

Lo sperimentalismo discreto di Pontiggia

Marco Bellardi
University of Birmingham

Abstract

Il saggio si propone di sintetizzare alcuni punti chiave dell'esperienza letteraria di Giuseppe Pontiggia, autore incline a rinnovare le proprie soluzioni artistiche attraverso una sperimentazione delle tecniche e dei generi diretta a un pubblico ampio e articolato. Al fine di tracciare un filo conduttore che colleghi le diverse fasi della sua produzione narrativa, saranno trattati la formazione dell'autore nel contesto sperimentale legato alla rivista «il verri», alcuni aspetti strutturali che emergono dall'analisi dei testi, fra i quali il modello scacchistico, la funzionalità ellittica del bianco tipografico presente fin dall'esordio, la tendenza verso una configurazione a medaglioni rintracciabile nei tre romanzi a indagine, e che prepara le *Vite di uomini non illustri*, l'evoluzione della lingua letteraria in direzione di un maturo e compiuto «stile semplice», nonché l'istanza etica che ne conforma l'impegno.

Parole chiave

Frammentazione, stile semplice, classicismo, eticità.

Contatti

marcobellardi@hotmail.it

Quando si parla di sperimentalismo e delle caratteristiche di un'opera sperimentale è inevitabile partire da alcuni punti. Come già è stato detto, infatti, «se sperimentare significa operare in modo innovativo rispetto alla tradizione assestata, ogni opera d'arte che noi celebriamo come significativa è stata a proprio modo sperimentale» (Eco 96). Ma se guardiamo allo sperimentalismo per come storicamente si è dato nella tradizione italiana a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, occorre constatare come la formazione di Giuseppe Pontiggia (1934-2003) sia maturata all'interno di un fervore culturale dal quale ha preso lucidamente una autonoma posizione fin da subito. Muovendo concettualmente dalle posizioni più articolate del composito gruppo del «verri» diretto da Luciano Anceschi, vera fucina di idee dalla quale si sarebbero formulate le basi per le prime teorizzazioni di Eco e dei futuri neoavanguardisti, e alla cui redazione Pontiggia ha stabilmente collaborato dalla fondazione nel 1956 fino al 1961, l'allontanamento dalle istanze più radicali che avrebbero animato il dibattito del primo convegno di Palermo segna l'occasione per la messa a punto di una sua originale via alla sperimentazione letteraria. Se Pontiggia come gli altri sostiene che un rinnovamento formale sia necessario e si debba agire soprattutto sul linguaggio, egli si distanzia presto dalle posizioni più intransigenti che emergono dalla disputa teorica (che, è bene ribadirlo, nasce molto prima del Gruppo 63 e grazie alla fondamentale mediazione di Anceschi).

A Pontiggia è estranea fin da subito quella «poetica della svalutazione» già dei Novissimi e che Angelo Guglielmi (*La poetica*, 121) vede esaltata in Arbasino a partire dal modello principe di Gadda, scrittori per ragioni diverse diametralmente opposti al Nostro negli esiti stilistici. Se per questo stile si è parlato di «elettrizzazione della materia» e di «bollore» (Guglielmi, *L'officina* 109-111), per Pontiggia nel complesso si potrebbe parlare

di rodatura. La volontà di cambiamento rispetto alla letteratura del dopoguerra trova inoltre le sue radici in modelli diversi e non si esplica nell'«insoddisfazione radicale, totale, coinvolgente» per esempio di Renato Barilli (*Cabier*, 127), anche se si impernia sulla volontà di evitare l'abborrito «senso comune» più volte indicato anche da altri come elemento determinante le strutture narrative e linguistiche del romanzo neorealista, del tipo «ben fatto» e sentimental-psicologico alla Cassola, oppure ancora del romanzo «convenzionale» di Moravia. Partendo da premesse in parte comuni, che si sviluppano dalla fondamentale apertura di orizzonti di matrice fenomenologica propugnata nel «verri»,¹ Pontiggia lavora a una concezione della letteratura che non si rifà al *pastiche* e ai richiami dell'informale su cui si puntava l'attenzione in quel torno d'anni, ma a modelli di espressività trasversale per niente pacificamente accolti al tempo, da Dickens a Renard a Colodi, oltre ai fondamentali Flaubert, Kafka e Joyce (ma più a quello dei *Dubliners* che dell'*Ulysses*). E mentre si consigliavano pur con grande acutezza e sarcasmo gite a Chiasso, l'autore studiava il quasi ignorato Svevo, compiva personalissime ricognizioni a Est,² e indietro nel tempo alla ricerca della felicità di linguaggio dei classici,³ si addentrava negli «orti di Sallustio», traduceva Lucano, più tardi Ausonio, incontrava Plutarco e Cesare, Ovidio e Aristofane, affrontando con slancio intellettuale anche Freud e Jung, Croce e Heidegger.

Da qui nascono l'antinaturalismo di Pontiggia ma anche la rottura con i compagni che andranno di lì a poco a costituire il Gruppo 63. La «normalizzazione» di cui parla Barilli al convegno del 1965 in Pontiggia è decisamente respinta a favore di uno scavo alle radici linguistiche, e segna un punto di divergenza che l'autore con grande coerenza manterrà dalla prima produzione fino alla scomparsa nel pieno dell'attività intellettuale. I motivi della svalutazione e della degradazione vengono convertiti in Pontiggia in una lucidissima (e precoce) attenzione alla tecnica,⁴ da lui avvertita, contro i residui crociani, come «campo attivo di occasioni teoretiche ed espressive» (cfr. Marcheschi, *Destino* 153). La problematica ideologica di quegli anni è così utilmente riconvertita sul piano della comunicatività e delle strategie narrative, in una sintesi (che darà i suoi frutti migliori più tardi) di quelle discussioni intorno alle ragioni «pratica» e «pura» su cui tanto si sono impegnati i teorici della neoavanguardia al convegno di Palermo del 1963.⁵ Così, dal comune riscontro di una necessità di intervento sul linguaggio, visto come «soggetto malato che bisognava mettere in discussione» (cfr. Dedola 46), Pontiggia prosegue per altre vie la sua personale ricerca espressiva, non potendo accettare, alla luce della sensibilità che stava guadagnando con lo studio dei classici greci e latini, quella lingua «arbitraria» per il romanzo vista ad esempio da Guglielmi come tanto più efficace «quanto più si allontana

¹ Cfr. il *Discorso generale* in apertura del primo numero: «La letteratura vive solo in una partecipazione piena dell'amplissimo sistema delle mutevoli relazioni in cui, volta a volta, si attuano tutti i significati del tempo, anzi proprio tali significati essa, nei suoi modi, contribuisce a formare» (Anceschi 25-26).

² Pontiggia dichiarerà un «interesse centrale per il taoismo», con la convinzione che anche la filosofia orientale abbia agito sul suo lavoro di scrittore (cfr. Dedola 18).

³ Dirà più tardi l'autore: «Per me lo stile è felicità [...] è piacere del linguaggio» (Pontiggia, *I classici* 21-22); e ancora: «Per me la letteratura è critica radicale al linguaggio assieme ad altre cose» (Dedola 46).

⁴ Con particolare riferimento a *La tecnica del romanzo novecentesco* di Joseph Warren Beach, alla *Teoria della letteratura* di René Wellek e Austin Warren e ad *Aspetti del romanzo* di Edward M. Forster.

⁵ Cfr. momenti come questo: «Che cosa è avvenuto, specialmente in questo dopoguerra? È avvenuto che i problemi della ragion pura, cioè i problemi relativi al conoscere, i problemi di ordine psicologico, gnoseologico, epistemologico, antropologico in genere sono stati sistematicamente depressi a favore di problemi etico-politici [...]» (Barilli e Guglielmi 251).

dalla sua funzione meramente comunicativa» (Balestrini 34), né il rifiuto radicale della *langue* e l'abbassamento al grado zero della parola letteraria.

Anche Pontiggia, al di là delle note vicissitudini familiari (due gravi lutti in gioventù: l'omicidio del padre nel 1943 e il suicidio della sorella nel 1955), si forma in un clima di rifiuto per la «ricetta ideologica» (Balestrini 35).⁶ Ma il dibattito sulle forme, e il rifiuto (solo teorico) dell'ideologia da parte di alcuni (come Guglielmi) è sentito dallo scrittore come non risolutivo. Così egli si discosta da certe posizioni prescrittive, ad esempio di una letteratura atemporale, che «non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale», ma che al contempo tenta un recupero del «reale nella sua intattezza» (cfr. Barilli e Guglielmi 242); così come dall'idea di far coincidere «l'operazione letteraria in quanto tale» con «l'espressione di un'ideologia nella forma del linguaggio», come vorrebbe Sanguineti (cfr. Barilli e Guglielmi 245). Pontiggia in quegli anni è invece più vicino alle posizioni del primo Antonio Porta, il quale non nega la possibilità di una via alla conoscenza per il mezzo letterario, ma ne riconduce le tanto dibattute possibilità «eteronome» all'interno di un percorso sempre teso alla verità, attingibile per mezzo di una frantumazione del punto di vista sugli oggetti (cfr. Lorenzini, *Giuseppe* 25). Se allora per Guglielmi «è insostenibile la nozione di romanzo in quanto strumento conoscitivo» (Balestrini 137), per Pontiggia il potenziale conoscitivo della letteratura è ineliminabile.

Lo sperimentalismo altamente eversivo della neoavanguardia, pur contribuendo a svecchiare il contesto critico e artistico italiano, mostrava fragilità teoriche. Come già insinuava Eco, catturando un postmodernismo allo stato embrionale («L'*autre*, in gran parte, sta diventando *même*», Balestrini 73) e come oggi, «col senno di poi», osserva Giancarlo Alfano (Cortellesa 345), il dibattito sembrava tendere a un superamento dello sperimentalismo stesso (del resto rimasto allora non ben chiarito), se non addirittura alla dichiarazione della sua impraticabilità. Così se l'avanguardia ha perseguito forme nuove attraverso una normalizzazione preliminare, fallendo sostanzialmente nei propri intenti all'atto pratico e successivamente alla prova con il postmoderno che ne ha sancito, riassorbendone le istanze nel travestimento, nella citazione, nell'ironia, l'impossibilità di coniugare radicale eversione e azione sulla realtà nei termini allora invalsi, Pontiggia ha attraversato con una propria singolare sperimentazione e con coerenza adamantina le due fasi, promuovendo un'idea di letteratura forte, profonda, aperta nel tempo e nello spazio, di interno rigore, consegnandoci una produzione culturale di valore conoscitivo autentico.

È per questo che la pratica letteraria di chi, come Pontiggia, continuamente mira all'*invenzione* delle soluzioni stilistiche e narrative, senza sottostare alle attrazioni del mercato o a condizionamenti ideologici, non può che essere considerata in una certa misura una pratica sperimentale, soprattutto in un periodo storico che ha visto crescere in modo abnorme la produzione editoriale con evidenti storture di sistema. Perché in Pontiggia l'invenzione si associa a una apertura degli orizzonti formali quanto dei processi comunicativi, recuperando il senso etimologico di *invenire* – termine chiave per l'autore – cioè «imbattersi per caso, scoprire, conoscere». Come ribadisce a chiare lettere Daniela Mar-

⁶ Si considerino anche le parole di Ancheschi (35), nel 1958: «Abbiamo un certo sospetto dei discorsi ideologici per riguardo alla letteratura: quando non nascondono un asso nella manica, essi corrono il rischio di essere poco tolleranti verso quelle testimonianze che non li confermano, verso i destini particolari e imparagonabili. E quante volte le ideologie han reso l'uomo cieco di fronte alla verità!». E ancora (42): «Sarà meglio dire che ogni opera è storicamente e culturalmente condizionata, tenendo presente che noi non abbiamo nessun diritto a condannare il modo con cui uno scrittore reagisce a siffatto condizionamento nella libertà della sua scelta».

cheschi (*Introduzione VIII*), «sperimentalismo e tradizione erano già, e resteranno, i poli dialettici dell'opera di Pontiggia». Così questo saggio si propone di contrastare l'idea semplificatrice che lo sperimentalismo della sua scrittura vada rintracciato solo nell'opera più chiaramente eversiva dei tradizionali impianti narrativi, vale a dire *L'arte della fuga*, rilanciando il fatto che esso si conformi, invece, lungo una direttrice più ampia che coinvolge la produzione successiva, compresi quei volumi di saggi di cui non ci si stancherà di ribadire la freschezza e l'originalità, e in cui emerge più dirompente la portata della classicità dell'autore per la cultura italiana di oggi e di domani.

Ma come si concilia lo sperimentalismo con il classicismo in Pontiggia?

1. Strutture narrative frammentarie

In Pontiggia un massimo di tensione sperimentale si ha con *L'arte della fuga* (1968, 1990), testo progettato a partire dalla svolta del 1961 e pubblicato alcuni anni dopo le maturate divergenze con i compagni del «verri». Riprendendo a suo modo le esigenze di rinnovamento espresse in quel periodo, Pontiggia propone uno scardinamento dello schema di lettura tradizionale attraverso un libro che nelle intenzioni dovrebbe essere significante «ad apertura di pagina» (Pontiggia, *Niente*). Composto per blocchi testuali brevi in prosa e in versi (uno dei tratti sperimentali più riusciti dell'impianto narrativo, che rimanda al Beckett di *Comment c'est*, cfr. Marcheschi, *Introduzione XII*), raggruppati nell'edizione del 1990 in più ampie macrosequenze tematiche, il libro ammicca «alle richieste d'informale della neoavanguardia», ma più che rappresentarne un «tributo» (Maccari 63), sposta decisamente le basi cui attingere: una rigorosa strutturazione contrappuntistica, che accoglie suggestioni dallo Spazialismo ai *Gruppen* di Stockausen, alla forma quale «formazione della forma» in Klee, come osservato da Marcheschi (*Introduzione XV*). La «riduzione dell'io» già auspicata da Alfredo Giuliani per una poesia «novissima» qui si risolve, specialmente nelle parti in versi, nell'agglomerazione di oggetti o luoghi, e tende a una spersonalizzazione che richiama il «linguaggio di eventi» (Lorenzini, *Il presente* 92) di Antonio Porta e i lavori dell'*école du regard*, non rinunciando mai, nemmeno preliminarmente, alla potenzialità di una parola comunicativa. *L'arte della fuga*, al di là degli sparigliamenti strutturali, tocca il punto di maggiore deformazione nei dialoghi, dove l'allontanamento dai modi del mimetismo realistico talvolta si fa totale,⁷ e nel trattamento della temporalità, manipolata in modo arbitrario e ordinata in una «rete di associazioni fantastiche»⁸ che consentono una legge di reversibilità costante e un allargamento multiprospettico dello spazio. A dominare sono la virtualità e un generalizzato movimento di fuoriuscita e di reimmissione della materia romanzesca, in modo funzionale alla «fuga» che costituisce il principio strutturante del libro. Ciò si attua tramite una pervasiva *mise en abîme* del testo, che risulta più chiaramente intelligibile nella seconda edizione grazie a un attento raggruppamento delle sequenze in capitoli e a indicazioni liminari: i brevi paragrafi sono come chimicamente catalizzati dal titolo che li avvia.

In generale la carica sperimentale del libro appare decisiva nel liberare la fantasia inventiva dell'autore, allontanando false preoccupazioni di genere che non lo avevano mai convinto. Si tratta quindi di un risultato che ribadisce la parziale adesione al rinnovamen-

⁷ «Chi è?» domandò dietro l'uscio l'ingegnere, asciugandosi il viso. “(+ (+ -)”. “Ah, sei tu” disse l'ingegnere». (12)

⁸ Così Pontiggia nella copertina della II edizione.

to già espressa nell'illuminante articolo *Avanguardia e impegno oggi* del 1963 («la crisi da cui [la neoavanguardia] è sorta non appare, fortunatamente, risolta»; cfr. Marcheschi, *Destino* 154), ma che conferma anche la necessità di non chiudersi in teorizzazioni impermeabili ai modelli del passato e tutte assortite nell'adesione all'antiromanzo.⁹ Basta confrontare oggi l'esplosiva inventività dell'*Arte della fuga* con la grigia piattezza del *Capriccio italiano* o con il *patchwork* del *Tristano* (finalmente compiuto) di Balestrini.

Con la rimediazione intrapresa negli anni Settanta l'autore farà tesoro dell'insuccesso del libro (dovuto sostanzialmente alla forte disarticolazione priva di indicazioni peritestiuali, e non certo alla lingua), riprendendo alcune linee di sviluppo già presenti nel romanzo d'esordio e nei racconti de *La morte in banca* (1959, 1979, 1991). Il romanzo breve, insieme a *Il raggio d'ombra* (1983, 1988) strutturalmente affine, è chiaramente contraddistinto da una linea di progressione narrativa tipica del racconto lungo e culmina nel finale con una rivelazione di senso che «irrompe» (Lattarulo 32), trasportando su un altro campo l'epifania della quotidianità/avventura *autre* riproposta in sede teorica da Barilli nel '65 (Balestrini 14). Un campo da gioco: grazie alla disposizione testuale che allude alla scacchiera, tipica di Pontiggia e che passa per il fondamentale crocevia dell'*Arte della fuga*,¹⁰ questa tecnica richiama scopertamente il senso di intelligibilità solo parziale degli eventi della vita, che sono da rimettere continuamente in discussione, da riposizionare. I personaggi sembrano appunto prendere coscienza della loro situazione sempre *dopo*, ricollegandosi alle figure del Federigo Tozzi di *Con gli occhi chiusi* e ai maggiori protagonisti sveviani studiati da Pontiggia nella sua tesi di laurea del 1959 (cfr. Pontiggia, *La tecnica*). Anche dove il tessuto narrativo sembra fare proprie più tradizionali strategie narrative romanzesche, come negli altri due romanzi della trilogia d'indagine, *Il giocatore invisibile* (1978) e *La grande sera* (1989, 1995), questa tendenza non mancherà di manifestarsi precisandone anche sul piano strutturale l'antinaturalismo, che già si rende palese tramite gli inserti a commento da parte del narratore, schiettamente aforistici soprattutto nel secondo. Alla psicologia dei personaggi viene dato il minimo spazio, e l'interiorità è semmai allusa attraverso le insidie della parola diretta, oppure filtrata attraverso una resa della gestualità che rimanda alle suggestioni del behaviorismo americano, con un forte potenziamento dell'efficacia visiva dei testi, i quali sembrano assorbire procedimenti rappresentativi derivati dal linguaggio filmico. Emblematica della narrativa pontiggiana diventa l'istituzione a *topos* del litigio, invariabilmente fra due soli personaggi.

I romanzi del trittico, inoltre, mostrano un ampliamento graduale delle digressioni ritattistiche, spesso folgoranti e fortemente sarcastiche nel *Giocatore invisibile* (superano la mezza pagina solo con il personaggio di Cattaneo), le quali, passando per un moderato ampliamento nel *Raggio d'ombra* (un capitolo autonomo per il bibliomane Perego, *alter ego* dell'autore, e un ampio brano incastonato in un capitolo per il dottor Berbenni), assumono una parte centrale sul piano compositivo nella *Grande sera* (quindici su trenta capitoli). Di quest'ultimo romanzo è stata sottolineata la «struttura anulare» (Marcheschi, *Destino* 58): in un modello sferico, si potrebbe dire che l'intreccio si mantiene equidistante dal nucleo narrativo di base costituito dalla fuga dell'uomo e dal centro tematico dell'assenza, esteso per metonimia nel vuoto e ontologicamente nella «morte esistenziale» già altrove focalizzati dall'autore. Ritagliato l'ordito narrativo, il romanzo appare quasi

⁹ Anni dopo non a caso Pontiggia scriverà una parodia de *Gli ultimi giorni del romanzo* in cui si legge: «Poteva guardare solo davanti a sé e in tale posizione fu trovato cadavere» (Pontiggia, *L'isola* 94)

¹⁰ Sulla continuità non solo tematica tra *L'arte della fuga* e *Il giocatore invisibile* si rimanda in particolare a Marcheschi (*Destino* 25-43).

una sommatoria di ritratti giustapposti che ci si palesa in chiusura come un origami svolto.

Questa direttrice strutturale concorre nel determinare la strategia narrativa dell'autore negli anni Settanta e Ottanta (il *Giocatore invisibile* è progettato a partire dal 1971), e in una prospettiva *a posteriori* vede il suo compimento nelle *Vite di uomini non illustri* (1993), dove i diciotto microromanzi mostrano non a caso una maturità formale e una sensibilità stilistica rare a vedersi. Il libro innova il genere, ribaltando l'approccio classico come subito segnalato da Segre (*Straordinarie*), e oppone alla retorica celebrativa «un realismo de-sublimato» (Febbraio 21) gestito con un montaggio di frammenti di vita ordinaria. Decisiva è l'acutezza dell'autore nel presentare ogni singolo evento filtrato dal punto di vista dei personaggi, oppure da una prospettiva in qualche modo connessa al loro ambiente sociale. Quando non è l'attinenza emotiva a contare, è l'incisività dei fatti sulla vita dei protagonisti, anche a loro insaputa, in una «complessità orizzontale» (Maccari 49) delle svolte. La gestualità subisce un'amplificazione decisiva, attivando il grimaldello dell'umorismo. I personaggi sono forniti di un «attributo epico» (Segre, *Straordinarie*) che li connota, come il bastone di mogano che permette a tale Terzaghi di diventare «una figura inconfondibile» al «bar delle Prealpi», tanto da essere «consultato come giudice inappellabile in ogni controversia di carte e di bigliardo» (22-23). Il dialogato, che già a partire dal *Giocatore invisibile* guardava a una certa essenzialità della letteratura americana, e in particolare alla secchezza allusiva di Hemingway, diventa ancora più rarefatto, al limite del botta e risposta, e riproduce l'iperbolica memorabilità delle istantanee dal passato. Piuttosto rivelatore anche il trattamento dei nomi dei personaggi che già in precedenza, prendendo le mosse dal modello kafkiano, puntava alla spersonalizzazione per procedimenti di sottrazione, e ora replica l'obiettivo tramite l'esibizione burocratica delle ascendenze famigliari (cfr. Randaccio 76).

Ma la sperimentazione sui generi e sulle forme del narrare è stata lodata soprattutto nel fortunatissimo *Nati due volte* (2000), dove oltre alla riproposta dei punti critici già evidenziati, che riemergono in un contesto narrativo in parte nuovo (pseudoautobiografico come già nella *Morte in banca*, ma si vedano anche i due testi posti a cornice delle *Vite*, che sviluppano il tema della rinascita), si intersecano altri motivi di valore che attengono alla costruzione del testo: da un lato, infatti, il mascheramento del sostrato autobiografico si avvale di procedimenti narrativi ultraconvenzionali tesi alla sostituzione dell'identità reale attraverso personaggi fittizi e moderati slittamenti nella messa in scena; dall'altro, l'autore impiega strutture riferibili al *Bildungsroman* classico con un duplice rovesciamento dei termini: è il padre, figura della maturità, a incorrere in un percorso a tappe che sfocia in un *surplus* di coscienza, mentre, d'altro canto, la figura del figlio disabile viene da questi illuminata come per rifrazione, evitando una retorica dolcificante e una progressione per *status* sociali indebitamente imposti. Il figlio cambia così connotazione seguendo una focalizzazione interna al padre, che è il portatore di un appello etico rivolto ai lettori, assumendo in tal modo una dignità finalmente libera da sovrapposizioni mentali precostituite e uscendo da un involucro sociale falso e inadatto. Anche il padre ha una rivelazione di senso «dopo», in chiusura, benché questa sia il risultato di una serie di approssimazioni avvenute nel corso di una trama composta attraverso brevi scene significative.

Come è stato scritto, Pontiggia in buona sostanza risulta spesso uno scrittore di racconti.¹¹ Più che ricostruire la realtà all'interno di ampie impalcature romanzesche, l'autore

¹¹ Franchini (290-291) rileva nel racconto «la misura più congeniale a Pontiggia» e parla di «un Es da scrittore di racconti e un Super-Io da romanziere»; Marcheschi (*Percorsi* 49) osserva che «i romanzi di

preferisce giustapporre frammenti autosufficienti in un'articolazione che rinserta i suoi significati grazie alla sinergia costruttiva, ma invita anche a una lettura in libertà e non lineare. Se si volge lo sguardo agli scritti saggistici, tra le altre cose, quello che colpisce è la narratività implicita che sorregge il discorso, che non è poi così distante da quella dei racconti e si giova di un uso magistrale del bianco tipografico. L'autore si ricollega a una tradizione che in Italia, come segnalato da Marcheschi (*Percorsi*, 57-59), è rappresentata negli anni Venti per esempio da Umberto Fracchia e Dino Terra, e all'estero da André Gide, Jakob Wassermann e John Dos Passos. In un'originale circolazione di forme e di temi, lo stile saggistico si riflette infatti ampiamente nei romanzi fino a contrassegnarne alcuni capitoli, in particolare nella *Grande sera* e in *Nati due volte*. Ma anche dove la scrittura saggistica più chiaramente si impone, Pontiggia procede a balzi, concependo ogni paragrafo come blocco espositivo dotato di una sua forza narrativa, come ben testimoniano gli scritti dal *Giardino delle Esperidi* (1984) a *Prima persona* (2002).¹² Si veda per esempio il brano *L'amore di Majakovskij* posto in apertura dell'*Isola volante* (1996). Carichi d'aneddoti, di aforismi, di divagazioni tanto concise quanto illuminanti, essi tendono ad aprire prospettive di virtualità, a capovolgere triti schematismi con ironica eleganza, perché Pontiggia «non vuole esaurire, semmai suggerire» (Febbraio 18). Non a caso Maria Corti definiva questa raccolta «un racconto intellettuale».

2. Lo stile semplice

La scrittura letteraria di Pontiggia nel corso degli anni è stata rivolta alla sistematica e ostinata ricerca di un linguaggio artistico altamente comunicativo e di rigorosa ricercatezza formale, in grado di sfruttare una selezione lessicale centrata sui termini d'uso comune ripristinandone i significati più autentici. Ne consegue un trattamento della lingua che fin dalla prima prova della *Morte in banca* si fa apprezzare per la precisione semantica e per la tendenza alla rastremazione sintattica. Una prosa profondamente non mimetica.

Il primo dato che appare all'analisi del lessico utilizzato è la quasi totale assenza di varianti dialettali e di regionalismi. Anche in seguito l'italiano letterario di Pontiggia non accoglierà che come eccezioni vocaboli marcati a livello diatopico, segnalando (con le differenze) uno dei modelli fondamentali dell'autore, Alessandro Manzoni: la tendenza stilistica, in generale, è rivolta all'omogeneità di un dettato sostenuto da un livello formale medio-alto ma che non eccede mai nell'aulico. Come mostra il romanzo d'esordio, paradigmatico delle scelte d'autore che saranno perfezionate in seguito, in generale la scelta è quella di una *medietas* lessicale di base, volentieri rivolta ai livelli più formalizzati della lingua e all'elusione dell'informale. Scelta attestata, tra le altre cose, dal parco utilizzo di forme accrescitive e diminutive, di superlativi ed esclamazioni enfatiche, di verbi fraseologici, di formazioni suffissate, insomma di tutte le caratterizzazioni dell'italiano parlato, il quale, all'occorrenza, viene piuttosto sistematicamente riformalizzato o nobilitato, perlopiù con procedimenti sintattici volti a restituire l'immediatezza dell'oralità.

Pontiggia sembrano quasi più novelle (al modo proposto da Boris Ejchenbaum) [...] in quanto sarebbe propria della novella l'accumulazione di tutto il peso verso la fine».

¹² Raboni (*Pontiggia, i saggi*) segnala la ritmicità del dettato e parla di «una precisa affinità con la struttura strofica». Su *Prima persona* si rimanda al recentissimo contributo di Marcheschi (*Giuseppe* 111-116) dove vengono delineate anche le differenze di questo «zibaldone» dai precedenti esempi di Vittorini, Flaiano e Pavese, e che qui si possono compendiare nella «sogettività conscia di sé, ma estrovertita» caratteristica del libro.

L'affabulazione gnomica che sarà tipica dell'autore mira già qui alla massima efficacia con il minimo di profusione verbale. Se a livello lessicale ciò comporta una cura particolare della pregnanza semantica, sul piano sintattico risulta perfettamente funzionale la generalizzata preferenza per frasi semplici o nominali e per relazioni paratattiche fra le proposizioni, a scapito della subordinazione ampia e articolata. Considerata per molti aspetti eccentrica la prova dell'*Arte della fuga*, i romanzi successivi non faranno che confermare le linee di tendenza mostrate all'esordio.

Nonostante la forte scompaginazione del tessuto narrativo, ad ogni modo, anche *L'arte della fuga* ripropone nella maggioranza dei casi una sintassi semplice e un lessico mediamente marcato in senso letterario, anche se la forte connotazione degli oggetti e degli eventi da parte del narratore avvia un innalzamento del registro generale, che si fa sovente lirico ed ellittico. Piuttosto rilevante comunque (soprattutto nelle parti in prosa), la riqualificazione di materiali verbali stereotipati, mediante riutilizzo talvolta letterale («Colpita da una pallottola vagante, vide la fine del mondo», 44); oppure la ricerca di ritmicità nella frase, ottenuta grazie a iterazioni (come l'uso marcato del «non»: «non sorrida a tutti, non lodi l'avversario, non stringa mani. Non abbassi la testa, non annuisca. Non dimentichi chi ha sconfitto, non creda al gioco», 159), a costrutti retorici come epanalessi e poliptoti («galleggiava lei nelle luci, lei tra poco in attesa, galleggiando nell'acqua della notte», 13), allitterazioni («damelle di luce», «schizzava a chiazze», 63), assonanze («La pioggia [...] sull'asfalto nero nel viale rischiarato al neon della città allagata, un velo di pioggia», 12). Coerente ai valori formali e al contenuto della storia, Pontiggia di norma segue la via dell'essenzialità e della frammentazione, con ampio ricorso a una sintassi lineare e, per quanto riguarda la punteggiatura, al punto fermo («La vittima fu mancata in piena luce. Entrò dentro un portone spalancato. Dovette la sua vita all'imperizia», 47). Anche in brani dove, al contrario, prevale l'opposta tendenza all'esposizione concitata degli eventi, la scrittura si mantiene entro i binari della linearità sintattica. Se da parte di Pontiggia la volontà di sperimentare risulta qui evidente, mi pare fondamentale, peraltro, segnalare la differenza dell'*Arte della fuga* rispetto alle opere prodotte in seno alla neoavanguardia, un fatto che anticipa la crescente distanza delle soluzioni artistiche dell'autore da quelle espresse negli anni a venire dagli altri esponenti dell'ex Gruppo 63. Perché Pontiggia si fa espressione di uno sperimentalismo sempre più tendente alla leggibilità,¹³ e quanto all'*Arte della fuga*, la seconda edizione del 1990 rimarcherà esattamente questo punto. Ad ogni modo, la riflessione che seguirà alla sfortunata prima edizione sarà determinante per il percorso letterario dell'autore sulla rotta verso una più affabile discorsività.

Con *Il giocatore invisibile* si apre infatti una nuova stagione: la sperimentazione è rivolta a trovare un giusto equilibrio per una parola letteraria che reagisca agli scadimenti della lingua d'uso, ma che al contempo si rivolga a un pubblico non solo di nicchia, ma composito, esigente, bisognoso di intrattenimento come di cultura. La ricerca della chiarezza diventa metodica. A livello sintattico l'autore privilegia un ordine lineare, con rari costrutti marcati. L'uso combinatorio della subordinazione, evidente in alcuni incipit e in precisi passaggi testuali, appare semmai come uno scarto destinato a convogliare all'occorrenza un'intenzione di parodica *suspense* nel romanzo. Nella scelta del lessico Pontiggia privilegia la varietà d'uso dell'italiano standard: nel testo, pertanto, non sono ammessi termini arcaicizzanti, cultismi e varianti regionali. Emblematica, per esempio,

¹³ Pontiggia, tra le altre cose, a differenza di molti neoavanguardisti non userà mai neologismi, opponendo alle trovate linguistiche una rigorosa perspicuità semantica.

l'istituzione a norma inderogabile di «che cosa», in funzione oggettiva o interrogativa, contro gli informali e marcati in diatopia «che» o «cosa». Sul piano retorico, le figure di senso colgono immagini limpide, quelle di costruzione trovano un parco impiego e in generale tendono a essere discrete. Ma ci sono anche punti in cui l'intenzione figurale emerge più chiaramente, come nei casi di metafora (la città dall'alto è «un immenso braciere di luci e di lampi», 161) e ossimoro («torpore benefico», 35), per citare i più evidenti; ma si notino anche la piccola allegoria o l'esempio,¹⁴ che coinvolgono il livello più ampio dell'argomentazione.

Ora, la ricerca della chiarezza è importante non tanto come soluzione stilistica utile a raggiungere un pubblico più ampio. Se fosse solo questo, sarebbe poca cosa. Piuttosto, ci dice l'autore ricollegandosi alle riflessioni di René Daumal, il linguaggio chiaro con la sua «potenzialità enigmatica» è l'unica via alla complessità: è «l'impiego di un linguaggio corrente per esprimere verità remote dai luoghi comuni» (Pontiggia, *Il giardino* 11-13). In funzione della costante tensione alla *brevitas*, nel tessuto linguistico del *Giocatore invisibile* la pregnanza semantica diventa decisiva, ed è portata ad altissimi livelli grazie a un preciso lavoro di sgrossatura etimologica in parte esplicitato. Un risultato raggiunto grazie alla coscienza del logorio e del rinvigorimento a cui è continuamente sottoposto il linguaggio, che accoglie stratificazioni di senso. È anche un modo per sollecitare il lettore, per risvegliarne i sensi ottusi. Quando non direttamente esibito, lo studio etimologico aggalla senza sforzo. Ma l'esattezza del lessico, in Pontiggia, non è mai ostentazione delle proprie bellurie intellettuali, né tecnicismo: è la coscienza artigianale che «ogni parola è un mondo e non ci si può permettere distrazioni» (122).

Con il *Giocatore invisibile* lo sperimentalismo linguistico di Pontiggia acquisisce una maturità apprezzabile proprio per l'originalità di un classicismo «senza classicismi» (Marcheschi, *La letteratura* XIX) che si impone nel panorama italiano come esempio di grande potenza e di fruibilità.¹⁵ Come attestano anche le varianti della seconda edizione, *Il raggio d'ombra* prosegue il percorso intrapreso all'insegna della precisione descrittiva e della messa a punto di una peculiare forma di aforisma narrativo. Fatto che viene replicato con la revisione della *Grande sera* per l'edizione del 1995, cui Pontiggia apporta scrupolose correzioni tese a limitare soprattutto l'aforisticità dei commenti del narratore.¹⁶ Dopo i diffusi emendamenti, ad ogni modo, il testo 'ripulito' rimane fittamente percorso da aforismi e figure, per cui il romanzo si segnala rispetto ai due precedenti per un appello a una più attenta concentrazione da parte dei lettori: il registro complessivo si alza. Uno dei tratti stilistici meglio delineati del romanzo, già osservabile nel *Raggio d'ombra*, è l'accostamento puntiglioso dell'aggettivo al sostantivo, spesso per ossimoro, con un'intenzione che rende il testo pregno e allusivo specialmente quando sono indicati gli stati d'animo dei personaggi («modestia arrogante», 22; «attiva riluttanza», «adesione assorta», 24; «ironia riluttante», 31; «presunzione irresponsabile», 33; «ozio ottuso», 34; «affaticato disprezzo», 41; «mondanità vorace», 53; «viso patibolare», 89; «sguardo dimissio-

¹⁴ «Non credo all'originalità come la intendi tu» continuò il professore. «Deve essere una scoperta, ma anche una riconferma, altrimenti è mostruosa. C'è il caso di quel padre che alla figlia ammalata di cancro, nel giorno del suo compleanno, regala una bellissima bara. Ecco, questo sì che è un dono assolutamente originale, che né la figlia né alcun altro avrebbe potuto prevedere. Solo che è il dono di un pazzo» (113). Inutile dire che il brano si presta a una chiara allusione metaletteraria.

¹⁵ Per un'analisi delle reminiscenze classiche in Pontiggia cfr. Dionigi (99-110).

¹⁶ Il lavoro di Pontiggia è volto a rimuovere alcuni indugi eccessivamente moralistici e a ricalibrare sul punto di vista del personaggio definizioni e sentenze della voce narrante, in modo da alleggerire il testo e da conferirgli una maggiore credibilità. Cfr. De Santis (99-119).

nario», 128, etc.). Di grande perizia la *variatio* che investe l'intonazione delle battute («tono carezzevole», 6; «voce costernata», 7; «tono petulante», 22), nonché l'uso combinatorio del *tricolon*, abbastanza frequente e sempre più tipico dell'autore, che accoglie climax, chiasmi, antitesi, composti con soli sostantivi o soli aggettivi, oppure sintagmi («dopo anni di lodi inattendibili, di menzogne impavide e di adesioni ricattatorie», 35).

Nelle *Vite di uomini non illustri* l'elemento che meglio sintetizza l'armonica tessitura del libro è l'aderenza dei registri ai contenuti specifici delle singole biografie. C'è chi sconta la retorica patriottica (*Italia! Italia!*), chi quella post-sessantottina (*Una goccia nell'oceano divino*); ma il caso più appariscente è quello del racconto *La villa di Bolsena*, contraddistinto da un registro lirico che evoca parodicamente quello dannunziano: lessico e sintassi sono qui sapientemente dosati e mescolati a ottenere uno stile «multicolore» (Marcheschi, *La letteratura* LIII). Ma nel complesso l'autore impone il consueto timbro di correttezza formale al dettato, calibrando la propria scrittura ancora una volta sulle varietà dell'italiano sovra-regionale, e attingendo all'occorrenza dai repertori lessicali di sottocodice e gergali come già nella *Morte in banca*.¹⁷ Fra gli esempi di linguaggio settoriale si segnala il lessico medico, ben attestato in locuzioni come «parto podalico», «nutrizione endovenosa», «nevrosi coatta», «affezione nervosa», «insufficienza toracica», «ernia inguinale», o in interi referti come «all'altezza della quinta costola dell'emittoce sinistro»; il lessico della contabilità: «inflazione», «liquidazione», «onorario», «interesse», «mensilità»; il lessico militare: «trincea», «shrapnel», «Beretta calibro 9», «caricatore», «cartucce», «pallottole», «otturatore», «grilletto», «basco», «crepitio dei mitra»; il lessico dell'architettura: «torretta panoramica», «balaustra», «foresteria», «loggione», «cavedio», «altana», «ballatoio», etc. Compaiono rari regionalismi: ad esempio l'intercalare «“vera?”», una variante al femminile di «“vero?”» (23), «brevia» (120), il vento che soffia sui laghi del nord Italia; oppure l'articolo determinativo posto davanti a nome proprio di persona, accettato anche dalla voce narrante («la Milena», 107), toponimi («orrido», 201), ma soprattutto il lessico perfettamente *d'antan*: «cocottes» (121) per una scena nel 1910, «invertito» (205) per un'altra del 1939, i capelli «alla umberta» (140) come si diceva per le reclute nel 1970; eccezionale è poi il rigore filologico (o, all'opposto, l'invenzione fantastica) di tutta una serie di nomi propri per strutture pubbliche, fabbriche, giornali, veicoli, associazioni, sigarette, pezzi d'antiquariato, vie o chiese.

Ma è sul piano sintattico che la scrittura di Pontiggia si apre alla varietà come mai prima d'ora. Una fitta interpunzione interviene a scandire il discorso in frasi semplici e periodi paratattici, innescando cambi di ritmo guidati dal tono della voce narrante e dai risvolti inesorabili delle vite. Non di rado compare l'anacoluto:

Lei diventa sempre più matronale e statuarica, nei dintorni viene chiamata la svizzera, impara a guidare l'automobile, controlla la manutenzione della villa, progetta una vasca per i pesci, scopre la floricoltura, fa erigere una serra e ogni giorno contempla le specie rare che importa perfino dal Sudamerica. Giorni d'ozio frenetico, ripete anche a sua madre che è felice, che cosa le manca?, un figlio, ma non è indispensabile, del resto l'epigraffa, conosce Carlo Bartesaghi. (91)

¹⁷ «Giustamente, si è detto che il libro è ricco di segmenti di linguaggio medico, burocratico, notarile. Io li adotto sia per ottenere effetti d'atmosfera, sia per ottenere effetti comici, grotteschi; mai però per una ricostruzione ambientale fine a se stessa. Come dire, mi interessa sempre la storia che sto raccontando» (Pontiggia, *I classici stanno* 58).

A imporsi è la sintassi nominale, applicata parcamente nei romanzi, e ora utilizzata non di rado con lirismo:

L'autunno per vagliare le lettere ed entrare in famiglie tetre, dove si subiscono persecuzioni senza fine, silenzi d'odio, incesti, e dove la vita è gridare, piangere, servire, ribellarsi. Appelli mesti, dissimulati dai sorrisi delle fotografie, sullo sfondo di declivi erbosi o di porti gremiti di alberature. Qualche contatto telefonico, tra imbarazzo e malizia, qualche rinuncia rivelata, più che occultata, da arrivederci cordiali. (51)

Rimane significativo, d'altronde, lo spazio minimo riservato ai costrutti marcati tipici dell'oralità, evidentemente sentiti da Pontiggia come estranei alla sua scrittura (ne farà un uso limitato solo in *Nati due volte*). Come già avvenuto nel passato, infatti, anche l'italiano parlato dai personaggi è semmai sintatticamente riallineato o prodotto per misurate escursioni lessicali.

Anche la retorica delle *Vite* si riduce a pochi tocchi raffinati. Emblematica la forte riduzione di ossimori e antitesi caratteristici in Pontiggia, che pur compaiono nel testo, ma senza la frequenza tipica delle pagine romanzesche più tese al contrasto: «desolazione serena» (52), «ozio frenetico» (91), «pietà sprezzante» (222); «“Trattare le cameriere come principesse e le principesse come cameriere” è il segreto che svela ai compagni» (216), che unisce chiasmo e antitesi. Le poche figure di senso sembrano voler mantenere il dettato in una piana scorrevolezza prosastica. Si vedano, accanto a casi più vistosi, quelli minimi di metonimia: «lo sfolorio della piazza» (21); di metafora: «facendo ala al passaggio» (21); di sinestesia: «buio caldo» (213). Usi retorici decisamente non culti e preziosistici, ma anzi di una colloquialità controllata, che concorrono nella definizione stilistica di Pontiggia.¹⁸

Nati due volte, infine, non si discosta dalla linea della semplicità seguita dall'autore nell'ultimo ventennio, ma qui il ritrovato bilanciamento sintattico e lessicale, caratteristico del *Giocatore invisibile* e delle pagine migliori del *Raggio d'ombra*, raggiunge un'acme. Senonché, nella strategia linguistica di Pontiggia si accentuano leggermente le componenti della concisione e i tratti dell'italiano parlato: in un buon numero di casi la sintassi diviene secca e franta, accoglie frasi minime, brevi sequenze nominali, dislocazioni. In alcuni punti del testo troviamo accumulazioni per asindeto, anacoluti, passaggi dalla prima alla seconda persona, resoconti narrativi in forma di analisi interna, che possono accogliere anche momentanei «pensieri diretti liberi», e che danno luogo a un'inflexione colloquiale utile coinvolgere il lettore. Ma si tratta di pochi casi isolati, entro un dettato consacrato alla compostezza espressiva.

Osservate in quest'ottica, *La grande sera* e le *Vite* appaiono situate di poco sopra e sotto la linea mediana dello «stile semplice» pontiggiano (il romanzo per il registro più sostenuto, le biografie per la secchezza costitutiva dei referti, che si riflette ampiamente nella sintassi); è piuttosto in *Nati due volte* che una complessiva medietà ritorna, forte di una maturità artistica che mobilita uno spettro di registri, in uno stile in precedenza «già messo mirabilmente a fuoco», ma che appare «come ri-motivato o ri-giustificato dall'interno» (Raboni, *Un padre*), suffragando la diffusione dell'opera presso il pubblico più ampio: «un italiano colto e terso, modernamente alieno dall'effusività e dalle ornamentazioni poetiche».

¹⁸ Recentemente Zadie Smith, rispondendo a un'inchiesta sul «Guardian», ha dichiarato di aver molto apprezzato la biografia di Umberto Buti. Nonostante il fuorviante riferimento a un «anti-Italian spirit» di Pontiggia, la scrittrice ne esalta l'«economy and humour» dello stile.

stiche» (Spinazzola 86).¹⁹ Il successo editoriale, lungi dal derivare da una comoda accessibilità al testo, è piuttosto il frutto di una volontà che fonde chiarezza ed eleganza, pensiero e divulgazione, vita e letteratura, in una scrittura mai prona ai richiami della facilità. Qui, nientemeno, corre il crinale che, parafrasando Orazio, ne divide l'*aurea medietas* dalla mediocrità, ovvero lo «stile semplice» da uno «stile facile»: il primo persegue la limpidezza dell'esposizione mirando alla stratificazione dei contenuti; l'altro, opaco di sciattezza stilistica, non supera la superficialità.

3. Conclusioni

La prima fase della produzione narrativa di Pontiggia è dunque contrassegnata da una volontà di sottrarsi ai modi rappresentativi del neorealismo prima e della neoavanguardia poi. La capacità di Pontiggia di assumere una via originale non potrebbe essere più netta già a partire da *La morte in banca*, dove l'oltranza mimetica e le ricadute in un naturalismo avvertite come sterili alla metà degli anni Cinquanta sono decisamente scansate. *L'arte della fuga*, d'altro canto, rimane come attratta dal clima di rinnovamento formale prodotto anche dalla neoavanguardia, ma si segnala per una singolare fiducia nelle possibilità della letteratura di puntare alla verità, nonostante lo sconvolgimento delle strutture narrative, attraverso una parola che non si sottragga al compito primario di comunicare. Motivo per cui, a distanza di anni da quel clima, l'opera conserva una sua vitalità accanto ad altri esempi ormai ridotti a un valore meramente testimoniale, schiacciati come sono dal peso delle contingenze teoriche che li hanno guidati, quando non vincolati. Ma nel complesso si tratta di un libro in cui la voce più autentica dell'autore ancora non emerge appieno. Già a quest'altezza, comunque, si nota come in Pontiggia lo sperimentalismo non sia un prodotto costruito a tavolino, perché per l'autore sono sempre essenziali l'«apertura» e il piacere della scoperta nella scrittura: in questo senso, giova forse osservare come egli abbia sempre professato la propria fiducia in un'opera d'arte che sappia andare anche oltre gli intenti del suo autore, riarticolandosi a seconda della prospettiva dello sguardo. In ciò si percepisce un collegamento ai modelli della classicità, alle teorizzazioni che si andavano formulando e che trovarono una lucida esposizione nell'*Opera aperta* di Eco, che evidentemente andarono a intersecarsi con le idee di apertura e ricircolo desunte da Pontiggia anche grazie alla filosofia orientale da lui frequentata.²⁰

È d'altra parte solo con *Il giocatore invisibile* che, radicandosi nell'area linguistica e nel trattamento dei generi, lo sperimentalismo di Pontiggia si fa meglio apprezzare accanto a una produzione libraria che di lì a poco sarebbe entrata pienamente nella fase postmodernista. Al di là dei punti già evidenziati, i romanzi della cosiddetta trilogia rivelano un

¹⁹ Cfr. anche Paccagnini (*Una rinascita*): «Un dizionario [...] che Pontiggia utilizza orizzontalmente più che verticalmente».

²⁰ Cfr. queste parole dell'autore che ben esemplificano la sua idea di «apertura»: «L'atteggiamento che avevo di fronte alla scrittura, lavorando all'*Arte della fuga* era appunto di attesa mistica. 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". [...] Oggi ho ancora una sorta di attesa nei confronti del testo; penso che il testo alla fine debba saperne più di me, lo penso come allora. Ma la strada per arrivarci penso non sia quella di un'attesa mistica, ma quella di un lavoro più indiretto. Lavorando per esempio su materiali realistici, cercando di ottenerne il massimo di complessità, di ambiguità, di stratificazione, ritengo che si possa arrivare a risultati di maggiore ricchezza espressiva». (Pontiggia, *Certi* 40)

parziale accordo con le poetiche degli anni Ottanta, ad esempio per quella multiforme «paranoia postmoderna del complotto» (Donnarumma 36) che integra lo sviluppo narrativo già a partire dall'opera del 1978, per il tono sarcastico che culminerà nella *Grande sera*, oppure per l'abbandono di prospettive totalizzanti. Ma a Pontiggia è estranea tutta una serie di nodi delle poetiche postmoderne: il riuso metaletterario di materiali del passato in lui acquista il valore vivificante di una parola sapienziale che anche laddove viene ironicamente rovesciata non punta al travestimento, né riduce la scrittura all'ecolalia; gli stessi generi, quando vengono forzati, come il romanzo di indagine o il romanzo storico in senso metafisico, mantengono la fondamentale apertura più volte invocata dall'autore per la scrittura letteraria, mentre in altri casi opere postmoderne hanno puntato al *bestseller* e triturato convenzioni come fossero congegni a chiusura stagna. L'*experiri* di Pontiggia è un *ire ex per*,²¹ un muoversi fuori da sé in un campo sconosciuto alla ricerca della conoscenza: memorabili, non a caso, le note sul valore del viaggiare nello spazio e nel tempo con la mente e quelle di biasimo sui «gitanti della Storia» (Pontiggia, *L'isola* 52).

Attraverso questa opposizione ai maggiori paradigmi postmodernisti, in Pontiggia emerge dunque più forte quell'originale riproposizione del classico che è oggi il valore più alto della sua opera. Una constatazione che ha dovuto attendere a lungo prima di essere accolta: nei primi anni Novanta Pontiggia era da molti considerato un autore poco importante. La maggior parte delle antologie (con rare eccezioni) gli dedicano ancora uno spazio risicato, un cenno *en passant* non privo di semplificazioni, come è fin troppo facile constatare.²² Ma la sua schietta attitudine da moralista (Pontiggia, nella sua tensione etica, è anche un fermo fustigatore della stupidità) e la tendenza dei testi alla chiarezza, diversamente da altre esperienze nel periodo del «riflusso», pongono al centro il valore conoscitivo della scrittura letteraria e, pur presentandosi come scelte da letteratura «alta», non incorrono mai in uno stile patinato, facendone spiccare la statura in sede critica. Quella di Pontiggia è una produzione al contempo solida e ariosa, seria e divertente, in qualche modo istruttiva benché non didascalica, destinata a un pubblico possibilmente ampio e articolato al fine di coinvolgerlo con garbo ma senza paternalismi, come risulta dal tono generale e dalle configurazioni *ad exemplum* di molti brani. Una letteratura sperimentale anche perché fa appello al suo lettore e perché veicola una forma *sui generis* di impegno postmoderno.²³

Come dimostrano i lunghi tempi di stesura e le continue rielaborazioni formali dei romanzi, anche a distanza di molti anni, il lavoro letterario dell'autore è sempre eccezio-

²¹ Cfr. Levato (15) che riporta questa interpretazione del termine da parte di Paolo Jedlowski.

²² Cfr. ad esempio Ragni e Iermano (1032), che parlano di «eccezionale perizia stilistica e narrativa» per l'*Arte della fuga*, ma anche di «ottimale adesione ai principî programmatici del gruppo» e di un inesistente «pastiche verbale». Più equilibrato Ferroni (257-259) che ne apprezza anche la qualità dei saggi. Pontiggia è nominato da Guido Guglielmi (611) come «uno dei nostri scrittori più validi», compare ripetutamente in Segre-Martignoni, Segre (*La letteratura* 89), è incluso già in Luti (175-176), mentre non compare in altre importanti antologie o manuali, né, significativamente, in Luperini nel 1981, il quale tra l'altro scrive di una «pesante eredità fenomenologica e neopositivistica che graverà sul gruppo costituitosi a Palermo nel 1963» (732).

²³ Cfr. i punti critici evidenziati da Antonello e Mussnug (1-29) in opposizione agli allarmismi di molti critici italiani sull'impegno nell'epoca postmoderna. Trovo inoltre molte delle considerazioni di Pierpaolo Antonello in *Dimenticare Pasolini* decisamente calzanti e adeguate a uno scrittore mai oracolare (benché aforista) come Pontiggia, che ha svolto con grande *understatement* il suo ruolo di intellettuale come insegnante, traduttore, lettore editoriale, *talent scout* (si veda la scoperta, purtroppo postuma, di Guido Morselli), pioniere del *creative writing*, accettando anche le sfide della radio.

nalmente sorvegliato e al contempo puntigliosamente disponibile alla *correctio*. Se dunque ci si sposta negli anni Novanta, e più precisamente nel biennio 1993-1994, *Vite di uomini non illustri* è stato significativamente messo in contrasto sul versante popolare con *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro (Casadei 63), quale esempio di successo (ma di valore) e di controtendenza rispetto a molti esiti maturati dal decennio precedente come, sul *côté* più sofisticato, il pur intrigante *La variante di Lunenburg* di Paolo Maurensig, che mescola indagine e filosofia, teorie scacchistiche e Olocausto. La ricerca di Pontiggia si impone all'attenzione storica una volta di più: alle tentazioni del romanzo ben confezionato l'autore oppone la fiducia umanistica nella potenza della parola che attraversa il tempo illuminando la contemporaneità, segnalandosi per la riconquista di un dialogo costruttivo con le tradizioni letterarie che ne esalta l'eredità per reimmetterla come corpo attivo nel sistema di forze del presente.²⁴ Se inoltre, come è stato detto fra gli altri da Pier Vincenzo Mengaldo (cit. in Casadei 27), negli ultimi decenni gli scrittori italiani sono sembrati ripartire da zero per stabilire una propria identità linguistica, in Pontiggia questa consapevolezza si iscrive in una prospettiva ampia e di fuoco lontanissimo, emergendo come voce fuori dal coro, con delle armoniche a volte elitisticamente ricercate, certo, e reattiva, ma di una reazione mai nostalgicamente retriva, attenta alle possibilità del presente e propedeutica al futuro. Si tratta di elementi ancora in controtendenza in anni contrassegnati dalla ricerca delle novità editoriali, dall'ascesa del *noir* e delle tematiche *splatter*, da una segmentazione narrativa un po' passivamente dedotta dagli schemi della serialità finzionale, nonché da una lingua enfaticamente e sempre più mimeticamente rivolta al parlato televisivo. In Pontiggia le tematiche dell'uomo comune e del vivere quotidiano sono affrontate con grande realismo e con toni opposti ma non compunti. Con *Nati due volte*, inoltre, l'autore si segnala anche per il coraggioso trattamento della materia autobiografica: le istanze sociali del libro si inseriscono in un contesto nazionale che da lì a poco vivrà una stagione connotata dal progressivo ritorno all'io e da un nuovo realismo.

La *brevitas* di Pontiggia, ormai pienamente matura, non mira alla semplice «velocità» così distintiva di tanta letteratura degli anni Novanta (Simonetti): se sul piano della disposizione narrativa la frammentazione può rispondere a esigenze analoghe, è vero che sul piano linguistico si tratta di una brevità densa, che vuole farsi rimeditare: è una *concinnitas* scorciata che tende all'armonia razionale e a una parcellizzazione in unità di senso, e che gode della sensibilità coloristica dell'autore. La chiarezza di Pontiggia si pone dunque nei confronti dei mutamenti del mondo contemporaneo come reazione tesa all'essenzialità, mirabile esempio in chiusura di secolo di quella linea non espressionistica che lentamente è maturata in Italia a partire da Manzoni (cfr. Testa 335). È uno sperimentalismo che non propone tanto la rottura delle convenzioni, ma insinua piuttosto nel lettore la consapevolezza della parzialità dello sguardo e della conoscenza contro «il culto letale della completezza» (Pontiggia, *L'isola* 24), addita schematismi e ne rivela superficialità e debolezze concettuali, attraversa le mode immettendosi in una circolazione d'idee più ampia che travalica i confini e le suggestioni nazionali. È in definitiva un modo di fare letteratura che va valutato, oltre che per l'insegnamento di stile, anche per l'eticità e l'emancipazione che lascia in eredità alle generazioni successive.

²⁴ Per una trattazione di come Pontiggia abbia assorbito suggestioni dalle tradizioni letterarie del Novecento si rimanda al fondamentale intervento di Marcheschi (*Giuseppe Pontiggia e le tradizioni* 3-17).

4. Bibliografia

- Anceschi, Luciano. *Interventi per il «verri» (1956-1987)*. Ed. Lucio Vetri. Ravenna: Longo Editore, 1988.
- Antonello, Pierpaolo e Florian Mussgnug. Introduction. *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Eds. Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug. Bern: Peter Lang, 2009. 1-29. Stampa.
- Antonello, Pierpaolo. *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*. Milano-Udine: Mimesis, 2012. Stampa.
- Balestrini, Nanni, ed. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*. Milano: Feltrinelli 1966. Ora in Andrea Cortellessa, ed. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*. Roma: L'orma, 2013. 5-192. Stampa.
- Barilli, Renato. "Cabier de Doléances sull'ultima narrativa italiana". *Gruppo 63. Critica e teoria*. Eds. Renato Barilli e Angelo Guglielmi. Milano: Feltrinelli, 1976. Torino: testo&immagine, 2003. 127-135. Stampa.
- Barilli, Renato e Angelo Guglielmi, eds. *Gruppo 63. Critica e teoria*. Milano: Feltrinelli, 1976. Torino: testo&immagine, 2003. Stampa.
- Casadei, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007. Stampa.
- Cortellessa, Andrea, ed. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*. Roma: L'orma, 2013. Stampa.
- Dedola, Rossana. *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*. Roma: Avagliano, 2013. Stampa.
- De Santis, Cristiana. "In forma di orizzonte. La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia". *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*. Eds. Francesca Gatta e Riccardo Tesi. Roma: Carocci, 2000. 99-119. Stampa.
- Dionigi, Ivano. "Pontiggia ovvero il demone dell'analogia". *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*. Ed. Gino Ruozzi. Bologna: Gedit, 2006. 99-110. Stampa.
- Donnarumma, Raffaele. "Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi". *Allegoria 57* (gennaio-giugno 2008). Stampa. 26-54. Stampa.
- Eco, Umberto. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985. Stampa.
- Febbraro, Paolo. "Paragrafi su Pontiggia". *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Ed. Daniela Marcheschi. Parma: MUP, 2009. 18-28. Stampa.
- Ferroni, Giulio. "Quindici anni di narrativa". *Storia della letteratura italiana*. Fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Eds. Nino Borsellino e Lucio Felici. Vol. III, Il Novecento. Scenari di fine secolo 1. Milano: Garzanti, 2001. Stampa.
- Franchini, Antonio. Postfazione. "Uno scavo aperto". *Il residence delle ombre cinesi*. Di Giuseppe Pontiggia. Milano: Mondadori 2004. Milano: Oscar Mondadori, 2009. Stampa.

- Guglielmi, Angelo. "L'officina di Gadda". *Gruppo 63. Critica e teoria*. Eds. Renato Barilli e Angelo Guglielmi. Milano: Feltrinelli, 1976. Torino: testo&immagine, 2003. 107-112. Stampa.
- . "La poetica della svalutazione". *Gruppo 63. Critica e teoria*. Eds. Renato Barilli e Angelo Guglielmi. Milano: Feltrinelli, 1976. Torino: testo&immagine, 2003. 121-127. Stampa.
- Guglielmi, Guido. "Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale". *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Eds. Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. Vol. IV, Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento. Torino: Bollati Boringhieri 1996. 556-615. Stampa.
- Lattarulo, Leonardo. *La ricerca narrativa tra logica e misticismo*. Roma: Carte Segrete, 1982. Stampa.
- Levato, Vincenzina. *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2002. Stampa.
- Lorenzini, Niva. *Il presente della poesia (1960-1990)*. Bologna: Il Mulino, 1991. Stampa.
- . "Giuseppe Pontiggia e la scrittura sperimentale". *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*. Ed. Gino Ruozzi. Bologna: Gedit, 2006. 23-30. Stampa.
- Luperini, Romano. *Il Novecento*. Tomo secondo. Torino: Loescher, 1981. Stampa.
- Luti, Giorgio, ed. *Narratori italiani del secondo Novecento. La vita, le opere, la critica*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1985. Stampa.
- Maccari, Giovanni. *Giuseppe Pontiggia*. Fiesole: Cadmo, 2003. Stampa.
- Marcheschi, Daniela. *Destino e sorpresa. Per Giuseppe Pontiggia, con i suoi primi scritti sul "verri"*. Pistoia: C.R.T., 2000. Stampa.
- . "La letteratura in 'prima persona' di Giuseppe Pontiggia". *Opere*. Di Giuseppe Pontiggia. Ed. Daniela Marcheschi. Milano: I Meridiani Mondadori, 2004. XI-LXV. Stampa.
- . "Giuseppe Pontiggia e le tradizioni narrative del Novecento". *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*. Ed. Gino Ruozzi. Bologna: Gedit, 2006. 3-17. Stampa.
- . "Percorsi nell'opera di Giuseppe Pontiggia". *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Ed. Daniela Marcheschi. Parma: MUP, 2009. 46-61. Stampa.
- . Introduzione. *L'arte della fuga*. Di Giuseppe Pontiggia. Milano: Oscar Mondadori 2013. V-XXII. Stampa.
- . "Giuseppe Pontiggia in Prima Persona". *Il lettore di provincia* 142, XLIV, (gennaio-giugno 2014). Numero monografico *Diari italiani del Novecento*. Ed. Antonio Castromano. 111-116. Stampa.
- Paccagnini, Ermanno. "Una rinascita in forma di dubbio". *Corriere della Sera*, 15 ottobre 2000. Stampa.
- Pontiggia, Giuseppe. *La morte in banca. Cinque racconti e un romanzo breve*. Milano: Rusconi e Paolazzi, 1959; *La morte in banca. Un romanzo breve e undici racconti*. II ed. ampliata, Milano: Mondadori, 1979; *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*. III ed. riveduta

- e ampliata, Milano: Oscar Mondadori, 1991 (introduzione di M. Barenghi), 2003. Stampa.
- . *L'arte della fuga*. Milano: Adelphi, 1968; II ed. riveduta e ampliata, Milano: Adelphi, 1990. Stampa.
- . *Il giocatore invisibile*. Milano: Mondadori, 1978; Milano: Oscar Mondadori, 1989 (introduzione di D. Marcheschi), 2007. Stampa.
- . *Il raggio d'ombra*. Milano: Mondadori, 1983; II ed. riveduta e ampliata, Milano: Oscar Mondadori, 1988 (introduzione di L. Lattarulo). Stampa.
- . *Il giardino delle Esperidi*. Milano: Adelphi, 1984; Milano: Oscar Mondadori, 2005. Stampa.
- . *La grande sera*. Milano: Mondadori, 1989; II ed. riveduta, Milano: Oscar Mondadori, 1995 (postfazione di D. Marcheschi), 2009. Stampa.
- . "Niente è intoccabile. E così sia". *Corriere della sera*, 13 maggio 1990. Stampa.
- . *Vite di uomini non illustri*, Milano: Mondadori, 1993; Milano: Oscar Mondadori, 2003. Stampa.
- . *L'isola volante*. Milano: Mondadori, 1996; Milano: Oscar Mondadori, 2002. Stampa.
- . "I classici stanno bene, sono vivi". *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. Ed. Valeria Della Valle. Roma: minimum fax, 1997. 50-60. Stampa.
- . *Nati due volte*. Milano: Mondadori, 2000; Milano: Oscar Mondadori, 2002. Stampa.
- . *Prima persona*. Milano: Mondadori, 2002; Milano: Oscar Mondadori, 2003. Stampa.
- . "La tecnica narrativa di Italo Svevo". *Kamen'. Rivista di Poesia e Filosofia* XII, 21 (gennaio-giugno 2003). Parte I. *Kamen'. Rivista di Poesia e Filosofia*. XII, 22 (luglio-dicembre 2003). Parte II. Stampa.
- . "Certi compromessi". *Il Caffè illustrato* 17 (marzo-aprile 2004). 39-40. Stampa.
- . *Il residence delle ombre cinesi*. Milano: Mondadori, 2004; Milano: Oscar Mondadori, 2009. Stampa.
- . *I classici in prima persona*. Milano: Oscar Mondadori, 2006. Stampa.
- Raboni, Giovanni. "Pontiggia, i saggi uguali ai racconti". *Corriere della Sera*, 1 agosto 1996. Stampa.
- . "Un padre racconta il figlio nato due volte". *Corriere della Sera*, 2 settembre 2000. Stampa.
- Ragni, Eugenio e Toni Iermano. "Scrittori dell'ultimo Novecento". *Storia della letteratura italiana*. Ed. Enrico Malato. Vol. IX, Il Novecento. Roma: Salerno Editrice, 2000. 925-1155. Stampa.
- Randaccio, Roberto. "Nella gabbia del nome". *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Ed. Daniela Marcheschi. Parma: MUP, 2009. 72-80. Stampa.
- Segre, Cesare e Clelia Martignoni. *Testi nella Storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*. Eds. Gianfranca Lavezzi, Clelia Martignoni, Pietro Sarzana, Rossana Saccani. Vol. IV, Il Novecento. Milano: Bruno Mondadori, 1992. Stampa.

Segre, Cesare. "Straordinarie avventure di gente ordinaria". *Corriere della Sera*, 21 settembre 1993. Stampa.

---. *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza, 1998. Stampa.

Simonetti, Gianluigi. "I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)". *Allegoria* 57 (gennaio-giugno 2008). 95-136. Stampa.

Smith, Zadie. "Zadie Smith reads 'Umberto Buti' by Giuseppe Pontiggia". www.theguardian.com. Short stories. Guardian podcast. 21 December 2012. <http://www.theguardian.com/books/audio/2012/dec/21/zadie-smith-giuseppe-pontiggia-buti>. Web. 22 maggio 2014.

Spinazzola, Vittorio. "Il coraggio di Pontiggia". *Tirature 2002*. Ed. Vittorio Spinazzola. Milano: Il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2002. 82-86. Stampa.

Testa, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.