy. From Common Curiosity to logical Reasoning, Oxford University Press, Oxford, 2018; trad. it. di Paolo Babbiotti].
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1980), *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano.
- ID. (2022), *Tractatus logico-philosophicus*, Feltrinelli, Milano. [LOGISCH-PHILOSOPHISCHE ABHANDLUNG, trad. it. di Pasquale Frascolla e Luigi Perissinotto].
- ID. (2024), *Ricerche filosofiche*, Feltrinelli, Milano. [PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN, trad. it. di Luisa Bertolini, Mauro Nobile, Elena Valeri].
- WOOD, JAMES (2010), *Come funzionano i romanzi. Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, Mondadori, Milano. [How Fiction Works, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008; trad. it. di Massimo Parizzi].
- YU-LAN, FUNG (1975), *Storia della filosofia cinese*, Mondadori, Milano. [*A short story of Chinese Philosophy*, Macmillan Publishing, London 1948; trad. It. Di Mario Tassoni].
- ZANGRILLI, FRANCO (1992), *La forza della parola*, Longo editore, Ravenna.