

Cuento Poesía Imagen Ensayo Diálogo

DIALOGO CON
GIUSEPPE PONTIGGIA

Che cos'è un classico?

Classica è l'opera che conserva nel tempo il suo valore, la sua vitalità, la sua capacità di emozionare, coinvolgere e arricchire il lettore. Quello che più conta nel classico è la sua attitudine a scoprire nuovi lettori e interpretazioni. Il problema non è se i classici sono attuali, ma se noi siamo attuali per i classici, che godono di ottima salute: quando noi li leggiamo troviamo in loro domande che ci coinvolgono, immagini che ci riguardano, esperienze di cui ci appropriamo. Di noi non possiamo dire altrettanto, perché molte volte siamo inattuali, distratti da tentazioni fuorvianti, incapaci di andare in profondità. Chi scrive, se ha ambizioni letterarie, pensa a quel sé ideale che coincide con gli altri. Non dimentichiamo che il testo deve sorprendere, convincere prima di tutto l'autore, inteso come quel sé che si identifica con gli altri: i classici resistono a questo vaglio, la maggior parte dei contemporanei no. Non hanno attualità, durata, tenuta. Noi possiamo anche spiegare la vitalità dei classici risalendo alla nozione di archetipo, ma non mi affezionerei troppo a questa interpretazione. In ogni epoca il classico è stato visto come un compagno di viaggio, come un autore la cui vitalità non è morta, ma è contagiosa. L'opera classica conserva la sua capacità emozionale e speculativa in senso non mediato anche se l'approccio può comportare la consapevolezza di una presa di distanza. Eliot ha dimostrato in maniera magistrale come la nostra interpretazione arricchisca il classico: ogni nostra interpretazione dei classici non solo modifica la sua lettura ma anche la

sua struttura, la piramide in cui è inserito. Io credo di più ad una risposta individuale, che poi diventa collettiva, che non ad un'interpretazione storicistica neutrale, che si rivela nel tempo inadeguata e fuorviante.

Avventurandoci nell'etimologia del termine classico, ma anche di avanguardia, di ordine, scopriamo le radici di tali parole nell'ambito dell'organizzazione civile e militare. *Poeta e dittatore*, in tedesco, *Dichter e Diktator*, hanno la medesima radice: il *dictator* dell'*ars dictandi*. Cosa c'è dietro l'archetipo di classico?

Secondo me c'è l'autorità. *Dicere* deriva da *deik*, mostrare, la radice indoeuropea *deik* voleva dire essenzialmente indicare. Mentre *fari* in latino è il parlare dell'in-fante, di colui che ancora non sa parlare, *dicere* ha un carattere più imperioso, più legato all'autorità, all'indicazione testuale. Questo è importante perché credo che all'origine ci sia l'idea secondo la quale la parola non è semplicemente comunicazione, ma espressione di autorità, di rivelazione di ciò che è nascosto. Il latino *fatum* riprende il *fari*, però nel senso imperioso del *deik*, cioè del mostrare ciò che è stato detto, ciò che è stato pronunciato. Anche Eraclito quando dice "il dio di Delfi non parla ma accenna" si riferisce a un dire silenzioso. Anche "accennare" è legato al *deik* da cui deriva *dicere*.

Lei scrive nei *Contemporanei del futuro*: "Il sogno di una letteratura universale rischia di avverarsi a spese di una lette-

ratura come valore. A questo proprio i classici possono opporsi e offrire, senza più ordines, la loro resistenza.” Anche qui una metafora bellica per circoscrivere l’ambito e quindi l’esercizio dei classici, la loro funzione.

L’origine della parola classico è legata a classe, ossia a una distinzione della popolazione romana basata sul censo e sulla diversa rappresentatività all’interno dell’esercito e della flotta. Secondo me questa origine non è casuale ed è ricca di potenzialità ermeneutiche interessanti, illuminanti anche per i secoli futuri, proprio perché se la nozione di classico ha sempre avuto un carattere classificatorio, discriminatorio - seppur occultato - oggi questa stessa nozione è inevitabilmente in crisi dal momento che la tradizione non ha più quel carattere esclusivo e normativo, minaccioso e discriminatorio, che aveva nei secoli precedenti. Oggi la tradizione umanistica è entrata in grave crisi a causa di una diversa coscienza storica, quindi quest’aspetto della lotta e del confronto con la classicità, con la tradizione, non è più centrale nella prospettiva della critica e della consapevolezza degli scrittori. L’aspetto negativo è l’oblio del valore, del termine di confronto, mentre l’aspetto positivo è che non ci si fossilizza in un’idea di tradizione in senso normativo, che poi sappiamo essere un senso equivoco

Nell’*Encyclopédie* si sosteneva che divengono classiche quelle opere che sono attinte dalla natura stessa, dalla forza inalterabile del bello e del buono. Possiamo conciliare l’idea di organicità, di astoricità, che sottende questa definizione, paradossalmente nata in casa del razionalismo più intransigente,

con quella incontrata finora, legata a un concetto di civiltà, di ordine costituito?

Secondo me siamo obbligati a conciliarle, altrimenti ci fermiamo sempre ad interpretazioni parziali che danno un contributo prezioso ma colgono soltanto una faccia di questo poliedro. L'idea di classico comporta sia la nozione idealistica che va al di là dei limiti temporali, sia la consapevolezza storicistica che dietro la durata del bello c'è tutta la sua storicità. Io non vedo conflitto.

I classici si sono quindi accampati per spontanea forza propulsiva, o sono stati imposti?

Il quadro e la gerarchia degli autori classici è sempre il frutto di un'esperienza storica fortemente condizionata dall'esigenza del presente, dall'orizzonte culturale in cui ci si muove, ed è per questo che non credo molto nelle possibilità di individuare i classici sulla base di considerazioni storiche e culturali che prescindano dall'esperienza della lettura, che poi è l'esperienza decisiva. Sappiamo che anche la lettura è condizionata dalle esperienze, ma il rapporto diretto tra il lettore e il testo, con tutti i problemi che questo comporta, è il momento idealmente e concretamente più importante. Se noi leggiamo Dante attraverso i suoi interpreti vediamo che conserva una capacità di influenza potente e illuminante sui suoi lettori. Anche i commenti più tortuosi, più eruditi, più remoti da quello che noi intendiamo per poesia sono sempre segnati da questo rapporto diretto col testo: la diversità delle prospettive, degli strumenti, delle sensibilità e degli obiettivi

si accompagna a una percezione del valore durevole del testo. La classificazione è molto condizionata dalla storia e muta continuamente, mentre i grandi autori rimangono. Ciò che dà un senso alla tradizione è il momento individuale della lettura, nessuna autorità dall'esterno può avvalorare l'esistenza di un classico.

A proposito di autorità del testo, Eliot diceva che così come i testi scientifici hanno un valore letterario innanzitutto per il loro peso scientifico, la Bibbia ha esercitato un'influenza letteraria proprio in virtù del suo peso religioso. Possiamo affermare che un testo letterario può esercitare un'influenza religiosa, farsi Scrittura, in virtù della sua capacità retorica, della sua ricchezza poetica?

Non stabilirei questa equazione perché la Scrittura presuppone un'ispirazione divina, un'autorità al di fuori del mezzo che l'alimenta. Le Sacre Scritture hanno una duplice sacralità, rivelano una duplice autorità: una legata al linguaggio, l'altra all'autorità che lo ispira. La convergenza di queste due idee ha dato alle Scritture un prestigio ed una capacità di emozione molto particolare. È difficile stabilire, da un punto di vista letterario, un rapporto equilibrato con i Vangeli, perché si sovrappongono continuamente l'autorità di chi lo avrebbe ispirato e l'autorità del linguaggio. Nella scrittura che prescinde dall'ispirazione divina noi ritroviamo l'autorità del linguaggio che è straordinaria quando è ispirato: “quando Amor mi spira, noto”, “vo significando”, “e' ditta dentro” sono parole che hanno autorità, e noi siamo soggiogati da questa autorità, però non è lo stesso rapporto perché

qui abbiamo il concorso di un'altra credenza, complementare ma decisiva, quella di un autore. Ambiguità e polisemanticità sono tratti tipici dell'espressione letteraria. Il linguaggio dell'autorità è invece, in senso religioso, univoco, può apparire sfuggente, problematico, ma in realtà è imperativo: quando Cristo dice "date a Cesare quel che è di Cesare" esprime qualcosa di straordinariamente complesso, ma il comando è molto semplice, tant'è vero che gli altri obbediscono, cioè non fanno obiezioni. Il linguaggio della letteratura è complesso e conserva la sua ambiguità, la sua polivalenza di significati, ma non ha lo stesso carattere imperioso. "Chiamatemi Ismaele" può essere la fine dell'autore, la sostituzione del suo nome con un nome qualsiasi o con un nome preciso, la richiesta di un atto di fede del lettore...

Leopardi nello *Zibaldone* notava come i geni più sublimi, liberi e irregolari, nel momento in cui diventano classici acquistano la normatività dei trattati più regolari delle scienze esatte. Siamo di fronte a un paradosso: i classici si affermano negando gli elementi che li portano ad essere tali...

La contemporaneità vede i conflitti, la posterità le convergenze. Questo è un tratto tipico di tutte le epoche. Michelangelo non poteva soffrire i fiamminghi, non li considerava nemmeno pittori, parlava di pittura effeminata, ma noi non troviamo contraddizione tra Michelangelo e i fiamminghi. È tipico del tempo esaltare l'infrazione alla norma, la consuetudine alla convenzione è frutto della posterità.

Vogliamo allora parlare del rapporto classici-originalità?

L'originalità è un mito di cui bisognerebbe liberarsi. Ogni voce autentica non coincide con nessun'altra e quindi è originale. Però sono convinto che la letteratura sia come una valle di echi, perché gli scrittori non fanno che riprendersi, consapevoli o meno. Quello che differenzia non è tanto la nota, ma il timbro, e quindi ogni autore ha una sua originalità. Il mito dell'originalità è del resto comprensibile, il classicismo più retrivo propone addirittura il calco, l'imitazione, però noi non dovremmo farne un feticcio e correre il rischio di scambiare per originale qualcosa che è ovvio. Una delle cose più idiote che vengono ripetute è che tutto è già stato detto. Dei classici si ha un'idea di totalità derivata dal fatto che quel testo ha detto già tutto, e qui s'incorre in un errore di prospettiva, errore peraltro parziale perché effettivamente in quell'autore c'è una totalità. Ma si tratta pur sempre di un sistema, di un coro in quella valle....

Ma perché ce ne accorgiamo sempre dopo del nuovo?

Lo sappiamo, molte volte l'artista è in anticipo sul tempo, futurismo e avanguardie ne hanno fatto addirittura una poetica, Stendhal pensa che sarà capito dopo cinquant'anni, Manzoni parla di venticinque lettori. Capire il nuovo impone nuovi metodi e strumenti di lettura; il nuovo sconcerta perché scompagina un ordine a piramide e impone una revisione delle nostre gerarchie non solo per farsi posto ma anche per leggere il vecchio in una prospettiva diversa. Quindi il nuovo comporta normalmente uno sforzo che si manifesta in varie forme di resistenza: dal rifiuto all'accettazione perplessa alla sottolineatura dell'aspetto formale. Molte volte si accusa

l'opera nuova di essere fredda, di badare soltanto ad un rinnovamento formale. L'uomo teme la novità, la vuole solo in porzioni calibrate e possibilmente diluite perché tende alla ripetizione, non radicalmente, perché altrimenti non ci sarebbe la storia, però le forze che agiscono all'interno della società e dell'individuo sono spesso orientate in questa direzione. Io non penso che ci sia progresso nell'arte, però c'è evoluzione, diciamo progresso nella storia dei generi, questo sì. Per tornare al tema del classico, ci si può rammaricare che la perdita dell'insegnamento scolastico della classicità possa portare a una difficoltà di lettura dei testi latini, greci, rinascimentali e pure recenti, però al tempo stesso vi è un nuovo respiro... La perdita della conoscenza approfondita, scolastica, della classicità, se noi la integriamo con la conoscenza dei classici stranieri può non essere una perdita, studiare solo la letteratura greca e latina e ignorare la letteratura indiana, cinese, giapponese non è una buona cosa perché la prospettiva letteraria greco-latina medievale non è l'unica.

Quale può essere il grado di assorbimento di opere di culture così lontane, anche a prescindere dal gradino della lingua?

Penso che si arriverà ad un eclettismo, ad una forma di sincretismo culturale anche molto spericolato, alla fine, ma fecondo. Di fatto questo sta già avvenendo, ma non è il caso di spaventarsi poiché l'unica cosa negativa che può derivarne è che si leggano meno i classici maggiori: amiamo pure il jazz, però Bach va ascoltato perché è più importante di Duke Ellington, Mozart apre orizzonti più importanti di Bessie Smith. Non si tratta di una gerarchia nella forma normativa, ma di

una gerarchia legata all'esperienza. Noi andiamo in questa direzione di comprensione intelligente abbandonando una nozione di classico discriminatoria e legata ad un diverso sistema sociale che portava ad ignorare le forme di arte popolare, di arte applicata. Trovo fuorviante che si applichi lo stesso metro per opere che hanno capacità diversa, diversa ricchezza. Il pericolo di valutazioni fuorvianti ci porta a giudicare un fumetto più importante di Piero della Francesca. Molti scambiano l'esperienza privata per la nuova forma di canone, un canone delirante. Dobbiamo mettere in atto metri di valutazione più concreti non per discriminare, ma per conservare una differenza di valore.

La discriminazione e i suoi attrezzi: ammesso che esistano i corrispettivi, in che cosa si sono camuffati oggi la *rota Virgili*, le clausole della retorica medievale?

La retorica è un patrimonio di straordinario interesse debitamente saccheggiata dalle teorie moderne della comunicazione. C'è una riscoperta, penso alla scuola di Chicago, alla scuola francese, della retorica come di un patrimonio vivo operante e operativo a cui attingere. Dal punto di vista espressivo per me è stato molto utile studiare questo materiale perché allarga il campo dell'espressività, dà più libertà di movimento. Buoncompagno da Signa, che ho incontrato all'università, è stato illuminante: vedere che si poteva cominciare in dieci modi diversi una lettera mentre noi di solito ne abbiamo in mente uno solo, quello che abbiamo imparato. Del resto c'è anche il pericolo di cui ho fatto esperienza nel romanzo *La grande sera*, di eccedere in coloriti retorici. Retorica e metri-

ca sono stimoli alla libertà, ma questa è un'ovvietà che molti non ammettono: la tecnica serve poi a liberarsi dalla tecnica, dalle preoccupazioni fuorvianti di una tecnica che non si conosce. Un narratore inesperto si pone dei problemi che non hanno ragione di esistere.

Illuminante quel passo dell'Ottimo in cui sostiene di aver udito dalla bocca dello stesso Dante che non avrebbe mai sacrificato la metrica al concetto...

Certo, però questo poteva farlo perché conosceva la tecnica, altrimenti un narratore inesperto può sentirsi in obbligo, sulla base dei pochi testi che ha letto, di dover dare referenze, di dover spiegare. Chi conosce la tecnica può farne anche a meno, può non dare un nome ai personaggi...

Leopardi parlava di maniera familiare propria dei classici... Proviamo a ricondurre quest'idea all'uso, alla pratica del linguaggio. Se, ad esempio, io, moderno, penso al concetto espresso dagli antichi col termine *cavallo*, per essere classico, cioè per mantenere costante il rapporto tra parola e contesto, tra forma e tempo, devo dire *automobile*. È d'accordo che il "classico" si misura sull'equidistanza tra l'individuo e un determinato concetto? Il concetto si tramanda, diviene immortale attraverso la mortalità dell'espressione...

Sì. Quando Montaigne dice "io", io mi riconosco nel suo io. Sento il timbro di Montaigne, di Cicerone, li sento come persone. Sappiamo che l'accanimento linguistico e filologico ha portato a un non riconoscimento dei classici. Oggi magari si ricorre di più alla

traduzione, ma in compenso c'è più vivo interesse per il contenuto dei testi, perciò non è il caso di stracciarsi le vesti... Nel passato l'educazione si basava sulla conoscenza della tradizione greco-romana, oggi attraversa canali diversi: ci sono laureati che hanno letto poco i classici e se ne fanno un vanto, così come di leggere poco. Sbagliamo a considerarli non istruiti, per lo meno assolvono i loro compiti professionali, magari complessi, con una certa efficienza, occupano ruoli importanti. Questa è una svolta, ma sono convinto che la parte più intelligente, più matura di una classe dominante responsabile della gestione della vita di una nazione, non potrà fare a meno di attingere da Machiavelli, capace d'insegnare infinitamente di più, ad un politico, che non la lettura del *Libretto rosso*.

Lei parla di breviarî e mi vengono in mente quelle epoche, che noi definiremmo classiche, in cui c'erano parole canoniche e parole bandite. Ci sono ancora parole canoniche o è sempre una questione di rapporti?

Già nei classici antichi c'erano forme di rinnovamento e di rottura lessicale: da Petronio a Lucano c'è già un forte sommovimento. Poi col cristianesimo s'impone il *sermo humilis* che diventerà *sermo sublimis*, quindi le ripartizioni classiche sono destinate ad essere sovvertite, per lo meno in apparenza. La poesia moderna ha fatto un immenso lavoro in questo senso - ma già Dante lo fa, in maniera escatologica - introducendo in dosi sconcertanti anche tutto il linguaggio tecnologico. Penso a Eliot, o a Gadda. Gadda però richiede una certa conoscenza perché la sua lettura rinvia a significati che a un orecchio non esperto sfuggono e questo viene giudicato da ta-

luni un limite, ma io non credo sia così, del resto pure Dante richiede continue registrazioni. Gadda fa una scelta stilistica che discrimina anche il pubblico.

Il termine “discriminazione” è ricorso più volte... Auieo propone sempre la sua domanda classica che esplora il crinale di una discriminazione: che rapporto intercorre fra il silenzio e la parola?

La parola contiene il silenzio su tutto quello che tace. Dovremmo essere molto attenti non solo a quello che la parola illumina, ma che tace, chiederci tutto quello che un autore tace dicendo una cosa. La parola rompe le tenebre però al tempo stesso lascia nelle tenebre tutto quello che non illumina. *L'Iliade* comincia con una parola, l'ira, ma perché non comincia dicendo “l'odio” o “la collera” oppure “l'interesse”? L'ira ci fa capire che l'essenza della guerra è l'ira, ma l'autore tace tutte le altre ragioni che noi metteremo al posto dell'ira: interesse, fanatismo, opportunità, distruzione, ingordigia, noia... Sarebbe importante studiare perché Omero usa quella parola e non altre. Io vedo la parola come la rottura del silenzio ma anche come l'immersione nel silenzio di tutto quello che non è coinvolto nella parola, che rimane in una sorta di mondo parallelo, virtuale, che l'autore esclude per cogliere invece quello in cui crede, quello che gli sembra più importante.

Andrea Carlo Bortolotti e Marco Perilli
Milano, aprile 2001