

Giuseppe Pontiggia e la parodia: *Vite di uomini non illustri*

Cristina Nesi

«È un vero peccato che nella scuola italiana la parodia non faccia parte dei normali strumenti d'insegnamento – sostenevano Fruttero e Lucentini ne *La parodia dell'obbligo* (1984) – In Francia è un esercizio obbligatorio, al pari del tema, del riassunto o della dissertazione. [...] Mentre da noi, anche negli anni delle sfrenate dissacrazioni e dei rivoluzionari esperimenti, non venne in mente a nessuno d'introdurre 'l'ora di parodia'».

Oggi non mancano i laboratori di riscrittura dei classici con proposte di modernizzazioni, anacronismi, trasposizioni anagrafiche, transessualizzazioni dei personaggi o sostituzione dell'oggetto sull'esempio de *La secchia rapita* di Tassoni. Se il gioco comico-grottesco ha il vantaggio di catturare l'attenzione, porta con sé anche il rischio di banalizzare i testi e il pericolo, anche peggiore, di restringere la parodia al comico, una limitazione che come già osservava Tynjanov nel 1929 è inadeguata alla maggior parte delle parodie.

Qualsiasi percorso di lettura (o di scrittura) sulla parodia apre comunque due problematiche con le quali è necessario fare i conti: la notorietà del modello, che è condizione imprescindibile perché la parodia sia efficace, e la natura proteiforme delle modalità parodiche, che spaziano dalla comicità alla serietà e dalla connivenza con il testo di partenza alla destabilizzazione dell'autorità del testo matrice. Per questo la parodia «recalcitra» ai tentativi di classificazione che pretendono «di fissarla e bloccarla una volta per tutte» (Tellini 2008: 7).

Vite di uomini non illustri (1993) di Giuseppe Pontiggia ha il vantaggio di dispiegare la parodia in un ampio ventaglio timbrico in linea con l'esergo di Santayana («Tutto, in natura, ha un'essenza lirica, un destino tragico, un'esistenza comica») e utilizza come testo di partenza e fonte di ispirazione un Dizionario Biografico, ovvero un genere conosciuto da tutti, in quanto presente perfino nelle antologie scolastiche.

Il progetto dell'opera prende vita in Pontiggia per un curioso stimolo: la lettura nel febbraio 1992 di un elenco di biografie in un catalogo antiquario, che annoverava le *Vite parallele* di Plutarco e il *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, le *Vite dei Cesari* di Svetonio e le *Vite brevi di uomini eminenti* di John Aubrey, oltre alle *Vite immaginarie* di Marcel Schwob.

Lo scrittore immagina subito il titolo del suo nuovo libro, conforme solo in apparenza alla convenzione del genere biografico, in quanto desublimato dalla negazione *non illustri*. Sente che «trovare il titolo all'inizio del viaggio può essere una bussola» (Pontiggia 2004: 1420) di grande utilità, tanto che le diciotto esistenze vengono raccontate rivendicano subito la loro ordinarietà e i protagonisti, lungi dal dimostrarsi artefici del proprio destino, si rivelano alla mercé di una quotidianità imprevedibile.

Rimangono conformi al genere biografico le indicazioni esatte sulla data di nascita e di morte di ognuno dei protagonisti, la prevalenza dei verbi al presente e al futuro e l'ottica distaccata del narratore, che osserva con la meticolosità dell'entomologo: tutti elementi che mimano la struttura formulaica delle voci dizionariistiche.

Eppure, basterebbe leggere l'incipit del *Bastone di mogano* per capire come la parodia giochi sul terreno dell'incongruità o della *discrepancy* per servirci della definizione di Margaret Rose:

Terzaghi Mauro. Nato la notte di Capodanno del 1896 alla Camerlata di Como, mentre i razzi, esplodendo sul lago, illuminano le rive, viene investito in trincea, vent'anni dopo, dalla

frana di una pila di sacchi riempiti di sabbia. (G. Pontiggia 2004: 1109)

Si entra nella vicenda umana di Terzaghi con un'economia della narrazione che, se rende omaggio al modello dell'essenzialità dei dizionari biografici, sfrutta comunque l'accostamento straniante di elementi incongrui: da un lato una nascita narrata con il rigore cronachistico e asettico del genere biografico classico, dall'altro un evento marginale e inglorioso come il crollo di alcuni sacchi di sabbia sotto i quali soccombe il soldato; altrettanto contrastivo l'accostamento dei razzi festosi esplosi a Capodanno e il controcanto dissonante delle mortali esplosioni belliche, che le trincee lasciano immaginare.

In un'unica frase d'esordio si concentrano più incongruità cosicché, nonostante si mantenga l'orizzonte d'attesa dei lettori, grazie al rispetto delle convenzioni di genere e stile, le *Vite di uomini non illustri* ribaltano la retorica celebrativa del genere. Del resto, Pontiggia lo ha detto più volte: «Ho sempre presente il rovesciamento possibile di una realtà nel suo contrario» (Pontiggia 1994).

L'ammirazione per il genere biografico è sempre stata una passione assodata nello scrittore. Basterebbe a dimostrarlo l'emergere ne *Il giocatore invisibile* (1978), scritto ben quindici anni prima delle *Vite*, del piacere di Mario Cattaneo nell'entrare «per pochi minuti nei particolari di una vita» allorché sfoglia «i volumi di uno sterminato *Dizionario Biografico*, che era in corso di pubblicazione da diciotto anni e sarebbe arrivato alla zeta dopo la sua morte» (Pontiggia 2004: 312).

La cronologia esterna ha grande risalto nelle *Vite di uomini non illustri* ma è, per ammissione dello stesso Pontiggia, «parodiata. In realtà quello che conta è l'emozione, che non ha tempo» (Pontiggia 2001), cioè il nodo relazionale con cui ciascuno dei personaggi entra in contatto con gli altri. Così, se compare il 10 giugno 1940, giorno della dichiarazione dell'entrata in guerra dell'Italia, l'annotazione temporale scandisce il giorno in cui Nena Prinzhofer, donna avvenente e dannunziana, scopre un capello femminile sulla giacca dell'amante Carlo Bartesaghi con cui vive ne *La villa di Bolsena* e per il quale ha

abbandonato il marito. Evidentemente, sono i dettagli di una «storia invisibile» a prevalere e contrassegnare gli attimi memorabili di una vita:

In generale, nella vita degli uomini gli avvenimenti che contano non sono quelli ufficiali, legati a circostanze esterne, riconoscibili, tramandabili, ma sono eventi interiori: emozioni, frustrazioni, angosce, attimi. Sono queste le cose più importanti nelle persone, illustri o no. Mi hanno chiesto come mi sarei comportato se avessi raccontato le vite di uomini illustri: le avrei raccontate nello stesso modo. Credo che in tutti gli uomini ciò che conta sia la trama delle emozioni, degli impulsi, dei desideri, la presenza dell'infanzia, il passaggio delle età; l'esistenza scandita da una storia invisibile anziché da una riconoscibile. (Pontiggia 2001)

Il linguaggio, che ne *La villa di Bolsena* è iperletterario e aderisce ai «fremiti di sensualità sublime» quanto sterile di Nena, destinata alla stessa morte violenta della protagonista della *Città morta* di D'Annunzio, ci introduce a uno degli aspetti parodici più interessanti dell'opera: le trasposizioni linguistiche. Da racconto a racconto il linguaggio cambia, modulandosi sui personaggi con un gioco di registri ora burocratici, ora militareschi, ora medici.

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 1997: 58)

La parodia in Pontiggia gioca anche sulle digressioni, esemplificabili nella descrizione della *Villa di Bolsena*, dotata di «un ingresso neoclassico», un'«altana» con «archi neogotici» e una piscina «circondata da colonne doriche con capitelli stilizzati». (Pontiggia 2004: 1160-1161). Non dissimile era la villa dell'amante di Mariano nel *Raggio d'ombra* (1983), dotata di un colonnato

greco-romano a pianterreno, di bifore gotiche al primo piano, di gallerie aeree e di un tetto a pagoda. Sull'artificiale contiguità di stili eterogenei cade l'ironia del narratore per cui, in un primo momento percepiamo il giudizio negativo riguardo alla convenzionalità di una moda, che si affida all'ignoranza di uno storicismo onnicomprensivo, ma prestando maggiore attenzione scorgiamo in filigrana il ritratto delle proprietarie, le loro debolezze nel lusingarsi del fittizio, la voracità di suggestioni ingenuie e la misura della loro decontestualizzazione, caratteri affini alla più illustre e sventurata Emma Bovary, la cui torta nuziale era anch'essa ispirata a un'architettura immaginaria, frutto di un caotico sincretismo culturale: alla base un tempio circondato da colonne e al secondo piano un torrione medievale, su cui sveltava un paesaggio agreste. La commestibilità dell'architettura pasticciera deve aver solleticato l'invenzione figurata di Pontiggia, che indirettamente finisce per parlarci del suo albero genealogico nel quale Flaubert occupa un posto primario.

Pontiggia crede, come Stevenson, che la letteratura non imiti la vita ma il discorso, per cui coglie dei fatti umani l'enfasi e le omissioni con i quali ciascun personaggio si presenta non nella sua identità, escludente ogni altra come nelle classiche voci biografiche, ma nella relazione di scontro o incontro, di attrazione o di repulsione con gli altri, con i loro differenti registri linguistici, con le loro differenti culture.

Emblematico a questo riguardo è il capitolo *Ragazzi in eterno*. Filippo de Capitani, di nobile famiglia, sente l'attrazione per la mediocrità dei suoi compagni, agogna i loro appartamenti miseri e maleodoranti e fallisce ogni occasione di realizzazione professionale, finché morirà in modo sorprendente «in un incidente sull'autostrada, guidando a velocità troppo bassa, sulla terza corsia, la Porsche di suo padre e traendo in inganno la Lamborghini sopraggiunta alle sue spalle» (Pontiggia 2004: 1181-1182).

Per Pontiggia i rapporti possono imprimere delle 'tracce' memorabili nella realtà caotica, che è tale non in quanto confusa o disordinata ma in virtù della sua imprevedibilità e della capacità di

generare effetti inaspettati per la somma delle differenti relazioni umane. Realtà caotica, dunque, e imprevedibilità sono elementi determinanti delle *Vite di uomini non illustri*. «Quando si introduce la variabile tempo, si introduce l'imprevedibilità» (Glissant 2004: 64) dice anche Édouard Glissant: «il caos è bello quando se ne concepiscono tutti gli elementi come ugualmente necessari» (*ibid.*: 54).

È possibile intravedere nelle *Vite* alcuni ricordi autobiografici di Pontiggia, compresi i due gravi lutti dell'uccisione del padre nel 1943 e del suicidio della sorella nel 1955, ma ogni ricordo viene privato, per ammissione dello stesso scrittore, della sua fedeltà storica. La simulazione visionaria è tale che alcuni decessi dei diciotto personaggi, vissuti fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Duemila, hanno un carattere avveniristico (considerando che il libro vede la stampa nel 1993) simile a quello degli scrittori fantasma raccontati anni dopo da Roberto Bolaño nella *Letteratura nazista in America*:

quando scrivevo le *Vite*, avevo anche progettato di raccontare la storia di uomini sconosciuti ma realmente esistiti, ma poi ho capito che mi sarei sentito costretto entro certi alvei. Personalmente, io mi sento un narratore quando invento. Mi piace l'idea di aver raccontato, con precisione storica ciò che non è avvenuto. (Pontiggia 1994: 119)

Le *Vite* vengono disposte nell'Indice a stampa secondo un ordine diverso da quello del dattiloscritto, gentilmente fornitici da Giuseppe Pontiggia in fotocopia. Fatta eccezione per il *Bastone di mogano*, che nel volume rimane il secondo dell'Indice, tutti gli altri vengono spostati come delle tessere mobili a cominciare dal *Viaggio alle sorgenti del Nilo*, che slitta dall'ultimo al primo posto, fino a *Una settimana sulla Loira* passato dal quindicesimo all'ultimo.

In perfetta corrispondenza simmetrica, cioè ai margini estremi dell'opera (inizio e conclusione) vengono poste le due uniche biografie, che prendono avvio non dalla 'nascita' dei due personaggi, ma dalla loro 'rinascita' in età matura, grazie al coraggio di Antonio Vitali di lasciare il lavoro mai amato («Mi sento rinascere», dirà dopo i 'nove

mesi' impiegati per prendere la decisione di dimettersi) e alla decisione di Luigi Tornaghi, insegnante di storia dell'arte al liceo Colleoni di Bergamo, di partire per *Una settimana sulla Loira* con un'ex allieva, di cui si è infatuato. Nelle due storie vi è anche l'affinità di un viaggio lungo un fiume, il Nilo e la Loira, *topos* connesso al fluire del tempo e alla salvifica riscoperta interiore.

Incapace com'è di vivere il presente, Tornaghi riacquista durante il viaggio sulla Loira un'«adolescenza dell'anima», ma ciò che realmente conquista è solo un giardino d'infanzia tardivo, scambiato per paradiso. Memorabile la pagina d'avvio, in cui l'ex allieva con la testa appoggiata al vetro del finestrino gli chiede: «E finora dove sei stato?» La risposta di Tornaghi è dantesca: «Nel limbo» (Pontiggia 2004: 1273).

Nelle *Vite* i personaggi cercano vie d'uscita dall'intrico di una selva (esplicitata ne *La strada nel bosco*) e Pontiggia colloca una storia sulla fissità di un mondo non umano, *La perfezione*, proprio laddove l'intrico dei rami è più fitto, cioè nel punto centrale dell'opera.

Imperfezioni e imprevedibilità vengono banditi dalla vita di Ezio Venturini, separato nell'infanzia dal padre e preparato dalla madre e dalla zia a una vita eccezionale con regali, scuole e amicizie esclusivi. Venturini finirà per percepirsi sdoppiato e si automutilerà tosando proprio quei capelli che erano la sua «forza».

Tutto appare in questo racconto 'perfettamente' chiaro e tutto è al contempo ambiguo e doppio, grazie a una prosa nitida e che irradia un profluvio di simulazioni e ipocrisie:

Sua madre gli ha detto una volta che è l'amante della zia, ma gli ha detto di non dirlo, è come se fosse suo marito, però segreto. Forse è anche un marito segreto di sua mamma, ma più segreto ancora, perché non lo sa nessuno, neanche la zia. (Pontiggia 2004: 1195)

Ai registri grotteschi della *Perfezione* fa da contraltare la tragicità della *Strada nel bosco*, storia dell'allievo ufficiale Livio Pinzauti, presago del proprio suicidio dopo aver esaminato nel palmo della destra una

pallottola: con un colpo di pistola anche il padre aveva anticipato la sua morte, ascoltando l'eco di una canzone ossessivamente ripetuta: *Vieni, c'è una strada nel bosco*.

Pinzauti non può contare su nessun attributo epico, come avviene invece a Terzaghi nel *Bastone di mogano*, allorché pur prostrato dalla menomazione subita in guerra, riesce a trasformare il proprio limite fisico in un «inimitabile» vantaggio sociale. Secondo un paradosso, divenuto in seguito celebre con Tournier, all'accettazione dei propri limiti corrisponde una mutazione nella qualità della vita: con ai piedi dei mocassini dalla suola rialzata *Lenain rouge* appare un uomo basso né amato, né temuto, ma quando decide di mostrarsi nella sua reale statura cessa di essere un uomo ridicolmente basso per diventare un nano, capace di incutere rispetto e di attrarre le donne. E questo avviene anche a Terzaghi ed è forse questo un motivo sufficiente a far sì che la storia venga collocata al secondo posto dell'Indice, ovvero in prossimità dei bordi del 'bosco'.

In posizione speculare, cioè in penultima posizione, si situa *La presenza scenica* con la storia di Franca Molteni, moglie insoddisfatta di un bancario morto sul fronte greco che sulla mistificazione del proprio passato di attrice dilettante gioca la carta dell'affermazione psicologica. I figli scopriranno durante le visite periodiche alla casa di riposo «come viene considerata: una attrice che aveva un grande futuro, ma che vi ha rinunciato per la famiglia» (Pontiggia 2004: 1271-1272) e i cui giudizi sulle commedie trasmesse in televisione sono tenuti in discreto conto. Certi riferimenti biografici alla madre di Pontiggia, la precoce vedovanza e le velleità teatrali motivano forse l'indulgenza riservata alla protagonista, definita con ammicco d'intesa una «vera Persefone» (Pontiggia 2004: 1268), richiamo che svela la parodia della Foscarina dannunziana.

Fra i diciotto ritratti immaginari delle *Vite*, Mario Monicelli sceglie come soggetto del film *Facciamo paradiso* (1995) quello di Claudia Bertelli in *Una goccia nell'oceano divino*. Tullio Kezich, commentando il trasferimento cinematografico della storia, trasposta dall'austera Torino alla Milano sessantottina, nota che «gli sceneggiatori (Benvenuti, De Bernardi e Suso Cecchi) hanno 'monicellato' il racconto

con variazioni aneddotiche sui ribellismi assembleari, il femminismo storico, i lanci di uova marce davanti alla Scala» e conclude la recensione ponendo un dubbio sulla scena dei mistici sdraiati per terra: «può essere una parodia?» (Kezich 1995).

La storia nel film è raccontata da una voce fuori campo e 'puntellata' da cartelli, che indicano luoghi e date, soluzioni che confliggono con la cronologia parodiata del libro di Pontiggia. Anche le trasposizioni linguistiche sono fallimentari. Pontiggia racconta che Monicelli «pensava di avere il compito semplificato dai miei dialoghi che sembravano trasponibili nel cinema perché, in un certo senso, compiuti. Poi si è reso conto che era molto più difficile e si è dovuto inventare un altro linguaggio,[...]. Io avevo raggiunto una compiutezza che non era compatibile con quella del cinema» (Pontiggia 2001).

Mentre la parodia in Pontiggia è un'operazione sovversiva e difficilmente riducibile a imitazione burlesca, in quanto il *Dizionario Biografico* viene sottoposto a una messa a nudo nelle sue convenzioni di genere e di stile e a una riattivazione critica di quegli stessi artifici e segni fino a consentire uno stravolgimento del senso, *Facciamo Paradiso* è un film che purtroppo si rivela irrisolto e la vena grottesca di Monicelli, anche laddove prende spunto dall'attualità, inserendo un nipote di Umberto Bossi, non produce che risultati deboli.

Bibliografia

- Bonafin, Massimo (ed.), *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.
- Bonafin, Massimo, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.
- Fruttero, Carlo - Lucentini, Franco, "La parodia dell'obbligo", *La Stampa*, 17.10.1984.
- Glissant, Eduard, *Poetica del diverso*, Roma, Biblioteca Meltemi, 2004.
- Hutcheon, Linda, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, "Poétique", 36 (1978): 467-477.
- Id., *A Theory of Parody*, New York - London, Methuen, 1985.
- Kezich, Tullio, "Sessantottini, mistici immaginari", *Corriere della Sera*, 30.12.1995.
- Pontiggia, Giuseppe, *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 2004.
- Id., *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.
- Id., *Giuseppe Pontiggia, L'invenzione della realtà. Conversazioni su Letteratura e altro*, Eds. Monica Gemelli - Felice Piemontese, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1994.
- Pontiggia, Giuseppe - Vaccari, Luigi, "L'imprevisto, lezione di vita", *L'Informazione*, 8.8.1994.
- Rose, Margaret, *Parody / meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979.
- Salina Borello, Rosalma, *Parodie, travestimenti, pastiches e altre pratiche di riscrittura: teorie e percorsi di lettura*, Roma, UniversItalia, 2015.
- Sangsue, Daniel, *La parodia*, Roma, Armando, 2006.
- Tellini, Gino, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008.

Tynjanov, Jurij, *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, trad.it. *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.

Sitografia

Pontiggia, Giuseppe, "Ho usato il linguaggio memorabile che di solito si dedica alle vite illustri per raccontare donne e uomini comuni", *Storie*, 41 (2001), <http://www.storie.it/numero/terza-quarta-quinta-persona/giuseppe-pontiggia-ho-usato-il-linguaggio-memorabile-che-di-solito-si-dedica-alle-vite-illustri-per-raccontare-donne-e-uomini-comuni/> web (ultimo accesso 21 aprile 2016).

L'autore

Cristina Nesi

Insegnante, è autrice con Maria Corti di *Dialogo in pubblico* (1995 & 2006) e di una monografia su *Sebastiano Vassalli* (2005). Di Alfonso Gatto ha raccolto prose inedite e rare nell' *pallone rosso di Golia* (1997) e nell' *Arno dalla sorgente al mare* (2006). Per il Piccolo Teatro di Milano ha curato la mostra e il catalogo *Il giacobino Federico Zardi* (2002). Ha contribuito a curare per Rizzoli l'opera omnia di *Romano Bilenchi* (1997) e gli *Scritti scelti* di Ottiero Ottieri (2009) nei Meridiani Mondadori.

Email: crinesi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Cristina Nesi, *Giuseppe Pontiggia e la parodia: Vite di uomini non illustri*

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Nesi, Cristina, "Giuseppe Pontiggia e la parodia: Vite di uomini non illustri", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>