

Tre voci per un *Lexicon* di Giuseppe Pontiggia

Daniela Marcheschi
Fondazione Dino Terra

Abstract

Tre parole-chiave offrono lo spunto per un'immersione nel pensiero e nell'opera di Giuseppe Pontiggia. La prima: *parola*, riaffermata dallo scrittore in quanto atto civile e 'corporeo' mediante il quale l'uomo fa esperienza di se stesso entrando in contatto con i suoi simili e con il circostante, ricongiungendosi insieme alla sua più profonda e antica natura. Viene così restituita allo scrittore/critico la responsabilità di lottare contro l'attuale minaccia dello svuotamento linguistico, nel nome di una costruttiva utopia culturale. La seconda parola, *musica*, serve a illuminare i romanzi di Pontiggia – in specie *La grande sera* e *L'arte della fuga* – attraverso suggestive analogie con la musica classica e il jazz, predilette dallo scrittore. *Ossimoro* è l'ultima voce di questo *Lexicon*: figura retorica, ma soprattutto figura conoscitiva che permette allo scrittore di scoprire la propria verità e il proprio linguaggio e al lettore di abbracciare una visione non lineare e problematica del mondo, capace di ampliare le prospettive e rinnovare lo sguardo.

Parole chiave

Parola, ossimoro, John Dewey, Marcel Jousse, musica.

Contatti

fondazionedinoterra@hotmail.it

1. Parola

Nel Settembre 1994, nel numero 36 di «Sette», l'inserto del «Corriere della Sera», Pontiggia espone una serie di riflessioni sulla parola e sulla comunicazione orale, poi in parte utilizzate come *Prefazione* a un libro di Giuseppe Castello.¹ Pontiggia vi racconta che – in occasione della partecipazione nei primi anni Settanta a una trasmissione di Vittorio Sereni (*Lavori in corso* o *Pagine aperte?*) –, un regista della RSI-Televisione della Svizzera italiana gli aveva raccomandato di restare calmo e di prestare un'attenzione speciale al tono e *non* a quello che avrebbe voluto dire, meno importante. Se il regista intendeva «inibire sul nascere la tendenza a “scrivere oralmente”, a parlare in modo autistico» – tipico di certi intellettuali che intervengono ai programmi televisivi –, e se certi studiosi americani sottolineavano quanto contassero di più «sguardo, gesti, simpatia, sfondo» (cit. in Castello, 5-7), Pontiggia non ha timore di affermare, di contro, l'incidenza della parola: per ribadire l'importanza dello scrivere come scoperta di quanto né l'autore né il lettore sapevano di sapere. Inoltre insiste con efficacia sul significato di *parlare*: cioè 1) «fare corpo con quello che si dice, riconoscersi nelle parole, usare un linguaggio responsabile»; 2) «soprattutto scoprire in quello che si dice che cosa si è vissuto o si pensa o si prova. Parlare è fare esperienza attraverso le parole» (cit. in Castello, 6-7). Secondo una

¹ Si tratta in particolare del *Corso di scrittura* di Giuseppe Pontiggia, che, in «Sette-Corriere della Sera», era apparso anche il 18 e 25 Agosto, oltre che il 1° e l'8 Settembre 1994.

tradizione di pensiero, che in san Tommaso aveva avuto un momento di alta meditazione (e Pontiggia era stato un precoce lettore dell'aquinata),² ciò che viene a noi dal *sentire*, ossia dalle impressioni del mondo esterno, si unisce all'atto dell'intendere, al pensare, che è immanente al soggetto. Intelletto e senso vanno pertanto insieme, e l'io non può non includere la realtà corporea. Da qui scaturisce la conoscenza stessa e, nella conoscenza, il cammino della verità. Pontiggia pensa che nessuna parte di sé debba o possa mai essere isolata dal corpo (mente, sentimento, ecc.), che la alimenta, così come, analogamente, l'individuo non può esistere e agire avulso dal contesto sociale, nel senso più ampio del termine, secondo l'insegnamento di John Dewey.³

Allora «riconoscersi nelle parole» è fondamentale, in quanto ciò significa farsi coinvolgere nel moto circolare che caratterizza ogni processo di formazione individuale: l'esperienza che è perennemente in atto e che, siccome l'essere vivente interagisce sempre e di necessità con le condizioni ambientali, è tutt'uno con il «processo stesso della vita» (Dewey 45). Il «fare corpo con quello che si dice» rimanda ad una visione che non si limita a considerare la parola come mero, intellettualistico, 'escamotage' e relazione analogica con le cose. Piuttosto, la sente e la vive come ritmo innato della conoscenza, come frutto, biologico, antropologico e storico, e come parte naturata, incarnata, delle ragioni della realtà e del corpo umano, nella sua totalità di materia senziente, mente e spirito, memoria e progetto. In quanto tale, la parola non può mai essere arbitraria: caso e necessità, però, sì; *convenzionale*, però, sì, nel senso originario di *risultato di un accordo* di chi si è riunito con altri suoi simili in un luogo, tutti animati da medesimi intenti e scopi. La parola è così interazione e presenza con se stessi e con/presso gli altri; scaturisce da un movimento dell'uomo verso il mondo e intorno ad esso, dell'uomo verso se stesso e intorno a se stesso, dell'uomo verso il suo simile e intorno al suo simile. La parola come corpo, gesto globale e orale che si rivela attraverso la bocca, grazie a cui l'essere umano mangia, respira, parla, in quella unità che contrassegna *la manducazione della parola* – spiega Jousse:⁴ un antropologo e filosofo di cui Pontiggia parlava con entusiasmo anche durante le sue lezioni sulla scrittura.⁵ La parola come frutto dell'uomo concreto, vivo e vitale; come gesto proposizionale e sapere dell'anima, ancora alla maniera di Jousse (cfr. *L'antropologia*); come esito ideale – nel cammino nella storia – di negoziazioni culturali, di esperienze, di scelte, di ponderazione nella volontà di concordare significati, valori e disvalori con se stessi e con gli altri.

La parola è la cosa che si fa reale, ed è ricongiunzione dell'essere umano con la dimensione più profonda e antica di se stesso. La parola come atto civile e civiltà medesima, che deve risplendere dentro ogni essere umano degno del nome. La parola, il pensare e sentire devono e possono, per Pontiggia, tornare così a convergere nell'intimo di una umanità per intero restituita a se stessa e alla fertile molteplicità dell'esistere: potremmo dire 'integrale', perché la verità delle cose mira a confluire – e a riflettere luminosa – nella verità e nella carne del soggetto.⁶

² Nella la biblioteca privata di Pontiggia, ora conservata insieme con gli archivi dell'autore nella Biblioteca Europea di Informazione e Cultura-BEIC di Milano, figurano ben 46 titoli di opere di san Tommaso e sul santo (questi, molto pochi).

³ Un autore molto letto e amato da Pontiggia: cfr. Marcheschi, *La formazione*.

⁴ In una delle sue opere più suggestive: cfr. Jousse, *La manducazione*.

⁵ Si veda ad esempio Pontiggia, *Scrivere* 78. Si tratta del testo di una conferenza del gennaio 1986 alla UICS: per maggiori informazioni bibliografiche, cfr. Pontiggia, *Opere* 1938-1939.

⁶ Come l'Autore dichiarava esplicitamente: «Uso il verbo *sentire* in quella accezione piena che aveva ai primordi del latino: di convincimento profondo, di adesione intera, tali da fondare in campo giudizia-

Siamo lontani dalla passività che implicano lo *speculum* e l'*exemplum*, cari alla cultura medioevale e in parte rinascimentale (cfr. Del Villano), perché *riconoscersi nelle parole* significa guardarsi in quello specchio fluido – specchio che è la parola/oggetto materiale –, in cui esteriorità ed interiorità, passato, presente e futuro, si incontrano nel reale sensibile, nella tenace interrogazione di se stessi e della propria identità, ancora alla maniera di Dewey. La parola diventa allora un orizzonte multiprospettico, perché ha una sua propria consistenza ‘corporea’: è polifonia del corpo ed è fatta di significante, significato, storia nel divenire della cultura e delle civiltà. Può rimandare a un movimento di immagini riflesse, le cui corrispondenze sono ininterrottamente pronte ad aprirsi, a dilatarsi: a quel complesso ambientale, biologico, contestuale, sociale, culturale, etico e altro, di cui il soggetto è parte e a cui lo stesso deve riferirsi, rimodellizzandovisi senza posa nel proprio incessante percorso di formazione e costruzione del futuro. Ecco perché il linguaggio deve essere «responsabile», ossia deve essere in grado di rendere ragione di sé: esso è infatti l’incarnazione, la voce, il gesto, l’intellezione, la lettera e il simbolo di un terreno dinamico di relazioni, in cui soggetto e oggetto sono reciprocamente condizionati ma anche liberati, incontrandosi e intrecciandosi di continuo, e in cui il soggetto può scegliere quanto giudica valore e disvalore.

A partire da una simile consapevolezza, con garbo intransigente, Pontiggia afferma che lo scrittore (il critico non escluso) ha un dovere deontologico, etico, dal quale non può esimersi. Il suo compito primario, ciò che lo caratterizza proprio in quanto scrittore (/critico), è opporsi con tutte le forze alla dematerializzazione delle parole, alla loro degradazione semantica e fonetica – quella che Jousse chiama «algebrosi» (*La manducazione* 109) –; è il non arrendersi all’effimero e alla superficialità; è porre in dialogo sia la parola orale e la parola scritta sia il «linguaggio assoluto» della poesia (cit. in Marcheschi, *Giuseppe* 56) e quello molto più mediato della narrativa, come poli distinti che, pure, si coimplicano e si illuminano reciprocamente, difendendo i materiali e gli statuti specifici della letteratura: la parola, appunto, che veicola un insieme vasto di significati e valori, che permette scoperte sorprendenti.

Un senso di dignità profonda e di coerenza è così rivendicato oggi da Pontiggia per lo scrittore o l’intellettuale. Questi tornano a essere protagonisti nel senso antico, etimologico, tanto caro all’Autore, che ne parlò anche nel programma radiofonico settimanale *Vedi alla voce (Protagonismo)*⁷: il *protagonistes* greco non era colui che smania di comparire ed essere sempre al centro dell’attenzione, ma piuttosto *colui che combatte in prima fila* per la battaglia e l’utopia della cultura, e che, con coraggio, non recede.

2. Musica

A Pontiggia piaceva la musica classica: un altro aspetto della sua straordinaria cultura, che andrà più sistematicamente e ampiamente indagato per l’avvenire. Bach,⁸ Mozart, Beethoven, erano alcuni dei suoi compositori preferiti. Fra questi – con una scelta formale

rio la *sententia* delle origini. Noi siamo circondati da persone che sentono in un modo e pensano in un altro» (*Opere* 1451).

⁷ Il programma – di RAI-RadioTre e a cura di Mirella Fulvi – andò in onda dal 19 Marzo 1994 al 9 Luglio 1995; Pontiggia selezionò e parlò di cinquantasei voci lessicali.

⁸ Quanto all’influenza di Bach su Pontiggia, cfr. Marcheschi, *Introduzione*.

coerente – c'era anche César Franck,⁹ un grande sperimentatore e costruttore di strutture musicali, i cui schemi razionali di riferimento per le variazioni, con i loro rimandi e ritorni tematici, si aprono però di continuo e in modo inatteso a temi nuovi. Classico e moderno insieme, Franck, nelle sue composizioni, aggiungeva o riprendeva spesso anche temi creati da altri compositori (ad esempio Bach, Beethoven o Liszt): la loro variazione, i cambiamenti ritmici, erano un modo per riaffermare un legame con essi, con la musica del passato. Altre volte, nell'architettura delle sue partiture, le armonie usate sono semplici, oppure si trovano piccole dissonanze, ma sempre entro un equilibrio sonoro di rara perfezione (cfr. Bassi 50-65; 77-78).

Si può individuare un parallelismo o una analogia tra Franck e Pontiggia, cultore dei classici e pronto a recuperarne la memoria in maniera attiva e nuova: dall'ampio periodare, quasi boccacciano, dell'attacco del *Giocatore invisibile* al perentorio «No, come uno spastico», nel capitolo *Scale mobili*, il primo di *Nati due volte*, in cui sembra diversamente riecheggiare il «No imperioso», che risuona nella mente dell'Innominato di Manzoni, nel capitolo XX dei *Promessi Sposi*. E non si tratta solo dell'atteggiamento culturale di Franck, anch'egli molto sensibile alle grandi tradizioni del passato, ai classici della sua arte, e innovatore su tali solide basi. Sono alcune tipologie musicali di Franck a proiettare una suggestiva luce sul romanzo vincitore del Premio Strega nel 1989, *La grande sera*. Si pensi, in specie, alla struttura circolare o anulare dell'opera; a certi personaggi (il manager che segue i corsi di Za-Zen, lo psicanalista cialtrone, ad esempio), che appaiono semplici tipi e variazioni l'uno dell'altro, sui 'temi' della stupidità e volgarità della società contemporanea. Inoltre, si presti attenzione ad altri aspetti che richiamano suggestivamente, per analogia strutturale, i metodi compositivi di Franck: il respiro nell'intonazione di alcune fra le pagine più belle della letteratura italiana, come il capitolo *Animali e uomini*; le alternanze ritmiche mai brusche nei lenti allargamenti della scrittura di Pontiggia e nelle sue pause; gli abbinamenti timbrici e i cambi d'atmosfera permessi dall'uso degli spazi bianchi e dei dialoghi essenziali.

A Pontiggia piaceva però molto anche il jazz, ed era contento di ascoltarlo fin da ragazzo insieme con i fratelli e gli amici. Per il programma di RAI-Radio Due, *Dentro la sera*, a cui era stato chiamato da Aldo Grasso, nel 1994, aveva scelto lui stesso i brani musicali da intervallare alle proprie conversazioni radiofoniche. Amava la voce espressiva, piena e femminile, di Bessie Smith, che cantava blues ormai celebri: ad esempio *St Louis Blues*, registrato con Louis Armstrong. E apprezzava il timbro e il colore particolarissimi di Billie Holiday, e, fra gli altri, musicisti come Benny Goodman, Duke Ellington e il più amato, Jelly Roll Morton, che si autodefiniva superbamente il creatore del jazz.¹⁰

Viene fatto di pensare che il jazz sia la migliore colonna sonora eventualmente immaginabile per un volume come *L'arte della fuga*: un'opera composita, che è insieme narrazione e poesia in interrelazione continua. All'interno di essa i nuclei semantici e tematici si sviluppano articolandosi con rigore in modalità che ricordano l'omonima, celebre, raccolta di composizioni di Johann Sebastian Bach. Pontiggia lavora infatti per una sinestesia che coinvolge gli statuti di base delle due arti, musica e letteratura; e che è dunque diversa da quella simbolista e decadente principalmente relativa ai ritmi e all'ambito fonico delle parole. Tuttavia, è come se su una tale struttura nucleare profonda si sovrappones-

⁹ Delle cui strutture compositive Pontiggia parlò nel suo primo corso di scrittura, nel 1985, come ha ricordato Laura Bosio a chi scrive, nel maggio scorso.

¹⁰ E che Pontiggia faceva ascoltare ai frequentatori dei suoi corsi di scrittura, come ha ricordato ancora Laura Bosio a chi scrive.

sero altre stratificazioni, in grado di inglobare quei suggerimenti della musica colta e di ‘coprirli’ senza nasconderli, aggiungendovene altri ancora, con le capacità di assorbimento che sono tipiche del jazz. Le sequenze narrative brevi, talora brevissime, i dialoghi laconici, l’uso di segni non verbali, i passaggi rapidi dalla poesia alla prosa e viceversa, infondono nelle pagine dell’*Arte della Fuga* di Pontiggia un andamento sincopato, creando allo stesso tempo, nell’alternanza dei generi letterari, notevoli effetti poliritmici, pure analogamente a quanto accade nel jazz.

Pontiggia ha dichiarato che negli anni di allestimento dell’*Arte della fuga* (1961-1968) mirava a un romanzo in grado di rispondere «a una insofferenza radicale per il prevedibile e il noto» e che, muovendo «dal presupposto che l’opera dovesse superare qualsiasi progettazione», scriveva «ogni giorno con un’attesa tra fantastica e mistica» (*Da L’Arte* 113). Ora il jazz è appunto una musica senza progetto o, meglio, una musica il cui progetto è quello di venirsi componendo nel momento e nell’articolarsi stesso dell’esecuzione, a partire da una improvvisazione e dalla variazione sul tema iniziale. È ovvio che il termine *improvvisazione* non deve essere equivocado – come talora accade – con l’*improvvisato*, o con l’*inconscio*, inteso erroneamente quale sinonimo di *oscuro* o *irrazionale*, da cui attingere per una illuminazione non si sa bene da dove scaturita. L’*improvvisazione* deve essere al contrario colta nella sua più autentica essenza: di intuizione, abbandono attivo alle vie del corpo nella sua totalità, in cui opera la lunga sedimentazione conscia e inconscia, razionale e sentimentale, di apprendimento e di esperienza di vita, di studio e cultura, propria della tecnica interna, per dirla con Dino Formaggio.¹¹ Non solo vi sono tecniche dell’improvvisazione (quelle che esplorò César Franck, ad esempio), ma quest’ultima poggia sempre su strutture e *patterns* definiti, profondamente acquisiti nel rigore della disciplina e nell’amore dell’arte. «Pazienza, lucidità, passione, ecco le parole di cui era degno» Pontiggia (cit. in Dedola 201) – ricorda non a caso uno dei suoi più cari amici, il poeta Nanni Cagnone, un altro autore importante e non adeguatamente indagato nella distrazione che caratterizza talvolta gli studi odierni.

A maggior ragione risultano allora perspicui il pensiero e la convinzione di Pontiggia che l’arte sia ordine che sorge dal caos e sopra il caos.¹²

3. Ossimoro

San Tommaso asseriva che le cose più intelligibili sono quelle maggiormente in atto e perfette. Per la loro stessa perfezione, queste permettono di comprendere le meno intelligibili e perfette. Fra una coppia di contrari, come ad esempio Bene-Male, uno è più perfetto, ed è attraverso il paragone con quest’ultimo che si può comprendere quello meno perfetto, definito secondo la sua privazione della perfezione propria dell’altro (cfr. anche Brock 66-87 e 323-326, in particolare 77)

Il titolo del quarto romanzo di Pontiggia, *Il raggio d’ombra*, è un ossimoro; e molti altri esempi di tale figura, particolarmente efficaci, possiamo rintracciare nelle opere di Pontiggia: fra i più ovunque citati, «ottusità illuminante», «mobilità inerte» (*Opere* 469), «modestia arrogante» (*Opere* 803), ecc.¹³ Ogni volta l’ossimoro ha una valenza diversa:

¹¹ Cfr. Formaggio, *Fenomenologia*: questo fondamentale saggio (meno assimilato di quanto invece dovrebbe), in cui si confutano concetti cruciali dell’*Estetica* di Croce, risale al 1938.

¹² Lo scrive in un quaderno autografo del 1953-1956: «La realtà è il caos, e l’arte è l’ordine. È l’ordine che sorge sopra il caos e dal caos» (*Opere* 1911).

¹³ I primi due dal *Raggio d’ombra* e il terzo da *La grande sera*.

rilancia interrogativi etico-metafisici, sottolinea la peculiarità di un personaggio, è una sorta di aggressione umoristica, ma l'elenco potrebbe continuare.

Da dove veniva l'interesse di Pontiggia per l'ossimoro? Certo, non soltanto dal suo credere che la tecnica sia fondamentale per inventare una scrittura moderna e nuova e che l'ossimoro possa perciò essere un utile esercizio per saggiare il linguaggio, verificarne non senza ironia le possibili estensioni semantiche e interpretative.

L'ossimoro è una coniugazione di opposti e, in quanto tale, obbliga ad abbandonare la prospettiva dello sguardo lineare nei confronti del mondo. Non solo, ma si dimostra sempre più in grado di coincidere con la visione problematica delle cose dello stesso Pontiggia, che è interessato al campo di forze dei significati, creato dalla coabitazione degli impulsi contrari nell'agire e nella natura umana. Una visione che non è relativistica, perché Pontiggia affronta le cose e adopera la parola, calandola sempre entro la memoria sensibile della cultura e della storia: anche in questo l'individuo non può pensarsi se non con gli altri.

L'ossimoro acquista agli occhi dell'Autore un carattere dinamico, visto che, nei suoi maggiori esiti formali, non si limita a mettere semplicemente in rilievo una contraddizione, una (romantica) polarizzazione binaria da *aut-aut*, bensì può stabilire una relazione inventiva fra due opposti. Forse proprio perché, come riteneva san Tommaso, nel farsi dell'esperienza e nella conoscenza della verità, è possibile individuare un contrario meno o più 'perfetto' dell'altro, l'ossimoro assume in Pontiggia una speciale energia. Ognuno dei due termini opposti illumina l'altro non per annullarne la portata, non per inficiare le possibilità di conoscenza del soggetto, bensì per allargare la nostra percezione del carattere e dell'azione dei personaggi, insomma della realtà.

Si riconsideri ad esempio l'ossimoro *il raggio d'ombra*, tale perché il vero (anche storico) della vicenda narrata – un uomo tradisce i compagni di lotta durante il Fascismo e riesce a sottrarsi alla loro vendetta – è manifesto, brillante come un raggio di luce: quell'uomo, Losi, ha effettivamente tradito, ha fatto arrestare gli amici. Allo stesso tempo, però, quel vero non soddisfa il bisogno di verità: suscita vari interrogativi e ha qualcosa di profondo, che permane buio e sfuggente agli occhi degli altri personaggi. Alcuni protagonisti inseguiranno la spia Losi per sapere, ma per sapere ciò che all'essere umano non è dato sempre di sapere – solo accettare nella sua fattualità e inesplicabilità. Il romanzo si carica così di valenze metafisiche: la vita umana stessa ha qualcosa di inafferrabile, e la verità, tanto cercata, ha un suo segreto nucleo resistente ad ogni tentativo di forzatura, resta sempre o spesso enigmatica, ignota...

Una «ottusità illuminante, una mobilità inerte e fatale» contraddistinguono invece, ancora nel *Raggio d'ombra*, l'amante di Perego: donna «monumentale e gigantesca» che, pure, attrae l'uomo con la sua obesità e per il suo abbandonarsi all'esistenza con il «sapere naturale» (*Opere* 469) proprio degli animali. La donna, la femmina, la cui fisicità ricorda a Perego la grande cavalla contro il cui corpo aveva dormito durante il servizio militare, sa tanto rispondere con prontezza all'amante quanto rimanere placida e ferma nella pigrizia del ristoro amoroso. Ciò infonde nell'uomo un sentimento capace di ricongiungerlo all'essenza stessa, misteriosa, della vita, e di proiettarlo addirittura oltre la morte. Il binomio, tanto consueto e abusato, di amore e morte, è frantumato da Pontiggia in una pagina che è fra i vertici del romanzo contemporaneo.

Una delle funzioni della grande letteratura è, del resto, questa: farci scoprire, conoscere qualcosa che cambia e arricchisce la nostra visione della realtà, del nostro stare al mondo e nel mondo, del nostro pensarlo e viverlo.

Al contrario, a connotare uno dei personaggi minori della *Grande sera*, comparsa in

ogni senso, ma non meno significativa – il mediocre poeta Dini, che legge i suoi versi in *Una serata di poesia erotica* – è quella «modestia arrogante, che si cela dietro l’elogio della grandezza per negarla agli altri» (*Opere* 803): un modo che, nel momento stesso in cui si propone come affermazione di limitatezza e discrezione, rivela con forza l’ipocrisia e la violenza di chi la dichiara, smascherandolo nella sua triviale meschinità umana e artistica.

Attraverso l’ossimoro, Pontiggia continua magistralmente la sua erosione delle modalità narrative d’ascendenza naturalistica, tutt’altro che sostituite ancora oggi presso uno stuolo di zelanti epigoni. Si tratta infatti non di un artificio, ma di un mezzo stilistico capace di consentire al narratore di scoprire la propria verità, di farsi modernamente personaggio che partecipa, è presente alle vicende e giudica gli ‘altri’: i protagonisti della trama romanzesca. Nel momento in cui sembra che l’ossimoro sia diventato un fraintendimento e una banale voga o modalità di consumismo verbale per sottrarsi a quella responsabilità della parola che gli preme di più (cfr. Pontiggia, *Borges*),¹⁴ Pontiggia lo riscatta così sul piano espressivo, sottolineando anche, grazie al suo lavoro formale, come dalla figura retorica sia possibile passare ad una vera e propria figura dalle grandi valenze teoretiche e conoscitive.

A Pontiggia è stato possibile intravedere la strada per restituire significato all’ossimoro, leggendo i classici e dialogando criticamente con loro; e, probabilmente, anche ripensando al suo amore per Shakespeare e la poesia, che non aveva cessato di sedimentarsi negli anni e dare frutti.¹⁵ Si trattava di due passioni che, com’è noto, Pontiggia aveva scoperto da ragazzo, grazie ad una scena del film western di John Ford, *Sfida infernale*, in cui un guitto recita in un saloon il celebre monologo di Amleto *Essere o non essere*.¹⁶ Proprio nell’*Amleto* (ma pure nel *Tito Andronico* e nel *Riccardo II*) Shakespeare ricorre magistralmente all’ossimoro, non solo come nascondimento del sé, ma anche come specchio di una condizione o situazione esistenziale, particolarmente ricca di contrastanti tensioni e passibile di sviluppi tragici.

Né è la prima volta che l’esempio shakespeariano conta per Pontiggia. La lettura attenta di un’opera teatrale, come ad esempio *Il mercante di Venezia* – in cui i versi si alternano alla prosa a sottolineare particolari passaggi ed emozioni del protagonista –, si riscontra ancora nell’*Arte della fuga*. La poesia subentra qui, in genere, nei momenti di maggiore intensità e riverbero emotivo ed etico degli eventi, riguardandone gli aspetti qualitativi: la morte, appunto, stati d’animo o la gratuità e l’orrore della violenza (cfr. Marcheschi, *Introduzione XXI*).

4. Bibliografia

Bassi, Adriano. *César Franck*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1988. Stampa.

Brock, Stephen L. “Tommaso d’Aquino e lo statuto fisico dell’anima spirituale”. *L’Anima. Annuario di Filosofia 2004*. Ed. Vittorio Possenti. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.

¹⁴ Ora in *Opere* 1303-1305.

¹⁵ Quanto al rapporto fra Pontiggia e la parola poetica, cfr. Marcheschi, *La formazione*.

¹⁶ Cfr. *Cronologia*, in Pontiggia, *Opere* LXXIII; e l’intervista del 14 luglio 2001 in *Dedola* 22. Ricordiamo che nella biblioteca di Pontiggia sono presenti quasi trenta titoli shakespeariani.

- Castello, Giuseppe. *Ricerca scientifica. Strategie competitive per il Mezzogiorno e l'Italia*. Napoli: Alfredo Guida, 1995. Stampa.
- Dedola, Rossana. *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*. Roma: Avagliano, 2013. Stampa.
- Del Villano, Bianca. *Lo specchio e l'ossimoro. La messinscena dell'interiorità nel teatro di Shakespeare*. Pisa: Pacini, 2013. Stampa.
- Dewey, John. *L'arte come esperienza* (1951). Firenze: La Nuova Italia, 1973. Stampa.
- Formaggio, Dino. *Fenomenologia della tecnica artistica*. Varese-Milano: Cisalpino, 1953. Stampa.
- Jousse, Marcel. *L'antropologia del gesto*. Trad. Elena De Rosa. Roma: Edizioni Paoline, 1979. Stampa.
- . *La manducazione della parola*. Trad. Elena De Rosa. Roma: Edizioni Paoline, 1980. Stampa.
- Marcheschi, Daniela. Introduzione. *L'arte della fuga*. Di Giuseppe Pontiggia. Milano: Oscar Mondadori, 2013. V-XXII. Stampa.
- . "Giuseppe Pontiggia e la poesia". *Kamen'. Rivista di Poesia e Filosofia* XXIII. 45 (Giugno 2014): 55-68. Stampa.
- . *La formazione di un giovane autore: Come Giuseppe Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*. Milano: Interlinea, 2014 (in corso di stampa).
- Pontiggia, Giuseppe. *Il Giocatore invisibile*. Milano: Mondadori, 1978. Stampa.
- . "Da L'Arte della fuga". *L'Altro Versante* 2 (1985): 113-115. Stampa.
- . *Il raggio d'ombra* (1983). Milano: Mondadori, 1988. Stampa.
- . *La grande sera*. (1989). Milano: Oscar Mondadori, 1995. Stampa.
- . "Borges e la Gioconda". *L'Isola volante*. Di Giuseppe Pontiggia. Milano: Mondadori, 1996. 27-30. Stampa.
- . "Severino e l'aurora dell'Occidente". *L'Isola volante*. Di Giuseppe Pontiggia. Milano: Mondadori, 1996. 229-233. Stampa.
- . *Nati due volte*. Milano: Mondadori, 2000. Stampa.
- . "Scrivere: modi, problemi, aspetti". *Kamen'. Rivista di Poesia e Filosofia* X. 18 (Giugno 2001): 75-102. Stampa.
- . *Opere*. Ed. Daniela Marcheschi. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- . *L'arte della fuga* (1968). Milano: Oscar Mondadori, 2013. Stampa.