www.andreatemporelli.com

ATELIER
Trimestrale di poesia critica letteratura

DANZE SUL FILO DELLA LAMA

Giancarlo Pontiggia

EDIZIONI ATELIER

NUMERO 64 • ANNO XVI - DICEMBRE 2011
Spedizione in A. P. art. 2, comma 20/c, legge 662/96 - Filiale di Novara

www.andreatemporelli.com

La grande industria non è la risposta. Userei invece l'immagine delle botteghe rinascimentali. Il futuro è la rinascita di un artigianato, manuale e del pensiero, di altissimo livello. Come scrivo nel libro, sarebbe bellissimo se potesse essere la cultura a salvare l'Italia.

Edoardo Nesi

www.andreatemporelli.com

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi (d.r.) e Andrea Temporelli

Redazione:
Franco Acquaviva, Claudio Bagnasco, Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Edoardo Gino, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Danilo Laccetti, Giovanna Piazza, Andrea Raimondi, Lucia Ravera, Alessandro Rivali

Direzione e amministrazione:
C.so Roma, 168 – 28021 Borgomanero (NO) – tel. e fax 0322835681
Pagina web: http://www.atelierpoesia.it
Indirizzo e-mail: redazione@atelierpoesia.it

Stampa:
Tipografia Litopress – Borgomanero (NO) – via Maggiate, 98
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996

Associazione Culturale "Atelier"
Quote per il 2012: euro 25,00
Sostenitore: euro 50,00 (*)

I versamenti vanno effettuati sul c.c.p. n. 12312286 intestato a
Ass. Cult. Atelier – C.so Roma, 168 – 28021 Borgomanero (NO)

(*) AI "SOSTENITORI" SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NELL'ANNO PRECEDENTE

I testi delle edizioni Atelier sono distribuiti da Ladolfi Editore e inclusi nel relativo catalogo. Per informazioni: http://www.ladolfieditore.it/

www.andreatemporelli.com

Indice

Editoriale
5 Danze sul filo della lama
Andrea Temporelli

8 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

Saggi
9 Il corpo della scrittura, la scrittura del corpo nella letteratura italiana contemporanea delle donne
Lucia Ravera

Interventi
26 Errata corrige, con noterelle personali
di Andrea Temporelli

Voci
Giancarlo Pontiggia
32 Notizia biografica
32 Autopresentazione
La mia poesia in due parole
33 Opere
36 Bibliografia critica
42 Antologia della critica
83 Interventi critici inediti

L'impronunciabile, ormai, verità
Roberta Bertozzi

La casa che accoglie
Rossella Frollà

www.andreatemporelli.com

Giancarlo e le ombre
Milo De Angelis

«Lascia che io sia»
Paolo Lagazzi

Classicità e autocoscienza in Giancarlo Pontiggia, fra traduzione e poesia
Matteo Veronesi

Giancarlo Pontiggia: la lanterna della poesia contemporanea
Giuliano Ladolfi

Intervista a Giancarlo Pontiggia
Francesco Napoli

112 Antologia di testi editi

Letture

POESIA

134 Italo Testa, “La divisione della gioia”
di Vincenzo Frungillo

135 Giovanni Tuzet, “Trazioni”
di Pasquale Di Palmo

NARRATIVA

137 Roberto Bolaño, “Il terzo Reich”
di Edoardo Gino

139 Paolo Lagazzi, “Nessuna telefonata sfugge al cielo”
di Donatella Bisutti

SAGGISTICA

140 Roberto Caracci, “Epifanie del quotidiano”
di Giuliano Ladolfi

143 Pietro Citati, “Elogio del pomodoro”
di Paolo Lagazzi

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Danze sul filo della lama

Una rivista letteraria propone un modello ormai anacronistico di confronto ideativo e operativo. Nell'epoca postmoderna dell'assemblaggio, la formula vincente pare quella collettanea del blog *o della* webzine*, che essenzialmente (salvo eventuali esperienze davvero felici, di cui non sono a conoscenza) si risolve nella somma di percorsi individuali, intrecciando i quali si ha l'impressione se non altro di ampliare il pubblico, specialmente se si alimenta il rapido bla bla, il chiacchiericcio, il commentino ammiccante che in fondo è solo un cartellino timbrato che legittima l'allontanamento verso i fatti propri, quando non un'esca per un nuovo* link*. Al più, di tanto in tanto qualche* happening *rinvigorirà l'illusione dell'incontro. Non c'è da discutere: progettare insieme, sulla base di una condivisione di prospettive e di continua verifica delle stesse, è faticoso e richiede disponibilità di tempo e capacità di sacrificio (quando per esempio un contributo "non va bene", per qualsiasi ragione).*

Se a ciò si aggiungono le innumerevoli potenzialità che lo sviluppo culturale e tecnologico ci ha consegnato, con il proliferare a ogni latitudine di poeti e di scrittori, si arriva a indovinare le direttrici fondamentali del caos della contemporaneità. Ed eccoci ancora al solito punto, la sfida al labirinto. Oggi, poi, siamo tutti educati al rispetto della bibliodiversità e nessuno rimpiange una società con una ristretta casta di intellettuali a tutto tondo, che magari avevano le caviglie d'argilla. Eppure, prima o poi ognuno arriva a domandarsi come ricomporre le disiecta membra *della poesia contemporanea. Stiliamo perciò il canone, tracciamo bilanci epocali: è la nevrosi del nostro tempo. Come si concretizza? Le formule sono varie, ma tutte sanno di dover rendere conto della molteplicità. Si ripensi in quest'ottica a un'antologia come* Parola plurale*, che con la sua varietà di curatori in fondo cercava di riportare il modello dialogico della redazione*

www.andreatemporelli.com

*in un genere dove l'*auctoritas *si poneva come prerequisito indispensabile, generando un'implicita contraddizione in termini.*

A fronte di tutto ciò, comunque, qualche network *si crea, qualche alleanza si stabilisce, qualche circuito si stabilizza. Anche nella società liquida le "correnti" permangono, vivaddio. Ma restano correnti deboli, lenimenti al senso di solitudine e di impotenza dominanti. Gli animi più sensibili, così, si accorgono della dispersione di energia culturale e civile e danno vita a qualche iniziativa, lancia in resta contro i mulini a vento. Ecco allora, di tanto in tanto, qualche intruppamento, qualche proclama, qualche tentativo di scuotere l'epoca, che la tiritera giornalistica finisce per trasformare in una bella fiammata di breve luce.*

Altro tentativo di fornire bussole attendibili viene dagli annuari. La fine di quello "romano" e la nascita di quello di Puntoacapo è paradigmatica in almeno due sensi: ancora una volta, è la provincia a supplire alla perdita di centralità dei luoghi tradizionalmente più autorevoli e prestigiosi; inoltre, l'impronta tipicamente militante dell'annuario che fu ideato da Giorgio Manacorda lascia il posto al tentativo di fotografare in modo completo e imparziale la poesia nostrana, da nord a sud, con il rischio di non saper fornire orientamenti. La molteplicità continua a imporsi e a confondere ogni sguardo. È la condizione di tutti noi: siamo a un clic *dal sapere, ma restiamo paralizzati dall'eccesso di informazioni.*

In un simile contesto, l'esperienza di Atelier resta, appunto, sottilmente, strategicamente sfasata. Prendiamo l'esempio delle nostre monografie: alla logica definitoria del canone, che spetterà ai posteri, subentra la "militanza accademica", se ci è concesso l'ossimoro, ovvero la ricerca compiuta sul filo della lama, l'operazione a cuore aperto: il nostro sguardo si dispiega nel tempo e si ridiscute a ogni passo, resta ricettivo, osa stare sulla linea d'ombra, mobile, per costringere alla verifica alcune voci, scommettendo su qualche profilo problematico o persino rimosso. Più che consacrare, spinge nell'arena, mette a rischio. E lo fa perché l'istinto ci obbliga a ridiscutere ogni volta anzitutto noi stessi, per insistere nella sfida al labirinto — beninteso guidati dal desiderio di raggiungerne il centro, non di evaderne. Il nostro imperativo vitale, anzi, il nostro godimento e la nostra ambizione si sposano con l'ostinazione naturale con cui ci rinnoviamo, non per costrizione o convenienza, ma per scelta, seguendo il battito di ogni assalto. Parrebbe solo un'impresa donchisciottesca, ma si sta sempre più rivelando un'avventura che merita tale dedizione. Tra la frenesia del post quotidiano e l'annuario o l'antologia di stagione, infatti, soltanto una rivista può dettare i tempi giusti del confronto, perché permette, anzitutto, il

www.andreatemporelli.com

reale e leale dibattito al suo interno. Per questo continuiamo a credere nel lavoro trimestrale e abbiamo ancora una volta sentito l'esigenza di convocare in tale progetto nuove persone. Già dal numero precedente, infatti, Atelier ha rifondato una redazione, che in questi mesi ha discusso in sordina e ora scalpita per offrire il proprio contributo. Così, dal prossimo anno, la nostra opera si adagerà nel solco di rubriche ripensate o del tutto inedite: si alterneranno sezioni dedicate, oltre che alla poesia, alla narrativa e al teatro, mentre altre sezioni ancora conferiranno un taglio più vivace alle nostre pagine. La speranza è quella di coniugare sempre meglio rigore e leggerezza. I nuovi contenitori saranno compiutamente spiegati alla loro inaugurazione, per ora basti anticipare il ritorno, accanto all'attuale monografia, della pubblicazione di inediti, per lo più di autori giovani, selezionati severamente e proposti almeno in un numero all'anno; l'ampliamento dello spazio per interventi meno impettiti, per quanto non meno acuti nelle valutazioni; l'abbattimento definitivo del terminus a quo *per le nostre letture; il riassestamento complessivo della rivista che, pur senza abbandonare il terreno della poesia, si stende decisamente verso la prosa e, appunto, il teatro.*

Forse, se accettassimo davvero tutti la sfida dell'opera comune contro ogni forma di indolenza culturale, se davvero sapessimo mettere a profitto le differenze in un amoroso combattimento, che non prevede il posizionamento statico di fronte a dei nemici, ma la sfida a sé stessi con l'aiuto di tutti gli altri, ci sarebbero abbastanza risorse intellettuali, anche nel nostro tormentato Paese, per dare vita a qualcosa di simile a un nuovo Rinascimento.

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Non per malattia, ma per ricerca di maggior salute in questi numeri «Atelier» va compiendo una metamorfosi d'amore, un'«operazione a cuore aperto», per potenziare il difetto congenito di sfidare perennemente sé stessi, affrontando il labirinto della letteratura d'oggidì. Nell'**Editoriale** Andrea Temporelli ufficializza infatti la costituzione di un nuovo gruppo redazionale, il quale sta elaborando diverse novità, che caratterizzeranno la rivista fin dal prossimo numero.

Intanto, in queste pagine sfidano la complessità del presente sia lo studio di Lucia Ravera (nella sezione **Saggi**), che analizza la recente produzione di scrittrici italiane, ma senza cedere, come accade di consueto, a uno sguardo partigiano, che si compiace nell'idea di una letteratura "al" femminile; e la monografia dedicata a Giancarlo Pontiggia, spinto nell'arena del nostro tempo come campione di poesia, in quanto autore defilato eppure strategicamente presente fra le **Voci** contemporanee.

Lo spazio degli **Interventi** è occupato da una divagazione di Andrea Temporelli, che prende spunto da una lettera giunta in redazione. Questo contributo funziona anche come ideale cerniera per dare il via a una serie di analisi incentrate su aspetti linguistici esemplari della letteratura contemporanea, che ospiteremo in seguito a ritmi alterni.

Variegata (e lo sarà, presumibilmente, sempre di più) è la proposta delle **Letture**: dal lavoro di due poeti, Italo Testa e Giovanni Tuzet, fra i più apprezzati delle ultime generazioni (del secondo si analizzano gli originali esercizi di traduzione, che sconfinano nella reinvenzione di brani celeberrimi della tradizione francese più illustre), si passa al felice contrasto fra due narratori, l'uno, Bolaño, giunto finalmente (ancorché tardivamente) all'apice della considerazione a livello ormai mondiale, l'altro, Paolo Lagazzi, più noto come critico, ma dalla penna sempre affabulatoria e aggraziata, consanguineo, in questo, con gli autori dell'ultima accoppiata, quella fra il saggista Roberto Caracci e un suo maestro, Pietro Citati, con cui chiudiamo in bellezza il sessantaquattresimo numero. ***G.L.***

www.andreatemporelli.com

Saggi

Lucia Ravera

Il corpo della scrittura, la scrittura del corpo nella letteratura italiana contemporanea delle donne[1]

> «Ma la cosa terribile era che io mi attribuivo un pieno e indiscutibile diritto sul corpo di lei, come se si fosse trattato del mio proprio corpo, e allo stesso tempo sentivo che io non ero in grado di dominare quel corpo, che esso non era mio, e che lei invece poteva disporre di esso come le pareva meglio, e nella fattispecie poteva disporne diversamente da come volevo io».
>
> Lev Nikolaevic Tolstoj

L'essenza della tragedia, il soggetto espressivo

Nel 1973 apparve sul «Corriere della Sera» un editoriale firmato da Pier Paolo Pasolini, intitolato *Contro i capelli lunghi*[2]. L'autore dette la parola a un dettaglio del corpo — il capello — per documentare, non senza intento moralistico, il cambiamento in atto della società, nella quale cominciavano a palesarsi i cosiddetti capelloni. Chi erano questi giovani? Da un lato rappresentavano l'ondata rivoluzionaria contrapposta alla borghesia benpensante; dall'altro versante, però, stavano a testimoniare un fenomeno allertante, che Pasolini seppe cogliere con lungimiranza.

I capelloni, dapprima agenti di sentimenti eversivi, divennero velocemente il fregio dell'omologazione tra destra e sinistra, come tra maschi e

[1] Questo saggio rappresenta un'anticipazione del volume *Le ragazze della scrittura. Oltre i tabù, la letteratura femminile contemporanea in Italia*, in corso di stampa per le edizioni Atelier.

[2] PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 2006.

www.andreatemporelli.com

femmine, e la società che li aveva partoriti fu il *parterre* nel quale si andava compiendo quella che lo scrittore, con non celato rincrescimento, battezzò come «mutazione antropologica».

La psicosi da spirito gregario, la mimetizzazione collettiva, cominciavano a dilagare già negli Anni Settanta e il corpo era protagonista di quel rischio di annullamento dell'identità e di quella confusione sessuale, che altrettanto profeticamente segnalò anche Roland Barthes nel 1969. In un articolo dedicato agli *hippy*, parlò, in particolare, della "neutralità" delle differenze (focalizzando, peraltro, nella moda il vero manipolatore dei corpi maschili e femminili)[3].

Il discorso sui capelli di Pasolini e, analogamente, l'osservazione di Barthes si possono considerare come uno snodo cruciale, uno spartiacque, rispetto alla concezione del corpo e alla sua traduzione in letteratura.

Certamente i corpi abitano da sempre le pagine dei libri che appartengono alla nostra tradizione, ma, come sottolinea lo studioso e il critico Marco Antonio Bazzocchi nel saggio *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana nel Novecento*[4], le opere iniziano con maggiore evidenza a trattare questo oggetto, a partire dal secolo scorso.

Passando trasversalmente alcuni titoli, ci possiamo infatti avvedere di quanto il corpo sia diventato una costante, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Settanta. In questo breve, ma intenso lasso temporale, la sua percezione è fortemente associata alla sessualità, intesa come percorso formativo dell'individuo e contemporaneamente come strumento per interpretare il mondo nel suo evolversi.

Autori come Cesare Pavese ed Emilio Gadda hanno significato coerentemente questa visione, inserendo, non a caso, nei rispettivi romanzi *La luna e i falò* (1950) e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) figure di corpi femminili vittime sacrificali, subordinati all'idea di base, in quanto contrappunto di una proiezione simbolica delle pulsioni maschili e tramite di una razionalistica comprensione di un sé sociale.

Con *Agostino* del 1945 e *La noia* del 1960, Alberto Moravia, che infarcisce di corpi, sesso e nudità la sua produzione, conferma la matrice di un impegno e di una tendenza illuministici, che coinvolgono gli scrittori appartenenti alla sua generazione (post bellica e antifascista), in una partecipa-

[3] ROLAND BARTHES, *Un cas de critique culturelle*, «Comunications», n.14, nov. 1969; *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi 1998.
[4] MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana nel Novecento*, Milano, Mondadori 2005.

zione attiva nella Storia (appena compiuta e da costruire), nonostante l'invadenza della macchina della censura e della propaganda che la fomenta.

Letteratura e corpi si compenetrano, innescando relazioni allusive e collusive, che rimandano alla vita come a uno specchio catarifrangente, la vivisezionano rimpinguandola di simboli e simbologie, misurandosi, quando possibile, con una sua auspicabile re-inquadratura.

Rileggiamo in questa luce *La giornata di uno scrutatore* di Italo Calvino, datato 1963, dove la mutilazione e la "mostruosità" dei corpi del Cottolengo di Torino suggeriscono al protagonista l'esigenza di resettare la sua vita, mettendone in discussione le certezze, ragionando sui confini tra l'umano e il non umano. Planiamo al 1979 e scorriamo *L'odore del sangue* di Goffredo Parise, come un appunto inquietamente lisergico dei tempi: il fallo di un giovane amante fascista stravolge le pagine nel paradigma di un'irruenza violenta, a rappresentare il gioco perverso tra sesso e potere; un gioco che si risolve tragicamente, in una caduta disperata a danno dell'individuo e, transitivamente, della società.

Fermiamoci agli Anni Settanta. In questa fenditura spazio-temporale, che spalleggia i movimenti delle rivolte studentesca e femminista, sta il punto di svolta nella percezione e nella decodificazione dei messaggi espressi dai corpi: la loro liberazione, la loro emancipazione, gridate dalle donne *in primis*, ma anche la scomparsa (compianta da Pasolini) della fino allora riconosciuta persuasività androgina, con la inevitabile glissata nel garbuglio generale dei ruoli. *Teorema* del 1968 e *Petrolio*, ultima fatica letteraria del grande scrittore bolognese, rimasta incompiuta alla sua morte sopraggiunta nel 1975, sono esempi efficaci di corpi stravolti, dissociati, in via d'estinzione, ormai incapaci di spiegarsi, affermarsi, reinventarsi, di fronte al sopraggiungere del nuovo, dell'Altro (borghesia e classi sociali sono le metafore ricorrenti nelle urgenze letterarie dell'autore, che assurge al simbolismo, alla violenza e alla carica distruttiva del sesso, per argomentare il tramonto o, quanto meno, lo sfaldamento del binomio categorico classe e potere).

I capelli e la moda giovanile preannunciati da Pasolini e Barthes diventano negli Anni Ottanta segni tangibili di «emergenze emotive», esperienze temporanee avulse dal mondo e dalla sua razionalizzazione, attraverso le quali non si può che cercare «una via di scampo all'ondeggiare dell'esperienza»[5]. Nascono da questa deviazione le nuove percezioni sui corpi, che ci offre un autore come Pier Vittorio Tondelli: da una parte con

[5] PIER VITTORIO TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani 1990.

www.andreatemporelli.com

Altri libertini[6], dove propone una masnada di emarginati, drogati, prostitute, omosessuali che sfilano tendenze, linguaggi istantanei nell'oscenità di una tragicommedia che esalta la coralità; dall'altra, con *Camere separate*[7], dove, nel ritmo sincopato di *eros* e *thanatos*, assistiamo a una rievocazione sentimentale di corpi, intesi non come valori universali, ma vissuti personali, fortemente connotati dall'*outing* dell'omosessualità, cui è evidentemente sensibile lo scrittore di Correggio. Corpi grotteschi, comici, nell'accezione bachtiniana, e corpi tragici, devastati dal dolore della perdita e della malattia (l'aids proprio con Tondelli inizia a diventare tema narrativo), sono la morfologia dei corpi di quell'oggi.

La sessualità, con la sua portata giocosa e anticonvenzionale, celebrata nel 1976 dalla coppia Ravera e Lombardo Radice in *Porci con le ali*[8], si è dissolta.

I corpi offerti al nostro sguardo non sono già più "azioni", diagnosi, bensì "reazioni" e sintomi: «abbaglianti flash di senso stravolto», come afferma ancora Tondelli.

La letteratura di questi ultimi decenni, sembra mostrare un unico grande *corpus*, che nulla rappresenta, se non il dramma di un "qui ed ora" cadùco e intercambiabile, come la mediaticità di cui si nutre.

Il corpo e il potere capitalistico delle metafore pasoliniane diventano un tutt'uno, smarrendosi entro orizzonti nebulosi.

Il concetto di potere e le sue declinazioni allegoriche nei rapporti di forza sessualizzati sono rimpiazzati dal surrogato della mercificazione, alla quale soggiace, inerme, l'involucro destrutturato dei corpi massificati dalla cultura degli Anni Novanta, immortalata dalla generazione colta e diversamente rivoluzionaria della gioventù cannibale. Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Isabella Santacroce hanno ben documentato questo passaggio, da cui si evince che il corpo non è più una corteccia da osservare e conservare, perché ormai è ridotto a un oggetto la cui esistenza si giustifica solo con la logica *splatter* dello squartamento esibito. Come spiega Bazzocchi, provandosi a cogliere la volontà antiletteraria di questo gruppo di autori:

> La logica del "blob" televisivo permea queste scritture, e il loro eventuale valore di denuncia viene azzerato. La sessualità diffusa e pervasiva del nostro tempo sta sullo stesso piano delle immagini bidimensionali della pubblicità. Sembra non esserci più legame con l'individuo, con le ansie che pur continuano a manifestarsi sotto il flusso delle merci. Il fenomeno

[6] PIER VITTORIO TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli 1980, 2005.
[7] PIER VITTORIO TONDELLI, *Camere separate*, Milano, Bompiani 1989, 2001.
[8] ROCCO E ANTONIA, *Porci con le ali,* Milano, Mondadori 1976, 2001.

www.andreatemporelli.com

> è interessante, ma sembra girare a vuoto su se stesso, soprattutto quando dà origine a una serie numerosa di repliche e ripetizioni, a un continuo effetto di irrealtà.

Il passo tratto da *Fluo*[9] di Isabella Santacroce è, in questo senso, sintomatico:

> Laura parla di sua madre masticando formaggio di soia. È sdraiata sul tappeto con i jeans di Blumarine pubblicizzati su Vogue da Monica Bellucci e gli occhiali senza lenti di Eddie appiccicati alla faccia. Io sono seduta sopra una regista molto balneare fottuta in una notte stellata a un bagnino imbecille. Ho addosso il reggiseno della Wonderbra, quello indossato da Eva Herzigova in modo del tutto perfetto e una minigonna di peluche verde mela dietetica più corta del normale. Laura se ne sta stesa a terra, davanti allo specchio, atteggiando le labbra colorate con lo stesso rossetto usato da Nadja Auermann in una foto di Steven Meisel.

Uno, nessuno, centomila

La società moderna del nostro occidente, secondo Le Breton, ha cancellato le manifestazioni concrete del corpo, privilegiando la strategia della sua messa a distanza, e quindi il senso dello sguardo, a discapito dell'olfatto e del tatto[10].

Il mondo extraletterario pullula di corpi, radicalizzati in una uniformità che tutto divora, in nome della spettacolarizzazione "*pret à consommer*".

Pensiamo ai corpi dilaniati dalle guerre, ai corpi tumefatti dai pestaggi sulle strade, a quelli dimenticati nelle carceri, ai corpi in attesa di giudizio e leggi, immobili ad aspettare un decreto che gli consenta di diventare corpi-cadaveri, e ancora, ai trans-corpi che dilagano in politica e in piazza, a quelli "diversi" che accettano di mettersi in vetrina come ostensori di una parodia alla soglia del ridicolo, ai corpi rigenerati (o deturpati) dalla chirurgia estetica, a quelli orditi dall'ingegneria genetica, ai corpi *cyborg*, a quelli cuciti in rilievo sulla pelle di *performer*-artisti, ai corpi che superano se stessi e si fanno post-corpi nella virtualità del web o nella terza dimensione… Sono questi i corpi che la nostra società, tra *reality* e *show*, proietta in una moviola di immagini senza fermo, in cui diventa complicato differenziare e captare i livelli di quei pezzi di carne umana.

---

[9] ISABELLA SANTACROCE, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Milano, Feltrinelli 1999.
[10] DAVID LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernitè*, Paris, Puf 1990.

www.andreatemporelli.com

In questo contesto, la letteratura si trova ad affrontare un cammino faticoso e la sua funzione sembra essere quella di tratteggiare timidamente la realtà, senza porre soluzioni, immaginare alternative di tipo modellizzante.

Alcuni, spostando la posta in gioco, lamentano che abbia contratto un debito inestinguibile con quella che l'ha preceduta. I Pasolini, i Moravia, i Calvino, i Pavese, per richiamare gli intoccabili bardi del nostro Novecento, non esistono più. La *vis* corroborante che permeava le loro opere pare essersi volatilizzata.

Alla nuova generazione di scrittori, orfani di padri e in preda a un irriducibile complesso di inferiorità, manca, sempre secondo alcuni, la spinta propulsiva verso il futuro, quella spinta che si è inceppata nelle cinghie di un presente che nessuno riesce a impugnare.

La vulnerabilità sembra dunque essere la linea di demarcazione sulla quale zoppicano le nostre Lettere. Ma di che materia è fatta questa vulnerabilità, dove ci riconduce?

Ebbene, sì. Ancora là, al corpo che, nonostante tutto, è rimasto l'unico flebile appiglio, che può, ancora, farci da bussola.

Dal corpo, dai corpi — dolenti — buona parte della letteratura contemporanea tenta di rimettersi in marcia, alla ricerca di una restituzione prospettica.

Nel tentativo, forse non del tutto consapevole, di compiere un'aggregazione di quei brandelli segnatamente tragedizzati, si distinguono autori come Giorgio Vasta, il cui *Il tempo materiale*[11] è stato definito puro linguaggio fisico; Giuseppe Genna che, con *Italia de profundis*[12], anatomizza il corpo morto di un padre, quello marcio di un Paese, quello infettato di un eroinomane; Marco Lodoli che, con *Il vento*[13], ci fa aleggiare nell'inconsistenza palpabile e malinconica di corpi marziani, di corpi vecchi e vaporosi, di corpi-morte; Giulio Mozzi che, in un *pamphlet* intitolato *Corpo morto e corpo vivo*[14], ci immerge nel parallelismo esasperato di due corpi-emblema del nostro tempo: quello di Eluana Englaro e quello di Silvio Berlusconi, entrambi immortali: l'uno per accanimento scientifico, l'altro per delirio d'onnipotenza.

«Abitare non è conoscere, è sentirsi a casa, ospitati da uno spazio che non ci ignora, tra cose che dicono il nostro vissuto, tra volti che non c'è bisogno di riconoscere perché nel loro sguardo ci sono le tracce dell'ultimo

[11] GIORGIO VASTA, *Il tempo materiale,* Roma, minimum fax 2008.
[12] GIUSEPPE GENNA, *Italia De Profundis*, Roma, minimum fax 2008.
[13] MARCO LODOLI, *Il vento,* Torino, Einaudi 1996.
[14] GIULIO MOZZI, *Corpo morto e corpo vivo*, Massa, Transeuropa 2009.

www.andreatemporelli.com

congedo. Abitare è sapere dove deporre l'abito, dove sedere alla mensa, dove incontrare l'altro, dove dire è u-dire, rispondere è cor-rispondere. Abitare è trasfigurare le cose, è caricarle di sensi che trascendono la loro pura oggettività, è sottrarle all'anonimia che le trattiene nella loro inseità, per restituirle ai nostri gesti abituali che consentono al nostro corpo di sentirsi tra le sue cose, preso di sé»[15] (Umberto Galimberti).

Scritture corpo a corpo

E le donne, quale parte occupano nella preminente discussione sui corpi narrativi? Si può considerare il loro approdo analogo a quello degli scrittori uomini?

Il dibattito fin qui fornito può già suggerire una risposta. Ma cerchiamo di comprendere la natura della scrittura femminile, il suo rapporto con il corpo, ricorrendo a una serie di osservazioni.

Le donne sono presenti, in prima fila, in quasi tutti i romanzi che abbiamo rievocato. Hanno anzi rappresentato l'oggetto privilegiato, attraverso il quale gli scrittori si sono accinti a spiegare la vita, il suo umano decorso.

I corpi delle donne, assoggettati allo sguardo degli uomini, hanno forgiato grandi capolavori, prestandosi a essere elementi passivi, seppure fortemente perturbanti.

Ne abbiamo iniziato a disquisire a partire dal Novecento, ma l'immaginario maschile riferito all'altro sesso accompagna ogni epoca, rivestendo pagine di eroine indimenticabili, eppure succubi di stigmatizzazioni: pensiamo al campionario delle *femmes fatales* e imbattiamoci nel personaggio peccaminoso di Ippolita Sanzio del *Trionfo della morte* (1894) di D'Annunzio; pensiamo ancora prima a *Fosca* (1869) di Tarchetti, così repellente, eppure contagiosamente enigmatica, da divenire anch'essa morboso rovello per il protagonista; ritorniamo infine ad alcune delle "femmine" di carne e occhi dipinte da Verga, *La Lupa* (1880) *in primis*. Ciascuna di queste donne ha rafforzato l'imago della femminilità, attraverso i canoni che le sono stati ascritti da una fantasia virilocentrica.

Se da un lato la letteratura femminile contemporanea si confronta perciò obbligatoriamente con una tradizione, peraltro eccelsa, di scritture in cui il corpo delle donne viene descritto da prospettive maschili, dall'altro deve vedersela con quella coda di femminismo, il cui lascito, per molte, si traduce nella sensazione di un sapore amaro d'inconcludenza, se non di frustrazione.

[15] UMBERTO GALIMBERTI, *I corpi*, Milano, Feltrinelli 2008 (18ª ed.).

www.andreatemporelli.com

«Io sono mia» hanno gridato le nostre madri nelle piazze degli anni Settanta, rivendicando il pieno potere sul corpo e l'acquisizione di una gestione autonoma e consapevole della propria sessualità. Ma che ne è stato dell'autodeterminazione femminile?

Prestiamo attenzione per un istante alle statistiche: dati recenti informano che in Italia più di 6 milioni e mezzo di donne, tra i 25 e i 40 anni, hanno subito una volta nella vita una forma di abuso fisico o sessuale. Le vittime sono soprattutto laureate e diplomate, dirigenti e imprenditrici, che hanno pagato a caro prezzo la loro emancipazione culturale. Nel nostro civile Paese, la violenza è la prima causa di decesso o invalidità permanente delle donne tra i 14 e i 50 anni (per intenderci: più del cancro e degli incidenti stradali).

Le donne che scrivono, rincariamo, non possono esimersi dall'osservare la società attraverso gli schermi della televisione, le copertine dei *magazine*, la moda, il costume, che espandono una sovrabbondanza di corpi femminili, chiamati a raggiungere un unico obiettivo: la perfezione.

L'imperativo categorico di questi anni risponde a una logica prettamente estetica, spinta talvolta a un eccesso di ossessione, per cui essere significa rifarsi. Il libro *Appena ho diciott'anni mi rifaccio*[16], testimonia per l'appunto questa frenesia "patologica" per il corpo, un corpo accuratamente manipolato, cui si contrappongono altri corpi, quelli tenuti cautamente a distanza (delle guerre, delle malattie, del tempo).

Certamente, dietro la rincorsa all'eterna giovinezza si nascondono paure inconfessate, ma assiomatici sono gli sguardi a cui si prestano quei corpi, difficilmente collocabili all'interno di un immaginario femminile.

Lorella Zanardi, nel suo reportage *Il corpo delle donne*[17] esplicita l'idea, sostenendo che le Eve del nostro millennio, umiliate, schernite, risucchiate dagli ingranaggi del *voyeurismo* mediatico, mettono in vendita e in vista lembi di carne.

Quale sia il destino reale dei corpi cui quella carne appartiene, d'altra parte, non ci è dato saperlo. Certo, lo sconforto di fronte a tale scempio è

---

[16] Cristina Tagliabue Silveri, *Appena ho 18 anni mi rifaccio. Storie di figli, genitori e plastiche*, Milano, Bompiani 2009. La standardizzazione di cui parliamo, investe sempre più anche il genere maschile, che sembra inseguire il miraggio della perfettibilità, con la stessa foga delle donne. Non solo tutti i maschi sono uguali a tutte le femmine, a furia di bisturi, creme e miracoli estetici, ma paradossalmente, entrambi, nel perseguire questo uniformante e apatico ideale, quasi si confondono.
Pasolini docet.

[17] Lorella Zanardo, Marco Malfi Chindemi, Cesare Cantù, *Il Corpo delle Donne* (2009), sul web: http://www.ilcorpodelledonne.net/?page_id=89

www.andreatemporelli.com

sconfinato. Verrebbe da ipotizzare che l'unico gesto plausibile sia quello di un "abbattimento" collettivo di quei corpi, sulle orme di *Le vergini suicide*[18] di Jeffrey Eugenides, che protestano, *in extremis*, contro una società irrimediabilmente alla deriva.

Proprio di un'operazione di abbattimento di stereotipi, primi tra tutti quelli intagliati sui corpi delle donne, si occupano le nostre autrici che, per la somma di queste motivazioni e per queste ingerenze, avrete capito, hanno particolarmente a cuore il discorso corpo-scrittura.

«*Il corpo della donna dai mille e uno focolari d'ardore, quando lascerà articolare — fracassando giochi e censure — la sovrabbondanza di significazioni che in tutti i sensi lo percorrono, farà risuonare con molto più di una lingua la vecchia lingua materna a un solo solco*» (Luce Irigaray).

La lingua madre

Il primo divario che possiamo rilevare, tra scrittura maschile e femminile nella percezione dei corpi, è che la letteratura delle donne non si pone come osservatorio nei confronti di questi curiosi oggetti. I corpi non vengono reclutati infatti come pretesto di indagine, non semplicemente, non essenzialmente. I corpi scritti dalle donne sono, nella maggioranza dei casi, l'espressione diretta della propria essenza, senza mezzi termini, senza termini di mezzo. I corpi delle donne che scrivono, suffragano un passaggio e, ancor più, una presenza. Il passaggio e la presenza carnale di un "Io", per il quale l'essere e il dire combaciano.

La letteratura delle donne, ricordiamolo, a differenza di quella maschile, si è fatta strada all'interno di una logica di preclusione binaria. La rinuncia al corpo, la pratica della castità, in nome di una parca morigeratezza, sono andate alla pari (circa fino a metà del XIX secolo) con l'astinenza dalle parole.

La liberazione del corpo dal *cliché* materno-virginale e il disvelamento del suo opposto vizioso, altrettanto stereotipizzato, hanno coinciso con la fine del mutismo e l'entrata nel mondo delle Lettere (e non solo) da parte del "gentil sesso". Corpo e scrittura sono per queste ragioni molto più avvinghiati nella produzione femminile, perché costituiscono il presupposto della conquista di un'identità (e il conseguente affrancamento dai canoni).

---

[18] JEFFREY EUGENIDES, *Le vergini suicide*, edizione originale 1993, Milano, Mondadori 1999. Dal romanzo è stato tratto un film di SOFIA COPPOLA, dal titolo *Il giardino delle vergini suicide*.

www.andreatemporelli.com

Se il corpo, soprattutto quello delle donne, nelle creazioni di molti scrittori ha rappresentato l'elemento (deformato, sfalsato, idealizzato) attraverso il quale studiare, interpretare il mondo e confrontarsi con esso, la scrittura che andiamo a inquadrare testimonia prima di tutto di corpi, aspiranti soggetti. Ecco che allora l'intera storia della letteratura femminile, nella sua incolpevole frammentarietà, si evince da una faccenda assolutamente personale, protesa a stabilire le fondamenta di una tradizione che, facendo tabula rasa di un'impostazione preesistente (maschile), avvalora l'esperienza di un sé non necessariamente contrapposto, ma sicuramente altro.

Di questo empirismo, corpo e scrittura, scrittura e vita, sono fattori prioritari e inscindibili. Helène Cixous, nel saggio *Le rire de la Meduse*[19], in pieno fervore femminista e studio-genderista, sintetizza efficacemente il concetto:

> Scrivo in quanto donna rivolta alle donne. Quando dico "donna", parlo della donna nella sua lotta inevitabile con l'uomo tradizionale e della donna soggetto universale. […] Scrivendosi la donna farà ritorno a quel corpo che le è stato più che confiscato. […] Segnerà la presa di parola, dunque la sua entrata fragorosa nella Storia che si è sempre costruita sulla sua repressione.

L'identità femminile è passata, passa tutt'ora, attraverso la scrittura, che configura un inesplorato immaginario, raccontando pensieri non ancora detti e, semmai, non ancora pensati, attraverso il linguaggio di cui ha maggiore cognizione: il linguaggio del corpo, inteso come luogo entro il quale tutto avviene.

La scrittura delle donne è garante di un processo attivo di coscienza, per cui la distanza tra la parola e il corpo viene azzerata, favorendo l'insorgere dell'irrazionalità, dell'emotività, al riparo da mediazioni o ideologie.

Come nota Anna Santoro[20], citando Asor Rosa, le donne danno vita a una scrittura che quasi si può toccare, tanto è vibrante la sua fisicità, perché

> Nominano le emozioni, nominano i sentimenti e ancora oltre, le sensazioni. Con il linguaggio del corpo. Anche le parole nascono come linguaggio del corpo, come nasce il sorriso, il rossore. Le donne sono sapienti: ricordano i risultano teneri e li mormorano nelle ninnananne; ricordano l'asprezza, la robustezza, lo stridore e l'allegria di tutti i suoni: quelli che

[19] HÉLÈNE CIXOUS, *Il riso della Medusa*, (1975), in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Ponticelli, Bologna CLUEB, 1997.
[20] ANNA SANTORO, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni 1997.

www.andreatemporelli.com

> fanno piangere i bambini e quelli che li fanno sorridere. Le donne sono sapienti, tanto che risultano istintive. Le donne hanno sempre parlato: tra loro, o ciascuna di esse tra sé e sé.

Così, nel primo trentennio del secolo scorso, Paola Drigo con il suo capolavoro *Maria Zef* (1936) e la storia scandalosa di un incesto; Carola Prosperi con *L'estranea* (1915), in cui ha dato spazio al desiderio femminile nei confronti del corpo maschile; Maria Messina che ha raccontato di suicidi di donne, a rinsaldare il sentore di un disagio collettivo; Anna Franchi che ha trattato coraggiosamente il tema del divorzio; Amalia Guglielminetti che rivendicava nei suoi scritti bellezza e intelligenza femminee; e poi Elsa Morante, la maternità e l'omosessualità nel suo ultimo *Aracoeli* (1982)… fino a oggi, le donne hanno svelato la propria "casa" — il corpo — e la sua lunga storia di espropriazioni. Non dimenticando mai che il corpo femminile è, per natura, un grembo che procrea grazie alla maternità, ma anche un nido di fertilità e sessualità, da recepire "paganamente"; soggetto attivo e certamente non oggetto passivo, in grado di generare nuove vite e, con esse, nuovi alfabeti.

«*Sarebbe mille volte un peccato se le donne scrivessero come gli uomini, o vivessero come gli uomini, o assumessero l'aspetto degli uomini; poiché se due sessi non bastano, considerando la vastità e la varietà del mondo, come ci potremmo arrangiare con uno solo? Forse l'educazione non dovrebbe sottolineare ed accentuare le differenze, invece delle somiglianze?*»[21] (Virginia Woolf).

Corpo: singolare femminile

Come interagiscono corpo e scrittura nelle scrittrici contemporanee? Di quali commistioni sono ambasciatrici le pagine di tanti romanzi attuali?

L'attenzione, notiamo, è rivolta in modo particolare (anche se non tassativamente) a figure femminili, spesso *alter ego* delle autrici, spesso interpreti di circostanze, umori che implicano una riflessione sulla condizione femminile.

Il processo di disvelamento delle protagoniste dei libri avviene, per lo più, attraverso il corpo, che talvolta assurge a tema principale nella trama, altre si fa linguaggio narrativo, preferibilmente concilia le due cose.

[21] VIRGINIA WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli 2000.

www.andreatemporelli.com

I risultati letterari di queste fusioni, di queste *avances* al testo, sono molteplici; facciamo alcuni esempi, cominciando a prendere confidenza con alcune narratrici dei nostri giorni.

Babsi Jones, classe 1968, con il suo «quasiromanzo» *Sappiano le mie parole di sangue*[22], riesce a rendere nitida l'idea di scrittura corporea. Con la voce della protagonista, una giornalista inviata di guerra, racconta la strage nella ex Jugoslavia. Il suo è uno pseudo racconto, in cui la trama si contamina dentro immagini, frammenti, pensieri di corpi, disfatti dalla tragedia. L'impatto per il lettore è violento, come la tentazione sgomenta di lasciarsi travolgere dal sangue che scorre in ciascuna pagina e si percepisce visivamente, grazie al potere di una scrittura impura e sensibilmente acquatica. La fluidità espressionistica del testo straborda ovunque. Non a caso un intero capitolo viene dedicato al mestruo. Non a caso sulla copertina del «quasiromanzo» è dipinto sangue fluttuante, dal quale prendono vita le parole che intitolano la storia.

Proseguiamo con i tredici racconti contenuti nella raccolta *In tutti sensi come l'amore*[23] di Simona Vinci. Protagonisti, ancora, i corpi, in questo frangente di donne e bambini, che verbalizzano la sofferenza, attribuendole matericità in un *fil rouge* che chiama in causa i cinque sensi. E il rimando a Barthes, a proposito della messa a distanza dei corpi a discapito della sensorialità, torna d'obbligo. La scrittura di Vinci dimostra, infatti, di essere in presa diretta con il mondo delle percezioni. La giovane autrice riproduce per mimesi collettiva e coscienza privata un accordo vibrante di sensazioni fisiche, sfiorando un'immediatezza tale da costringere il lettore a toccare, annusare, guardare, ascoltare, assaggiare il senso tragico della vita, il fine ultimo dell'amore.

Esaminiamo *I giorni dell'abbandono*[24] di Elena Ferrante. Siamo su un altro registro. I corpi, inizialmente, sembrano cedere il posto alla storia, una storia ordinaria di donne e abbandono. Una moglie come tante, un giorno qualunque, mentre sta sparecchiando la tavola, i bambini nell'altra stanza, viene lasciata dal marito, che insegue (invano) la perduta giovinezza. La quotidianità, nella sua più banale neutralità, è stravolta dal dramma della separazione. L'abbandono viene sviscerato, attraverso l'elaborazione della protagonista, nelle sue circostanziate fasi di abbattimento, rabbia, rassegnazione. È in questo chirurgico sezionare la cronologia del dolore, che il senso della perdita e il caos che ne deriva, diventano narrati plastici, in-

[22] BABSI JONES, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli 2007.
[23] SIMONA VINCI, *In tutti i sensi come l'amore*, Torino, Einaudi 1999.
[24] ELENA FERRANTE, *I giorni dell'abbandono,* Roma, Edizioni e/o 2002.

www.andreatemporelli.com

sieme ai dettagli che sovrastano le pagine del romanzo: le parole si mischiano a sangue, a rossetto, a gesti e attimi preminentemente corporei. La scrittura è, tutt'altro che un'operazione mentale, un'azione fisica, la cui rappresentazione ci è data in un procedimento induttivo, per cui il corpo della *fabula* si rivela brandello dopo brandello, di particolare in particolare.

Poi c'è il corpo donna della malattia, quello che un tempo anche in Letteratura era genericamente associato all'isteria e oggi ha ceduto il passo alle nuove nomenclature di: depressione, bulimia, anoressia. Delle trasformazioni di corpi assaliti da questi flagelli epocali danno testimonianza numerose autrici. Ricordiamo Francesca Mazzucato e il suo *Kaddish profano per il corpo perduto*[25], un romanzo autobiografico per certi versi spietato, in cui una donna di mezza età si specchia nella vetrina di una città estranea e scopre il suo corpo, quello nel quale si è rintanata una vita, quello con cui ora deve misurarsi, falciando strato dopo strato la massa di dolore che lo avvolge.

Ricordiamo, analogamente, la storia del corpo di Marcella, protagonista del breve romanzo *Diario di melassa* di Maria Giovanna Luini[26], che affronta con sensibilità, oltre la piaga della pedofilia, il tema del disturbo alimentare.

Proviamo ad andare oltre, a scoprire i corpi delle donne che invecchiano ed esibiscono, a discapito della bellezza femminile poeticizzata, il trionfo dell'oscenità del tempo sulla carne. Mirabile è la descrizione di Antenora sul letto di morte, nell'incipit del *Catino di zinco* di Margaret Mazzantini[27]:

> Le gambe leggermente divaricate — talmente storte che non fu possibile unirgliele, nemmeno di poco, per decenza — nel mezzo l'abito faceva una pozza, marcando il dosso della sua intimità. […] Supina, rivolta al niente, la compostezza delle mani, aggranchiate sul ventre insieme a un rosario, non bastava a difenderla. […] Sulla biglia cilestrina degli occhi, la tunica scura delle palpebre calata in eterno, donava al viso la nudità di una maschera. Non aveva nemmeno la parrucca (cappello avrebbe detto lei). Il capo era stato strofinato con la sua colonia dolciastra. Sotto la nuca erano nascosti i pochi, lunghissimi capellacci, infissi con un paio di forcine di finto osso in quello che lei chiamava ciuffo. Il taglio amaro della bocca serrato per sempre. Era morta, morta stecchita, piatta ferma ghiaccia.

[25] FRANCESCA MAZZUCATO, *Kaddish profano per il corpo perduto,* Roma, Azimut 2008.
[26] MARIA GIOVANNA LUINI, *Diario di melassa,* Modena, Historica 2009.
[27] MARGARET MAZZANTINI, *Il catino di zinco*, Venezia, Marsilio 2003.

www.andreatemporelli.com

Di grande impatto sono le descrizioni dei corpi presenti nei racconti di una giovanissima autrice, Dora Albanese, che riabilita in una scrittura plasmata di terra e fango, sangue e placenta i volti oscuri della maternità[28].

Il corpo e la morte diventano movente scabroso di opere come *Luminal* di Isabella Santacroce[29], un romanzo di trascendenza, in cui due ragazze anoressiche costringono il proprio corpo evanescente a gesti estremi, per dimostrarne (senza successo) l'esistenza.

Tanatoparty[30], a firma di Laura Liberale, si spinge al largo, sfidando uno dei tabù più resilienti della modernità. Lucilla è un'artista bella e famosa, che decide di consegnare il suo corpo all'immortalità, facendolo addirittura plastilinare. Proprio nell'epoca in cui il corpo è diventato ossessione di eterna giovinezza, Liberale ci pone di fronte al grande rimosso della morte, attraverso la sua suprema messa in scena. Lucilla, più precisamente, come afferma l'autrice[31]:

> Usa il suo corpo come superficie di scrittura. Provoca il pubblico della postmodernità, dicendogli, da morta: guardami. Sono qui a farmi beffe della tua paura, della tua ossessione per il tempo. La tecnica che mi ha prodotta è la stessa con cui aspiri a farti congelare in un'apparenza di eterna giovinezza.

«*Il difficile non è raggiungere qualcosa, è liberarsi dalla condizione in cui si è*»[32] (Marguerite Duras).

Espropriazione e riappropriazione

Il corpo-*fabula* e il corpo-linguaggio, soggetto narrativo e soggetto espressivo. Il corpo-universale, uomo e donna, e la sua storia di violazioni. Il corpo-mappa, monito del dio Cronos, transeunte da un'età all'altra.

Il corpo espropriato e riappropriato, in viaggio nell'altrove, in ritorno verso se stesso.

Di questo corpo polisemico, di cui la nostra letteratura femminile è disseminata, dice molto Rosella Postorino nel suo romanzo d'esordio *La stanza di sopra*[33].

---

[28] Dora Albanese, *Non dire madre*, Matelica, Hacca 2009.
[29] Isabella Santacroce, *Luminal*, Milano, Feltrinelli 2002.
[30] Laura Liberale, *Tanatoparty*, Padova, Meridiano Zero 2009.
[31] http://www.meridianozero.it/press/liberale1rec.htm
[32] Marguerite Duras, *Aforismi*.
[33] Rosella Postorino, *La stanza di sopra*, Milano, Neri Pozza 2007.

Ester è una bambina di cinque anni e contemporaneamente, grazie ai balzi temporali concessi dalla scrittura, una ragazza di quindici, che un giorno viene strappata ai sorrisi della madre, alla fascinazione del padre, a un'infanzia normale, trovandosi improvvisamente orfana di due genitori, che non sono più in grado di prendersi cura di lei.

Il padre, perno della famiglia, in seguito a un incidente sul lavoro, rimane paralizzato dalla testa ai piedi[34]; la madre[35], spensierata, infantile nella sua gestualità, smette di sorridere e diventa un automa al servizio del marito. Ester, involontaria precaria della vita, arranca, cercando disperatamente di aggrapparsi a qualcosa che non sia una semplice illusione, ma una palpabile certezza di "sentirsi"[36]. Vaga sulla spiaggia, tra uno spinello e una birra, a rincorrere baci, che poi svaniscono come schiuma sulla sabbia; accetta la presenza quasi fastidiosa, ma caldamente "fisica" di un uomo molto più grande, che con mani dapprima discrete poi invadenti solca le ferite invisibili di un corpo che lei stenta a riconoscere, ma a cui implora di esistere[37]; si affida all'ospitalità di un altro padre, quello della migliore ami-

[34] «Mio padre è senza viso, mio padre è senza corpo. Una ringhiera di ossa incastonate nel letto, pesanti, rigide, sbarre di ferro. […] È una scatola di latta arrugginita, mio padre, ammaccata, la troveresti sull'asfalto accanto a un cassonetto traboccante di spazzatura, senza contenuto, l'etichetta sbiadita, macchiata, consumata. […] Un corpo primordiale, incapace di espressione, di azione, di parole, di gesti, chi potrebbe mai credere che sia il corpo di mio padre? […] Carne muta, materia grezza, la sfumatura nauseabonda arancione del liquido nella sacca trasparente, immondo, innaturale, è questo quello che chiamo padre, io».

[35] «A nessuno racconta della sua testa che grida, del suo grido imbavagliato, quando entrata in casa, precipita senza scampo dentro un silenzio concavo, dilatato. Tace mia madre. […] Osservo. La disfatta lenta, irreversibile di mia madre. Le ciocche che scappano alla sua coda di cavallo, fili opachi che le scendono sulla fronte, occhiaie scure che si sono gradualmente scavate attorno agli occhi. […] Il corpo di mia madre si scioglie poco a poco, la pelle è soffice e burrosa, trasparente, le vene a vista. Il corpo di mia madre inutilizzato, astenuto, anestetizzato, vano. Lo porta come indossa delle scarpe, come regge il peso della sua borsa capiente sulla spalla, nient'altro».

[36] «Mi taglio i capelli che non sopporto più di vedere. […] Parlo, parlo, riempio tutto di parole, copro ogni distanza. […] Poi urlo, di colpo. Urlo d'improvviso. […] Urlo forte, un suono prolungato, che raschia la gola, urlo e poi tiro la tovaglia e faccio cadere i piatti, i bicchieri, le posate, la bottiglia d'acqua, l'olio, la grattugia, il pane, cade tutto per terra, e si frantuma, e si versa, e macchia il pavimento. […] È colpa mia. Il dolore che taglia come una lama, è colpa mia. […] Bisogna pulire questo sangue. […] Devo lavarmi. […] Avevo bisogno di un corpo, vivo, caldo, accanto a me. […] Sono un corpo vuoto, stasera, se mi battessero produrrei un rumore sordo. Io vorrei sentirlo. Sono un involucro lucente e liscio […]. Ballo. Sudo. Gocciolo. Lustro il mio corpo di plastica, manichino ambulante in mezzo agli altri».

[37] «Entro in cabina e provo a raggiungere l'uomo della festa che in questo momento, forse, è l'uomo nella sua casa, quella che non ho mai visto, e che non mi sono nemmeno trovata ad immaginare. Sono distratta dai dettagli di quest'uomo. Conosco solo la violenza delle sue labbra. I suoi odori a cui il mio olfatto si è abituato, che mi turbano, mi inquietano. Mi sem-

www.andreatemporelli.com

ca, nell'inganno che la sua forza ruvida e primordiale possa restituirle l'abbraccio di un genitore che non è più capace d'abbracci, che non può più nulla[38]. Ester è ossa che si sbriciolano dentro un involucro sgonfio, crisalide famelica d'amore. Ester è ammasso informe, che annega nella fossa di giorni ingordi di vuoto. Ester è ombra, che si dibatte con violenza come una falena alla luce, a cercare, testarda e istintiva, il bagliore.

La stanza di sopra è una storia di colpa ed espiazione. La protagonista vive il dramma che ha sconvolto la famiglia come ne fosse la causa. E con questo *somnium persecutionis* "inquina" qualsiasi cosa tocchi: il pane che sua madre le porge candido, l'amicizia sacra che ha contratto con la compagna di classe, cui "ruba" il padre. Ester sente di essere una macchia, la stessa che calpestiamo sul pavimento della sua casa, quella di cui non conosce l'origine, quella che non riesce a cancellare, da terra, da sé: «La macchia sul pavimento, mio dio non è caffè, non so da dove venga, è apparsa, come le macchie sulla pelle, non va via, non riesco a guardarla», afferma terrorizzata. Il riscatto che l'attende equivale a un viaggio parallelo alla morte, che non è morte, ma esige, prima della surreale catarsi, un'altrettanto surreale autopsia.

La stanza di sopra è una storia di colpa ed espiazione, cucita sulla carne viva di corpi, nei quali l'autrice affonda la penna, annegandola nel fluido grumoso di una scrittura vulcanica di aggettivi, metafore, che intrappolano il lettore in un vortice verbale di massima contrattura psicologica.

La stanza di sopra, infine, è la storia dell'espropriazione e della riappropriazione di quei corpi interrotti: il corpo centrale della protagonista Ester, intorno a cui satellitano tutti gli altri, in un incessante contrasto che mischia il prima, il dopo, il mentre, nella materialità del divenire. Fino all'epilogo teatralmente simbolico dell'immolazione di Ester (o meglio, del

---

bra di non poterne fare a meno. Mi disgusta l'uomo della festa. Mi è necessario, fa significare il mio corpo. E forse lo amo. […] Gli consegnerò il mio corpo. Sarà suo. sarà al riparo. Sarà vietato a chiunque altro. Riempito di significato, non sarà più solo mio, mi toglie questa oscena responsabilità. Sarà suo e sarà libero».

[38] «Da tempo non assisto a quello spettacolo meraviglioso e disarmante del cibarsi con voracità. A quella furia di animale, a quella pulsione primitiva espletata con tale impudicizia, a quella sicurezza così naturale, così terrena. Mi è mancato quell'uomo? Mi è mancato, proprio quell'uomo. […] Mi sono gettata addosso a quell'uomo, al suo torace caldo. Ho appoggiato le mie labbra e le ho dischiuse, ho respirato sulla sua bocca. Un attimo. Le mie labbra sulla sua bocca. Non era tuo padre, non lo era più. Ho sentito sulle mie labbra le sue labbra spesse, asciutte, le sue labbra violacee nascoste dalla barba, ho sentito sulle mie labbra il calore della sua bocca, del suo viso, l'intimità rubata, esigua, eppure dolcissima, del suo volto contro il mio. Un sorso, un sorso appena, del suo fiato. Poi di colpo le sue mani grandi hanno afferrato con forza le mie braccia e mi hanno allontanata, con violenza».

www.andreatemporelli.com

suo corpo), cui assistiamo quasi religiosamente, con sgomento, in attesa che dopo il sacrificio segua il miracolo della resurrezione:

> La bambina è nuda in piedi accanto al letto di suo padre. Nuda per farsi vedere. Per fargli conoscere quel corpo, il padre deve sapere. […] La bambina resta nuda in silenzio davanti al letto del padre, per esibire il suo corpo nuovo, la sua resa. […] E allora grida, d'improvviso, grida forte e lo colpisce. Colpisce il padre sulle gambe, sulle braccia e sul petto, stringe i pugni fino a tremare, e lo colpisce. Piange. Urla. […] Lei lo guarda. Vede il suo terrore. Trema. […] Crede di morire. E poi invece quel dolore dilaniante lentamente si ritira, la abbandona. Lentamente lo sente evacuare, fuoriuscire dal suo corpo e lasciarla stremata, sudata, senza forze. Vuota. È allora che si getta sul letto, lunga sopra di lui. E lo abbraccia. Appoggiato sopra la coperta, estenuato, il suo corpo magro percepisce la forza — interrotta — del corpo di suo padre». […] Il padre piange.

I corpi, finalmente, ora sì, tornano a sé.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Lucia Ravera nasce nel 1970. Studi classici, una laurea in letteratura russa, vive attualmente alle porte di Milano. Fa parte della redazione di «Atelier». Lavora per diverse importanti agenzie pubblicitarie come copywriter, è giornalista letteraria per la testata di Mangialibri e tiene corsi di letteratura per l'Unitre. Con Mursia, nel 2008, ha editato il romanzo *La storia finisce qui*.

È in corso di stampa per Atelier il suo saggio *Le ragazze della scrittura. Oltre i tabù, la letteratura femminile contemporanea in Italia*.

www.andreatemporelli.com

Interventi

Andrea Temporelli
Errata corrige, con noterelle personali

se mi sbalio mi corrigerete!
Papa Giovanni Paolo II

Avete presente quell'editore che, dopo decine di libri pubblicati sempre con qualche seccante refuso, felice di aver finalmente stampato un volume perfetto, decise di festeggiarlo timbrandone ogni copia con un messaggio celebrativo: *Questo libro è stato pubblicato senza errori di stompa*? Ecco, ho ripensato proprio a quell'editore, dopo aver visionato il contenuto di una busta anonima giunta in redazione. Ve la riproduco per intero:

18 novembre 2011

UN ATIMO D'ATTENZIONE

Per A.Temporelli / Merlin

Sulla *copertina* del fascicolo di settembre di Atelier, nell'*indice* e a pagina *5* si legge:

CERCASI OPERE DI SOLITUDINE E PROFEZIA

Trattandosi di un plurale (= solitudine e profezia), ad una rivista letteraria si chiede maggior rispetto della lingua italiana. Altrimenti si finisce per far ridere.

Che ne pensa di CERCA**N**SI? Ovvero di "Cerca**n**si opere di solitudine e profezia" ?

Saluti cordiali da un lettore attento.

www.andreatemporelli.com

Già, gli errori spesso fanno ridere, o sorridere. Ci riflettevo proprio in automobile di ritorno dalla tipografia, quando, avviata la stampa, non potendo più intervenire sulle lastre, ho preferito che anche la copertina fosse congruente con l'interno. È stata una decisione ardua, non lo nego, per chi tra l'altro di mestiere fa l'insegnante. Eravamo in terribile ritardo (il numero di settembre è stato licenziato due mesi dopo) e in mille faccende affaccendati (ché non campiamo, appunto, di letteratura[1]) e, come spesso capita in simili circostanze, ci è scappato l'errore. Modificando il titolo in origine al singolare («opera» anziché «opere»[2]), mi sono dimenticato di quel dettaglio, rimanendo vittima della tipica confusione fra il "si" impersonale e quello passivante[3]. Dopo essermi autopunito a dovere[4], sbattendo la fronte contro il volante, mi sono guardato nello specchietto retrovisore. A quel punto mi è venuto da ridere. Mi sono tornate alla mente le parole con cui solitamente accompagno la restituzione dei primi temi dei miei alunni: «Ragazzi, di fronte a ogni errore, rallegratevi. E a casa festeggiate con i vostri genitori dicendo: "Guarda, mamma, quanti segni colorati! Ho sessanta possibilità di imparare qualcosa!"». L'errore è infatti un perfetto veicolo di apprendimento: scovarne la logica, per mantenere quella parte di ragionamento corretto e intervenire nel punto esatto in cui si compie un passaggio incongruo rappresenta il modo più efficace per modificare le strutture del pensiero e far evolvere un concetto.

Una volta, in una conferenza, Franco Loi raccontò di come, controllando le bozze di un suo libro, si accorse di un refuso, ma decise di non correggerlo: chi aveva trascritto il suo testo aveva schiuso una nuova immagine poetica, assai più emblematica dell'originale. E c'è anche chi con la poetica del *lapsus* ha costruito non un verso, ma interi libri; pensate alle prime opere di Viviani, per esempio. Forse non era il caso di prendersela troppo, mi sono ripetuto allora. Ci sono anche errori ai quali ci si affeziona, talvolta in modo cosciente, talvolta per abitudine. D'altra parte, a un certo punto in una lingua la deviazione dalla regola si normalizza: presto, per esempio,

---

[1] Nota per RICCARDO IELMINI: perdona il "ché", so che non lo sopporti e segui le grammatiche che ormai non ne contemplano più l'utilizzo, ma qui è un vezzo sfizioso cui non so rinunciare. Prometto che d'ora in poi mi sforzerò di abbandonarlo.

[2] Nota per l'anonimo, scrupoloso LETTORE di questa rivista: la concordanza è con il soggetto, non con la specificazione «di solitudine e profezia».

[3] Ancora per il LETTORE scrupoloso: apprezzerà il fatto che quest'ultima affermazione sia passata dall'impersonale della prima stesura («ci si è dimenticati di») alla piena assunzione di responsabilità implicata dalla prima persona.

[4] Nota per DANILO LACCETTI, che ha spiccato gusto per il *calembour*: apprezza la mirabile ambivalenza, in questo contesto, di quell'«*auto*punito».

www.andreatemporelli.com

«familiare» anziché più elegante sarà avvertito come lezioso rispetto a «famigliare», quindi scivolerà verso il rigetto e verrà segnalato in rosso.

In merito agli errori e alla poesia: non avevo io stesso, per soprammercato, celebrato in poesia «questi errori creativi»? I miei occhi nello specchietto non assomigliavano a quelli di qualche studente? («Non sanno / con che angoscia li fissi. / Per loro cominciare anche quest'anno / sarà molto bellissimo»). In un testo del *Cielo di Marte*, per esempio, le storpiature a loro modo geniali di uno studente che cercava la definizione di "lagune" si associavano agli errori della vita, rappresentati dall'incontro con un amico, guarda caso, proprio della scuola media: un ritrovo fuori tempo che disvelava la falsità del presente, rispetto alle aspettative di allora, come se la vita attuale fosse la definizione distorta delle visioni passate:

> *Sono dei piccoli specchi nel mare,*
> *coprono delle conchie*
> *e circondate dai*
> *paesaggi manetici*
> […]
> L'errore è da capire,
> c'è del giusto: lagune
> specchi miei, mie lacune,
> vetrofanie di futuro passato[5].

E nonostante tutto ciò comprendo bene il fastidio che si prova di fronte agli errori, soprattutto se commessi da "persone del mestiere". Anche quando leggo per svago, mi riesce difficile non impugnare la matita e segnalare i refusi. Riprendo qualche libro, a caso; si va ovviamente dalle sviste di battitura più banali:

> «Io tirai tutto viò verso la nonna con la paletta» (FIODOR DOSTOEVKIJ, *Il giocatore*, Milano, Oscar Mondadori 1983, p. 120)
> «e quindi ha contißnuato», «perché dopo la crisi del '29 e andato finalmente su lui», «E così s'era inscimunita quell'aquila fa,tale nostra» (ANTONIO PENNACCHI, *Canale Mussolini*, Milano, Mondadori 2010, pp. 65, 217 e 375)

[5] Nota per ELEONORA VIALE, compagna di viaggio sul treno in cui avvenne l'incontro nonché insegnante dell'alunno da cui trassi i primi versi: mi rendo conto solo ora di non averti mai chiesto se la mia trascrizione era sufficientemente fedele. Come ti suona, a distanza di tanti anni? A me sembrava di aver aggiunto solo una congiunzione e forzato su una dieresi, per comporre endecasillabi e settenari; ora, però, mi vengono dei dubbi…

www.andreatemporelli.com

> «ma per oggi nnon c'è tregua» e «la tecnologia di dimensioni maggiori che hanno prenso in prestito da noi» (AA. VV., *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Torino, Einaudi 2003, p. 13 e 15)
> «ecco qui che cosa mi portato: un cucciolo» (SILVIO D'ARZO, *Penny Wirton e sua madre*, Torino, Einaudi 1978, p. 48)

scivolando poi verso errori più sintomatici:

> «È l'accento di qualcuno che ha cercato di farsi, o di perdere, un'accento del Sud» (DAVID FOSTER WALLACE, *Infinite Jest*, Roma, Fandango 2000, p. 255)
> «e l'espressione stravolta da grande etilico qual'era» (MARIO DESIATI, *Neppure quando è notte*, Ancona, Pequod 2003, p. 57)

E tralascio ovviamente di entrare nel merito di licenze stilistiche (frasi nominali, subordinate separate con il punto dalla principale) verso le quali io stesso provo talvolta una consapevole attrazione, o di idiosincrasie personali di varia natura ("difatti").

Più che la pagliuzza negli occhi altrui, comunque, mi ha a lungo infastidito la trave nel mio. Dopo oltre sessanta numeri di rivista, gli aneddoti intorno agli errori di "stompa" sarebbero moltissimi. Mi viene in mente in particolare un saggio su Magrelli, riletto da un redattore a digiuno della sua poesia, che ha pensato bene di liricizzare il troppo intellettuale *Piato dell'H* in un pianto. E quante volte abbiamo dovuto imparare a nostre spese che la tecnologia, che in tanto ci stava venendo incontro[6], era foriera di nuovi equivoci? Qui desidero rileggere una poesia di Alberto Bertoni dalla raccolta *Le cose dopo*:

> UN GIORNO DEL 2003
>
> Va quasi bene che il gendarme
> autocorrettorio del mio computer nuovo
> per puro ricordo di ostriche
> divorate a dozzine
> capovolga sua sponte
> in Brètoni questo cognome
> e in Mondatori toscanizzi l'Editore
> per eterno dormiveglia riducendo
> Pasolini a Pisolini
> ma che poi il suddetto storpii
> Gobetti in Godetti passato remoto

[6] Nota per GIULIANO LADOLFI: ti ricordi quante volte benedicemmo l'invenzione dello *scanner* o la diffusione della posta elettronica?

www.andreatemporelli.com

è nuovo infallibile segno
della pornografia che fa
difendere dai Carabinieri in armi
un pugno di neonazi, oggi primo febbraio
in centro a Modena Medaglia d'Oro

Inoltre io godetti solo
molte corse, poche donne, qualche
piatto buono, la mia
bibliotechina di poesia, un po'
di bottiglie di Borgogna comprate in loco
insieme col primo profumo
di pioggia sull'asfalto, tra le foglie

È poco, è molto? O forse una vita
scappata di mano, quando
l'inumano ci ingrassa, l'umano ci muore?

Il buon senso, dal canto suo, spesso appiattisce la vita. Quante possibilità avete, per esempio, di trovare due persone di nome "Sauro"? E quante possibilità vi date di trovarli giusto uno accanto all'altro in una bibliografia critica in ordine cronologico? È quanto è avvenuto su questo stesso numero: dubitando di me, ho chiesto direttamente a Giancarlo Pontiggia di inserire tutti i nomi di coloro i quali avevano scritto qualcosa su di lui, e la circostanza mi ha inquietato. Si trattava di un errore pervicace o di un segnale del destino?[7] I filologi di tutti i tempi ci meditino su.

Insomma, abbiamo parlato tanto, nei numeri scorsi, dell'editor, ma non si elogia mai abbastanza di questi tempi il buon correttore di bozze[8].

A conclusione di tutto, credo che la morale sia molteplice. Anzitutto, dobbiamo accettare la nostra fallibilità umana, stare meno compassati e sorridere anche un poco di noi stessi. Dopo ore stralunate, passate davanti all'oblò della lavatrice convinto di guardare la televisione, mi capitò anni fa di mandare nottetempo l'annuncio della nascita di mio figlio, perdendomi clamorosamente per strada una "acca". Era rimasta sul tasto pigiato troppo debolmente oppure avevo già iniziato la mia regressione linguistica per stabilire quanto prima un dialogo con il pupo in arrivo? Fatto sta che a quell'errore mi sono affezionato.

---

[7] Nota per GIANCARLO PONTIGGIA: scusa se non ti ho reso partecipe di questi miei dubbi, magari mi sfugge qualche spiegazione meno esoterica (ad es. pseudonimi della stessa persona), ma in precedenza avevo tediato anche Alessandro Ceni obbligandolo a controllare due numeri incredibilmente alti, incredibilmente uguali e incredibilmente successivi nella sua bibliografia.

[8] Nota per ME STESSO: ho per caso appena commesso una *gaffe* imperdonabile?

www.andreatemporelli.com

Ciò non toglie — e si tratta della seconda morale — che non si debba restare massimamente vigili, perché una lingua è un sistema veramente complesso e noi stiamo lì, dentro quella rete. La nostra anima si rintana nelle sfumature dell'idioletto.

Un ultimo insegnamento. Quando correggiamo qualcuno, facciamolo con stile, stando attenti a ogni dettaglio[9], con l'atteggiamento di chi non rimprovera, ma di chi vuole sorridere insieme per le nostre piccole, amabili imperfezioni.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Andrea Temporelli è uno dei 263 poeti della sua generazione. Ha pubblicato la raccolta *Il cielo di Marte* (Einaudi 2005). È nato nel mese più crudele a Borgomanero, dove si occupa nottetempo della rivista «Atelier», in qualità di direttore, redattore, correttore di bozze e magazziniere.

[9] Nota per CLAUDIO BAGNASCO: avevi notato l'uso improprio della "d" eufonica («ad una rivista») nella lettera del nostro amico lettore? Secondo me, potrebbe essere un tema adatto alla nuova rubrica che hai in mente, dal taglio prettamente linguistico. In merito ho una teoria: a parte l'uso ormai massiccio che se ne fa nella scrittura (nei temi, dovendo correggere ben altro, tendo a trascurarlo), ma ormai anche nell'uso orale se ci fai caso, io sono convinto che sia un "errore" più tipico per coloro che frequentano la poesia (qualche citazione da Leopardi: «E dove io tristo ed affannato e stanco», «Ed alla man veloce», «La fredda morte ed una tomba ignuda»; ma vedi anche lo Zibaldone).

www.andreatemporelli.com

Voci

Giancarlo Pontiggia

NOTIZIA BIOGRAFICA

Giancarlo Pontiggia è nato a Seregno, in provincia di Milano, nel 1952. Nel 1977 fonda con Milo De Angelis la rivista «Niebo». L'anno successivo si laurea presso l'Università Statale di Milano con una tesi sull'opera poetica di Attilio Bertolucci. Attualmente è redattore di alcune riviste — fra cui «Poesia», «Poesia e spiritualità», «Ali», «Capoverso» — e critico letterario per il quotidiano nazionale «Avvenire». Per la rivista «Testo» dell'Università Cattolica di Milano, cura da diversi anni una rubrica di poesia contemporanea. Per Moretti & Vitali dirige, insieme a Paolo Lagazzi, la collana di poesia «Fabula» e la collana di saggistica «I volti di Hermes». Dal 1981 vive a Milano, dove insegna al Liceo Classico.

AUTOPRESENTAZIONE
La mia poesia in due parole

La storia della mia poesia potrebbe essere riassunta così: sono nato nel 1952, ho esordito nel 1977, ma ho pubblicato il mio primo vero libro solo nel 1998. Insomma, è come se avessi esordito due volte. La prima volta, al tempo della rivista milanese «Niebo» e dell'antologia poetica *La parola innamorata*, fui come ipnotizzato dalla strabiliante ricchezza dei linguaggi contemporanei, dal loro caos avventuroso e colorato: ma non ci misi molto a capire che quelle poesie potevano piacere solo al mio tempo, non a me; che erano state scritte con la lingua, troppo facile, di un'epoca, e che — in ogni caso — non mi appartenevano. Allontanarle da me, prima che cadessi nella tentazione di farne un vero libro e di cristallizzarle in un'esperienza definitiva, significò poter ripensare la poesia in una dimensione più limpida e misurata, più severa e appartata: non sapevo ancora cosa volevo, ma sapevo ciò che non volevo più. Il ritorno ai classici latini e greci, letti appas-

www.andreatemporelli.com

sionatamente durante l'adolescenza, e poi abbandonati all'Università, mi svelò la vastità e la profondità di un pensiero poetico nato alla confluenza tra ispirazione e disciplina, natura e storia, memoria letteraria e tempo presente. Amavo, e amo, i libri architettonici, strutturati e ventosi, dove ogni parola si potenzi nelle altre, liberando la forza archetipica dei nostri sogni e dei nostri pensieri. Diffidavo delle parole che suonano troppo, ma anche di quelle che non suonano, così come diffidavo, in genere, delle parole astratte, non nutrite di materia e di vita, di quella sovrana forza sensibile e naturale che viene dall'esperienza delle cose del mondo. Passando gli anni, posso solo aggiungere di credere sempre meno nel potere delle poetiche e sempre di più nella qualità sostanziale della poesia, che mi appare — al suo meglio — come una prodigiosa sintesi di immaginazione, pensiero e suono. Ho scritto, per ora, due libri di poesia — *Con parole remote*, nel 1998; *Bosco del tempo*, nel 2005 —, che costituiscono come una sorta di dittico. Nel primo pongo i confini del poetico, rifacendomi alle esperienze più arcaiche, quelle degli antichi *auguria* e delle antiche «evocazioni», ma in un linguaggio liquido e onirico di sostanza tutta novecentesca. Nel secondo mi avventuro nel bosco del tempo: diseguale e irriducibile; misterioso, labirintico garbuglio di illuminazioni private e pubbliche, di smarrimenti, di felicità, di luoghi mitici e assolati che si alternano a paurose lande ghiacciate. Quasi un'allegoria, insomma, del nostro tempo umano. In ogni caso, credo che ai poeti si debba chiedere, come sempre, di dire qualcosa che ci riguardi in profondità: parole forti e generose, risolute e chiare, anche quando affondino nella fragilità opaca del vivere, nel buio irriducibile delle nostre più segrete pulsioni.

OPERE

POESIA

Con parole remote, Milano, Guanda 1998
Bosco del tempo, Milano, Guanda 2005
Io sono la sposa, con una acquaforte di Simonetta Melani, Salerno, Torchi dell'Ombra 2005
Dialoghetti, con un'opera di Mauro Cappelletti, Como, Minima poetica 2007
Citera, Collezione di sabbia, Napoli, Il Filo di Partenope 2008
Lux nox, Lugano, Alla chiara fonte 2008
Ho sognato il Tour, con interventi a pastelli e pigmenti di Sandro De Alexandris, Roma, Stamperia d'arte Il Bulino 2010

www.andreatemporelli.com

O tempo, tre poesie con una acquaforte di André Beuchat, Toccalmatto, Alma Charta 2010

TEATRO

Stazioni, Varese, Nuova Editrice Magenta 2010

SAGGISTICA

Contro il Romanticismo. Esercizi di resistenza e di passione, Milano, Medusa 2002
Selve letterarie, Bergamo, Moretti & Vitali 2006

SAGGI DI POETICA NON RACCOLTI IN VOLUME

Mi perdonerete se ho sentito il bisogno, in *Atti del Convegno «Poesia: il futuro cerca il futuro»* (4-5 marzo 2005), Faloppio, LietoColle 2006
Poesia è ciò che non muta, «Testo», 54, luglio-dicembre 2007
Lo sguardo archeologico della poesia, «Poesia e Spiritualità», 1, dicembre 2007
Frammenti di un poema abbandonato, «Cenobio», 4, 2008
Uno spazio poetico: la «domus» romana di epoca tardo-repubblicana e primo imperiale, «Italian Poetry Review», IV, 2009
Le Muse, come leggiamo in Omero, in *La poesia, il sacro, il sublime*, a cura di A. Desideri, Rimini, FaraEditore 2010, pp. 236-238

CURATELE E COMMENTI

La parola innamorata. I poeti nuovi (con ENZO DI MAURO), Milano, Feltrinelli 1978
PAUL VALÉRY, *Opere poetiche*, introduzione di M.T. Giaveri, Milano, Guanda 1989
SALLUSTIO, *La congiura di Catilina*, Milano, Mondadori 1992
PAUL VALÉRY, *Il mio Faust*, Milano, SE 1992
UMBERTO SABA, *Poesie*, Milano, Rizzoli 1992
Céline e l'attualità letteraria, Milano, SE 1993
ATTILIO BERTOLUCCI, *Poesie scelte*, Milano, TEA 1997
STÉPHANE MALLARMÉ, *Manet e gli altri*, Milano, Medusa 2004
CATONE, *Distici*, Milano, Medusa 2005
Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana, Novara, Interlinea 2009

www.andreatemporelli.com

ALTRE TRADUZIONI

DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS DE SADE, *La nouvelle Justine*, voll. I-III, con una introduzione di PIERRE KLOSSOWSKI, Milano, Guanda 1978-1980

LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Bagatelle per un massacro*, introduzione di UGO LEONZIO, Milano, Guanda 1981

STÉPHANE MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno — Monologo d'un fauno — Improvviso d'un fauno*, in Mallarmé, *Poesia e prosa*, a cura di COSIMO ORTESTA, con una introduzione di JACQUELINE RISSET, Milano, Guanda 1982

YVES BONNEFOY, *Quattro poesie*, «L'anno di poesia», 1, 1986

JULES SUPERVIELLE, *La bambina dell'oceano* (con MARIA CRISTINA GRANDI), Milano, Marcos y Marcos 1987

YVES BONNEFOY, *La nuit d'été*, «Avvenire», 10 marzo 1991

PINDARO, *Olimpiche* (I, III, XI, XIV), in *Lirici greci tradotti da poeti italiani contemporanei*, a cura di VINCENZO GUARRACINO, Milano, Bompiani 1991

RUTILIO NAMAZIANO, in *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*, a cura di VINCENZO GUARRACINO, Milano, Bompiani 1993

LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Una lettera*, «Avvenire», 15 maggio 1994

YVES BONNEFOY, *Tre frammenti di un poema*, in *Poeti a Pescocostanzo*, a cura di PAOLO LAGAZZI, Pescara, Edizioni Tracce 1996

INTERVISTE

Dialogo sulla poesia, a cura di SIMONE MARTINELLO, «Capoverso», 5, gennaio-giugno 2003

I confini del canto, a cura di GABRIELA FANTATO e ANNALISA MANSTRETTA, in *La biblioteca delle voci*, a cura di LUIGI CANNILLO e GABRIELA FANTATO, Novi Ligure, Joker 2006

Intervista con Giancarlo Pontiggia, a cura di TANIA CONVERTINI, «L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature», 18-19, Spring-Fall 2006-2007

Conversazione con lo scrittore Giancarlo Pontiggia, a cura di ISABELLA LEARDINI, «La Voce di Romagna», 28 agosto 2008

L'io lirico nella poesia autobiografica, a cura di MENOTTI LERRO, Arezzo, Zona 2009

Poesia in forma di natura, intervista a cura di RAFFAELLA BETTIOL, «La Nuova Tribuna Letteraria», 100, quarto trimestre 2010

In conversazione con Giancarlo Pontiggia, a cura di ROBERTA BERTOZZI, «Ali», 6, primavera 2011

A colloquio con Giancarlo Pontiggia, a cura di CARLANGELO MAURO, «Gradiva» 39-40, 2011

www.andreatemporelli.com

Il confine della polvere, a cura di IRENE PALLADINI, «Steve», 41, autunno 2011.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

GIUSEPPE CONTE, risvolto a *Con parole remote*, *op. cit.*
FRANCO DIONESALVI, *Attraverso il fuoco*, rec. a *Con parole remote*, «Caffè Michelangiolo», II, 2, maggio-agosto 1997.
ROSITA COPIOLI, *Pontiggia, una fede nelle parole che nominano*, «Avvenire», 31 gennaio 1998.
PAOLO LAGAZZI, *Poesie di Giancarlo Pontiggia. Dissolvenza incrociata*, «Gazzetta di Parma», 28 febbraio 1998 (poi in *Dentro il pensiero del mondo*, I Quaderni del Battello Ebbro 2000, pp. 131-134).
ALBERTO CAPPI, *Le forme dell'attuale poesia*, «La Voce di Mantova», 10 marzo 1998.
ALESSANDRO QUATTRONE, *Pontiggia, il miracolo di un'alta poesia espressa sottovoce*, «Il Corriere», 25 marzo 1998.
ERMANNO KRUMM, *Con parole remote*, «Il Foglio», 4 aprile 1998.
GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Con parole remote*, «Poiesis», 15, gennaio-aprile 1998.
NICOLA GARDINI, *Con parole remote*, «Poesia», 117, maggio 1998.
MARIA TOSCA FINAZZI, *Pontiggia, magia di parole remote*, «L'Eco di Bergamo», 25 luglio 1998.
FRANCO LOI, *Al volgere del tempo*, «Il Sole 24 Ore», 13 settembre 1998.
DANIELE PICCINI, *Struttura coerente di un libro sinfonia*, «Letture», 550, ottobre 1998 (poi in *Con rigore e passione*, I Quaderni del Battello Ebbro 2001, pp. 260-261).
LUIGI PICCHI, *Con parole remote*, «La città di vita», 5, settembre-ottobre 1998.
DAVIDE RONDONI, *Con parole remote*, «clanDestino», 3, novembre 1998.
GIOVANNA LEO, *Un lino di azzurro teso*, «Steve», 17, autunno 1998.
FRANCESCO VINCI, recensione a *Con parole remote*, in *Poesia '98. Annuario*, a cura di GIORGIO MANACORDA, Roma, Castelvecchi 1999.
SIMONE MARTINELLO, *L'anima e il volto di un poeta viandante*, «La Nuova Tribuna Letteraria», aprile-giugno 1999.
GIAMPIERO MARANO, *La democrazia e l'arcaico*, Bologna, Arianna editrice 1999, pp. 72-76.

www.andreatemporelli.com

MARCO MERLIN, *Con parole remote*, «Atelier», 15, settembre 1999 (poi in *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea 2005, pp. 176-180).
TIZIANO BROGGIATO, *Cappi e Pontiggia: apici poetici '97-'98*, «I Quaderni del Battello Ebbro», 22, giugno 1999.
NICOLA ARRIGONI, *Le parole «remote» di Pontiggia*, «La provincia», 17 novembre 1999.
VINCENZO ATHOS MONTUORI, *Dal frammento al libro*, «Si scrive», anno 2000 (poi in *Il Lettore di Provincia*, Cremona 2003).
GIUSI DRAGO, *Noi leggevamo un tempo*, «Dialogica», 1, 2001.
LUIGI FONTANELLA, *Noi leggevamo un tempo*, «Gradiva», 20-21, Fall 2001/Spring 2002.
PIERANGELA ROSSI, *I Romantici sotto accusa*, «Avvenire», 8 giugno 2002.
PAOLO LAGAZZI, *La meraviglia delle parole*, «Gazzetta di Parma», 19 luglio 2002 (poi in *Forme della leggerezza*, Milano, Archinto 2010, pp. 99-102).
FULVIO PANZERI, *Noi tra i detriti dell'era romantica*, «Famiglia Cristiana», 40, 6 ottobre 2002.
RICCARDO EMMOLO, *Contro il Romanticismo*, «Poesia», 167, dicembre 2002.
CARLO ALBERTO SITTA, *Contro il Romanticismo*, «Steve», 25, autunno 2002.
LUIGI PICCHI, *Contro il Romanticismo*, «clanDestino», 4, 2002 (poi in «Città di Vita», gennaio-febbraio 2003).
GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Giancarlo Pontiggia*, in *Appunti critici. La poesia italiana del tardo Novecento tra conformismi e nuove proposte*, Roma 2002, pp. 184-185.
ISABELLA VINCENTINI, *Contro il Romanticismo*, «Ágalma», 4, gennaio 2003.
GABRIELA FANTATO-ALFREDO PANETTA, *Noi leggevamo un tempo*, «La Mosca», 9, marzo 2003.
DANIELE PICCINI, *Nell'ombroso dove*, «Famiglia Cristiana», 6 aprile 2003.
SAURO DAMIANI, *«Contro il Romanticismo» e «Nell'ombroso dove» di Giancarlo Pontiggia*, «Soglie», 2, agosto 2003.
SAURO ALBISANI, *Una parola condivisa*, «il Portolano», 34-36, aprile-dicembre 2003.
LUIGI PICCHI, *Nell'ombroso dove*, «Città di vita», gennaio-febbraio 2004.
EDOARDO ZUCCATO, *Contro il Romanticismo*, «La Mosca», 10, aprile 2004.
ELIO GRASSO, *La memoria del mondo*, in *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei*, Milano, Bocca 2004, pp. 13-16.
GIUSEPPE CONTE, risvolto a *Bosco del tempo*, *op. cit.*

www.andreatemporelli.com

STEFANO LECCHINI, *Assalti al cielo*, «Gazzetta di Parma», 14 luglio 2005 (poi in *I fantasmi della libertà. Scrittori fra invenzione e destino*, Bergamo, Moretti & Vitali 2006, pp. 117-118).
ALBERTO CAPPI, *«Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «la Voce di Mantova», 28 luglio 2005.
BIANCA GARAVELLI, *Giancarlo Pontiggia e la voce forgiata «fuori dal tempo»*, «Avvenire», 7 agosto 2005.
FRANCA GRISONI, *Nel labirintico mito del tempo*, «Giornale di Brescia», 20 agosto 2005.
MARCO BECK, *Rivoli di saggezza dall'antichità classica*, «Letture», 619, agosto-settembre 2005.
ALBERTO TONI, *«Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «Avanti», 15 settembre 2005.
CESARE CAVALLERI, *«Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «Studi cattolici», 536, ottobre 2005.
FRANCESCO NAPOLI, *Un sussurrato dialogo tra il poeta e il suo lettore*, «Osservatore Romano», 19 ottobre 2005.
OTTAVIO ROSSANI, *Nel bosco fitto dei ricordi dove i versi della tradizione possono inventare una vita*, «Corriere della sera», 30 ottobre 2005.
PASQUALE DI PALMO, *Classicismo greco in versi italiani*, «Letture», 621, novembre 2005.
CARLO ALBERTO SITTA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Steve», 29, inverno 2004.
MARCO CIPOLLINI, *Una lettura di «Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «Capoverso», 10, luglio-dicembre 2005.
MARIA CLELIA CARDONA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Pagine», 45, settembre-dicembre 2005.
MARCO CIPOLLINI, *Contro il Romanticismo: un libro di Giancarlo Pontiggia*, «erba d'arno», 99, inverno 2005.
ADRIANO NAPOLI, *Il poetico "necessario" di Giancarlo Pontiggia. Per una lettura di «Bosco del tempo»*, «misure critiche» 1-2, 2005.
FRANCO LOI, *Natura e uomo riuniti nella poesia*, «Il Sole24Ore», 8 gennaio 2006.
FEDERICO SCARDANELLI, *Pontiggia, il nostro "greco"*, «Il Domenicale», 21 gennaio 2006.
STEFANO RAIMONDI, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Pulp», gennaio-febbraio 2006.
LUIGI PICCHI, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Città di vita», gennaio-febbraio 2006.

www.andreatemporelli.com

GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Poiesis», 34-35, 2005-2006.
DANTE MAFFIA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Polimnia», 5, gennaio-marzo 2006.
PAOLO RUFFILLI, *«Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «Quadrivio», febbraio 2006.
ANTONIO SICHERA, *La possibilità dei nomi e della vita*, «Stilos», 14-27 marzo 2006.
VINCENZO GUARRACINO, *Passeggiando nella selva del tempo*, «La Provincia», 25 marzo 2006.
LUIGI FONTANELLA, *Giancarlo Pontiggia tra presente immane ed eterno ritorno: lettura di «Bosco del tempo»*, «Gradiva», 29, Spring 2006.
DANIELE PICCINI, *Le parole d'oro nel tempo che le nega*, «Poesia», 207, luglio-agosto 2006 (poi in *Letteratura come desiderio*, Bergamo, Moretti & Vitali 2008, pp. 301-303).
MARCO VITALE, *Un barlume di azzurro*, «Il grandevetro», 74, maggio-giugno 2006.
SEBASTIANO AGLIECO, *Una drammatica sfuggevolezza*, «La Mosca di Milano», 14, giugno 2006 (poi in *Radici delle isole. I libri in forma di racconto*, Milano, La Vita Felice 2009, pp. 83-84).
DANIELA MONREALE, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «La Mosca di Milano», 14, giugno 2006.
New Italian Poetry, edited by ALESSANDRO MOSCÈ, translated into English by EMANUELE DI PASQUALE, Gradiva, New York 2006, pp. 32-35.
ALESSANDRO CENTINARO, *L'Arcadia interiore*, «Smerilliana», 6, luglio-dicembre 2005.
GIANFRANCO LAURETANO, *I nuovi cinquantenni*, «clanDestino», 3, novembre 2006.
ADRIANO NAPOLI, *Il "poetico necessario" di Giancarlo Pontiggia*, in *Luoghi separati. Profili di poeti contemporanei*, Pesaro, Neftasia 2006, pp. 85-98.
ALBERTO CAPPI, *«Selve letterarie» di Giancarlo Pontiggia*, «La Voce di Mantova», 12 gennaio 2007.
DAVIDE BRULLO, *L'alchimia della critica letteraria*, «Il Domenicale», 20 gennaio 2007.
ALESSANDRO MOSCÈ, *Tra tempo e natura la poesia di Pontiggia*, «L'azione», 27 gennaio 2007.
FULVIA GIACOMOZZI, *Gli studi critici di Pontiggia su tradizione e modernità*, «Stilos», 6 febbraio 2007.

www.andreatemporelli.com

PASQUALE DI PALMO, *Nella luminosa selva degli autori amati*, «Letture», 635, marzo 2007.
ALBERTO TONI, *«Selve letterarie» di Giancarlo Pontiggia*, «Avanti», 8 marzo 2007.
SAURO DAMIANI, *«Bosco del tempo» e «Selve letterarie»*, «Soglie», 3, dicembre 2006.
ALESSANDRO MOSCÈ, *Pontiggia, viaggio tra le belle rime*, «Corriere Adriatico», 2 giugno 2007.
SAURO ALBISANI, *Il dono delle parole*, «Pelagos», 11, settembre 2007.
DANIELA BISAGNO, *La misura e la grazia. Su «Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «La clessidra», 2, 2007.
ALESSANDRO MOSCÈ, *L'apparizione della natura*, in *Tra due secoli. Poeti interpreti del nostro tempo*, Pesaro, Neftasia 2007, pp. 115-120.
ANTONIO SICHERA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, in AA.VV., *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultimo Novecento*, a cura di LORETTO RAFANELLI, «I Quaderni del Battello Ebbro», 1, novembre 2007.
ROSA PIERNO, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Carte nel vento», 8, novembre 2007.
BIANCA GARAVELLI, *Giancarlo Pontiggia — «Selve letterarie»*, «Testo», 54, luglio-dicembre 2007.
ALESSANDRO CARRERA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Gradiva», 33, Spring 2008.
BRUNO OSIMO, *Con parole remote*, in G.C. Pontiggia, *Selected Poems*, Translated by L. BONAFFINI, Stony Brook, Gradiva Publications 2008.
DONATELLA BISUTTI, *«Selected Poems» — «Dans l'ombreux ici» di Giancarlo Pontiggia*, «Poesia», 228, giugno 2008.
PLINIO PERILLI, *Giancarlo Pontiggia — «Selve letterarie»*, «Poesia», 231, ottobre 2008.
LORETTO RAFANELLI, *Giancarlo Pontiggia — «Selve letterarie»*, «Liberal», 18 ottobre 2008.
ALBERTO CAPPI, *«Il miele del silenzio» — «Lux Nox»*, «La Voce di Mantova», 12 marzo 2009.
DAVIDE BRULLO, *Nel 410 della storia del mondo*, «La Voce di Romagna», marzo 2009.
DANIELE PICCINI, introduzione, commento e note a: *Al lettore*; *Immagina una cella, una*, in *Poesia italiana contemporanea e tradizione del Novecento*, Milano, Principato 2009, pp. 125-128.
CARLO ALBERTO SITTA, *Il miele del silenzio*, «Steve», 36, primavera 2009.
GIULIANO LADOLFI, *Il miele della parola*, «Atelier», 54, giugno 2009.

www.andreatemporelli.com

CARLO CIPPARRONE, *A proposito del connubio tra poesia e prosa*, «Capoverso», 17, gennaio-giugno 2009.
SAURO DAMIANI, *Il miele del silenzio*, «Soglie», 2, agosto 2009.
UBERTO MOTTA, *Tre poeti «alla chiara fonte»*, «Cenobio», 3, 2009.
ALBERTO CASADEI, *Il miele del silenzio*, «Poesia», 242, ottobre 2009.
RAFFAELLA BETTIOL, *Giancarlo Pontiggia: il riverbero di un'estate greca*, «per», 3, febbraio 2010.
ADRIANO NAPOLI, *Solo chi torna scrive*, in *Le api dell'invisibile. Poeti italiani 1968-2008*, Milano, Medusa 2010, pp. 126-134.
RICCARDO EMMOLO, *Auguria*, in *Memoria e cecità*, Bergamo, Moretti & Vitali 2010, pp. 79-90.
BIANCA GARAVELLI, *Geografia o metafisica. Luoghi della poesia contemporanea*, in *Patrie poetiche*, a cura di ELISABETTA PIGLIAPOCO, Ancona, peQuod 2010, pp. 66-80.
ALESSANDRO MOSCÈ, *Le stazioni del mistero*, «Prospettiva» (inserto de «L'Azione»), 26 giugno 2010.
DAVIDE BRULLO, *Per fortuna la poesia ha il suo salvatore: Giancarlo Pontiggia*, «il Giornale», 10 agosto 2010.
LUCA BENASSI, *Il miele del silenzio*, in *Rivi strozzati. Poeti italiani negli Anni Duemila*, Roma, Lepisma 2010, pp. 34-38.
FRANCESCO FILIA, *Chi è felice è un traditore*, 23 settembre 2010, sul web: «www.nell'occhiodelpavone.blogspot.com».
RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Fra poesia e prosa. Le «Stazioni» di Giancarlo Pontiggia*, «Il Corriere del Ticino», 1 ottobre 2010.
ADRIANO NAPOLI, *Giancarlo Pontiggia: «Stazioni»*, «Atelier», 59, settembre 2010 (ripreso in «misure critiche», 2, 2010).
DOMENICO IANNACO, *Due antologie di poeti contemporanei*, «misure critiche», 2, 2010.
ROBERTO CARACCI, *La stupefatta poesia del presente*, in *Epifanie del quotidiano*, Bergamo, Moretti & Vitali 2010, pp. 87-97.
CARLO ALBERTO SITTA, *Da quel luogo remoto*, «Steve», 39, autunno 2010.
SEBASTIANO AGLIECO, recensione a *Stazioni*, «Qui libri», I, 2, novembre/dicembre 2010.
LUIGI FONTANELLA, *Metti in scena Milano*, «America Oggi», 5 dicembre 2010.
SEBASTIANO AGLIECO, *Giancarlo Pontiggia: «Stazioni»*, «Punto. Almanacco della poesia italiana», 1, 2011.
ADRIANO NAPOLI, *Vola alta, parola. Poeti italiani 1967-2010*, Milano, Marcos y Marcos 2011, pp. 359-379.
IRENE PALLADINI, *Polvere di luce*, «Steve», 41, autunno 2011.

www.andreatemporelli.com

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Due risvolti

Non è un caso che questo atteso, sfolgorante libro di Giancarlo Pontiggia si apra con una poesia intitolata *Canto di evocazione*: «Vieni ombra/ ombra vieni/ ombra ombra»; evocazione magica e invocazione rituale sono due dei toni dominanti in questa raccolta così straordinariamente compatta, tesa, percorsa da brividi di tenebra e da staffilate di luce. Sin dall'inizio il lettore è posto di fronte a una manifestazione di energia linguistica rarissima nella poesia contemporanea, un'energia corale, iterativa, orante, dal ritmo pietroso e insieme netto, che fa pensare a Sofocle, tradotto da William Butler Yeats. Giancarlo Pontiggia non ci parla mai di sé, in questo libro, quasi si cancella come essere privato, che appartiene a un luogo e a un tempo. «Preservo memorie non mie», dirà. I luoghi e i tempi della sua poesia, anche quando viene nominato un anno preciso, il Sessantuno, o ricordata la fine del secolo, restano remoti, come le parole che li evocano. A volte ci sembra di essere tra le vigne scoscese della Grecia antica, a volte lungo i margini silenziosi di una strada dell'antica Roma, di vedere altari, incensi, fuochi, viandanti amici «della polvere e del vento», pronti a onorare i propri lari. Il linguaggio nuovo che il poeta si è creato è a tratti elegiaco; ma più spesso ha cadenze da inno, da «antica preghiera», con una metrica irta, abilissima, signora della rima, dell'assonanza, della consonanza: «Rami, selve, nomi d'amore: di nuovo / vi invoco»; o ancora: «Fiamme-cuore: terra: madre ombrosa! / Sono per voi queste rime di un suono / più intimo, are / celate in una scura / cetra». Le parole del poeta sono dette «simili a un ramo d'oro, a una bacca / di luce», e il poeta stesso è un «modesto / ascoltatore del mondo». Ma il lettore di questo grande libro scoprirà presto che il modesto coreuta, l'augure che evoca e invoca la terra e le sue stagioni come le più lontane stelle del firmamento, ha in realtà un compito immane, quello di riportare alla luce il senso eterno della poesia — o dell'universo — grazie a «parole salvate» e «semi di ieri», cioè grazie a parole «remote», eppure così contemporanee, così necessarie, così vicine alla nostra anima.

[GIUSEPPE CONTE, Risvolto di copertina per *Con parole remote*, *op. cit.*]

In questo suo nuovo densissimo e felicissimo libro, Giancarlo Pontiggia prende per mano il lettore sin dai primi versi. È un lettore «benigno e sperduto» quello che viene evocato e invocato: un lettore capace di devozione, di ardore, di smarrimento. L'autore gli si rivolge fraterno, con una voce ora arcana e ora mite, ora dolce e ora affilata, proponendogli un itinerario di conoscenza che ha soste ma non momenti di fiacca, e che procede per ver-

www.andreatemporelli.com

ticali accensioni liriche e pacate riflessioni elegiache. Questo poeta, il più «greco» tra quanti scrivono in italiano, il più nutrito di cultura classica, adesso parla di sé, ma come parlavano di sé Alceo o Virgilio. Parla della sua infanzia, tra visioni chiuse nel loro segreto come una chiocciola in una antica pietra, e della sua adolescenza «severa», tra i *Manoscritti del Quarantaquattro*, il sogno di un'India «immobile e vermiglia» e il ricordo delle imprese ciclistiche di Gimondi, che meritano un intenerito calco foscoliano («Felice te, pensavo, che il regno / aspro dei gioghi sfidi, solitario»). E parla del suo amore per la Grecia, per le Cicladi, per quella loro luce dove, quando scendi dal traghetto, i sandali diventano d'oro e il caffè un fuoco nero. Il libro ci riporta così al tempo quando «tutto il mondo era divino», e ci dona attacchi come questo: «Sul mar dei mirti un giorno correvamo», un endecasillabo divinamente ritmato.

[GIUSEPPE CONTE, Risvolto di copertina per *Bosco del tempo*, *op. cit.*]

Un libro che non ha paragoni, insieme arcaico e avveniristico

Vent'anni fa Giancarlo Pontiggia, insieme con alcuni amici, inaugurò la nuova poesia, liberandola dal sovvertimento del senso architettato dalle avanguardie. Oggi, dal suo lungo lavoro nasce un libro che non ha paragoni, insieme arcaico e avveniristico. Quanti al pari di lui restituiscono l'energia della parola con felice esattezza, come contemporanei di Saffo o di Catullo, attraverso tutta l'esperienza del moderno, o infondono tale vera sapienza linguistica in una metrica nuovissima?

Come il primo atto del poeta antico non è scrivere miti e inni, ma fondare il sacro che li precede, così anche il poeta di oggi deve iniziare dalla *fides*: la lealtà a verità e bellezza. Perciò l'esordio evoca e invoca l'ombra: il mistero doloroso del cosmo da cui viene il senso sacro di ogni parola; ma occorrono precisione d'orientamento, definizione del limite, per farli rinascere nel cuore, secondo le strutture dell'*augurio* e del sacrificio. Poi, ecco la preghiera ai tempi, perché sia salvato il senso solitario delle parole, così come sono state scritte, «tra i lari delle stanze e dei giardini», in quei mesi fra estate e autunno, unici e simbolici. Recentemente aveva scritto: «Nominare significa rendere familiare il mondo: scrivere significa ordinarlo in una prospettiva. Ogni poesia è un luogo dello spirito, una stanza del mondo che si fa conoscere. L'esperienza esiste; le parole possono significare». Aveva scritto ancor prima che la poesia è dono, non atto volontario: evento, non dovere. Che la parola non annulla l'oggetto, ma lo ripresenta, lo *nomina*. Che deve far sentire la fatica, il peso (come in Leopardi), non cancellati. Eppure, alla fine di questo libro, ricordando le stanze «di un pome-

www.andreatemporelli.com

riggio ritrovato per caso», ordina ai versi di «celare / il luogo, il nome, il tempo / di coloro che l'hanno abitato, poiché // resta solo ciò che è nascosto, / che non viene nominato». Il segreto della bellezza potente di questa poesia sta in un paradosso, al quale allude quest'altra riflessione: «La poesia è il cielo della terra. […] ma chi la fa è l'uomo, costretto a parlare di un tempo dal quale è escluso […] la poesia è fatta dall'uomo, ma non è per l'uomo. Essa ci restituisce all'inizio, portandoci alla fine. Intendo questo con parole come: forma, nostalgia, perduto. Si tratta di un altro tempo, estraneo, straniero, che chiede di essere sottilissimi, più sottili del vento per passare, essere ammessi […] La terra è già cielo, già tutto il cielo. La poesia è vedere che anche la terra è cielo». Come in San Paolo, l'amore del poeta sceglie il presente, ma lo fa con parole remote, rimosse dal greve e dal labile: «con parole salvate / con semi di ieri / […] in un secolo alla fine». Ecco perché questo libro cancella il qui e l'ora e l'io, tranne due date, i cenni di fine millennio, una casa, un fratello lontano. In questo rimosso non c'è nulla di psicanalitico, ma l'accettazione del destino corale del poeta, che ricostruisce umilmente fili altrui, tessuti al di sopra di lui, in numeri di astri e armonie stellari. Lui, «custode // dei nomi e dei semi» *resta* «nella polvere di un noto / confine», e ne trae ciò che i Greci chiamavano l'*aiòn*, la durata del *sempre*, il fluire di ciò che è sempre. Questa essenza del tempo fragile del creaturale, questa spuma d'oro e rosata, che sorge dagli abissi dove tutto si deteriora e si trasforma, spuma delle tombe del cosmo, non è che l'aura. Dalla polvere dell'*Ecclesiaste* e dal pulviscolo degli atomi di Lucrezio, dalla pazienza del saggio che tace e parla al momento opportuno, nasce la forza delle parole che seguono il silenzio, incoronate di aura (le parole dei poeti «simili a un ramo d'oro, a una bacca / di luce»): «Invoco il silenzio fedele, taccio / ogni nome, e il vostro, pensieri, / suono potente e segreto; depongo // su un'ara remota / una parola che non compare; traduco // un cielo sconfitto / in rose di versi, in fuochi / solitari. // Viandante che passi, / amico della polvere e del vento, / onora i tuoi lari, / qui brucia un grano d'incenso».

[ROSITA COPIOLI, *Pontiggia, una fede nelle parole che nominano*, «Avvenire», 31 gennaio 1998]

Qualcosa che è abitualmente remoto in noi

Giustamente la quarta di copertina di questo libro di Pontiggia usa all'inizio il termine «sfolgorante» e mette in risalto l'«energia linguistica rarissima nella poesia contemporanea». Pontiggia si mette (o più precisamente si trova, non so quanto *malgré lui*) sulla strada che fu anche di Testori. Egli, naturalmente, ha un altro passo, un altro *habitus*, ma cosa sono

www.andreatemporelli.com

queste *parole remote* se non il tentativo di dar nome a un magone, che è al tempo stesso deserto senso del morire e felicità, che è senso imperioso, continuo e vivido della *vanitas* e anche occhio che ingrandisce per lo stupore? *Con parole remote* cosa, infatti, si tratta di provare a dire, in un dire che è un cercare con le labbra, come gli amanti o gli assetati? Dire l'ombra, presenza che apre e chiude il volume in due testi dei migliori, come virgiliano profondo riposo, o come anche caravaggesco fondo su cui la vita dice, come accade in un altro bel testo, «guarda!». Dire l'ombra, evocarla, invocarla, come chiarezza della nostra situazione esistenziale.

Le parole di Pontiggia sono *remote*, hanno una strana proprietà: portano alla domanda, crescono in intensità fino a trovar la loro forma nella preghiera che non ha distinzione tra laico e religioso («nomi/ nomi invocati/ e mai tornati// vi solleva il tempo/ verso quale tempo?»). Dal che si intende che sono parole remote non già perché vivono della consuetudine con i classici del loro autore-evocatore, bensì perché riportano con loro in superficie qualcosa che è abitualmente remoto in noi, nella vita che sperdiamo in questi anni. E remoto è il cuore, sede della ragione, cioè della domanda. […]

[DAVIDE RONDONI, recensione a *Con parole remote*, «clanDestino», 3, 1998]

Il senso della visione

Rompendo un silenzio che durava da quasi vent'anni — la prima raccolta, *La gioia*, risaliva al 1979 —, Giancarlo Pontiggia ha recentemente pubblicato la silloge *Con parole remote*. Questo piccolo capolavoro di scabra intensità deve forse il suo assetto, se si tiene presente la formazione classica dell'autore, proprio all'applicazione del principio callimacheo e neoterico in base al quale un libro grande, cioè voluminoso, è anche un grande danno. Che Pontiggia intenda deliberatamente porsi nella scia dei classici mi sembra evidente fin dall'*incipit* dell'invocazione posta a proemio dell'opera, secondo la consuetudine dei poemi antichi, che consta di un esametro scandito in tre tempi, come la danza sacra dei Fratelli Arvali: «Vieni ombra/ ombra vieni/ ombra ombra». A conferma della suggestione apportata dal verso iniziale, e per meglio illuminare il senso complessivo della ricerca di Pontiggia, si consideri l'affermazione perentoria contenuta in un suo saggio: «L'antico non è ciò che è passato, ma ciò che è perduto e ritorna». La mia opinione è che la classicità di Pontiggia sia in realtà una forma di neoplatonismo. Platone non condanna la poesia in quanto tale, ma quella che si arresta alla rappresentazione impressionistica e chiaroscurale delle cose, che non dà voce all'anima del mondo ma all'ego instabile dell'artista. […] L'arte, leggiamo nel *Timeo*, non è stata donata agli uomini

www.andreatemporelli.com

dalle Muse per il soddisfacimento di un piacere personale e irrazionale ma in qualità di «alleata» dell'anima, divina e indistruttibile, per consentirle di riaccordarsi con se stessa. Nell'individuazione del nesso esistente fra mito e geometria o, per dirla con De Angelis, fra *poesia e destino*, va rintracciato il nucleo centrale della poetica di Pontiggia: «Canto ciò che deve / ciò che piove sul mondo». Ma cos'è il destino se non l'immane *adesso* della creazione artistica, che erompe in un'aggressione repentina?: «perché non sappiamo altro che questo / non ricordiamo altro / che questo correre correre del sangue / improvviso». Per Pontiggia la poesia classica offre un paradigma estetico nitido e puntuale, quello del "vedere", che la poesia moderna si è costantemente e ostinatamente preclusa a totale beneficio di una confusa enfasi attivistica. Recuperando il senso della visione, la poesia non soltanto può attingere di nuovo al proprio centro, ma, ancora una volta platonicamente, ritrovare e riportare in vita mondi perduti, conosciuti nelle esistenze anteriori, la cui traccia mnestica si mantiene intatta: «parole eguali, resti / di un pensiero più che remoto, legni / di un antico fuoco». […]

[GIAMPIERO MARANO, *La democrazia e l'arcaico*,
Bologna, Arianna editrice 1999, pp. 72-76]

Assalti al cielo

Come Friedrich Hölderlin e Andrea Zanzotto, Giancarlo Pontiggia crede che gli dèi siano morti. Ma la loro scomparsa non segna la fine della vita: la vita, anzi, consiste proprio in questa implacabile discesa dentro un tempo disertato dagli dèi.

L'estate è finita, e al suo posto si è accampato solo un algido vuoto. L'azzurro si è tramutato in ombra — mentre, come sapeva Baudelaire, sulle nostre teste e sui nostri pensieri grava il coperchio di un cielo basso e umido, contro cui sbattono inutilmente i nostri voli. L'infanzia si è spenta, l'adolescenza — la nostra «severa adolescenza» — è precipitata in dolorosa maturità. Ma non si deve parimenti pensare che la morte degli dèi abbia cancellato la nostra vita interiore; è il mondo, semmai, a esser stato abolito: e di esso restano solo pochi, oscuri, segnali ricorrenti — o qualche lancinante memoria, o qualche abbacinante epifania. La vita interiore, viceversa, è cresciuta a dismisura; e le parole in cui si incarna non cessano di articolarne gli irrecusabili appelli. […]

Ora, la voce che ci interpella da questa nuova raccolta di Giancarlo Pontiggia (*Bosco del tempo*) non ha dimenticato la lezione di chi, fino ad oggi, si è trovato a vivere nel tempo disertato dagli dèi. Non ha dimenticato che «ciò che resta lo fondano i poeti»: e che, forse, solo in questo spazio bian-

www.andreatemporelli.com

co, o grigiocenere, può nascere — per guardare oltre, per cercare altrove — l'autentica poesia. Con le sole armi del verso — un verso prosodicamente e foneticamente sapientissimo, dal ritmo, per quanto spesso spezzato, sempre avvolgente, e dal suono sempre ricco di echi e di suggestioni irresistibili —, Pontiggia cerca di ricucire questa tragica lacerazione. Sa che gli dèi non potranno mai tornare per sempre, perché nulla, qui, avrà «pietà / dei nostri pensieri», e si è «una volta sola: né / alcun cielo, anche se forte, o d'oro, / ti salverà dalle fangose / vie della morte. Un solo ottobre è / per te». Ma sa anche che — come «il tempo raro» del mattino e dell'infanzia, come quel suo cielo alto e immenso e vuoto erano già visitati dall'inquietudine e dall'ombra — parimenti questo cielo che ci schiaccia potrà essere attraversato dal presagio luminoso, e numinoso, dell'altrove.

Così, questi versi in cui si consuma una discesa apparentemente irreversibile, non cessano di rinnovare i propri assalti al cielo: gli parlano, lo invocano, lo interrogano, come parlano — nelle sette «soste» in cui il ritmo implacabile della raccolta sembra per qualche istante rallentare — direttamente a noi lettori: anche smorzando il tono, quasi sussurrando intimamente al suo e al nostro orecchio (tutte quelle parentesi applicano come una fraterna «sordina») — ma senza deflettere minimamente dall'impresa. Torni, il cielo, a illuminare e a far esistere il mondo… Se l'infanzia era stata troppo composta, e l'adolescenza troppo severa, non sarà abbandonandosi a una nuova, diversa morbidezza (quante volte il cielo è detto «molle»), che si potrà trovare il sentiero capace di condurci, oltre il buio e l'imbroglio del bosco, verso il sole? Le Cicladi, su cui questa raccolta praticamente si conclude, sono — non a caso — soltanto luminosa, «stupefatta / poesia del presente».

Dopo *Con parole remote*, Pontiggia ha qui articolato e magnificamente rilanciato una lunga tradizione occidentale: dai lirici greci ai latini, giù fino allo stesso Zanzotto di *Vocativo*, delle *IX Ecloghe* e de *La Beltà* e all'amatissimo Bertolucci — e ha fatto questo con magistrale intensità di accenti e felicità espressiva. Insieme a *Tema dell'addio* di Milo De Angelis, *Bosco del tempo* risulta essere uno dei vertici, indiscutibili, della poesia italiana di inizio millennio.

[STEFANO LECCHINI, *Assalti al cielo*,
«La Gazzetta di Parma», 14 luglio 2005]

Una sorta di teatro del mistero

Questo libro è la riuscita, naturale continuazione del precedente volume sempre apparso nella collana "Fenice contemporanea", nel 1998: *Con parole remote*. Infatti persegue e approfondisce le scelte linguistiche che ne

www.andreatemporelli.com

ispiravano anche il titolo. Giancarlo Pontiggia ha costruito una sua personale, riconoscibile lingua della poesia: arcaica, meditativa, con pause implicite nelle parole, un lessico sorvegliatissimo ricco di voci del passato ma anche di neologismi classicamente cesellati. Anche la distanza pluriennale tra un volume e l'altro è parte integrante di questa cercata lentezza, di questo incedere riflessivo della poesia. È questa una scelta coraggiosa, coerente fino all'estremo: Pontiggia non insegue la contemporaneità, non si preoccupa di essere al passo coi tempi. Crede anzi profondamente, tenacemente, in una poesia che sia voce di un tempo senza tempo, cioè che «neanche passa, su questo / margine ultimo», come afferma il personaggio del musico in *Ecloga* (*Sempre è fine*). A volte di questa poesia sono dichiarate esplicitamente le fonti classiche, soprattutto greche (Giuseppe Conte nel risvolto di copertina lo definisce «il più greco» tra quanti scrivono in italiano), come Anassagora, Plinio il Giovane. Mentre altrove alcuni *incipit* richiamano passi di grandi classici italiani, come *Noi leggevamo, un tempo, i Manoscritti* e *Leggevo, un giorno, «Le api» del Rucellai* che tanto si avvicinano al dantesco «Noi leggiavamo un giorno» di Francesca da Rimini. Ma poi anche i molti espliciti vocativi al lettore ricordano i momenti di confidenza fra l'autore e il pubblico sparsi nell'intera *Commedia*. Il lettore viene definito di volta in volta «benigno e sperduto», «giovane e ardente», viene salutato come per un congedo definitivo («Addio, lettore, ti lascio / in buone mani, al sonno delle rime, e alle loro // ombrose lime»), chiamato in causa per evidenziare un'idea di eternità preesistente all'umano («prima // del tuo nome, lettore»). E anche l'autore è protagonista, parla in prima persona, mostra gli snodi della sua vita, la sua infanzia di bambino «troppo dolce», la sua «severa adolescenza», epoca di scoperta del volto spaventoso del mondo. Un viaggio individuale nella vita, ma intrecciato con un susseguirsi di albe e tramonti, stagioni, di mutamenti naturali, che somigliano a miracoli e a enigmi. I fenomeni atmosferici sono una sorta di teatro del mistero, in cui si manifestano forze divine oggi ritirate in un nulla irraggiungibile, anche se ancora ne appare qualche traccia nell'oro che avvolge le isole greche. Il cielo è onnipresente, ed è spesso «fiottante» pioggia o neve o semplicemente luce, sembra fatto di tende e cortine proprio come sipari di una scena, o arredi di una casa sconosciuta, eppure sentita in qualche modo come familiare. Forse la casa in cui vivevamo e che ci attende, poeta e lettore.

[BIANCA GARAVELLI, *Giancarlo Pontiggia e la voce forgiata fuori dal tempo*, «Avvenire», 7 agosto 2005]

www.andreatemporelli.com

Il cielo, il tempo

Bosco del tempo di Giancarlo Pontiggia, unitamente al *Tema dell'addio* di Milo De Angelis, va considerato uno dei libri di poesia più riusciti dell'anno. A cadenza prevalentemente epigrammatica, con una suadenza prosodica di raro equilibrio e un linguaggio al contempo «severo» e raffinato, questa raccolta di Pontiggia si prefigura come un sussurrato dialogo tra il poeta e il suo lettore, emblematicamente sintetizzato anche nella *Ecloga*, un testo breve stilato a mo' di *Operetta* leopardiana, con un dialogo immaginario tra un viandante e un musico. Il tempo, nel suo inesorabile «discorrere», e il cielo, inteso come luogo altro dall'uomo, sono in quest'opera i punti cardinali della riflessione poetica. «Guardavo ai cieli, alti e quieti, e alle loro /azzurre tende»: l'altrove è lontano, cielo più volte interrogato dal poeta che suscita un senso di distacco riconoscibile, in filigrana, anche per alcune ricorrenti spie lessicali (*inaudito*, *irraggiungibile*, *impercettibile*, *vertigine* e altri vocaboli di medesima area semantica) che si accendono più e più volte. Strettamente connesso al tema del cielo («di azzurri fissi e folgoranti») quello del tempo («crudele, alto / e solitario»). L'attenzione del poeta è rivolta al «tempo fluviale, rovinoso / della nostra celata adolescenza», ma più stringente si mostra il legame tra i due punti in un'altra lirica: «A quale alto ed inaccesso cielo / m'affacciavo, pensoso» nel «tempo / — oh, lungo tempo — / della mia severa adolescenza». C'è un altro nodo che sottilmente si ricollega ai precedenti: la funzione della parola poetica. Per il Pontiggia di questa prova sembrano esserci, e giustamente, poche incertezze: dev'essere intellegibile e, soprattutto, deve farsi interprete del mondo: «Parla tu, lingua, di' / una parola per noi, di', fa', su, scendi, / divieni parola del mondo, vieni / tra le cose, nel tempo».

[FRANCESCO NAPOLI, *Un sussurrato dialogo tra il poeta e il suo lettore*, «L'Osservatore Romano», 19 ottobre 2005]

Un tempo ossimorico di buio e di fuoco

«E il tempo, che s'impigra in scure / scure anse, e si dipana, lento, / tra le forme del mondo che si cela». Sono i versi conclusivi della prima strofa della poesia d'apertura di *Bosco del tempo*, il nuovo libro di poesie di Giancarlo Pontiggia, e sono versi programmatici, che adombrano il senso della raccolta e ne anticipano il timbro cromatico e il movimento musicale. Domina infatti nel libro una tonalità scura, anche se simile a una raggrumata brunitura, ricca di luminescenze e rotta da improvvisi incanti di azzurri, mentre il ritmo indugia in un andante maestoso, che s'alleggerisce talvolta nell'allegretto. Se il tema centrale del libro è il tempo, come anche il titolo sembra indicare, si tratta di un tempo ossimorico di buio e di fuoco, di

www.andreatemporelli.com

un'inafferrabile deità gravida di antica notte, di cosmica assenza, di insondabili assoluti, ma anche delle sorprendenti essenze del vivere. Il tempo è come «un'anfora che annera, annera, / o un vino chiuso / nella sua molle doga» e porta in sé «un presagio di fiamme, / di rami, di verdi / vertigini» (*Occhi. Prima dell'estate e del tuono*).

Nel suo pigro fluire, dal caos cosmogonico alle estati dell'infanzia del poeta, il tempo trascina con sé reperti, echi, frammenti del suo passaggio, che percorrono anche il nostro presente, ma come particelle in movimento, inafferrabili, trascinate nella corrente del fiume: è questo il senso della memoria dei classici che determina la costruzione del libro, e cioè del richiamarsi per allusioni, calchi, citazioni, agli scrittori del passato, da Esiodo, Alceo, Lucrezio, Virgilio, Orazio, ai poeti della tarda latinità e poi a Rucellai, Foscolo, fino a sfiorare i simbolisti della fine Ottocento e quei poeti del Novecento — Rilke, Eliot — che più hanno saputo misurarsi con ciò che la combustione del vivere non riduce in cenere. Diciamo pure: con ciò che resta quando si celano per troppa felicità o per troppo dolore le forme del mondo. L'*inaudito*, termine ricorrente, è il fine riposto del poeta, come l'*absolu* e l'*inconnu* sono le mete ultime e irraggiungibili cui tendono Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud.

Ma se il poeta è inebriato dalle turbinose visioni cosmogoniche di Esiodo e Lucrezio, è poi la severa, disincantata moralità oraziana a venare l'ordito dei versi di un timbro mesto, talvolta luttuoso, come nella bellissima lirica *Voci del tempo*, nella quale la voce antica e quella moderna vivono in simbiosi: «Ma tu sei, vedi, una volta sola, né / alcun cielo, anche se forte, o d'oro, / ti salverà dalle fangose / vie della morte. Un solo ottobre è / per te, e un solo cuore, né / altro che me ti è dato, io / il finito, il troppo breve, l'innominato / — o mio ospite, o quanto, nei giorni, / da sé immutato».

Degli antichi il poeta accoglie anche i distillati della saggezza gnomica che invita a godere il presente, e così: «Perché aspettare le lucerne? / Beviamo». E ancora: «Ci avvincano le rose e le tenebre / d'estate. E i tuoi scuri occhi, // vita». Quindi la poesia si colora spesso di toni solari, di un tripudio estivo che nella sezione *Cicladi* si associa al ricordo di un viaggio nelle isole greche, in una felicità di luci, sole, vento, «azzurra materia», uve, onde: «Non servivano versi / tra quei mari; erano loro, i mari / liquidi e fulgenti, la stupefatta // poesia del presente».

I luoghi come epifania poetica, sacra stupefazione in cui può perire «l'elegiaco imperfetto». Ma «solo chi torna / scrive», ed è molle e dolce abbandonarsi al passato, con la musica dell'antica poesia che si fa respiro poetico: come accade con i molti iperbati, che si richiamano alla poesia latina,

www.andreatemporelli.com

ma danno anche al verso un effetto spezzato, astratto, di sapore modernissimo: «i tuoi, inverno, aguzzi cancelli»; «Alle tue, cielo, frondose porte».

Una poesia, dunque, che si muove tra i poli opposti e complementari di una disillusa saggezza oraziana (*Non puoi esigere un fato speciale*), un affranto «fiottare» e sfaldarsi del tempo e una non domata ansia di felicità che sfocia nell'accorata richiesta rivolta al mondo: «Ti scongiuro, mondo, / vieni» (*Felicità, puoi venire domani*) e «Torna a battere, cuore, disserra / le dure palpebre» (*Paesi d'acqua, terre*). […]

[MARIA CLELIA CARDONA, recensione a *Bosco del tempo*,
«pagine», 45, settembre-dicembre 2005]

C'è qualcosa di argenteo in questi versi

I ricordi e le esperienze di un uomo si accumulano nel tempo, si dispongono nella geologia della sua memoria come tanti alberi, uno dietro l'altro, uno di fianco all'altro, costituendo così una specie di bosco dove ogni pianta continua a crescere. È in questo *Bosco del tempo* che Giancarlo Pontiggia fa le sue incursioni introspettive e ricostruisce itinerari autobiografici: immagini dell'infanzia, dell'adolescenza riaffiorano come profezie, segni del destino, ora — alla luce degli anni — disvelati ed eloquenti, precognizioni dello stesso malinconico stupore della maturità, resa più amara dalla coscienza storica postmoderna che un'era si è definitivamente e drammaticamente conclusa, con tutte le sue utopie e promesse.

C'è qualcosa di argenteo in questi versi elegiaci, ma asciutti, sobri, scabri, talora come le pomici, le polveri e i grumi di Pompei. È la stessa arsura della *Ginestra* leopardiana, ma con una verità non più gridata e concitata, bensì sussurrata, mormorata tra sé e sé in un colloquio segreto che può impennarsi e innalzarsi nella gioia disperata di un'invocazione, di un'evocazione. Ha ragione Conte nel risvolto di copertina a citare Alceo e Virgilio, a definire Pontiggia «il più "greco" tra quanti scrivono in italiano». La classicità, però, non come estetismo, non come decorazione ed evasione, ma come etica, stile, *forma mentis* che è intensa, dolorosa nostalgia, assenza forte, perdita irrimediabile che lascia orfano il poeta. Siamo sulla scia di Leopardi, Schiller, Hölderlin e Trakl. Pontiggia esprime con metafore antiche, ma non antiquarie, anzi metastoriche, perché arcaiche e neutre, e con la grazia della sua chiaroscurale poesia, lo stesso smarrimento esistenziale e culturale che il poco *politically correct* Michel Houellebecq ha recentemente delineato nel suo ultimo, "cattivissimo", apocalittico romanzo *La possibilità di un'isola*.

[LUIGI PICCHI, recensione a *Bosco del tempo*,
«Città di Vita», gennaio-febbraio 2006]

www.andreatemporelli.com

Un barlume d'azzurro

Inattualità e presenza sono i due poli di accensione dell'ultima raccolta poetica di Giancarlo Pontiggia (*Bosco del tempo*, Guanda 2005). Una raccolta che bene inquadra il suo titolo, dagli echi sottilmente ossimorici, offrendo subito una scena al dramma che sta a cuore al suo autore: il dramma del destino, in cui sta la radice forte e inattuale che si diceva.

Il tempo della nostra personale vicenda terrena, il tempo che la precede e ad essa farà seguito, l'eternità che a un tempo e all'altro si sottrae perché per essa la nozione di tempo semplicemente non ha senso, sono come tre linee parallele che corrono attraverso tutto il libro; ed è un libro che costituisce una delle novità importanti di un anno, il 2005, che ha dato alla poesia italiana altri libri importanti. Tra tempo e eternità dunque, tra terra e cielo — e «cielo» è la parola che ricorre con maggiore frequenza in *Bosco del tempo* — tra una bicicletta lanciata per i campi una volta verdi della Brianza e le nuvole in alto, Giancarlo Pontiggia è andato costruendo negli anni (sette ne sono trascorsi da *Con parole remote*) una raccolta che ci stupisce per severità di tono e varietà cordiale di sfumature, e che si propone al lettore chiamato direttamente in causa con una semplicità che non deve trarre in inganno. Un semplicità — non può sfuggire a un occhio appena appena in consuetudine con le parole della poesia — frutto di amore e di studio, quale denuncia il raffinato frequentatore della tradizione novecentesca, dei capisaldi della modernità francese e soprattutto dei classici latini e umanistici da cui è rimando talora esplicito in queste pagine.

Assai indicativa è a questo proposito una poesia costruita attorno ad una citazione delle *Api* di Giovanni Rucellai, perfetta secondo me nella vena di impercettibile inquietudine che segna lo scarto rispetto alla serenità dell'umanista e alla contemplazione incantata di essa. Ma significativi sono anche gli echi virgiliani e oraziani, la scelta di una forma come l'ecloga, la chiarezza "epigrafica" di un testo come *Giungevi, Boréa*, un uso dell'endecasillabo e della cesura che per grazia e evidenza ricorda talora Saba e Sandro Penna, o certe chiuse squisitamente bertolucciane («ma è già autunno vedete / già si accomiatano le ultime / rose»): echi e rinvii, citati solo a titolo d'esempio, di cui l'intero testo è fitto, e naturalmente fusi in una musica personale che si avvale dei più diversi organici e strumenti, secondo richiedano esigenze di struttura e di pensiero.

Perché *Bosco del tempo* è un libro leopardianamente di pensiero e fortemente strutturato: stabilisce il tema di una biografia vista come personale e esemplare. Il personaggio del poeta, per così dire, è solo di fronte a chi legge, in modo programmatico — non inganni la prima persona plurale al

www.andreatemporelli.com

tempo della lettura dei *Manoscritti del Quarantaquattro* —: tanto più evidente ne risulta il dramma insito nell'intreccio tra tempo dell'io e tempo del mondo, quale l'autore si incarica di seguire secondo le più diverse iridescenze e illusioni.

E c'è una tensione anche dolorosa tra una fantasia destinale che si sente avverarsi — «presagendo un umile destino, com'è stato» — e un'idea, di altrettanto e segreto dolore, della maturità, transito mutevole e *presente*, cioè di poco o forse nessun riparo, com'è giusto e perfino bello. In questo, Pontiggia è davvero buon allievo dei classici. E il suo, come è altrettanto giusto e bello, è un libro che rasserena, ma non consola.

E classica, ma insieme modernissima, mi pare la straordinaria riflessione in chiusura del libro, nella sezione liminare dedicata alle Cicladi, le isole dove «perirà infine / l'elegiaco imperfetto». E dove «Tutto è caldo, sublime, esatto: una colata / di presente immane, // intatto». Ogni cosa sembra ritrarsi, in questa corolla di versi, di fronte alla bellezza dell'azzurro e degli elementi primi e immutabili: non c'è traccia dell'uomo, che prova il desiderio semmai di farsi «riccio, tellina, stella / di mare»; di lui solo la forma di un sandalo denuncia la presenza, mentre la voce stessa della poesia è invitata a farsi da parte. Con essa il ricordato e mutevole imperfetto, musica della nostalgia, spuma su un lido che non è più mare ma non è ancora terra. Ma il punto, ci ricorda Pontiggia, è che «solo chi torna / scrive», allora che «non servivano versi / tra quei mari; erano loro, i mari / liquidi e fulgenti, la stupefatta // poesia del presente».

Credo che poche volte il paradosso della poesia sia stato còlto con tanta lucida chiarezza, che poi è il paradosso stesso del linguaggio, creazione e cicatrice del tempo e a sua volta creatore della storia e del suo e nostro filo cronologico. Ma qui è davvero un altro tempo, quello irricevibile del mito, nella sua illusione di perennità e sincronia che l'autore, congedandosi, ha avuto cura di dischiudere per i suoi lettori. Non altrimenti un barlume di azzurro destinato all'aporia, ma che sarà difficile non ricordare.

[MARCO VITALE, *Un barlume di azzurro*, «Il grandevetro», 74, maggio-giugno 2006]

Le parole d'oro nel tempo che le nega

Giancarlo Pontiggia ha avuto un curioso destino poetico, con scorrimenti sotterranei e riaffioramenti. Dopo i testi pubblicati su «Niebo» e la silloge *La gioia*, apparsa nel quinto quaderno collettivo di Guanda nel 1979 (Quaderni della Fenice, 54), il suo primo vero libro organico, che non riprende quei remoti tentativi, è addirittura del 1998: esce da Guanda e si intitola *Con parole remote*. Se fra «Niebo» e *La gioia* si era consumata l'oblite-

www.andreatemporelli.com

razione di una poetica di suoni, di clangori sperimentali, di algoritmi verbali-onirici, in *Con parole remote* Pontiggia imbocca decisamente la via di una scrittura sontuosa, polposa, classicheggiante ma anche internamente screziata. La vena analogica, che ancora l'anonimo sottoscrittore della nota a *La gioia* richiamava, quasi per comodità, come sigla di tutta l'area niebesca, è quasi completamente sopraffatta da una lacustre e ipnotica variazione su motivi dati, principe quello del tempo, dell'incantagione stagionale (l'estate, soprattutto), della vertigine percettiva. Ciò accade in una versificazione atteggiata classicamente, retoricamente curata, alta, che fin dal titolo allude a una linea lirico-classicistica fondata sullo splendore dei nomi, sulla limpidezza e l'onusta carica evocativa delle parole "poetiche". Si può dire che il tempo maturo di Pontiggia si consumi e si alimenti al fuoco di una continua riflessione sulla possibilità del poetico nella condizione postuma e caotica del mondo contemporaneo. La sua risposta consiste in un paziente lavoro di cesello su forme e strutture compositive che, pur traforate dall'ansia, dall'inquietudine, messe a repentaglio dal fuori-tempo dell'epoca, cercano di cementare un edificio sinfonico. *Con parole remote* è un libro-sinfonia, con picchi, riprese del tema, contrappunti.

Ora però la nuova raccolta, *Bosco del tempo* (Guanda, Milano 2005), pur inserendosi nella medesima linea, fa fare al suo lavoro un balzo in avanti, nel senso della capacità di presa della parola, della pertinenza complessiva del discorso, della sua carica agonistica. Perché il vago retropensiero archeologico che naturalmente alberga in una simile operazione viene come messo al paragone, più esplicitamente e drammaticamente di quanto non avvenisse prima, con la disarmonia, l'inafferrabilità dell'oro delle parole "antiche", con lo scatto bruciante del tormento, che è anche — ma non solo — quello di un «umile destino» (*D'estate, ogni mattina, mi levavo*), consumato tra un'adolescenza severa e una maturità stupefatta, sospeso al richiamo di echi forse per sempre sfuggenti e quindi, per ciò stesso, sottratti al rischio della decorazione. I richiami, i suoni, gli echi sono quelli della letteratura, l'idea-cardine del lavoro di Pontiggia (che, si ricorderà, oltre che co-curatore della dibattuta antologia *La parola innamorata*, 1978, solo parzialmente riconducibile ai fermenti di «Niebo», è esperto di letteratura latina, traduttore dalle lingue classiche e dal francese). La letteratura, intesa come flusso e fluido smemorante, accompagna le età della vita e le nutre di un'aspirazione quieta eppure contrastata alla bellezza, alla nota giusta, al canto luminoso, immergendo a ritroso l'intera storia di una vita nella vibrazione, nel ronzio lungo e assonnante della sua voce (così anche la lettura di Marx può calarsi in un tempo per sempre favoloso e imprendibile,

www.andreatemporelli.com

come nell'*incipit* dantesco «Noi leggevamo, un tempo, i *Manoscritti* / *del Quarantaquattro*»).

Quanto più si apre la forbice tra l'oro dei nomi ritentati e la realtà del tempo e della vita, tanto più le architetture si fanno umbratili, il turbamento e l'ansia presenti. Allora Pontiggia, mentre ribatte su una composizione versale ricca di iperbati e inversioni, di sospensioni e vocativi, mentre può ricorrere quasi in funzione di talismani a parole desuete e sonanti (gli «origlieri», le «fronde»), lascia anche entrare nelle sue strofe i segni dissonanti (magari parcamente distribuiti) della disillusione, dell'angoscia e dello sperdimento, e sposta così la partita fuori dal corpo stesso della letteratura, o meglio, inocula dentro di esso i sintomi del disonore, dello sfaldamento; e continuando a praticarla, a tentarla, a inseguirla come da una distanza che si è fatta più tenacemente febbrile, più esistenzialmente risentita. Così qui le parole-vettori sono, più che altro, parole tensive, agoniche, parole se si vuole luziane, come «vita» e «mondo». Il dialogo con il lettore fraterno e complice (Baudelaire segna un'altra grande direttrice per Pontiggia), già messo a tema in *Con parole remote*, affonda in una consonanza e si direbbe compassione di tono meno tecnicamente letterario e invece più umano: «Mi senti, lettore / benigno e sperduto? Le senti, le ore / tristi, che non passano, che battono contro / un cielo basso, anonimo, umido? / Accendi, allora, se puoi, un fuoco, / e ascolta il crepito dei legni, / che gemono. Altro sfarzo vantava / la luce di ieri; un ardore / di brace ora si consuma / nelle stanze chiuse, di rame», si dice nel testo d'apertura. E con più forte sentimento oppositivo, vitale si riprende il dialogo (qui anche spinto verso nuove generazioni) in *Pensavo parole volanti, frecce*: «Lettore giovane e ardente, / prendi nota del tuo destino. / La vita è in agguato, sempre, / sulle strade del nostro cammino». Tutto ciò, anche per quanto si diceva all'inizio, acquista inevitabilmente forma di poetica, prende corpo in un fatale complicarsi dell'anelito limpido, puro al suono e al canto (così appare in una distanza davvero di sogno lo splendore didascalico dei versi del Rucellai sulle api, che campeggiano a metà del percorso-libro).

Si tratta di entrare con il gelo della storia e del tempo dentro le stanze segrete della parola, della poesia, di cavarne magari per disperazione un barlume di vita, persino di felicità o almeno di tormentata aspirazione a vivere. La riprova del *tour de force* è nella quasi finale ecloga, in cui è allontanata l'aura di irrealtà della finzione pastorale e l'apparente conservazione del piano fittizio fa risaltare una materia dolorosamente esistenziale, come nell'amatissimo, da Pontiggia, Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, viatico

www.andreatemporelli.com

di un mito e di un letterario che, non a caso, si risolvono in tensione conoscitiva e in nuova combustione.

[DANIELE PICCINI, *Le parole d'oro nel tempo che le nega*, «Poesia», 207, luglio-agosto 2006]

Una dolorosa catabasi

[…] Non è dunque un caso che il libro sia scandito con un ritmo musicale. Le varie sezioni sono infatti intercalate da sette «soste» (non si dimentichi che il numero sette ha una forte valenza mistica), che nel viaggio della nostra lettura ci permettono di esperire il «tempo forte», di riposare nel «bosco» in cui il tempo, degradatosi per noi a faccia nascosta della morte, può farsi amico. Perché il tempo più profondo e vero non è quello lineare — gloria e dannazione dell'Occidente — che lacera l'uomo, lo spinge in una corsa senza senso, produce angoscia e inevitabile infelicità (è il «tempo // molle, che si sfalda», il «tempo // straniero»). Ne esiste uno diverso, non misurato dall'orologio (*dieu sinistre* per Baudelaire, uno degli scrittori che più hanno nutrito Pontiggia), eppure reale, esperibile: è il «presente immane» sperimentato dal poeta nel suo viaggio iniziatico alle isole Cicladi (a cui è dedicata l'ultima sezione del libro), in una Grecia mitica dove il cielo alza i suoi maestosi frontoni come un tempio in cui gli dèi sono visibili e il mondo è trasfigurato. Tra quei mari, scrive il poeta, «non servivano versi», perché erano proprio quei mari «fulgenti» a costituire «la stupefatta // poesia del presente». L'eccesso di vita è silenzio stupito, felicità ineffabile.

Qual è, dunque, il compito della parola poetica? La realtà segnata dal tempo lineare, non qualificato e frammentato («questo / evo buio che delira»), nel quale vive l'uomo moderno dopo la fuga degli dèi, è rappresentata dal poeta con eloquenti simboli: è una «cella umida» (si ricordi il *cachot humide* di Baudelaire), una «scatola dura»; è «cenere», «polvere e frammenti, disanellati / ori», «immensa lava di pietra dura», «mare di ghiaccio». Il cielo è «franante», le idee sono «melmose», le rime «franano / sopra un fangoso mattino»; alla tavola siede «l'angelo del tedio», e i nomi, che dovrebbero far risplendere la verità di ciò che nominato, sono «piagati». Immagini, dunque, di desolazione e di morte, ma che pure indicano una direzione: sotto quel fango, quella frana, quel ghiaccio che tutto ricopre, giace, ancora vivente, il mondo della luce. Là sotto splende ancora il cielo, batte il cuore del tempo forte. I nomi, pur piagati, parlano ancora.

Compito del poeta è allora quello di piagarsi a sua volta, assumendo su di sé la realtà ostile e di nominarla, con versi franti (fino all'impiego della tmesi) quanto essa è frantumata, con un lessico umile quanto essa è quotidiana («terzino», «Gimondi», «cric», «specchietto retrovisore», fino a un

www.andreatemporelli.com

vocabolo dantescamente crudo come «immerdata», riferito alla storia), con una sintassi spesso piana, con un tono medio, colloquiale («Della vita mi colpiva ogni suono. / Tra gli androni del collegio, dove / ubbidiente, mite, studiavo, il cielo / si perdeva in forme scure, strane»).

Ma il punto decisivo è un altro. Il poeta si fa carico sì della storia, si sporca di melma, soffre il gelo, la prigionia, la solitudine, ma avendo chiaro in mente il fine. In un modo che fonde felicemente Luzi e Zanzotto, Pontiggia si rivolge così alla lingua: «Parla tu, lingua, di' / una parola per noi, di', fa', su, scendi, / divieni parola del mondo, vieni / tra le cose, nel tempo, divieni forte / vento» (*Alle tue, cielo, frondose porte*). Il poeta dunque compie una dolorosa catabasi, ma non per sprofondare nel nulla e nel non senso, bensì per animare una realtà morente, per portarvi la vita e la luce. Infatti, nel mondo franante, melmoso e gelido sono presenti i segni di una realtà «altra». Il poeta è l'archeologo, lo scavatore, «l'angelo del fango», per usare una fortunata espressione applicata ai giovani che salvarono tanti tesori della Firenze alluvionata.

Ma dove sono presenti quei segni di vita? Dove scavare? Un luogo c'è, accessibile a tutti: la memoria, sia personale che storica. Pur ferita e coperta di polvere, essa conserva ancora le tracce di uno splendore antico, primigenio. Pontiggia, però, non coltiva sogni regressivi. I richiami all'infanzia, alla «severa adolescenza», alla storia romana o ai miti antichi hanno la funzione di orientare lo sguardo del lettore verso l'alto: il cielo. Il «prima» è soprattutto un «oltre». La memoria ha una funzione gnoseologica; è un mezzo, non un fine.

L'esplorazione della memoria, mentre da una parte procura le fitte dolorose dell'*Ubi sunt* (si veda *Pensieri, in autunno*, la lirica liminare) per realtà che talvolta sembrano irrimediabilmente perdute, dall'altra fa emergere schegge luminosissime e regala alcuni fra i versi più limpidi, di sottile trama musicale, del libro: «Dal primo dei tuoi giorni, vita, / io mi sporgevo: era, quello, del mattino / il tempo raro. Sopra vi splendeva un sole / arduo, severo. Ad altro, allora, // non pensavo». O si veda *Il sole splendeva assoluto*, di grazia e leggerezza penniana, che riporto integralmente: «Il sole splendeva assoluto / bruciavano forti passioni / la terra era un muto grumo / di selvatiche possessioni. // Mi aggiravo per orti, per vie / nell'ora del pio riposo; io / solo sotto un cielo ardente / spogliato di voli, di ori. // Che cosa cercassi non so / dire, né oggi né allora: / solo mi struggeva il cuore / un'ansia d'ignoto // dolore».

Alcune osservazioni. Il «pio riposo» non è debitore di certo sentimentalismo pascoliano, ma ha una precisa valenza religiosa, sacrale: lo dimostrano

www.andreatemporelli.com

i simboli universali del sole, dell'oro, del volo, che sono l'orizzonte nel quale si inserisce la vicenda esistenziale del poeta, col suo dolore. L'ultima parola, isolata e quasi strappata dal resto della lirica, ci dice, poi, anche la distanza da Penna, e avvicina Pontiggia piuttosto all'ultimo Caproni, traduttore anch'egli, come il poeta milanese, di Céline, maestro di sospensioni e lacerazioni.

Ma l'orientamento di Pontiggia è diverso da quello caproniano. Egli fa, si può dire, un passo in più. È il passo costituito dal rinvenimento, sotto le macerie e il gelo, della vita vivente, della luce originaria. E allora i versi, pur franti, si fanno «d'oro», gli avverbi «azzurri», l'ora «verde», le stanze «verdissime». Il tono medio si eleva a medio-alto («A quale alto ed inaccesso cielo / m'affacciavo, pensoso, estremo, nella / polvere di un mattino sbiancato / da una luce fiammea, fissa? Era / quello, il tempo — oh, lungo tempo — / della mia severa adolescenza»), il lessico si fa nobile, letterario («algido», «intrude», «querimonie»), le liriche si tramano di rime (anche al mezzo) e di assonanze; la poesia canta, è musica.

E il tempo si rivela come heideggeriano «bosco»: è il «tempo lungo», il «tempo che non muove», in cui la rima «si ripete uguale» (Vedi *Origini*) e il «nome […] ritorna // salvo, tutelare». È l'esperienza della realtà integrata. Il tempo lineare non viene cancellato, ma sposatosi all'«ora» della vita colma di senso, rallenta, si fa «quieto, felice», e anziché scorrere verso la morte si trasmuta in immoto ma vivente assaporamento di segrete dolcezze, di aurato «miele». Il mondo franante e gelido a cui pare condannato l'uomo moderno prende a poco a poco i riposanti e fraterni connotati di un bosco sacro, di un giardino dove regina è la mistica rosa, in un cielo abitato da benigne, luminose divinità. È il nostro mondo, il solo per il quale vale la pena di vivere.

Per finire, una necessaria precisazione. Il genere lirico è sempre stato espressione del più acceso soggettivismo, quando non solipsismo. Non così in Pontiggia. In *Bosco del tempo*, che pure presenta accensioni liriche in senso tradizionale, il poeta introduce consistenti elementi dialogici (in *Muse*: «Bel pastore — gli dicevano — di' / le parole d'oro, / che dalla nera terra / sorgono, da un tempo che non muore»); in *Ecloga* parlano due personaggi, il Viandante e il Musico; talvolta il poeta si rivolge a generici «amici», fra i quali è forse compreso anche il lettore, che il poeta chiama direttamente in causa in più di un luogo. Lettore che può essere «benigno e sperduto», «giovane e ardente», ma che, in quanto partecipe di un tale libro, sempre è «devoto» (nel doppio senso del termine). Pontiggia non vuol dunque tenere gelosamente per sé solo il prezioso tesoro scoperto, ma

www.andreatemporelli.com

chiama a parteciparne anche gli altri. O meglio, chiama anche gli altri a compiere l'arduo viaggio che nelle macerie del mondo porta a rinvenire l'oro sepolto. Affinché si formi una comunità di uomini che si scoprano platonicamente alati, capaci di spaziare, finalmente liberi, nella nostra vera dimora, il cielo. […]

[SAURO DAMIANI, recensione a *Bosco del tempo*, «Soglie», 3, dicembre 2006]

Una primavera della lingua

[…] Il tempo, «chiusa mandorla» (*Bosco del tempo*, p. 86), ragno infaticabile, «rogo abissale» (p. 86), sempre riaccende nell'anima la nostalgia di una perfezione (uno zenit dell'essere) che starebbe nella perennità. Ma la perennità sfugge al tempo. E fuori del tempo non si esiste. Ciò che esiste è gettato nel tempo. Nella coscienza di questa contraddizione, risuona il timbro malinconicamente elegiaco della poesia di Giancarlo Pontiggia, solidale con il lettore costretto a rimpiangere il passato, a tribolare al presente, a temere il futuro.

Se il tempo è porta e otre del nulla, il cielo è lo spazio del poetare. Davvero fatidico per autocoscienza del proprio destino e dovere morale di poeta il passo seguente: «Come Anassagora, a quel che dicono, contemplo / gli alti cieli» (p. 71). C'è un volo, c'è una vertigine nel poetare. Ma c'è anche un dono. Per chi abbia adempiuto nella cella del cuore il proprio segreto eroismo monastico, le parole diventano sangue, vita che l'io non governa. La sacra e imperscrutabile abalietà del canto insegna che solo il suono delle Muse può fendere la campana «dissonante» del vuoto, lacerare l'anima per aprirla all'esperienza inedita del «tempo che non muore» (pp. 90-91). Il potere liberatorio della poesia consiste nell'accettare l'azzardo melico: sapere quello che hai detto solo *dopo* che l'hai detto. Così Giancarlo Pontiggia prende congedo da se stesso, o almeno da una lunga stagione autobiografica. E il dono breve e struggente dell'oblio glielo concedono, per contrappasso, le figlie della Memoria. Il lettore, «giovane e ardente» (p. 46), ascolta con letizia perché la voce di un poeta ci difende dalla voce del nulla che è silenzio affilato. E la dolcezza del canto prevale sulla necessità del tema. Così parla una riconoscente consapevolezza (anch'essa severa, come la dolcezza): «Ma alla fine, Musa, di' / quel che ti pare: / purché tu sia qui, / purché rimani» (p. 67).

Sotto il cielo della poesia ridiventa possibile una primavera della lingua. L'inganno dei nomi, che il poeta vorrebbe consustanziali alle cose e che invece tanto spesso si rivelano sicari del vuoto, svanisce. Si risveglia una percezione della vita animica e vibratile dei suoni. Il poeta è legislatore del

www.andreatemporelli.com

mondo, e bambino, che dice mille cose dicendone una. Leggendo tante di queste poesie si vuol credere che i poeti, anticamente, soffiarono i nomi dentro le cose. O (forse) non siamo noi che diciamo i nomi: sono i nomi che parlano («la limpida vita, tracciata / in segni semplici, in nomi / parlanti»; p. 99) facendo, della materia inerte, il cosmo. Nei nomi delle cose si cela, atomizzata, la divinità dell'essere e noi ne adoriamo la celata presenza, l'alata presenza, ogni giorno, chiamandole.

Oniromachie combattute contro il dio del sonno dalla mente che pretende di continuare a ragionare anche nel deliquio dello smemoramento, le poesie di Giancarlo Pontiggia sono immemorabili vaticini che ci ricordano il dovere di chi, avendo ricevuto in dono la vita, alla vita deve donare la parola.

[SAURO ALBISANI, *Il dono delle parole*, «Pelagos», 11, settembre 2007]

La misura e la grazia

Ho scelto questo titolo, *La misura e la grazia*, cedendo a una suggestione rilkiana, richiamandomi alle parole con cui Rilke esprimeva l'essenza della poesia: la creazione poetica nel suo declinarsi è grazia, nel senso di dono, incontro, scoperta venuta dal cielo (è per grazia ad opera delle *charites* che il poeta, secondo María Zambrano, ottiene in sorte quanto il filosofo si affanna invece a cercare), ma è soprattutto misura, ovvero ritmo e insieme giustezza del gesto poetico, precisione, «esercizio di *ars* e di umile pazienza», direbbe forse Pontiggia. E alla nozione di misura, alla sua natura rituale — poiché il bagliore della poesia può sprigionarsi solo da un perfetto gesto liturgico —, accenna ancora Giancarlo Pontiggia, quando, nel libro *Contro il Romanticismo*, il cui titolo mostra immediatamente e in modo inequivocabile quale sia l'obiettivo polemico dell'autore, stigmatizzando i *vitia* del Romanticismo, contrappone a quest'ultimo il pensiero dei classici, che «concepisce la parola nel segno di una misura, perché solo dentro uno spazio tracciato con precisione ed esattezza, con scrupolo, la vita si manifesta, entra, persiste».

Più volte, nei saggi inclusi in questo volume, da cui abbiamo tratto le precedenti citazioni, Pontiggia invoca l'urgenza, per lui ineludibile, di ripristinare il senso di una misura, di tornare a «sentire la necessità di una misura», di una «*virtus* misurata», abolite dal Romanticismo in nome della libertà dell'arte, dell'autonomia della parola poetica, che rappresentano, sul piano estetico e poetico, il corrispettivo di quella «passionalità violenta e tempestosa», di quell'onnipotenza del sentire, esaltata dalla morale romantica, in opposizione alla regola classica di matrice stoica, per cui non si dà *sapientia* senza *virtus*, senza quel senso della giustizia che è intima ade-

www.andreatemporelli.com

sione ad una legge (non per nulla, il termine *carmen*, che definisce semanticamente lo spazio della poesia, indicava, come nota Pontiggia, anche la parola della legge, della preghiera, delle formule sacre, dei libri dei pontefici).

Inevitabilmente, sotto l'immagine dello spazio delimitato «con precisione ed esattezza», si profila già la figura del *templum*, luogo di orazione e di lode, terra spirituale, e del *lucus*, "bosco", "radura sacra", dove si aprono spazi di festa e di splendore, e che in Pontiggia assurge subito a *minima icona di quell'immensa cerimonia*, in cui per i classici consisteva la poesia. La poesia «nel suo nocciolo fondamentale è permanenza, *quies, lucus*, come quelle stelle che stanno in cielo, e che ci affascinano perché ritornano sempre uguali, sempre fissamente ancorate alla loro orbita» (*Contro il Romanticismo*). Difficile sfuggire alla tentazione di segnalare la consonanza tra queste parole e quelle con cui Cristina Campo definiva le condizioni canoniche per il prodursi di ciò che oggi, a suo dire, viene ripetutamente offeso, rinnegato, temuto più della morte: il miracolo della perfezione e della bellezza. Silenzio, attesa, durata ne costituiscono i presupposti irrevocabili — il prologo in terra —, e il poeta, visionario dotato di occhi eroici, per il quale la bellezza, pur vilipesa e negata, persiste tuttavia nel tracciare i suoi inavvertiti circuiti, non sarà mai (non può essere) lo storico del proprio tempo (e a questo riguardo la posizione di Pontiggia non è meno esplicita di quella della Campo), ma il «testimone soltanto di ciò che immobilmente perdura», come il cielo, la natura, il mondo. Così è altrettanto difficile resistere alla tentazione di scorgere nel *topos* del «bosco», che ricorre, con il suo viatico d'ombre, nel titolo dell'ultima raccolta poetica di Giancarlo Pontiggia, *Bosco del tempo*, una filiazione luminosa di quel *bosco dell'essere* dove si inoltrano gli *Holzwege* heideggeriani, o ancora di quel bosco sereno e molteplice da cui scaturiscono sorgenti, che in Ortega y Gasset è immagine simbolica di una profondità, la quale si rivela solo per allusioni, o si sottrae allo sguardo per essere cercata.

Potremmo dire, adottando una metafora heideggeriana (ma tutto il discorso svolto nei saggi di *Contro il Romanticismo* sembra sottendere, fra i suoi interlocutori, il grande Heidegger di *Sentieri interrotti*), che il poeta, in Pontiggia, è anche una sorta di «guardiaboschi», che percorre i sentieri del bosco avendo cura di custodirlo, di lasciarlo essere, ossia di *salvaguardarlo*. Perché il *lucus*, la radura sacra, è ancora il luogo in cui le cose crescono nella calma, come al tempo dei nostri avi, direbbe forse Rilke, in quella quiete di cui abbisogna la poesia, seguendo il ritmo felice dettato dai movimenti astrali su cui si regolano i grandi cicli della terra. Spazio *felix* dunque, in quanto *ferax*, fecondo, se è vero ciò che la storia etimologi-

www.andreatemporelli.com

ca del termine *felicitas* attesta, riconducendo questo termine alla radice indoeuropea *fe,* il cui significato primo è quello di fecondità e prosperità.

Lucus, dunque, quale metafora più consona di quella «poesia felice» (la definizione è di Pontiggia), che largheggia di nomi come il bosco trabocca di frutti, giacché la poesia, come la liturgia, è «splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell'utile» (C. Campo, *Sotto falso nome*). E questi nomi, queste parole appaiono tanto più *felici* quanto più risuonano *remoti*: messe preziosa raccolta dal poeta con quell'ammirevole giustizia caritativa che lo induce ad abbracciare l'essere e il non essere, ad affisare lo sguardo sulla realtà visibile, ma anche su «ciò che riposa o marcisce fra le tenebre del dimenticato», sulla volta stellata, come sulle ombre insediate sui troni delle radure.

«Pensare il poetico significa pensare le ombre», scrive Pontiggia, pensare «che esistono radure» (*Contro il Romanticismo*), e *umbra* è, indubbiamente, uno dei vocaboli da annoverare fra i *Grundworte* della sua poesia. Il *Canto di evocazione* con cui si apre la raccolta *Con parole remote*, è un inno e un'invocazione all'ombra, dove ombra è parola reiterata, come un'arcaica e possente formula magica, affinché conferisca al poeta, da un lato la pienezza sovrabbondante dell'oblio («scendi / obliosa su ciò che è stato», cioè, forse, sull'esperienza di un apprendistato poetico che Pontiggia, col senno di poi, giudica inadeguata e che intende perciò lasciarsi definitivamente alle spalle), dall'altro, l'alito, il *pneuma* («diventa nostro fiato»), principio attivo vivificante capace di trasfigurare la lingua poetica in una sorta di lingua pentecostale — lingua dei nomi *felici* — a tutti comprensibile come un'universale *koiné*.

Poesia *felice* si fonda infatti solo nello spazio di una «comunione forte e credibile fra autori e lettori», scrive Pontiggia (e questo spiegherebbe le frequenti apostrofi al lettore che troviamo nei versi di *Bosco del tempo*), entrambi partecipi di una realtà linguistica il cui carattere collettivo «corrisponde al valore collettivo riconosciuto da Martin Buber nello «stato di veglia» cui si riferisce un frammento di Eraclito: «coloro che vegliano hanno [in contrapposizione a coloro che dormono] un unico cosmo in comune, cioè un unico mondo al quale partecipano tutti insieme». E quella realtà linguistica — quel *logos* — impedisce con la sua struttura un eventuale predominio dell'inconscio che conduca all'annichilimento della coscienza» (F. Jesi, *Letteratura e mito*). La polemica condotta da Pontiggia contro la pericolosa tendenza di tanta poesia d'avanguardia che professa una fede ambigua nella parola incomprensibile, sembra ispirata al desiderio di sventare le insidie di una poetica che, abolendo il valore collettivo del processo co-

www.andreatemporelli.com

noscitivo e linguistico, riconduca l'uomo allo stato di sonno e apra la via al prevalere dell'inconscio. Ciò che importa è salvare l'*umano*, sottrarlo alle potenze ferali del *nihil*. È in questa luce che va interpretato l'appello animoso di Pontiggia al recupero della tradizione classica, al ripristino cioè di una «lingua comune», com'era quella degli *Auctores* classici, «nella quale i pensieri, le immagini, le parole si ritrovino in una coerenza di disegno e di referenza» (*Contro il Romanticismo*).

«Leggevo, un giorno — così recitano i versi dell'unica poesia inclusa nella sezione *Terza sosta* di *Bosco del tempo —, Le api* del Rucellai. / Era luglio, e il sole / folgorava, ruvido, tra le ombre. / Leggevo: "Queste / pensose, e timide del verno, / divinatrici degli orribil tempi, / si dan tutta la state alle fatiche, riponendo / in comune i loro acquisti, / per goder quelli, e sostentarsi / il verno". Versi dolci, pensavo, e quieta- / mente sussurranti, mentre il giorno / solitario ruotava, e con esso il pomeriggio. / Volavano le ore. Anch'io, pensavo, / disporrò, in versi d'oro, / sereno e miele e bel tranquillo e vento / e pensieri più che odorosi, azzurri avverbi / trasparenti come lino, e un cesto, assolato, / di nomi. Le fronde, intanto, indolente- / mente si agitavano // nella sera di luglio».

I nomi sono il tesoro sostanziale di cui è ricolmo il cesto, sorta di *vas* ermetico dove si distilla l'oro della poesia. I versi sono dolci, di miele, come frutti — realtà meravigliosa. Scrive Gilbert Durand che il miele in poesia e nel linguaggio mistico è spesso associato al latte; che miele e latte erano i doni prediletti dalla *Bona Dea*, la dea dell'abbondanza, e che, se il latte esprime la quintessenza dell'intimità materna, «il miele nel cavo dell'albero, nel seno dell'ape o del fiore è anche, come dice l'*Upanishad*, il simbolo del cuore delle cose» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*): è dolcezza, delizia dell'intimità ritrovata, come la stanza, il bosco, la cella, l'*umbra* sono, nella poesia di Pontiggia, immagini dell'intimità riposante. È in questi spazi circoscritti e claustrali che il poeta si ritira per riaddestrare «l'orecchio al sussurro affilato del flauto, al sordo allarme della spola» (C. Campo, *Gli Imperdonabili*), per cogliere quel *certo suono del divino instrumento* (le *voces* sussurranti degli *Auctores*) sul quale accordare le armoniche fondamentali della sua poesia. Perché ciò che distingue la poesia è lo stesso elemento che distingue il sacro, la sua reclusione e segregazione, il vuoto "estatico" in cui si compie.

Si vedano, ad esempio, i versi di *Muse,* nella sezione *Voci del tempo*, in cui proliferano i simboli dell'intimità materna, notturna e riposante (il nome stesso del luogo sacro ad Apollo, Delfi, è in connessione con un'antica parola greca, *delphùs,* che significa "matrice", "utero"), come l'ombra

www.andreatemporelli.com

dell'antico sacello, non distante dal tempio di Ge, la Terra-madre, dove «l'acqua / delle Muse si tirava su / con secchi // neri come pece» e la parola ispirata ottenuta in dono, per grazia, dal poeta è «scuro miele» che scende sulle sue labbra nella notte estiva «di giugno», «soave // umore» di acque paradisiache. Il canto stesso delle Muse, queste filatrici dell'inesprimibile, risale da una «palude viola»: è destino di altezza che sale dagli abissi; è l'acqua poetica che — come osserva Ferdinand Alquié — è legata alla fluidità del desiderio e oppone al mondo di materia solida, un *altro* mondo prossimo alla nostra infanzia, dove non valgono le leggi costrittive della ragione. E questo canto è il *pneuma* che insuffla nel cuore del fanciullo-poeta «i dolci nomi / che non si scordano» e, insieme, lo «smemorante», giacché abolisce la condizione quotidiana dell'esistenza, inducendo in quello stato di *rêverie*, che corrisponde, per Bachelard, a un riposo dell'essere, alla condizione dell'anima nascente.

In particolare, Gaston Bachelard contrappone il sogno notturno alla *rêverie*, in cui un ruolo decisivo è giocato dall'elemento del *cogito*. Se infatti il sognatore notturno è un'ombra che ha perso il suo io, il sognatore di *rêverie* può, al centro del suo io, formulare un *cogito*. Ciò significa che la *rêverie* è un'attività onirica in cui sussiste un bagliore di coscienza; ed è su questo stato spirituale, non ancora o non più sommerso dalle acque dell'inconscio, e perciò particolarmente propizio alla poesia, che sembra volgersi la predilezione di Pontiggia, quando — sulla falsariga omerica — distingue i due portali attraverso cui si insinuano le immagini del sogno: «Sono due le porte del sogno: / una di corno, l'altra di avorio. / Per quest'ultima passano immagini / vane, suoni di delirio, ombre / non vere; ma per l'altra, quando / è l'alba, e gli occhi cedono / al ferro del sonno, è la vita / che vedi, la limpida vita, tracciata / in segni semplici, in nomi / parlanti: ad essa ti volgi / come a foglie di una luce / quieta, umile, che tutti, eguali, // ci scalda», (*Sono due le porte del sogno*).

La *rêverie* poetica ci consacra «il mondo dei mondi», è una *rêverie* cosmica che offre «l'apertura a un mondo, a mondi belli» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie*). Già il bambino, nella sua solitudine, così diversa da quella dell'adulto, conosce una *rêverie* cosmica, capace di rinsaldare i suoi legami con il mondo, tant'è che Bachelard parla addirittura di una cosmicità dell'infanzia, destinata a restare dentro di noi e a riaffiorare più tardi nelle nostre solitarie *rêveries*. Senza infanzia non c'è vera cosmicità, e senza canto cosmico non può esservi poesia: «Sotto questo azzurro, vedi, lo stesso / di un milione di anni fa, nell'ombra/ che sconfina, ruvida, eguale, non sentivi, / fanciullo dolce, troppo educato, una vertigine / scura, dura,

www.andreatemporelli.com

una febbre di verdi foglie // sulla tua fragile (troppo fragile) nuca?», leggiamo nella poesia che apre la sezione *L'infanzia tace*. E ancora: «Al cielo immenso, vuoto, a un cielo / senza di me / ogni volta cercavo di pensare; ad occhi chiusi / mi sforzavo di entrarci, in quel mare / grigio e senza nome: ma sempre / mi arrestavo sulla soglia, sul mio (l'unico, // il troppo solo) di nome». E infine: «Della vita mi colpiva ogni suono. / Tra gli androni del collegio, dove / ubbidiente, mite, studiavo, il cielo / si perdeva in forme scure, strane. / Gloriosa, feroce, / a un passo dalla morte,/ si stagliava, fissa, un'altra // sorte».

Il cielo, i moti degli astri nell'immensità sovrastante che ci contiene, costituiscono da sempre il grande polo di attrazione della poesia di Pontiggia, la quale è essenzialmente poesia cosmica, dove lo sguardo plenario del poeta non si limita a percepire, ma *ammira*, con tutta la potenza dell'essere in riposo: «quieta- / mente». Poesia «è sentire che la terra è cielo; che la terra si muove dentro il cielo, che è già, in ogni suo punto, cielo» (*Contro il Romanticismo*). E ancora: «non c'è poesia senza mondo [nell'accezione del latino *mundus*, che significa cosmo, firmamento, ma anche umanità, genere umano], e non c'è mondo se non c'è il senso complessivo di un cielo e di una terra» (ivi). Con ciò — precisa Pontiggia — non si vuole affatto invocare una parola "realistica" o mimetica, ma una *parola di pienezza*, capace, come quella dell'antica poesia classica, «di pensare miticamente il mondo senza defraudarlo della sua presenza elementare» (ivi). L'essenza della visione mitica consiste, infatti, in questo costante rapporto con il cosmo, anzi — come preciserebbe Kerényi — in un contatto con il cosmo che si definisce in termini di *fusione*.

Mondo, in questo caso, significa — secondo il senso originario della parola *Welt* — un "mondo dell'uomo" in cui l'uomo si trova nella condizione dell'essere aperto, aperto verso il fuori, condizione alla quale non corrisponde l'esser-gettati, come sostenevano gli gnostici e più tardi i filosofi dell'esistenzialismo, ma *l'esser fusi*. Recuperare il linguaggio mitico e, prima ancora, il sentire mitico, significa partecipare a quell'«esistenzialismo del favoloso» (è un'espressione di Bachelard), che ci permette, contrariamente alla tendenza della nostra epoca, già denunciata da Rilke, di agire *ohne Bild*, "senza immagini", *di agire secondo immagini*, cosa possibile — dice Kerényi — dovunque arrivi, fin nel presente, la mitologia.

Immagini piene di mondo, potenti aspetti del mondo è il viatico mirabile che ancora — nel presente — ci dispensano le parole dell'antica poesia, le quali, quanto più suonano remote, tanto più sembrano dotate di quell'essenza portentosa che già Pavese riconosceva nei nomi mitici della

www.andreatemporelli.com

grande poesia classica, segnatamente di quella virgiliana. Si legga ad esempio *Hesperus adest*, nella sezione *Voci del tempo*, dove la litania dei nomi recitata dal bambino prossimo al sonno nella «lingua che non mente» — *hesperus, nox intempesta, media nox, gallicinium, conticium* —, celebra e loda (giacché ogni nome antico racchiude *in nuce* il seme astrale della *laus*) i passi declinanti della luce: il transito dalla sera alla notte, quindi il graduale passaggio dalla notte all'alba. Qui davvero, davanti al *puer* che fantastica, il mondo riposa nella sua tranquillità, e i nomi remoti, pronunciati o pensati nella *quies*, sul discrimine tra la veglia e il sonno, acquisiscono il diritto alle maiuscole, come le parole del sogno: sono cioè nomi festivi, portentosi.

Così, in *Thálassa, kímata, skiá*, nella sezione *Cicladi* di *Bosco del tempo*, i nomi greci che il poeta annota «con studio severo», come in un minuzioso diario cosmico — *thálassa*, *kímata*, *skiá* / *ídor*, *galázio*, *eliá* / *stafíli*, *ambéli*, *uranós* / *kalámi*, *ánemos*, *fós* // *mirtiá* —, sebbene non appartengano alla lingua antica ma a quella moderna e viva, ricevono tuttavia, per grazia e per diritto, l'inusitata pienezza germinale della lingua materna, la sua natura festiva e numinosa, che fa del nome remoto l'essenza delle essenze e che, nominando le cose del mondo, gli astri e i frutti della terra, li preserva e insieme li custodisce con ammirativa sollecitudine. Perché, potremmo dire parafrasando Heidegger, *altro è utilizzare la terra, altro è ricercare la benedizione della terra,* cioè, come spiega Roberto Carifi: «una cosa è utilizzare la terra, altra cosa è rapportarsi alla terra in quella che il filosofo chiama la *Huld*, la "grazia", l'amicizia» (R. Carifi, *I venturi dell'ultimo Dio*, in *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio*), salvaguardandone il ricettacolo sacro: «*Thálassa*, *kímata*, *skiá* / *ídor*, *galázio*, *eliá* / *stafíli*, *ambéli*, *uranós* / *kalámi*, *ánemos*, *fós* // *mirtiá*. Annoto,/ con studio severo, i vostri / nomi più che felici: siete / il miele che colora il cielo, l'uva // che straripa dai pergolati / verdissimi e frondosi, l'onda / che batte e batte su sponde / di luce e di vento. // E il tempo, ozioso / compagno dei flutti, si perde / nella tua azzurra materia, / s'intènebra // lento».

(DANIELA BISAGNO, *La misura e la grazia. Su «Bosco del tempo» di Giancarlo Pontiggia*, «La clessidra», 2, 2007)

Una parola per «tutti»

C'è continuità e c'è iato fra il primo e il secondo tempo della poesia di Giancarlo Pontiggia, fra i versi di *Con parole remote* (il libro del suo intenso esordio nel 1998) e quelli di *Bosco del tempo* (la raccolta uscita, ancora presso Guanda, nella seconda metà del 2005). L'esperienza originaria della

www.andreatemporelli.com

parola poetica aveva coinciso per Pontiggia con l'epifania miracolosa dei «nomi». I «nomi felici» pronunziati dal *poietés* in un'estate calda e assoluta, in un giugno azzurro e solare, nel quale il sacerdote delle Muse trova con una energia adamitica il suono che fissa e che salva. Il poeta di *Con parole remote* è un sereno «custode dei nomi e dei semi», uno che si appoggia con forza quieta sopra una tradizione millenaria («preservo memorie non mie») per riconferire senso al mondo colto (o meglio riapparso) "prima" della catastrofe, al di là di ogni distruzione possibile. Si trattava insomma, nel '98, di dare forma e voce ad una via poetica decisa a non seguire né le piste troppo battute di un novecentismo di matrice romantica (come saprà bene il Pontiggia saggista di *Contro il Romanticismo*) — affondato nelle sabbie mobili di una parola posta al di là di ogni "io" e di ogni "tu", al di là di ogni codice e di ogni concreta esperienza vissuta —, né i percorsi alternativi del discorso o del racconto in versi spinto fino alla semplicità colloquiale; una via alla *poìesis* capace di attingere nella pronunzia del puro nome la sostanza del mondo, un mondo compreso e contemplato però nel confine "offertoci" dai classici (e riguadagnato da un poeta già da tempo latinista di valore).

In *Bosco del tempo* risuona ancora l'eco dolce di quella stagione di sogno, posta «alle foci / di un tempo errante, favoloso», quando «tutto il mondo era divino» (*Muse*). Ma si tratta del riflesso sonoro di un tempo ormai consumato. Il secondo libro di Pontiggia si affaccia dichiaratamente, infatti, sin dal principio, sopra una condizione nuova («*Fin qui* gli sciami ronzanti, le volte / porose del cielo», quando «l'estate / era immensa»; «*Ma ora* nuvole / basse e ferrigne […] e il tempo / che s'impigra […] / Niente è più misero della vita / che si perde») come una consapevole rottura, già presentita d'altronde nel componimento eponimo (e finale) di *Con parole remote* («Quando dal cielo premono / scuri segnali / sulla città piagata/ […] / quando ogni nome è notte / […] / il tempo è acqua / e la tua storia vacua / chi farà luce?»). Se il tempo del primo libro scandiva «i comandi sulle cose», con i suoi «fiammanti cancelli», la sua forza, la sua fissità mai disperata, il tempo del *Bosco* è la «pietra» che «stride» e consuma, la macina impietosa (e la molle rete) che mette radicalmente in questione la salvezza annunziata dal sacerdote delle Muse.

Da qui scaturisce in *Bosco del tempo* un movimento determinato e fascinoso condotto nell'io interiore del poeta, nella sua storia, rivisitata alla luce della domanda inquietante sulla possibilità del nulla: dei nomi e della vita. La compattezza estrema di questo bellissimo libro, la sua integrità e il suo vigore, nascono da una volontà di rilettura rigorosa dell'itinerario inti-

www.andreatemporelli.com

mo e quasi imperscrutabile che ha condotto il poeta alla parola e lo ha come consegnato al verso. A partire dall'inizio nascosto e sommessamente folgorante («Canto ciò che fu prima / e ciò che venne»; *Origini*), dalla discesa originaria nella «stanza ombrosa» dove si è incontrato il nome «salvo, tutelare» (*Occhi*), fino all'«era // gloriosa, inaudita» di un'infanzia che ora si scopre però già visitata dalla «forma scura, molle, straniera» (*L'infanzia tace*), sotterraneo rimando al «tempo / molle, che si sfalda» di *Nomi*; dalla «privata, dolorosa / arcadia» di un'adolescenza contigua al senso di «un tempo semplice, inviolato» (*Severa adolescenza*) alla consapevolezza amara dell'avvento di un inverno duro e faticoso, dell'immersione impensabile in una «storia avara, immerdata» (*Pensavo parole volanti, frecce*), in un «bosco / di frananti ore» (*Nell'ombroso dove*).

È in questa assunzione consapevole del freddo boreale della storia, abitata dai poveri «spossessati / di lingua, di nomi», in questo sguardo coraggioso sul limite crudele dell'esistenza propria (*Non puoi esigere un fato speciale*) il vero *incipit* di *Bosco del tempo* (ma, nella semantica profonda, anche il suo *explicit*). Dove i dolci tempi verbali del passato vengono trafitti dall'«ora» di un'urgenza inappellabile a gettarsi nel mondo, a lasciare «le stanze troppo quiete», perché bisogna uscire sotto la pioggia di un ottobre uggioso e fare i conti con il tempo, «otre sfondato», che inghiotte le ore e le dissipa. Ora non c'è più spazio per la parola rovente e assoluta delle *Cicladi*, ma per un'invocazione alta, quasi una preghiera ancora piena di fiducia nella poesia, ma altrettanto certa che «i nomi piagati, tranciati» devono rinascere e riapparire come un dono. Non più come l'epifania di un flusso mitico e intemporale, ma come il frutto di una speranza difficile nell'inatteso, nell'imprevisto che ancora può istantaneamente donarsi nel finito, nel «troppo breve» della vita. E così, in *Bosco del tempo*, il poeta «musico» dell'infanzia perenne si muta nel «viandante» che s'inoltra «per vie straniere», non più cercando salvezza per sé («Salvami» era il grido che chiudeva *Con parole remote*), ma ponendo «qui» una parola per «tutti», una parola che faccia ogni volta dell'annichilatore impietoso una forza sapiente che affina e matura: «Parla tu, lingua, di' / una parola per noi, di', fa', su, scendi, / divieni parola del mondo, vieni / tra le cose, nel tempo, divieni forte / vento!». Di questa parola e di questo coraggio il lettore, ma anche tutta la poesia italiana, devono dire grazie a Giancarlo Pontiggia.

[ANTONIO SICHERA, *Giancarlo Pontiggia — Bosco del tempo*, in AA.VV., *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultimo Novecento*, a cura di LORETTO RAFANELLI, «I Quaderni del Battello Ebbro», 1, novembre 2007]

www.andreatemporelli.com

Dall'io al voi

[…] Il cielo e l'io, l'io sotto il cielo, la vastità indiscutibile di ciò che sta in alto e la piccolezza orgogliosa di chi, stando in basso, lo comprende kantianamente con la propria ragione, è uno dei conflitti che Pontiggia abita con i suoi versi. Il nome non ha *chance* contro il cielo. Ma solo dal nome proprio emerge la possibilità di nominare — anche il cielo, anche la notte: «Eppure un cielo era sempre / cielo / e il nome della notte / notte. / S'impaludava, il tempo, / tra canne, vampe e afrori / di un'estate lunghissima, / inaudita. Taceva, l'infanzia, / come un sito troppo impervio, ostile» (p. 30). Questo il compito dell'infanzia: trovare il nome […], passare dal tacere alla parola. L'adolescenza dovrà invece affacciarsi sul mare della parole già parlate, già stracolme di significato. E scegliere, trovare una rotta: «Noi leggevamo, un tempo, i *Manoscritti* / *del Quarantaquattro*, là dove si dice / che un giorno, tratti / a rive silenti e pescose, fulgida / apparirebbe la terra che non c'è, la forte / e severa Arcadia ventosa» (p. 41). La falsa partenza dantesca fa l'effetto di un brano musicale che inizi sull'accordo di dominante per poi cadere sulla tonica, generando un istante di sconcerto armonico. Il giovane Marx prometteva effettivamente un'Arcadia nei suoi manoscritti, quella patria dell'uomo naturalizzato la cui utopia aveva appreso forse da Schiller. E anche la generazione di Pontiggia ha avuto un'Arcadia: «All'India, in sogno, pensavamo, / immobile e vermiglia, con cieli / assoluti, crudeli, — e acque / che stagnavano limacciose e scure».

Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza è anche e soprattutto il passaggio dall'io al noi: «Era questo il tempo fluviale, rovinoso / della nostra celata adolescenza. Ora / altro ci aspetta: un'acqua / più grigia e gelida, una chiglia / rugginosa, che non alletta» (p. 41). Ma il terzo personaggio di questa *passion play* è il «voi», che interseca i capitoli più autobiografici come a voler smorzare la loro volontà di dominio: «Come voi, mi ripeto, come voi / che portate il peso del mondo / sui vostri forti versi / come voi, oh abitassi nei dolci / giardini, beato, in un perenne / tramonto, / come voi, amici, scrutatori / del cielo, sul quale / trapuntate gli alti lumi» (p. 37). «Voi» sono gli amici presenti («Vi aspetto, amici, su questo approdo. / Portate del pane e del vino, / accendete il fuoco», p. 57), i poeti del passato che erano in grado di reggere il mondo, ma anche i nomi degli altri, i limiti infine appresi del nome proprio, caduti nel passato e perciò fragili rispetto alla violenza del presente: «Non è per voi questo tempo / o troppo quieti, o mesti / nomi: al gelo che si annuncia / scricchiano anche le foglie, / ghiacciano i cuori» (p. 55).

www.andreatemporelli.com

Mi rendo conto di aver costretto lo svolgimento di *Bosco del tempo* dentro il letto di Procuste di un romanzo di formazione, che è solo uno dei possibili accessi a questo libro ricco e sfaccettato. Non esiste al suo interno una divisione così netta tra preludio alla vita e vita. Le «soste», vale a dire le composizioni brevi che interrompono il flusso delle sequenze più lunghe, sempre intervengono a scandire il passo. Da *Canti di Boréa* in poi, comunque, si nota una maggiore frastagliatura del discorso, come il segno di una maturità infine raggiunta e che non si ha più timore di perdere. Il verso si fa più narrativo e anche più aereo. Il poeta tenta perfino la descrizione mimetica del momento in cui si passa dalla veglia al sonno (tema che già aveva affascinato Leopardi nei primi anni dello *Zibaldone*): «paese… solo, vuoto… nel / paese del sonno… nel / sonno, tra / le liquide rive, alle / soglie di una vita remota» (p. 95). Il dialogo tra il Viandante e il Musico di *Ecloga (Sempre è fine)* suggella infine il libro con una forma classica conquistata e riconquistata, e che si esprime in una pace raggiunta con il tempo, grande amico-nemico della poesia, unico definitivo custode del nome: «Il tempo è, amico, ed è / qui che ardono i suoi ceppi, / nel cuore. Disperdi in questo vino / il tuo nome: versalo, fin che puoi, / sul fuoco che non muore» (p. 118).

[ALESSANDRO CARRERA, *Giancarlo Pontiggia — «Bosco del tempo»*, «Gradiva», 33, Spring 2008]

«Oggi è un lungo sostare»

La silloge di Giancarlo Pontiggia ha un titolo bisillabico, *Lux nox*, derivante da Catullo, che si candida per essere tra i più brevi di raccolte poetiche a me noti. Ma non è solo una questione di misura, se di questa antitesi o opposizione, rimarcata da consonanza o allitterazione, il lettore dovrà intendere appieno il significato. In copertina del volumetto (n° 6 della collana "10x10" dell'editore ticinese) è un particolare di una scultura del grande artista neoclassico Thorwaldsen, e la scelta pare quanto mai opportuna, perché subito evoca la squisita ma non zuccherosa fattura dei testi. Il chiaroscuro prediletto e scandagliato da Pontiggia è qui simile a quello che restituiscono i marmi di Bernini e Canova, più che a quello corrusco di Caravaggio.

Sono raccolti dieci testi, oscillanti tra i quattro e i venti versi. Essi impongono al lettore una dizione rallentata, sospesa; la punteggiatura, ritmica e logica insieme, diventa il diagramma del respiro. Sicché l'uso delle pause e degli spazi, delle rime e delle assonanze, delle costruzioni simmetriche, appare il riverbero di un bisogno di ordine, in una poesia che — come si legge in punta di versi del primo testo — insieme *s'infiamma* e *si incammina*.

www.andreatemporelli.com

Se — domandata venia all'autore — si dovesse provare non a riassumere la silloge, ma a indicarne la direzione, forse sceglierei un endecasillabo della seconda poesia, che si intitola *Com'è breve*. L'endecasillabo dice: «Sulla soglia che porta ad altre stanze». E sembra che venga a definire la posizione etica e l'orientamento esistenziale di Pontiggia. Di chi è insieme curioso e delicato, attento ma non impositivo. Non è un caso che proprio *porta*, *uscio* e *soglia* siano le parole-tema a più alto e significativo indice di frequenza. Non, tuttavia, per segnalare una instabilità, una precarietà, un movimento inquieto; ma al fine di tracciare, di raccontare una linea di confine essenziale nel modo che Pontiggia ha di percepire il reale. Nel suo 'sistema' contano i margini permeabili, gli sconfinamenti nel tempo e nello spazio, le zone trasparenti tra il buio e la luce: tutte quelle occasioni di permeabilità che indicano la sempre possibile e forse attesa irruzione di un mistero. Tre citazioni, pescate quasi a caso, mi auguro giovino a migliorare la messa a fuoco: «Terra fatta di tenebre molli»; «Qui, nell'imperfetto / dove»; «Questo lento / inabissarsi in una scura, troppo scura / trama».

Terra, tenebra imperfetta, scura trama. Perché questa imperfezione, enfatizzata a livello sonoro? Si può rispondere notando che è frequente in questi testi l'attacco verbale, che forse è sintomo di un animo che sente la necessità di arrivare al dunque dell'azione subito, con la mano delicata e ferma di chi non indugia sugli orpelli. Di chi l'imperfezione assume a dato, e non la vuole coprire. Estraggo alcuni *incipit*: «Pongo una candela…»; «Scendi, per vie / umide, scure, dove / anche il cielo è ombra…»; «Passano, i giorni, / in un ostinato pressappoco…»; «E leggi che durare non possono / le cose che non hanno vita…»; «Vengo a voi, ombre / di Ade, e alle vostre / case profonde…»; «Chi s'incammina, già pensa al suo ritorno…».

Molti poeti o scrittori in versi, specie quando perseguono una dizione calma ed essenziale, hanno paura dei verbi. Non Pontiggia. E il fatto misura la sua distanza da eventuali — per usare categorie grossolane — sospetti di ungarettismo. In una poesia che parla di porte, usci e soglie, curiosamente il verbo tipico è *sostare*, con i suoi sinonimi. La spia, se non ho visto male, è notevole: dalle porte ci passiamo tutti, Pontiggia è di quelli che lì si fermano, che guardano la vita nel suo insieme, di qui e di là, in una propria sospensione interiore, prima di lasciarsene abbracciare. Un sostare che è tipico di chi vive l'ansia dolce e lenta dell'esserci, non la sofferenza — sono sue parole — di volere troppo. Niente è per lui troppo poco.

Ho menzionato la lentezza. Il tempo in questa poesia è essenziale, è un modo di leggere la realtà, lasciandola decantare. Cito: «oggi è un lungo sostare». *Oggi*: come momento pieno della speranza, dell'attesa di domani.

www.andreatemporelli.com

Misurare tutta la lunghezza di questo oggi, di questa speranza e di questa attesa, evitando di bruciarla per la fretta, mi sembra il compito che Pontiggia ha meravigliosamente assolto con questa silloge. Misurare le pieghe minime e le vie anonime; osservare gli incendi, le luci fastose e inebrianti dentro quel che altrimenti sarebbe solo e tutto bianco, o tutto nero. Di questo mi sento di dire che l'autore debba essere ringraziato.

[UBERTO MOTTA, *Tre poeti «alla chiara fonte»*, «Cenobio», 3, luglio-settembre 2009. Testo di un intervento tenuto all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, il 29 aprile 2009, presso il Centro di ricerca «Letteratura e cultura dell'Italia unita»]

«*Solo chi torna / scrive*»

Dopo un silenzio lungo quasi vent'anni, determinato da un sentimento di sfiducia e di fastidio nei confronti delle tendenze della poesia coeva, Giancarlo Pontiggia ritorna con un libro (*Con parole remote*, 1998) inaugurato da una serie di frammenti poetici in linea di continuità con gli esordi, per poi abbandonare nelle sezioni successive questa via e volgersi alla composizione di poesie più strutturate e complesse, dov'è manifesta la maturazione di una robusta consapevolezza critica e poetica, e dove la parola fiorisce nella stessa sostanza del mondo, restituendone i doni. In tal modo, il poeta può tracciare, entro i confini di un canto lirico in grado di «far sentire dei pesi, delle masse, dei luoghi» (*Contro il romanticismo*, p. 18), lo spazio sacro in cui riconoscere «che la terra è cielo; che la terra si muove dentro il cielo, che è già, in ogni suo punto, cielo» (*ibidem*). Il ritorno alla scrittura e al canto porta in dote, insomma, la consapevolezza che la poesia, per essere vera e dar voce al destino dell'uomo, alle cose che devono essere necessariamente dette (il «poetico necessario» più volte invocato da Pontiggia), debba riguardare «la statura vera delle cose» (Heller).

Basterebbero queste poche coordinate per marcare la distanza di Pontiggia da tanta poesia contemporanea, e in particolare dagli altri poeti lombardi, cui egli contrappone una lingua di parole «felici», altari di senso la cui fiamma non cessi di nutrire e rischiarare una memoria profonda, gnoseologica, che orienta lo sguardo del lettore in alto, verso l'origine, il cielo. Questi due principi fondamentali che informano la poesia di Pontiggia — l'esigenza di cantare parole «felici», dono inestimabile delle Muse, e di tracciare intorno ad esse i confini precisi del canto (*I confini del canto* è non a caso il titolo di un'intervista rilasciata da Pontiggia: cfr. *La Biblioteca delle voci*, pp. 145-152) — trovano un'icastica condensazione espressiva nei titoli dei suoi due ultimi libri poetici: il già citato *Con parole remote*, e il più recente *Bosco del Tempo* (2005).

www.andreatemporelli.com

Remote sono le parole che riaffiorano alla memoria colme di una leopardiana vaghezza, carezzevoli e dolci nella pronuncia, legate inscindibilmente alla sostanza delle cose che designano, capaci di vibrare di eventi passati ma legati al destino dell'uomo in ogni tempo, dunque spendibili nel presente, qui e ora. Parole non stantie, ma vive, alla stregua di sorgenti che affiorano intatte alla luce, come in questa scintillante declinazione di parole greche, vere e lucenti come le isole delle Cicladi visitate dal poeta: «*Thálassa, kímata, skiá / ídor, galázio, eliá / stafíli, ambéli, uranós / kalámi, ánemos, fós // mirtiá* » (*Thálassa, kímata, skiá*).

Bosco evoca invece la presenza del numinoso, del sacro nel perimetro della vita umana, e del tempo, i cui percorsi si infittiscono in una geografia fatta di soste e smarrimenti in cui il poeta-*viator*, anziché disperdere i suoi talenti, costretto dalla casualità e dall'imprevisto a ritornare sui suoi passi, a confrontarsi con l'alterità, ritrova e arricchisce il senso del suo errare.

Il terreno comune in cui luoghi e tempi della poesia si intersecano è il canto, che per Pontiggia resta il mezzo espressivo più adeguato a evocare quelle verità elementari da cui nascono, in ogni tempo, le grandi narrazioni, le riflessioni sulla vita e sulla morte, sull'eros e il tendere degli uomini alla felicità, sui capisaldi insomma di una civiltà viva: «Cerco nomi felici: / *oro*, ripeto, / *cieli*, *meriggio*, *sole alto*» (*Cerco nomi felici: «oro» ripeto*). Le parole invocate dal poeta risultano perciò essenziali, piene di luce e nutrimento, protette dall'ombra, capaci di celebrare l'esistente e di restituirne la pienezza. L'oro, in particolare, sembrerebbe tingere le parole di un'aura particolare: percepito attraverso una duplice sensibilità, moderna e antica, che fonde la sensibilità bertolucciana con la lucentezza greca, quasi a richiamare l'origine della vita, a riconoscere nella sua plasmabilità e inalterabilità la prefigurazione del destino umano, che ogni uomo può modellare secondo la sua vocazione e il suo talento, custodendolo nel contempo come un intangibile dono degli dèi. All'oro si affianca una rigorosa e solenne simbologia compresa tra gli estremi dell'ombra, da cui la parola poetica sorge evocata (si veda il *Canto di evocazione* che inaugura *Con parole remote*), e la «luce quieta», in cui dominano gli emblemi del miele, espressione di pienezza vitale, e del fuoco, forma di bellezza assoluta, di stupore, e del crescere del tempo nella dimensione dell'umano.

Una simbologia che intarsia le ricche volute di queste liriche legate a comporre architetture salde e unitarie, che sembrano riecheggiare il profilo maestoso dei luoghi e dei monumenti che hanno nutrito lo sguardo e la memoria del poeta fin dall'infanzia: le selve celtiche; i criptoportici della villa adrianea di Tivoli; i matronei di Sant'Ambrogio; Milano, «luogo simbo-

www.andreatemporelli.com

lico di poesia, del poetico necessario: una forma elementare, spoglia, assoluta. Senza gesta» (*Contro il romanticismo*, p. 35). Allo stesso modo la poesia, nella sua forma, ci dispone a sentire la dolcezza e il mistero del mondo. Compito inalienabile del poeta sarà pertanto quello di custodirne il sacro *limes*, come si evince da una delle liriche inaugurali di *Con parole remote:* «Scrivi celato / fra i rametti del cuore; serba / doni umili, suoni / sussurranti come una preghiera; di' / quello che devi, custode // dei nomi e dei semi, nelle estati / che verranno // (e negli autunni piovosi, nelle ruggini / del tempo) // — resta / nella polvere di un noto // confine» (*Nella polvere di un noto confine*).

Ma non tutto può essere detto, occorre sapersi arrestare sulla soglia del mistero, rispettare l'esatta proporzione delle cose, invocare il silenzio, l'alta verticale in cui la parola risplende di una luce sospesa, più grande: «Invoco il silenzio fedele, taccio / ogni nome, e il vostro, pensieri, / suono potente e segreto; depongo // su un'ara remota / una parola che non compare; traduco / un cielo sconfitto / in rose di versi, in fuochi / solitari» (*Invoco il silenzio fedele, taccio*).

Lo stesso poeta ha d'altronde voluto ricordare come avesse esercitato una strenua resistenza, fin da giovane, nei confronti delle parole, fino a «negarsi, non farsi trovare, accampare scuse, e solo alla fine, se proprio diventa necessario, concedersi» (*Contro il Romanticismo*, p. 65), quando la parola coincide con una visione nella quale è contenuto ciò che *deve* essere detto. Nella medesima poesia è possibile trovare un ulteriore motivo fondante, destinato a svilupparsi in special modo nel libro successivo: la scomposizione del poeta in personaggio-*viator,* atteso da un lungo cammino iniziatico segnato da presenze lariche, tutelari: «Viandante che passi, / amico della polvere e del vento, / onora i tuoi lari, / qui brucia un grano d'incenso» (*ibidem*).

Nel libro seguente, *Bosco del tempo*, scandito in una serie di soste che ricordano le parole-radura in cui gli uomini possano soffermarsi a riflettere e osservare lo spettacolo del mondo, al poeta-*viator* si accompagna, dantescamente, l'ombra carnale del lettore — compartecipe di un'affine intelligenza e sensibilità critica —, il quale, evocato dal tono solenne e rituale dell'apostrofe, viene coinvolto nella vicenda, chiamato a misurare lo stesso pomerio, a vigilare sugli stessi confini, tanto che l'esperienza poetica acquista la rilevanza di un avvenimento fondato su una umanissima condivisione — di una stessa lingua prima ancora che degli stessi *habitus* — tra umili amici, appassionati e *modesti ascoltatori* del mondo. Ogni parola, aprendosi come una gemma, rivela con esattezza e precisione la cosa a cui

www.andreatemporelli.com

si riferisce; ogni oggetto, illuminato da una pronuncia esatta, lenta e serena, si rivela con la maggiore dovizia nel suo spessore. Nulla è così poco importante da meritare di essere eluso, o ridotto a una consistenza residuale; nessuna seduzione dell'*inconnu*, del nuovo, può distogliere il poeta dall'osservanza di un *decus*, quel senso di rigorosa misura entro cui si esercita lo sforzo di rendere chiari gli avvenimenti, di fissarli in una forma riflessiva e quieta. In questa disciplina dello sguardo e della pronuncia, il tempo si fa bosco, durata in cui il corso circolare delle stagioni e della vita umana è dilatato nella dimensione profonda di una memoria che, spingendosi oltre la soggettività, giunge ad abbracciare — in un percorso che coinvolge in egual misura la genealogia del poetico (cfr. *La Biblioteca delle voci*, p. 148) — la stessa origine pre-umana del cosmo: «Canto ciò che fu prima / e ciò che venne. Tutto / era sospeso in una / quiete lunga, nel forte / vuoto» (*Origini*).

Bosco del Tempo riprende il sentiero là dove il libro precedente lo aveva sospeso, sul crinale dove l'Estate, contrassegnando con i suoi colori il tempo dell'assolutezza e della pienezza, comincia a sfumare nei primi accenni della stagione autunnale, che conduce lenta verso le plaghe invernali dei *Canti di Boréa*, una serie di brevi stanze concatenate dall'elemento del gelo. In questa erranza attraverso il tempo e le stagioni umane, questi testi, intitolati al dio che nel mito greco rappresentava la personificazione del vento del nord, recingono la cartografia più estrema e desolata del libro, contraddistinta dal ghiaccio che, per analogia del Cocito dantesco (*If*. XXXII ss.), sembrerebbe acquistare un tragico rilievo allegorico (cfr. *La Biblioteca delle Voci*, pp. 149-150), fino a diventare la cifra della paralisi e della nullificazione del pensiero moderno, là dove l'uomo novecentesco patisce una perdita di destino mediante l'esercizio di uno strenuo nihilismo che sconfina, delirando, nei burrati informi dell'aporia: un pensiero, dunque, che, all'acme del suo pensare, paradossalmente, si incaglia, si rapprende in sé. Ma una simile interpretazione — come resistere, del resto, ai peccati di gola dell'intertestualità? —, per quanto consustanziata di verità, forse non esaurisce del tutto gli echi di un'esperienza non univoca, bensì duplice, come i due volti del dio, secondo l'iconografia che ci è stata tramandata. Si legga a tal proposito il testo che conclude la breve sezione: «Contro la tempia, nel sonno, / tra le buie / pareti della mente, nei pertugi / infinitesimi di una palpebra, / quando il tempo non scorre, pacificato, // il tuo chiarore s'intrude lo stesso: / un fiotto / impercettibile, un raggelato // messo?» (*Canti di Boréa*, 8).

www.andreatemporelli.com

Nei *Canti di Boréa*, a metà del libro — e del percorso iniziatico del poeta-*viator* —, è già sorprendentemente possibile ravvisare un presagio dell'inclinazione del tempo umano a ripensare se stesso, a tornare alle sue sorgenti, sfuggendo alla geometria lineare che conduce all'apoteosi del nulla, e a chiudere in un cerchio di senso la promessa di un nuovo chiarore che «s'intrude lo stesso», impercettibile messaggero di rinascita e di luce. Quella luce che nella sezione cicladica esploderà, al diapason, in armoniche infinite, sonore, nella comunione tra il paesaggio e l'anima del poeta, che, sublimata in acutezza di sguardo, vi si fonde interamente: in questi orizzonti, al tempo lineare senza senso e senza dèi, se ne sovrappone uno diverso, «non misurato dall'orologio […] eppure reale, esperibile: è il «presente immane» sperimentato dal poeta nel suo viaggio iniziatico alle isole Cicladi (a cui è dedicata l'ultima sezione del libro), in una Grecia mitica dove il cielo alza i suoi maestosi frontoni come un tempio in cui gli dèi sono visibili e il mondo è trasfigurato» (S. Damiani).

È il momento di più alto splendore del viaggio — e del libro —, come se le idee e i sentimenti si rispecchiassero assolutamente nel paesaggio, compartecipi del mondo che si rivela e viene incontro in una pienezza che ci chiede di tornare, che ci chiama a sé oltre la parola stessa, per un nuovo inizio: «Tra queste isole, pensavo, / perirà infine / l'elegiaco imperfetto. / Tutto è caldo, sublime, esatto: una colata / di presente immane, // intatto. Vero era il proposito; giusto / il suo concetto: ma solo chi torna / scrive; già al Pireo cedevo / al molle passato. Non servivano versi / tra quei mari; erano loro, i mari / liquidi e fulgenti, la stupefatta // poesia del presente» (*Tra queste isole, pensavo*).

[ADRIANO NAPOLI, *Solo chi torna scrive*, in *Le api dell'invisibile. Poeti italiani 1968-2008*, Medusa, Milano 2010]

«*Cos'è, mi chiedo, questo*»

[…] *Con parole remote* è un lungo canto di ripartenza. Invocazioni, preghiere, inni che intendono ridefinire significati e forme condivisibili. Le ombre della sera, le fiamme del focolare, le rose, i boschi, il silenzio vengono invocati perché illuminino nuovamente il cammino della poesia e della speranza. Il poeta è come un umile eremita, la cui ascesi consiste nella continua interrogazione del verso e sul verso.

A prima vista *Con parole remote* sembra un libro novecentesco. Colpisce, infatti, il massiccio ricorso al frammento. Alcune poesie non sono altro che briciole di versi, dove il senso spesso viene interrotto. Tuttavia il frammento è usato in modo alquanto diverso rispetto alla poesia novecen-

www.andreatemporelli.com

tesca. Leggiamo la poesia più emblematica in questo senso, *Frammenti dell'ombra*:

1
Ombre, voi volate
tra i pomeriggi

2
Pensavo
ventitré anni fa

e sono di nuovo

3
questo che si muove cos'è

4
Come quando, un tempo, sentivate
tutto, nella sera
fresca, tra le correnti

5
Cos'è, mi chiedo, questo

6
Voi
guardate i lumi
che s'infiammano

7
e cosa sia anima

8
Come un tempo, quando
eri solo, e pensavi

9
Fogliami, voi fogliami dell'azzurro.

In *Con parole remote* la parola «ombra» occupa un posto speciale, come intuiamo dal fatto che il libro si apre con un canto di evocazione dell'ombra e si chiude con il calare delle ombre nella sera autunnale. L'ombra che sale sulle terrazze, le tiepide ombre nelle stanze di estati lontane, l'ombra nel vento, le ombre nei cortili dell'infanzia: quasi ogni poesia è toccata dai riflessi dell'ombra. Essa sembra avere per Pontiggia un senso salvifico. Il poeta la invoca perché scenda «obliosa su ciò che è stato» (*Canto di evocazione*), perché ripristini i «nomi felici» (*Cerco nomi felici: «oro» ripeto*) che la poesia un tempo portava agli uomini, ma chiede al sole del mattino e alle fiamme del focolare di illuminare potentemente i versi, di dare splendore alla poesia. Da una parte l'ombra preserva i nomi e i luoghi reali, che non posso-

www.andreatemporelli.com

no essere detti, dall'altra la luce rende chiari i significati con i quali è possibile disincagliare la poesia dalle secche dell'oscurità e dell'ambiguità.

Frammenti dell'ombra è una poesia posta esattamente al centro del libro, nella quale l'ombra è messaggera di un significato prezioso. Esistono corrispondenze tra il primo e l'ultimo frammento (ombre del pomeriggio / ombre dei fogliami contro il cielo), tra 2 e 8 (i pensieri di ventitré anni prima ritornano oggi), tra 4 e 6 (ombre della sera, quando si accendono i lumi). Infine, i frammenti 3, 5 e 7 sono tre interrogazioni: le prime due vertono sull'impossibilità di nominare ciò che è vivo senza scivolare nella rappresentazione (3 e 5), la terza sul mistero dell'anima. Nell'ombra, dunque, si celano le domande essenziali che per secoli la poesia ha saputo sostenere senza abbandonarsi all'angoscia e alla disperazione: che cos'è la vita? che cos'è la morte? che cos'è l'anima?

Ma consideriamo più attentamente il frammento centrale, il n. 5: «Cos'è, mi chiedo, questo». Sembra una domanda neutra, in realtà è una domanda cruciale. *Questo* indica la presenza che sfugge alla concettualizzazione, il frammento di verità che non si lascia intrappolare in una risposta. La poesia per Pontiggia è chiamata non a restaurare risposte, ma ad aprire domande antiche che, salvo rarissime eccezioni, la poesia moderna non ha saputo più sostenere. Il frammento 5 può essere considerato una sorta di frammento dei frammenti, poesia delle poesie. Su di esso convergono in coppie simmetriche tutti gli altri frammenti. «Cos'è, mi chiedo, questo» è la domanda che implica tutto il resto. Da questa domanda può ricominciare il funzionamento organico delle parti con il tutto, la poesia può uscire fuori dal Novecento. Anche quando aveva raggiunto risultati sicuramente preziosi (come negli *Ultimi cori per la Terra promessa* di Ungaretti o in *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve* di Bonnefoy), il Novecento aveva finito per chiudersi dentro il frammento slegato dal resto, un angolo buio da dove era quasi impossibile far ripartire la luce dei significati.

Nelle sezioni *Pomeriggi del Sessantuno*, *Penso* e qua e là in altre parti del libro, troviamo l'immagine del ragazzo assorto a contemplare il cielo stellato nelle notti d'estate. Tra quel ragazzo e il poeta d'oggi, che invoca le ombre accendendo un rogo devoto, intuiamo una continuità. Le stelle sono sempre lì, si chiamano ancora Cigno, Orsa, Idra, ma ora il poeta decide di rompere la contemplazione per parlare alle stelle *con parole remote*: «O cose, o perdute, ancora / siete tornate? Fabbri di luce, voi / frondeggiate come allora / nel tempo in cui ogni segno era // un toro, una dea o una ruota che appena trema / al vostro ronzare. Ma come io, ora, / potrò pensare i vostri // carri

www.andreatemporelli.com

lucenti, o Orse razzanti, o nomi e numeri / possenti? Tanti vi invocano, pochi / vi amano / nella sera dolce distesa» (*Come ardono nella notte*).

Come dire oggi il bisogno che abbiamo ancora delle stelle? Come dire l'importanza che le stelle hanno ancora nel nostro tempo, che non sa più guardare poeticamente il cielo? Ebbene, occorre dire tutto ciò *con parole remote*. Parole che hanno una storia secolare, che portano con sé uno sguardo lontano dalla chiacchiera dell'oggi. Parole che ci permettano di resistere al fascino del vuoto, all'esaltazione della negatività, al culto della dispersione del senso. Parole che sappiano parlare alle stelle come allora, quando «ogni segno era // un toro, una dea». Perché non basta invocarle, le stelle, bisogna *amarle* («Tanti vi invocano, pochi / vi amano»).

Con parole remote è un libro inaugurale, che vuole contribuire umilmente a indicare una strada nuova per la poesia del nostro tempo. Una strada che riparta dalla dolce disciplina dell'amore per le stelle, dalla consapevolezza che la poesia non è niente se non sa «sottrarre il lettore alla dispersione inevitabile del contingente, alla "cattiva" realtà di ciò che semplicemente *è*, al mero *accadere* nel quale viviamo come in una broda anonima e indifferenziata» (*Lo sguardo archeologico della poesia*, «Poesia e Spiritualità», 1, 2007).

In *Bosco del tempo*, come già in *Con parole remote*, Pontiggia usa soprattutto alcune parole semplici (cielo, tempo, ombra, nomi, fuoco, terra, estate, notte) cercando di riscoprirne il senso originario e di esplorarne il valore evocativo. Il sogno di misura e di equilibrio che fu dei Greci e dei Romani può rinascere soprattutto se abbiamo il coraggio di ripartire dal cielo e dal tempo. Il cielo è l'immobilità dell'essere, la vertigine che ci trasmette ciò che è sempre stato e sempre sarà anche senza di noi. Il tempo è la *dynamis* dell'esistenza singola, l'inquietudine che sempre ci spinge a tentare e a sperare. Il destino della poesia è in questa lotta tra Zeus il Giusto e Kronos il Divoratore. Ai poeti d'oggi il difficile compito di trovare la misura, il giusto rapporto tra l'io e il mondo.

Bosco del tempo è anche la storia di una vocazione poetica, di un'adolescenza trascorsa tra inquietudine e speranza, tra paure e sogni. È durante il tempo «chiuso, solitario» (*A quale alto ed inaccesso cielo*) dell'adolescenza che nasce nel poeta il sogno di una parola come «ferma corazza» (*Seconda sosta. Per me che sognavo*), la concezione aurea della poesia che egli inseguirà per tutta la vita. Ma ormai l'adolescenza è trascorsa. Non solo quei sogni non si sono avverati, ma si rivela sempre più vano continuare ad inseguirli. E proprio perché noi inseguiamo continuamente il tempo, esso ci consuma.

www.andreatemporelli.com

Pontiggia compie allora un passo importante: far parlare il tempo divoratore, annullando così lo scarto tra l'inseguitore (Achille, l'infinito vano correre dell'uomo) e l'inseguito (la tartaruga, il tempo imprendibile). Nella sezione centrale del libro, *Voci del tempo*, infatti, è il tempo stesso a interpellarci: «Ma tu sei, vedi, una volta sola, né / alcun cielo, anche se forte, o d'oro, / ti salverà dalle fangose / vie della morte. Un solo ottobre è / per te, e un solo cuore, né / altro che me ti è dato, io / il finito, il troppo breve, l'innominato // — o mio ospite, o quanto, nei giorni, / da sé immutato».

Se l'uomo è *ospite* del tempo, se l'uomo *è* tempo, allora non ha senso inseguirlo. L'uomo non potrà mai afferrare il tempo. Sarebbe come se una bocca volesse mangiare se stessa o un coltello tagliare se stesso. Non resta che rinunziare a questo vano inseguimento: rinunziare all'elegia, uscire dal lirismo. Così Pontiggia indica una strada nuova verso la poesia civile, che non ha niente a che vedere con la politica o il sociale. Per Pontiggia la poesia civile è, in senso etimologico, poesia rivolta ai *cives*, in grado cioè di fondare valori che ci permettano di vivere responsabilmente nel mondo (*Contro il Romanticismo*, p. 61).

Si possono distinguere due livelli in cui si esprime il senso civile della poesia di Giancarlo Pontiggia. Innanzitutto, perché essa si rivolge sempre a qualcuno. Il primo "tu" è per il lettore, definito all'inizio «benigno e sperduto», più avanti «devoto e smarrito», più avanti ancora «ansioso» e «più che amato». Altre volte il poeta si rivolge a se stesso, al proprio cuore, alla propria anima, al fanciullo che fu. Altre volte il tu è rivolto alla vita stessa o a una stagione come l'inverno o a un vento come Boréa o alla notte o al cielo. Insomma, la poesia di Pontiggia, per essere, ha bisogno dell'altro. Perfino quando si rivolge alla lingua stessa si fa preghiera laica, parola umana indirizzata ad altri uomini: «Parla tu, lingua, di' / una parola *per noi*» (*Alle tue, cielo, frondose porte*).

Un ulteriore livello in cui si può cogliere il senso civile della poesia di Pontiggia consiste nella volontà del poeta di prendere una posizione ferma rispetto al tempo presente. Pontiggia è convinto che oggi neanche le parole d'oro della poesia valgano a salvarci. In *Con parole remote* veniva invocata la potenza salvifica dell'ombra; ora il sentimento del tempo si è fatto più acuto, più lucido. E l'opposizione di Pontiggia alla cultura odierna più forte e decisa.

In *Foglie e nomi*, a questo nostro tempo che «si rinnova / in fronde gonfie, fastose» viene opposta una parola che è «poco meno di poco», eppure — chissà — forse un possibile fuoco. «Fuoco» è parola essenziale nel lessico di Pontiggia. Il fuoco può distruggere o può riscaldare una serata fra amici. Nella *Quinta sosta* il fuoco è già diventato un sogno d'agosto. Nella sezione

www.andreatemporelli.com

successiva, *Gnomai*, troviamo esortazioni ad andare avanti nonostante il gelo che avanza. In *Ecloga*, scritta nell'ultima notte del millennio scorso, Pontiggia invita ad offrire la propria individualità per alimentare il fuoco comune: «Il tempo è, amico, ed è / qui che ardono i suoi ceppi, / nel cuore. Disperdi in questo vino / il tuo nome: versalo, fin che puoi, // sul fuoco che non muore» (*Ecloga. Sempre è fine*).

Il senso del nostro sofferto cammino personale è annegare nell'eternità? Oppure il mio scomparire per sempre costituisce un limite invalicabile per la speranza? Inevitabile l'angoscia per la scomparsa personale, ma se la poesia ha un senso, questo è spingerci dentro il tempo che ci consuma, nel bosco in cui ognuno di noi deve saper ritrovare il proprio sentiero verso la radura sacra, lo spazio della festa e della gioia comuni. Pontiggia segnala alcuni di questi sentieri. In *Tra queste isole, pensavo* il mare Egeo appare improvvisamente come una realtà d'oro, di miele, di luce. Qualsiasi verso è inutile di fronte a questa colata di felicità, il mare stesso è «la stupefatta poesia del presente». Nella poesia che chiude il libro il poeta torna, ancora una volta, a guardare il cielo. Vi coglie tracce di un altro cielo, segni di un altro tempo. La poesia è *augurium*, presagio, presentimento del futuro, ma occorrerà avere il coraggio di inoltrarci con decisione «per vie straniere, disusate» se vogliamo ritrovare *questo* cielo, *questo* tempo.

[RICCARDO EMMOLO, *Auguria*, in *Memoria e cecità*,
Moretti & Vitali, Bergamo 2010, pp. 83-90]

Un libro sonoramente morale, che conforta

[…] Il libro [*Stazioni*] è in realtà uno spartito teatrale per quadri, ricco di squarci lirici, ambientato a Milano, nel gorgo magnetico della città, che è il luogo dove nasce la democrazia e si perfeziona l'arte della parola, ma è anche il luogo dell'orrore, dell'estrema perdizione, è Atene e la città infernale di Dite allo stesso tempo. A parlare sono barboni violenti o barboni sapienti — come nella commedia antica, in cui il servo è più savio del proprio padrone —; ci sono i ricchi sfrontati, ci sono madri e *call center*, ci sono gli angeli e c'è la Morte, che sussurra: «ma non sarebbe meglio viverle, le vite, prima di salvarle e perpetuarle in un'eterna angoscia?». Superficialmente, nella struttura scabra, desertificata, assurda delle scene, impera — e non potrebbe essere altrimenti — il muso aquilino di Beckett: ma qui il proposito è opposto, la ricerca di senso è furiosa, furente, e tuttavia non c'è, ora, adesso e qui, alcuna risposta sferica e plausibile, perché della verità «non è rimasto più niente, te lo giuro. L'ho sperperata poco a poco, nel corso di questi anni». E d'altra parte: «noi siamo usciti dal destino. Se lo ricordi: noi siamo liberi».

www.andreatemporelli.com

Proprio nella materia sapienziale di ogni scena, grottesca, cinica o sontuosamente poetica è il carattere, il gesto definitivo del libro, partorito, come ricorda il suo autore, nei «mesi che preludevano all'inizio del nuovo millennio», incubato e custodito per dieci anni, e che tragicamente ci ammonisce che «nessuno ti salverà», che «si è soli… soli… nell'abisso del tempo…». Ma il senso del caos, dell'impossibilità di credere nella Provvidenza ma soltanto, se si è santi, accettare l'impero del niente, non è funesto, funereo, infine insondabile, ma condotto con una lucidità che beatifica, salva (come salva l'adamantina crudeltà delle *Operette morali*).

Il libro riassume le anime di Pontiggia, grande traduttore dei classici (Sallustio, Pindaro, la rustica moralità dei *Disticha Catonis*), cultore di una lingua purificata, granitica (le sue traduzioni da Paul Valéry), ma con asprezze memorabili, aperture drastiche (oltre a tradurre Sade, Pontiggia ha trapiantato per Guanda *Bagatelle per un massacro* di Céline, libro poi ritirato dal mercato). Così, tra oscenità e denuncia, tra catabasi nel nulla e potenza taumaturgica della parola (il libro sembra mescolare in samba misterico Marco Aurelio e Giovenale), tra la madre che istruisce il figlio («abituati al male, piccino, sii forte fin d'ora, rinuncia a tutto, cresci come un nobile in esilio, cui sia stata tolta ogni cosa, anche la dignità») e i barboni che si beccano («— Dì un po', che cosa lasceremo al mondo? — Te ne frega qualcosa?»), finalmente un uomo ha avuto il coraggio di scrivere un libro sonoramente morale, che conforta. E ci vuole eroico coraggio, ora, a tentare il bene nuotando nell'oceano del male.

[DAVIDE BRULLO, *Per fortuna la poesia ha il suo salvatore: Giancarlo Pontiggia*, «il Giornale», 10 agosto 2010]

Da quel luogo remoto

Felice te che il regno ampio del tempo, Giancarlo, nei tuoi momenti perenni continui a navigare. E se una voce dall'Ellade ti interroga, sarà giustizia non tradurla a chi non ha animo d'ascolto. La vanità dell'oracolo è un'oscura limpidezza di suoni di cui si è persa la fonte. L'origine nascosta del responso è un'ombra impenetrabile, chi vi si aggira in prossimità non conosce speranza supplice di esservi ammesso; mentre a corte sfilano i figuranti che occupano il posto degli amici poeti, algidi semidei impegnati nelle varianti della scrittura. Ma la voce anticipa la pagina con sfavillanti accenti dall'antro da cui proviene, dopo averne mutilato ogni via d'accesso. L'isola che ti conosce è abitata da voci naturali che conservano inflessioni idiomatiche e demotiche. Miti segreti nidificati fra rocce e bassa vegetazione hanno abolito la crepa della modernità. Dentro queste solitudini il culto dei classici prolunga una sua immobile navigazione fino a calibrare, nella trasparenza dell'aria, la condizione antica della per-

www.andreatemporelli.com

fetta misura. Da questa tua Delfi privata l'imperfezione del presente non è percepibile. Non gli itinerari urbani, le costrizioni dei soggiorni, le abitudini dei letterati: qualunque sia la sfida che si possa lanciare riguarda e impegna soltanto la scommessa più alta nella gara della vita. Tradizione e realtà del presente si sovrappongono senza punti di contatto, come nella prospettiva astratta concepita dalla mente degli urbanisti. Nessun cantore famoso canta fra loro, intercedendo. Invece nel tuo luogo remoto lo stesso ondeggiare di notti e di giorni inaugura con la danza l'oriente apollineo delle Core davanti al tempio di Vasses, nel cuore attico del Peloponneso. La condizione della *rêverie* mette in comune mari e muri circondati dalla nebbia, residui angoli discosti dove terreni brulli e inseminati inventano la solitudine creatrice. Qui, nel cuore del grigio, si apre lo splendore alcyonio che sogna l'orizzonte mediterraneo sottratto alla devastazione e al rumore di fondo, e l'estate si dilata di luce e profondissima quiete. Nel grigio abita questo stato di cattività fantasticante, dove «su tutto riposa un'unica palpebra di bianco e nero». La vita per immagini si costruisce a occhi chiusi, affinché possano scorrere liberamente le memorie trattenute sul filo dell'invisibile. Le visioni che più ci premono risultano figlie di mille passaggi interiori che le modificano in profondità, più rapidamente della carta che intanto ingiallisce. Il tempo che trascorre dall'infanzia all'età adulta è trascritto dentro la retina che lo trattiene, abbrevia e prolunga a piacimento. Deludente e infantile il gesto di voler condensare la vita in un arco di tempo segnato dal processo del trascorrere degli eventi, così come lo spicco dato ad una determinata circostanza. Gli incontri che demarcano il senso del vivere spesso fioriscono e danno frutti fuori stagione. Sono riconoscibili da un loro profumo stordente, figlio di misteriose promesse, come gli alberi conosciuti nel giardino di casa. Felice chi come te ne conserva i rami e i racemi, mentre la nave prosegue la propria navigazione puntando l'antenna verso le prode Retee.

[CARLO ALBERTO SITTA, *Da quel luogo remoto*, «Steve», 39, autunno 2010]

www.andreatemporelli.com

INTERVENTI INEDITI

Roberta Bertozzi
L'impronunciabile, ormai, verità

Se rapportata all'*iter* letterario di Giancarlo Pontiggia, *Stazioni* suscita una impressione di singolarità, del resto rilevata anche dallo stesso autore quando in bandella dà nota del suo carattere fortuito, di «apertura improvvisa» su un territorio per lui inesplorato — quello della drammaturgia. Pensato dunque per la scena, di cui puntualmente vengono offerte le coordinate prima di ogni testo, questa nuova opera si compone di una serie di microdrammi aventi come perimetro la città di Milano: un sito che tende presto a dissolvere nella indifferenziazione propria dei non-luoghi della nostra modernità — stazioni appunto, spazi impersonali in cui gli individui si incrociano senza entrare in relazione tra loro, tappe di una *via Crucis* che «ci parlano di un'espiazione collettiva, civile prima ancora che religiosa». L'evanescenza del fondale, così come la lieve surrealtà di ciascun episodio, incide sulla natura del libro, contribuendo a far risaltare la sua qualità ibrida, di una versione che oscilla tra lo scarto paradossale del teatro dell'assurdo e il rigore argomentativo del genere dialogico — non senza inserti lirici, dotti *calembour*, meditazioni di stampo metafisico. In ogni brano si assiste a un confronto tra due o più parlanti, spesso tipi di varia estrazione sociale di cui è ignorata qualsiasi forma di introspezione psicologica: attori dunque anonimi, gettati in uno spazio parimenti indifferente, intenti a dibattere su questioni per lo più insolubili (per citarne una, quella del destino, liquidata dall'analista, in replica al suo paziente, con un perentorio: «Noi siamo usciti dal destino. Se lo ricordi: noi siamo liberi»). Il tutto sembra essere funzionale al palesarsi del vero soggetto di questo libro, ossia la dimensione stessa del dialogo, o meglio, la sua impraticabilità, come offuscata da un intrinseco vizio. Perché dall'originaria vocazione maieutica, quale campo privilegiato di emersione della verità, lo spazio del dialogo si rivela via via un ambito tautologico, in cui lo scambio verbale è ridotto a *querelle*, schermaglia inestricabile, monologo autistico. La sua dinamica si attiva solo sulla base del fraintendimento, dell'imposizione o della revoca: tutti gesti verbali che escludono a priori l'ascolto e la partecipazione, e dove il dato contraddittorio, prefigurato proprio in apertura del libro dalla felicità improvvisa che coglie uno dei tre barboni, è respinto, ricacciato nella sua incongruenza rispetto all'opinione comune, all'indiscutibile stato delle cose. È il discorso a essere negato. Gli stessi parlanti, pur condividendo l'uguale idioma, non fanno che recitare una congerie di idioletti innestati

www.andreatemporelli.com

su binari di rappresentazione e di aspettativa diversi, sfasati, inconciliabili. Il tragico avviene in questa mancata interazione — dove *a ciascuno basta il proprio linguaggio* e dove questo è usato come un'arma contro l'altro. Si tratta di una frizione rinforzata anche a livello stilistico nei molti, repentini spostamenti di registro, nei frequenti passaggi da un parlato (che solitamente si suppone autentico, vitale, innocente, per poi mostrarsi infido, esanime, brutalmente esplicito) a una dizione sommamente letteraria, che apre d'improvviso, per poi richiudere con scatto ugualmente istantaneo, un altrove, uno spiraglio, una possibilità. L'alternanza di basso e sublime ci mette a contatto con il baratro della comunicazione, con la sua velata ferocia, con il codice rigidissimo che la distingue, dove la spontaneità, ossia letteralità, non può che portare a esiti estremi (esemplare a questo proposito lo *sketch* del *Call center*, con il datore di lavoro ucciso dall'aspirante in seguito all'illustrazione di quella che sarebbe dovuta essere la sua futura mansione). La disamina della disfatta storica e civile passa dunque attraverso la messinscena della conflittualità linguistica che attraversiamo, della generale diffidenza discorsiva che ripudia anche la più semplice verità. Sembra che, quasi in risposta alla lapidaria domanda di Nietzsche su quanta verità sia in grado di sopportare un essere umano, Pontiggia indichi come essa, «sperperata poco a poco, nel corso di questi anni», sia davvero esigua, quando non drammaticamente impronunciabile.

Rossella Frollà
La casa che accoglie[1]

Pontiggia intreccia pensiero e suono nella lirica dolce e severa degli atrii ombrosi dell'antica tradizione romano-ellenistica. Il suo verso sembra lontano da ogni contaminazione contemporanea e si stringe nel guscio autoctono di «una vela che sogna» (*Lux Nox*) o nella *taméion* greca, la stanza più segreta della casa. Il mondo naturalistico, che preme dall'alto, e quello incontaminato dell'interno, procedono secondo un parallelismo di geometrie dolci e ben affilate, pronte a dominare ogni pensiero e ogni metafora. La poesia è *la casa che accoglie,* e libera da una condizione di eterna sofferenza; è *una rappresentazione dell'anima,* della natura, del tempo e della memoria, dell'esercizio intellettuale, estetico e civile.

[1] *Incipit* di un saggio sulla poesia di Giancarlo Pontiggia per un'antologia sulla poesia contemporanea di prossima pubblicazione presso l'editore Cattedrale di Ancona.

www.andreatemporelli.com

La metafora della casa come atto poetico dà senso, forma e ordine al vissuto, allo spazio e al tempo, riattiva la volontà di non disperdere quel qualcosa di prezioso che rimane intatto nella memoria. Resta come forza evocativa di un'immagine, minuscola essenza pensata e ritrovata: «Mentre svolto con cura tra le stanze / di un pomeriggio ritrovato per caso / con chiavi non più mie // ordino ai versi di celare / il luogo, il nome, il tempo / di coloro che l'hanno abitato». La sostanza dei corpi è in rapporto coerente con altre parti di altri corpi, che si aggregano in un tutt'uno serrato e limpido fin nel profondo di ogni cosa, e in cui si celano la percezione e l'idea della cosa stessa, al riparo dal tempo che «non tenero, sbriciola / negli anni, scorza dopo scorza», e in cui pure vanno a disegnarsi «forme di una storia sacra / dove ogni parola è un'ara, / stanze estreme di una passione / celate in un'ala // di una casa remota».

Lo stile aperto e lineare evidenzia una struttura semplice, che nondimeno contiene un verso colto e raffinato, di matrice aristocratica, capace di rompere «l'argine più remoto». Le parole non perdono mai il loro equilibrio e si saldano al tessuto linguistico senza dogmatizzare le istanze dell'espressione o la certezza del pensiero. Anche quando sostano su consapevolezze aspre e dure, sembra che riposino. Il poeta corre verso il centro dell'essere seguendo un'impalcatura geometrica, circolare, che non gli permette di fuggire. Depone i suoi pensieri nella mobilità di una lingua aurea, ma materna, calda e rassicurante, ogni volta che si avvicina al nucleo, quando non si è mai certi di essere più vicini al sé. Spesso, nel cuore dell'essere si sperimentano consistenze erranti.

Le immagini nascono dai suoni e dai rumori, dai colori e dagli odori, ma prendono forma in uno spazio geometrico più profondo, divengono suono e rumore dell'anima. Il dentro e il fuori in questa poesia vivono in uno spazio di intimità, come il vuoto e la materia, felici di aver trovato la *domus* geometrica in cui l'anima si interroga ma non oscilla. Quella di Pontiggia è una poesia che mira all'unità delle cose, come un sentimento cui si aspira per consuetudine innata. L'autore osserva e tenta di rimuovere il limite di quelle superfici dolorose che rivestono il mondo dell'essere, e vengono a galla dal punto più profondo e sconosciuto, dall'incontro tra lo spazio intimo e quello esterno, carpite dalla poesia con la volontà di raggiungere un nucleo assoluto, di trovare l'espressione ultima. Tutte le raccolte conoscono immagini felici, «nomi felici» che attraversano il sogno e il sonno, e che vivono di corrispondenze ora travagliate e quiete, ora addormentate, estatiche o meditative, ma tutte pervase dal suono che segna il cammino onirico e profondo della parola.

www.andreatemporelli.com

Milo De Angelis
Giancarlo e le ombre

Quante volte appare l'ombra nelle parole di Giancarlo Pontiggia! L'ombra è la costante di ogni suo libro. L'ombra, con il suo aggettivo "ombroso", è la forza umbratile che percorre tutta l'opera. C'è poi il suo colloquio con le ombre. Colloquio singolare — e direi unico nella poesia italiana di oggi — con i grandi maestri antichi e moderni. Maestri letti e riletti, ripensati e rivissuti, diventati compagni di strada e di viaggio, percepiti come portatori di un sapere immenso e perduto lungo i secoli. Parlare con loro significa per Giancarlo *tradurli*, letteralmente, condurli da una riva all'altra del tempo. Significa ricondurli alla voce autentica, quella sepolta sotto strati di polvere erudita. E per far questo Giancarlo rinnova la legge dell'ospitalità. Sa bene che occorre entrare nella loro abitazione, cenare e camminare insieme, occorre mettere a nudo il cuore e la mente, vivere ogni istante con loro, ottenerne la fiducia. E finalmente osare — dopo anni trascorsi nell'ascolto — osare accoglierli nella propria dimora, nella dimora del proprio stile. E credo di non aver mai visto un *ospite* — sia quando viene ospitato sia quando accoglie — più delicato e vigile di Giancarlo, capace di restituire ogni frase di Pindaro o di Céline all'esattezza e al palpito acceso della nostra lingua.

Quando ho conosciuto Giancarlo Pontiggia, nel 1977, questo risultava già evidente. Di tutti i poeti di «Niebo» era il più votato al *tradurre*. E qui voglio intendere questo verbo non solo nel suo significato specifico, ma anche in quello esistenziale: Giancarlo *incarnava* lo spirito della traduzione. Parlava di autori a noi quasi sconosciuti — da Plinio il Giovane a Rutilio Namaziano — e li faceva rinascere nella parola presente, li sprigionava da se stessi, li portava da un'antica strada di ulivi a quella mansarda di Via Rosales. Aveva la forza del *medium* e la precisione millimetrica. Aveva il tono del sapiente, ma aveva anche i trasalimenti dell'ombra. Ecco, di nuovo l'ombra. Ecco *l'ombroso dove* della sua domanda e della sua traduzione. In Giancarlo vive di continuo questo equilibrio instabile tra un uomo puntuale e un uomo irrequieto, tra un uomo che sa percorrere e illuminare i luoghi più impervi della poesia e un uomo che ha perduto tutte le mappe. Si rivolge come un saggio al lettore, all'ospite o al viandante per indicare la via, ma è assediato dal senso di un atto unico, di un'ultima volta, di una fragile permanenza da invocare tremando.

www.andreatemporelli.com

«E ciò che è stato?» chiedo
al genio della memoria. «Non deve essere più?»

Resisti, o vino, nel bicchiere dei morti,
nella pietà, nell'amore solitario; resisti
tra i forti angeli, nella nebbia,
e così sia.

Paolo Lagazzi
«Lascia che io sia»

Bosco del tempo di Giancarlo Pontiggia non è solo un *pendant* di *Con parole remote*, quasi il secondo portello di un dittico; apparso sette anni dopo quella prima, memorabile raccolta, la completa e la supera nella forza, nello scavo della voce alla ricerca delle proprie radici d'ombra, delle proprie riserve di luce. Già il testo d'esordio (*Pensieri, in autunno*) delinea un sentimento del tempo che si diramerà lungo il libro come una via dolorosa e necessaria di verità, come il bordone di una musica capace di contenere in sé immagini alte di grazia e sciami fuggenti di pensieri, fantasmi imprendibili di bellezza e filamenti umidi di memoria, riflessi di epifanie celesti e scie di pena, di pioggia, di lacrime.

Dilagante da tutti gli orizzonti di *Con parole remote* (sebbene attraverso uno smeriglio intermittente, un intrico erratico di figure), il tempo per eccellenza mitico dell'estate ci appare subito, nella seconda raccolta, ridotto a «un algido vuoto», mentre «l'angelo / del tedio» siede alla mensa della poesia per nutrirla di tristezza autunnale, per ammantarla con le sue ali oscure. Questa sorta di *limen* d'ombra non è, però, l'avvio di una strada a senso unico; proprio perché nel colare impietoso degli anni la luce del cielo si è attenuata, occorrerà cercare nella parola tutto il fuoco ancora possibile, occorrerà attizzare nella voce le braci, smuoverle, riportarle alla loro natura di scintille, al loro calore intimo, alla magia povera e impareggiabile di ciò che dura oltre il tramonto, oltre il freddo e il buio.

Dipanandosi anzitutto nella prospettiva della vita che vacilla, che si smarrisce e declina, il *Bosco* di Pontiggia crepita come un intrico di foglie secche o di tronchi gementi sotto l'urto del vento; appare cadenzato da passi contraddittori e dubbiosi; si apre alle forme dell'inverno e alla brevità dei giorni concessi agli uomini arrivando a incarnarsi in colori o in timbri entro cui battono i rintocchi dell'*Ecclesiaste* («T'imbatti / nella polvere di un mattino / ed è scuro, vedi, fa buio // già è sera»: quasi una riscrittura in forma più vibrante e pudica, benché non meno luttuosa, dei più famosi

www.andreatemporelli.com

versi di Quasimodo). Altre volte il libro si dispiega in figure insieme dolci, vischiose e sgomente, come in quei versi ondeggianti su un filo onirico («[…] cado // tra i rami, nel sonno, tra / le sue acque… torbide, scure… […] nella scura / acqua del sonno, nella / scura acqua di un // paese… solo, vuoto… nel / paese del sonno… nel / sonno, tra / le liquide rive […]») in cui non è, credo, illegittimo cogliere riflessi di uno dei più singolari componimenti di Attilio Bertolucci, *Vermiglia era* («Vermiglia era la sera e io Lasciatemi / dormire Che io continui a dormire procedevo / verso il collinoso cumulo di dimore […]»). Per quanto, in apparenza, meno stretto nella morsa dell'ansia, anche il testo di Pontiggia risuona di un dubbio vasto e straziante sul grado di realtà del mondo: forse il passaggio dalla veglia al sonno è quella soglia cruciale in cui la natura dell'essere si rivela illusoria, necessariamente battezzata dallo stigma dell'impossibile? Qualunque sia la consistenza delle cose su cui lo sguardo del poeta si posa, gli spazi minimi e quelli immensi si alternano nelle aporie della pena e del tempo: ora il libro si tende fino a rendiconti di ascendenza leopardiana con il mistero cosmico (il «buio antico» prima della nascita del tutto) ora dà fiato a immagini corrusche e tragiche, alla Friedrich, per dire il naufragio del passato, ora si ripiega su di sé, sulle domande nate dal cuore degli attimi, dalla vertigine quotidiana dell'*hic et nunc* («E noi per quale ordito, ignari, siamo / proprio qui […]?») per esprimere lo stupore dell'esserci, la meraviglia inerme di chi, dopo tanto cammino, sia giunto a un luogo che è «poco più di nulla»: una radura di frammenti, una trama spoglia di arbusti, la scena di «un umile destino».

Eppure questo *clinamen* dolente non è l'unico versante del *Bosco*; tra questi rami rugosi, questi spini, queste foglie riarse si nascondono ancora semi di cose a venire, spiragli di chiarore, tracce di sacre presenze. Rovesciando il *Leitmotiv* del lento, fatale precipitare dell'esistenza «in un tempo molle, che si sfalda», la voce sa evocare quei momenti improvvisi in cui, giungendo da chissà dove, «un filo / di luce» si fa strada nel buio della nostra prigionia, nel soffoco del nostro *spleen*; richiama il mitico viaggio degli Argonauti «verso la fatata Colchide» per inneggiare a ogni sia pur momentaneo risorgere della mente attraverso il «gelo che si scioglie», l'acqua che sanguina o le gemme che si schiudono sulle scorze piagate; celebra il ritrovarsi del cuore nel «vino» dell'alba dopo i tormenti di una notte plumbea, estenuata dall'insonnia; ci ricorda che la vita finisce e rinasce senza tregua come il respiro, come le onde o i «palloni in fuga»…

Ma perché il miracolo della Fenice rinnovi, ardendo, la nostra carne e le nostre anime stremate, occorre che ci gettiamo nel movimento del mondo

www.andreatemporelli.com

con coraggio, senza temere il male, il freddo, i «crudi fiotti / di cielo», la tempesta, le «folgori / fosche»; occorre che, abbandonando le false certezze, «le stanze troppo quiete» e gli spazi protetti, sappiamo rovesciare la nostra delicatezza come un guanto, sappiamo scoprire nel fondo della nostra fragilità il «forte tempo» della vita nuda, «ardua» e irriducibile, e proprio perciò sacra, nutriente, epifanica. Precisamente questo è il compito della poesia. Mentre il miele delle illusioni vitali si scioglie, risucchiato dall'«otre sfondato» degli anni, la poesia deve resistere ai richiami dell'elegia, alle «querimonie» dell'amarezza, alle sirene dello struggimento: deve saper trovare nell'acme stesso della perdita «un fuoco più grande», una cadenza di «nomi forti», una musica fatta di «suoni // che non mentono». Quando la poesia si arma di questa forza, in essa si realizza un paradosso che ha la natura dei sacri misteri: se da un lato la voce del poeta ci ripete che non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume («Ma tu sei, vedi, una volta sola […] / Un solo ottobre è / per te, e un solo cuore […]»), da un altro lato ci mostra il suo potere di far tornare l'irripetibile, un potere simile a quello degli sciamani quando imprigionano il tempo nel ritmo della loro cantilene, quando curvano la fuga dell'esistente nel circolo solenne delle loro rime («Di nuovo, se mi volto, in questa / ora che risale, è a voi / che penso, forti / occhi di una volta […] / Non cerco altri segni che voi, immoti, / forti come una rima che si ripete eguale […]»). Irradiata da questa *vis* magica, incantatoria, "ermetica", la voce che parla nel *Bosco* spazia sulle tracce del tempo perduto — soprattutto quello dell'infanzia e dell'adolescenza — per contemplarlo come un tempo ritrovato, per farcene sentire gli aromi, le ferite e i doni, per rilanciarne verso il cielo dei sogni i segreti e gli arcobaleni, le febbri gloriose e le nevi smemoranti, o anche per risvegliare in esso il sentimento dell'"altro", l'incontro con quel regno di fantasmi e visioni, con quel «delirio» che è uno dei semi decisivi della poesia. Al tocco suadente e asciutto, palpitante e lucente dello stile, molte immagini diverse risorgono sui rami delle parole per dispiegare ancora i giorni lontani, «inauditi» dell'infanzia e il dilagare dell'adolescenza tra esperienze e pensieri diversi: pensieri politici o esotici (la «terra che non c'è» dell'utopia marxiana); pensieri «monacali», sospesi a un tempo fermo, o tesi come «gridi / di una vita frastornante»; pensieri rapiti da «un'ansia d'ignoto», da una ricerca di chissà cosa, volanti come frecce «dal leggero impennaggio» o covati «come, / tra le doghe, / un vino dolcissimo»…

Trionfo, dal punto di vista verbale, dell'imperfetto, il tempo prediletto dai narratori di fiabe e dagli amanti della *rêverie*, le due sezioni sull'infanzia e l'adolescenza sono la testimonianza decisiva di ciò che Pon-

www.andreatemporelli.com

tiggia riconosce nei sogni: non solo «immagini / vane», «ombre / non vere», ma riverberi «parlanti» e icastici della vita vissuta. Ritrovare il tempo perduto vuol dire risognare il sogno vero della vita riscoprendo in esso quella «luce / quieta, umile, che tutti, eguali, // ci scalda», quel nocciolo di verità che non ha nome o forma ma che si dispiega nei nomi, nei volti, nei paesaggi, nelle forme. Malgrado la propensione a un registro *humilis* o a un tono smorzato — quasi «un filo, un suono / estremo» di voce —, la poesia del *Bosco* ha un grande respiro proprio in quanto nutrita dal coraggio di credere nei sogni o nella magia delle parole (i «versi d'oro», gli «azzurri avverbi», i nomi colmi di sole) come vie d'accesso privilegiate alla verità. Nessuna propensione a un "pensiero debole" annebbia questa delicata e vertiginosa poesia, capace tanto di misurarsi con le piccolissime cose («la rosa nel suo estremo / segreto») quanto con le figure abissali dell'Origine e della Fine.

Così, malgrado i suoi dolorosi rendiconti con ciò che ci risucchia «alle foci del tempo, alle soglie di un fiammeo // niente», il libro insiste a collezionare per noi immagini aurorali di bellezza, e se si apre con quelle dell'infanzia e dell'adolescenza si chiude, circolarmente, con un quadro delle «beate» isole Cicladi, che è di nuovo un dispiego di sogni incarnati: una tessitura di nomi favolosi («Citno, Serifo, / Sifno, Milo») «sul quieto rame / del giorno»; una parabola iniziatica da un mare «corrucciato» a «un'ansa / di tempo quieto, / felice»; un «miele che colora il cielo»; un'«uva // che straripa da pergolati / verdissimi e frondosi»…

Uno dei testi di questo gruppo cicladico (*Troppo suoni, poesia, cèlati*) ci confessa, infine, quello che è, forse, il solo vero punto di fuga del libro: non tanto la memoria come dimora dell'identità quanto, piuttosto, il mondo come luogo in cui l'identità deve naufragare affinché la poesia si salvi («Lascia che io sia / soltanto // riccio, tellina, stella / di mare […]»). Idealmente, il poeta ci vuole parlare soprattutto di questo: della propria necessaria cancellazione; ma, combattendo contro le risacche melmose dell'ego, desidera farlo con gioia, in una prospettiva di abbandono che sia una forma di dolcezza non elegiaca ma coraggiosa e amorosa, insieme stoica e quietamente dionisiaca. Solo nell'accettazione sta la vera forza, la vera salvezza. In *Ecloga*, una poesia non lontana dallo spirito del Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, un *musico* confessa a un *viandante* di sentire, del tempo che passa, ormai solo «la triste / unghiata»; ma il secondo (che incarna la parte dell'anima del poeta mai doma, mai rinunciataria) risponde che solo adagiandoci nel tempo, sino a liquefarci in esso, possiamo toccare quel «fuoco» che il tempo non può distruggere: «Il tempo è, amico, ed è / qui

www.andreatemporelli.com

che ardono i suoi ceppi, / nel cuore. Disperdi in questo vino / il tuo nome: versalo, finché puoi, // sul fuoco che non muore». Un brivido sottile attraversa, in realtà, questa risposta: nemmeno il viandante può eludere il peso del tempo: nel suo invito al musico, a sciogliersi nel «vino» dell'accettazione, e a versarlo con gesto rituale, propiziatorio sul fuoco dell'immortalità, l'inciso «fin che puoi» ci dice con chiarezza che nessuna forma di resistenza concessa agli uomini, nemmeno la poesia, potrà mai salvarli davvero dalla morte. Ma la poesia è la soglia in cui, per un attimo almeno, a qualcuno è dato intravedere, dal cuore stesso della sua mortalità, dalla ferita della sua finitudine, la dolcezza rapinosa, ebbra, del fuoco inestinguibile degli dèi.

Matteo Veronesi
Classicità e autocoscienza in Giancarlo Pontiggia, fra traduzione e poesia

Giancarlo Pontiggia (traduttore, fra gli altri, di Mallarmé e Valéry, prototipi di quella simbiosi di creazione poetica e riflessione critica di cui egli stesso è partecipe; legato alla rivista «Niebo», e curatore della celebre antologia *La parola innamorata*, del 1978, che reagiva alle programmate e spesso impersonali devastazioni dello sperimentalismo con un ritorno al lirismo, al canto, all'evocazione, alla luce del mondo, alla «verità del canto che è dono», alla parola «innamorata, colorata, rapinosa») è, senza dubbio (al di là dei punti di contatto che può presentare con le poetiche del simbolismo), il più classico dei poeti contemporanei, nel senso in cui Valéry, riferendosi a Baudelaire (d'altro canto «poeta della modernità» per antonomasia), definiva classico il poeta che contiene in sé un critico e lo fa collaborare alla stesura, anzi all'architettonica costruzione, delle proprie opere; ma classico Pontiggia è anche nel senso eliotiano, in quello, cioè, di un autore in cui la tradizione letteraria pare aver raggiunto un grado particolarmente alto di «maturità», di compiutezza, di pienezza, di autocoscienza, e insieme, in certo modo, di appassionato distacco, di tenera e amorosa lontananza, di velata e serale rievocazione, come se tutto fosse già, e forse fin dal principio, serenamente detto, composto, compiuto: *chaque atome de silence / est la chance d'un fruit mûr*, per citare il suo Valéry. Il lungo silenzio, mormorante come d'api operose, della meditazione, della rievocazione, del ripensamento prelude a una creazione non estemporanea, non effimera, episodica, franta, ma tale, al contrario, da rendere eterno, perenne, quasi fatale e predestinato, anche il *kairós*, anche l'istante «rapinoso» della conoscenza e della rivelazione.

www.andreatemporelli.com

Così si spiegano i lunghi «silenzi creativi», come li chiamava Sereni, fra una raccolta e l'altra, che inframmezzano e scandiscono il discorso dell'autore; e il «lavoro di tessitura lenta, paziente, nella quale si alleano un'umile dedizione da artigiano e una forza misteriosa, quasi ipnotica», come Pontiggia ha dichiarato in un'intervista: ancora la fusione, insomma, di ispirazione, necessità, destino, vocazione alla forma, e disegno razionale, coscienza strutturale attraverso cui quell'anelito diviene parola, quella concezione espressione, quella pura virtualità canto spiegato.

Come sempre, il laboratorio del traduttore (nel quale si fondono interpretazione e creazione, esegesi e riscrittura) costituisce un osservatorio privilegiato. Consideriamo, ad esempio, le versioni da Valéry (due poeti-critici, e critici-poeti, che si specchiano vicendevolmente, e intessono un contrappunto finissimo e prezioso).

Nos antiques jeunesses, / chair morte et belles ombres, / Sont fières des finesses / qui naissent par les nombres: «Antiche giovinezze, / Carne opaca e belle ombre, / Fiere delle finezze / Che nascono dai numeri!». L'ellissi, nella versione, del possessivo e del verbo assolutizza i sostantivi, scolpisce in quel marmo terso e ombroso, limpido e chiaroscurale come d'intercolumni e di arcate la purezza di una condizione ontologica, di un'ipostatizzazione concettuale che sono, poi, quelle proprie, in universale, della forma, della bellezza, dell'armonia, dell'esteticità. *Temple du Temps, qu'un seule soupir résume, / À ce point pur je monte et m'accoutume, / Tout entouré de mon regard marin*: «Tempio del Tempo, in un solo sospiro, / A questo punto puro io salgo e mi conformo, / Cinto dal mio sguardo marino». Espressioni, rispetto all'originale, ulteriormente essenziali, dense, concentrate, raccolte sull'aseità del soggetto poetico ripiegato su se stesso eppure cinto, circonlocuto dalla natura e dal paesaggio. La parola poetica stessa è Tempo-Tempio, scansione, divisione, o sacrale e sacerdotale separatezza e chiusura, di uno spazio-tempo consacrato.

Con parole remote e *Bosco del tempo*, titoli emblematici: la lontananza, le radici, gli echi archetipici delle parole dell'antico — e, dall'altro lato, il bosco, la natura, *hyle physis arché*, bosco sacro, dimora del divino, principio primo, senza principio, «verbo non pronunciante ancora e impronunciato», per citare Montale traduttore di Eliot: un fondamento, un *a priori* essenziale che, però, si dispiega nel tempo, diviene parola riconoscibile, storicizzabile, densa di vissuto culturale, di matrici e di echi — un fato che diviene volontà, un'essenza che si fa storia, come nel mito-mistero del *Logos* fatto Carne.

www.andreatemporelli.com

Come in Piersanti, nella Natura e nella Parola l'istante si fa eterno: trova, in qualche modo, il suo stampo, il suo archetipo, la sua ombra luminosa e traslucida, la sua rovesciata figura destinale.

Come scrive l'autore in *Contro il romanticismo*, uno dei testi di poetica più lucidi degli ultimi decenni, la terra è cielo, la storia è natura, e il silenzio condizione dello scrivere, e il vuoto è spazio della consistenza dei corpi: apparenti antinomie si fondono, si conciliano, senza venire per questo elu-se, anestetizzate, azzerate, nella continuità di una coscienza culturale che salvaguarda, nel mutamento, nel moto vitale, la persistenza e l'esemplarità degli archetipi.

Le metafore valgono e vivono finché sono inscritte in una «visione essenziale», in un ordine in qualche modo necessario, perché naturale, sebbene ricostituito e riepilogato attraverso l'arte della parola, nella temporalità diveniente del discorso, del dettato: in caso contrario, le metafore stesse sono strumento del caos, della devastazione, dell'innovazione e della frattura a ogni costo, indiscriminate e cieche — insomma dei tanti deteriori e iconoclastici *romanticismi*.

Ogni classicismo, è stato detto, suppone un romanticismo precedente. La ricomposizione delle parole nel grembo degli archetipi, nel seno della Natura e delle Madri, è superamento dell'arbitrio nevrotico, devastante e inumano di un'avanguardia disumanizzata e alienata. «Che cos'è il ritmo degli archi se non misura? Qualcosa di remoto si effonde. Un fuoco platonico si alimenta». In Sant'Ambrogio a Milano, come nelle colonne di Valéry, il tempo, scandito dalle ariose e ferme euritmie delle arcate, dei portici, dei pieni e dei vuoti, si fa eterno, diviene *imago aeternitati*s.

Tempo come archilocheo *rhysmós*, come *Arché*, Principio che presiede e prelude a ogni divenire, come il tempo superiore, assoluto, più alto e puro, che il Bo di *Letteratura come vita* contrapponeva al «tempo minore», sfibrato e franto e disunito, dell'umano accadere, o come la *storicità* che Jaspers giustapponeva alla *storia*.

Non è casuale che Pontiggia, nel volume saggistico *Selve letterarie*, affermi che gran parte della sua poesia deriva da Sallustio, del quale ha tradotto e curato, per Mondadori, il *De coniuratione Catilinae*. Non si tratta di cercare "fonti", "ipotesti", "corrispondenze estese e isomorfe"; ma, semmai, di ripercorrere un rapporto che investe più lo spirito che la lettera, più i nuclei profondi che le superficiali consonanze testuali. Da Sallustio, Pontiggia mutua soprattutto la contrapposizione, la dialettica, di stampo platonico, fra tempo ed eternità, fra corpo e anima, fra terra e cielo: due versanti che, peraltro, nella visione di Pontiggia spesso si intersecano e si

www.andreatemporelli.com

contaminano. «Da una parte i rostri assolati del foro, […] dall'altra le sale ombrose dove si celebrano riti minuziosi e segreti». «Vertigine metafisica, solenne lento sguardo dall'alto». «Venti oscuri». «Un territorio più segreto, di cui sentiamo la potenza ma che non possiamo descrivere». Uno stile che fa «di ogni pensiero un'immagine, di ogni enunciato un'apparizione». Questi gli elementi che Pontiggia enfatizza in Sallustio; ed è evidente che egli li trova specchiati nella propria stessa Musa, incline al chiaroscuro, sospesa fra luce e ombra e portata a sovvertirle, fluente e spirante fra il tempo e l'eterno.

Nella sua versione, esatta, preziosa, risonante, *cetera animalia* sono «gli esseri del mondo», enti gettati nel flusso dell'esistenza, *animi virtus* è la «potenza dello spirito» (forza, ma insieme potenzialità indefinita del pensiero, della creazione, dell'azione), «trepidare» è «un incessante ondeggiare», mossi e sospinti dal corso esistenziale degli eventi.

Più pertinente ancora parrebbe, quasi, un richiamo al *Bellum Iugurthinum*, tutto intriso della luce, dell'arsura, del sole, degli indefiniti spazi propri dell'Africa — e proprio le «onde // che battono pensose sulle rosse / sponde d'Africa» (*Ad gallicinium*) sono evocate, radiosi e tremuli lidi «a una spanna dal nulla», nei versi di *Con parole remote*. *Animus pollens potensque et clarus*, spirito rampollante, forte, luminoso, *animus incorruptus, aeternus*, platonicamente contrapposto al discontinuo e franto fluire degli eventi terreni; e il fuoco interiore dell'anima destato e alimentato dal ricordo, dalla *memoria rerum gestarum*: questa è anche la forza della poesia, che pure vive nel mondo, che pure nasce in qualche modo dal vissuto, eppure lo media, lo scherma, lo filtra con un velo lucido d'eterno.

Altro autore amato da Pontiggia, e rievocato nei suoi versi per la verde pace, per il fresco silenzio che le sue pagine effondono, è Plinio il Giovane, di cui andrebbe citato almeno il passo (*Ep.* I, 9) ove è lodato il silenzio in cui, lontani dai *rumores* della molesta umanità, è dato *cum libellis loqui*, e tratteggiata la natura — autentico *mouseion*, sacra dimora delle Muse — che *invenit* e *dictat*, come retore genuino ed infallibile, parole armoniose e copiose, o il tenero ritratto di Marziale (III, 21), l'uomo e l'amico che scrisse versi forse non immortali, forse non destinati a vincere il tempo, eppure scritti *tamquam essent futuri*, già protesi in un tempo oltre il tempo, in un accarezzato vestibolo dell'eternità.

Fatte queste premesse, messi a fuoco questi *novantiqui*, classico-moderni referenti culturali, l'essenza della poesia di Pontiggia — essenza a prima vista così evasiva, sinuosa, sfuggente, impalpabile quasi — affiorerà e si mostrerà in tutta la sua luce.

www.andreatemporelli.com

Versi fluenti, equilibrati, euritmici, bilanciati fra il pieno e il vuoto, fra la luce e l'ombra, nella *visione* come nel *suono* («Invoco il silenzio fedele, taccio / ogni nome, e il vostro, pensieri, / suono potente e segreto; depongo // su un'ara remota / una parola che non compare»: dall'armonia delle liquide al rintocco delle dentali, dal soffio delle sibilanti al cerchio radioso delle rotanti); come il suo Sallustio, da *prima vigilia silentio egredi* a *ita tacente ipso occulti pectoris patefecisse*, dalla fuga lieve nel buio al segreto tormentoso che tumultua nel fondo del cuore.

«Nella sua ara chiara, / in un rogo devoto» (*Vi chiedo, spiriti del luogo*): dalla luce aperta del nitore (Cavalcanti: «che fa tremar di chiaritate l'âre») al cupo suono del cerchio che si chiude, della fiamma che si consuma e, piano, si estingue.

La parola conduce dall'informe alla forma, dall'insensato al senso: come gli esseri che, in Esiodo e in Ovidio, affiorano, cosmogonicamente, da una massa primigenia in cui sono racchiuse e confuse tutte le forme possibili. «Tutto / era sospeso in una / quiete lunga, nel forte / vuoto» (Ungaretti: «E tutto è rapito in quel momento»). «Nulla / che risuonasse in cielo». La parola si affaccia «su di un buio più remoto / del tempo che ci ospita».

L'alchimia della memoria può plasmare «un tempo semplice, inviolato», ma anche ridestare, più cupo ed inquietante, «un tempo / straniero». Il passato, rievocato, è «luce fiammea, fissa» — «l'alta, la cupa fiamma» di Luzi — ma anche, scorporato, destoricizzato, il fuoco della memoria sallustiana, o la «fiamma gemmea» della passione estetica in Walter Pater.

Come nel Virgilio georgico, il tempo anela alla quiete dolce e composta del miele e delle arnie. E il tempo è bosco sacro in cui la parola aspira a sprofondare e perdersi, per sempre riconciliata con la Storia che è Destino, con la Natura che è Forma e Principio.

Giuliano Ladolfi

Giancarlo Pontiggia: la lanterna della poesia contemporanea

Basterebbe considerare la fondazione della rivista «Niebo», avvenuta nel 1977 in periodo di imperante sperimentalismo, per collocare Giancarlo Pontiggia all'interno della storia della letteratura italiana. Se poi aggiungiamo la cura, in collaborazione con Enzo Di Mauro, della fortunata antologia *La parola innamorata* e la pubblicazione di alcune raccolte di poesia, dobbiamo concludere che ci troviamo di fronte a una personalità di primo piano.

Spiegare il passato alle nuove generazioni è sempre arduo ed è arduo soprattutto ai nostri giorni, quando la cultura "egocentrante" dell'immediato

www.andreatemporelli.com

inchioda la mente sul presente. Quale fosse il clima politico e culturale degli Anni Settanta dovrà essere oggetto di riflessione in un prossimo futuro, perché, come la mia generazione con fatica riesce a comprendere gli orrori della Seconda Guerra Mondiale, così i nostri trentenni si trovano nell'impossibilità, a causa dell'ostinato silenzio che circonda precise responsabilità, di conoscere l'atmosfera degli "Anni di Piombo". Ebbene, una simile dittatura ideologica gravava anche sulla poesia italiana: lo sperimentalismo dominava il clima ufficiale dei premi letterari, delle grandi case editrici, delle antologie scolastiche, all'interno del quale le eccezioni servivano soltanto a confermare la regola. Alla fine della poesia spettacolo, il cui emblema va rintracciato nella caduta del palco a Castel Porziano nel 1978, subentrò una condizione di "limbo" (cfr. *Poeti nel limbo*, il fortunato studio di Marco Merlin sui poeti che pubblicarono nel decennio successivo), in cui sembrò che la poesia fosse scomparsa dall'orizzonte letterario italiano. Si creò una situazione paradossale: mentre i grandi del Novecento, come Caproni, Sereni, Bertolucci procedevano su una loro linea e pubblicavano capolavori, mentre Luzi procedeva alla gigantesca opera di risemantizzare la parola poetica privata del rapporto con la realtà fin dal Decadentismo, mentre una serie di poeti componevano all'interno del marasma critico opere pregevoli assolutamente sconosciute, si è assistito all'allontanamento del grande pubblico, dell'università e della scuola dalla poesia contemporanea. Oggi noi tutti siamo testimoni di questo fatto: in mezzo a una "fame" di poesia, testimoniata dal numero di scrittori in versi, la conoscenza degli autori contemporanei si è ridotta a una nicchia assai ristretta, che non abbraccia non dico gli studenti dei licei, ma neppure gli iscritti e i laureati in Lettere. Se si eccettuano pochissimi appassionati, quando mai si presenta a scuola la personalità di un poeta contemporaneo? Quando mai ad un esame di Stato si parla di un Luzi, di un Sereni, di un Caproni, di un Bertolucci, per non dire di un Fiori, di un Pusterla, di un Franzin, tanto per citare qualche nome?

Il dato di fatto non include giudizi di sorta e cioè se sia un bene o un male che la poesia appartenga ad un *club* ristretto. Qui non è in gioco la vendita dei testi, qui è in gioco la crescita umana cui la poesia da millenni ha contribuito a partire da Omero, il testo "pedagogico" dell'antica Grecia.

Ebbene, Giancarlo Pontiggia nel mezzo di questo periodo, unitamente a De Angelis, al menzionato Enzo Di Mauro, a Giuseppe Conte e a pochi altri, ebbe il coraggio di prospettare l'uscita dal buio di un tunnel che stava inghiottendo un'arte secolare.

www.andreatemporelli.com

Di fronte a lui si presentava un'impresa gigantesca e forse in questo si trovò solo dopo le prime esperienze. Così mi sembra di interpretare i vent'anni di silenzio poetico (la prima raccolta *La gioia* risale a 1979) superato solo dalla pubblicazione nel 1998 della raccolta *Con parole remote*. Pochi risultati ottenevano le cordate singole o sparse, la cui debolezza non riusciva a scalfire la compattezza di una mentalità irrobustita dal potere editoriale e mediatico nazionale e straniero, secondo cui la profondità di una composizione andava misurata in base all'oscurità. Ricordiamo in questa opera, senza alcuna pretesa di completezza, oltre ai grandi, «Prato pagano», le correnti del Mitomodernismo, del Neometricismo, del Neoromanticismo.

Giancarlo Pontiggia riprende a pubblicare a Novecento ormai concluso, quando forse si sente rinfrancato da un movimento più ampio di riforma della poesia, dopo che Mario Luzi ha "battezzato" i frammenti esortando la parola a volare "alta", a toccare «nadir e zenit» della propria «significazione», quando Simone Martini aveva concluso il suo viaggio terrestre e celeste, quando cioè stava diventando chiaro che la risemantizzazione della parola poetica non poteva avvenire unicamente sotto il profilo formale, ma si rendeva necessario una "ri-fondazione" dell'intera *Weltanschauung* umana. E questo lavoro richiedeva uno scavo nel "remoto", nella nostra tradizione, quella anteriore alle marinettiane «parole in libertà» nel tentativo di riannodare il filo con i secoli. Ma il passato non bastava, la società era cambiata, si era tecnicizzata, pertanto si rendeva necessario immergersi totalmente nel Maelstrom della contemporaneità alla ricerca degli elementi di perennità presenti nell'"ontologia poetica".

In primo luogo, Pontiggia si pone alla ricerca dell'ontologia della classicità, intesa non come patrimonio passato, ma, sulla scia di Valéry e di Eliot, come disposizione dello spirito umano all'armonia, all'esattezza, al gusto della perfezione, al senso della pienezza dell'essere e non solo della forma, concetti che possiamo sintetizzare nella formula "classicismo perenne". Per questo motivo, rispetto a tentativi coevi, questo "classicismo" non si riduce alla riedizione della mitologia e di uno stile aulico, ma nella riproposta di quei valori umani che la poesia novecentesca aveva smarrito. Per questo il saggio *Contro il Romanticismo* si configura non solo come manifesto poetico e quindi come apertura di un nuovo scenario compositivo, ma come orizzonte culturale per le nuove generazioni: se la poesia è dono, il poeta avverte il dovere e la fatica di scrivere e di nominare le cose, siano queste esperienze attuali siano queste sentimenti sepolti nella memoria siano queste pure e semplici aspirazioni. E la parola "chiara e forte" richie-

www.andreatemporelli.com

de precisione ed esattezza, estraneità alla «pericolosa tendenza di tanta poesia d'avanguardia che professa una fede ambigua nella parola incomprensibile […] ispirata al desiderio di sventare le insidie di una poetica che, abolendo il valore collettivo del processo conoscitivo e linguistico, riconduca l'uomo allo stato di sonno e apra la via al prevalere dell'inconscio» (Daniela Bisagno). Classicismo per Pontiggia implica, pertanto, anche ricerca di un dialogo con il lettore e desiderio di ristabilire, oltre che un patto tra parola e realtà, un patto di colloquio tra autore e pubblico. L'importanza della raccolta *Con parole remote*, quindi, non dovrebbe essere ricercata nell'"altrove" antico, ma nel presente, nel momento in cui la poesia soffre di afonia: «Parla tu, lingua, di' / una parola per noi, di', fa', su, scendi, / divieni parola del mondo, vieni / tra le cose, nel tempo». Nessuno, dopo Luzi, ha percepito così in profondità la necessità di ri-agganciare la parola alla realtà: «Rami, selve, nomi d'amore: di nuovo / vi invoco». Pertanto oserei affermare non solo che Pontiggia è «il più "greco" tra quanti scrivono in italiano», ma anche che è colui che ha saputo cogliere del classicismo il succo vitale necessario a rinverdire la linfa poetica contemporanea. Certo il passaggio attraverso «una scrittura sontuosa, polposa, classicheggiante» all'interno di un tessuto stilistico disarmonico e inafferrabile» (Daniele Piccini) si presenta inevitabile: occorre portare allo scoperto le radici per trapiantare l'esile fusto.

Nella raccolta *Bosco del tempo* (2005) Pontiggia compie un ulteriore passo: dopo aver ri-fondato la parola "che dice", pone in luce una "mancanza d'essere" della società contemporanea: l'assenza del sacro.

I vocaboli "tempio" e "tempo" derivano dalla stessa radice, il verbo greco τέμνω, ossia taglio, divido, separo.

Il *templum,* nella religione romana, rappresentava lo spazio consacrato dall'augure secondo il rito dell'*inauguratio*, destinato alla divinazione tramite *auspicia* o al culto delle divinità. Questa zona sacra veniva tracciata in aria dall'augure, con uno speciale bastone, il lituo, con il quale veniva ricavata una porzione sacra di cielo, orientata e ripartita in regioni *fas* e *nefas* (cioè gradite o sgradite agli dei) allo scopo di trarne presagi dal volo degli uccelli. A tale spazio consacrato corrispondeva sulla terra un analogo spazio che poteva essere sia temporaneo (legato alla durata del singolo rito di divinazione) sia permanentemente destinato all'esecuzione di sacrifici e al culto degli dei. In tal caso il luogo diveniva sede di un edificio di culto: un'ara o una *aedes*, vera e propria dimora del dio.

Pure *tempus* deriva da τέμνω e significa taglio, sezione, divisione, parte del fluire dell'esistente.

www.andreatemporelli.com

Quindi, per poetare si richiede un luogo sacro, il *templum*, il "bosco", il *lucus*, la radura in cui irrompe la luce in mezzo al buio dell'intrico («Il sole splendeva assoluto / bruciavano forti passioni»). Questo è il compito del poeta nel tempo della povertà culturale, come esorta Heidegger: egli deve entrare in quello spazio delimitato dove le cose "tradiscono il loro segreto", il primo del quale è l'appartenenza al "mondo del senso" e non solo al mondo della fisicità. Per questo la poesia stessa si pone come "testimonianza" e "presenza" del sacro, per significare l'altra "presenza" nel mondo in cui "gli dèi sono fuggiti", ripristinando il tempo in cui «l'acqua / delle Muse si tirava su / con secchi / neri come la pece».

Una simile apertura alla dimensione totale dell'esistente non può che configurarsi come poesia cosmica («La terra / non c'era; solo c'era / il mare, e la sua verde / pietra. Non c'era / nulla di radunato, nulla / che risuonasse in cielo), perché "religiosa", nel senso etimologico del termine ossia capace di legare, per usare un'espressione dantesca, «ciò che per l'universo si squaderna», poeta compreso.

Ecco perché in queste due raccolte le parole del poeta diventano *felices* («Cerco nomi felici: / *oro*, ripeto, / *cieli, meriggio, sole alto*»), feconde, secondo il significato etimologico della radice indoeuropea "fe-", presente in *femina*, parole capaci di "generare" il mondo e il colloquio e di allargare gli spazi della comprensione del reale. Del resto, solo con il recupero della dimensione sacrale della realtà, è possibile ritrovare la capacita di interrogarsi sui quesiti esistenziali («Sono un modesto / ascoltatore del mondo, / porgo orecchi al vento / delle cose che battono // che ritornano con la semplice / domanda: chi sei? da dove / vieni? Risalgo / una corrente che altri // già hanno percorso»), di tentare di giustificare la realtà e l'esistenza umana, senza abbandonarsi all'inevitabile trionfo dell'insignificante e del nulla. In secondo luogo, ora è possibile lavorare per integrarsi nella società (il colloquio con un "tu") superando ogni limite di agnosia, di abulia e di aprassia, perché esistono non spazi semantici condivisi, ma soprattutto è presente una concezione del reale integrale e integrata, destinata ad abbracciare l'intero reale.

Come sostiene Roberto Carifi (cfr. *I venturi dell'ultimo Dio*, Aa Vv, *La poesia e il sacro alla fine del secondo Millennio,* Cinisello Balsamo, San Paolo 1996), «il sacro non è gli dei, il sacro è la condizione perché si dia il divino, perché si diano gli dei; il sacro è il luogo originario da cui ha origine ogni altro luogo, ma che nella sua assoluta originarietà non ha luogo, nella sua assoluta originarietà si sottrae; il sacro è talmente l'iniziale, l'aurorale, il primordiale da non avere mai effettivamente luogo, nel senso di non es-

www.andreatemporelli.com

sere mai accadimento reale, però è l'origine di ogni altro luogo. Il sacro è un luogo che non è tale, che ha luogo continuamente nel suo essere aurorale, prossimo e distante. La poesia ha la capacità di lasciar parlare il sacro senza che esso divenga devastante. Se il sacro non viene detto nella protezione della parola poetica, si dissolve oppure è fonte di dissoluzione, data la duplice possibilità che il sacro divenga devastante per l'uomo o viceversa che l'uomo divenga devastante per il sacro». Sacro, classicità e poesia, quindi, si trovano indissolubilmente legati in nessi generativi inestricabili.

Solo in tale prospettiva è possibile sondare la profondità di un famoso passo: «Non servivano versi / tra quei mari; erano loro, i mari / liquidi e fulgenti, la stupefatta // poesia del presente»: il paesaggio delle Cicladi non va interpretato come un Eden o come "immagine poetante", ma come rivelazione del mondo, che si presenta essa stessa come lingua, per la quale il poeta non si pone in altra posizione che in quella di "scriba".

Giancarlo Pontiggia, quindi, all'interno della storia della poesia italiana è colui che tenendo accesa la lucerna, indica la strada ai poeti contemporanei. Se «*Con parole remote* è un libro inaugurale, che vuole contribuire umilmente a indicare una strada nuova per la poesia del nostro tempo» (Riccardo Emmolo), in *Bosco del tempo* la parola vola "alta" nella sfera del sacro e diventa "luce" (bosco, *lucus*, radura) e il poeta attraverso la parola crea la luce ripetendo il gesto divino primordiale. Egli non ignora che la luce a contatto con il mondo produce anche le ombre («E ora / ci tormenta la pallida vecchiezza / come allora / l'ombra dell'ignoto») rintracciabili nelle «domande essenziali che per secoli la poesia ha saputo sostenere senza abbandonarsi all'angoscia e alla disperazione» (Riccardo Emmolo). Ci troviamo, dunque, di fronte ad una poesia intimamente civile, concetto da intendersi come apertura all'intera umanità, destinata a fondare valori che aiutino a vivere responsabilmente (*Contro il Romanticismo*).

Si può, pertanto, concludere che Pontiggia è un poeta che va letto "a distanza": il singolo verso o la singola composizione difficilmente riescono a rendere ragione della sua posizione nella storia letteraria italiana. Come di fronte ad un quadro impressionista solo da lontano si può godere dello sfolgorio cromatico, così per questo poeta non basta neppure prendere in considerazione la singola raccolta. Provvisorio risulta pure questo bilancio, per il semplice fatto che la ricerca poetica è in pieno svolgimento e ci riserberà altre sorprese: «O tempo […] Buio // tarlo, […] Ovario // profondo / dell'inintelligibile / mondo […]. Nome // di niente, folgorante / vuoto».

www.andreatemporelli.com

Francesco Napoli
Intervista a Giancarlo Pontiggia

Ti ricordi quando hai scritto il primo verso?

Ricordo le prime letture: le prime vere, intense, volute — intendo. Stranamente, mentre affondavo nei versi ipnotici e severi di Baudelaire, o nelle spavalde, enigmatiche canzonette di Rimbaud (i primi poeti sui quali mi sono formato, insieme al più quieto, ma non meno profondo, Petrarca del *Canzoniere*), sentivo di essere un poeta anch'io. Non che lo volessi essere, ma che lo ero, che lo ero già, pur non scrivendo nulla, e anzi guardandomi bene dallo scrivere. Solo più tardi ho capito che già allora (erano i tempi, inquieti, del ginnasio) agiva in me l'idea che l'ispirazione poetica non va forzata: che bisogna saper aspettare il momento giusto, senza fretta. Lasciare che le cose accadano, maturino quando è il loro tempo. In fondo, il cuore della mia poetica sta tutto lì: tu entri nella vita, guardi un cielo, ami, odii, leggi, ti indigni, scopri la vastità selvatica del mondo, la bellezza di una pietra, sogni, ti perdi e ti ritrovi un'infinità di volte, t'immergi insomma nella calda corrente del mondo, e intanto qualcosa — dentro di te — succede, aspetta solo di travasarsi in una parola. Ne basterebbe anche una sola, se fosse capace di compendiare tutto quello che hai sentito.

I primi versi sono allora quelli usciti su «Niebo»?

No, erano altre cose che avevo scritto negli anni precedenti, e che sono rimasti inediti, non credo neanche di averli tenuti. All'Università venni preso dal desiderio, quasi una frenesia, di entrare per così dire nell'officina dei miei contemporanei: e di entrarci gareggiando con loro, assumendo il loro stile, la loro visione del mondo. E furono *imitazioni* di Mandel'štam, di Celan, di Bonnefoy, poeti che ho amato — e amo — moltissimo. Ero ben conscio che si trattava di semplici *studi*, e che la mia poesia, quella vera, sarebbe venuta più tardi. Questa ossessione della modernità, di essere *absolument moderne*, secondo il famoso monito rimbaudiano, credo sia il vero passaggio iniziatico all'età adulta dei giovani poeti dell'ultimo secolo. Molti, naturalmente, ci restano impigliati, e fanno gli *absolument modernes* tutta la vita. Ma si tratta di un passaggio necessario, prezioso, che ti consente di conoscere veramente te stesso, di aprirti al pulsare caotico e informe delle lingue e degli stili che si agitano nell'immenso catino della modernità. Mi trovavo proprio in un momento così, quasi un lungo, prolungato *surplace* con me stesso, quando mi capitò di conoscere Milo De Angelis, di cui era uscito da poco *Somiglianze*, e che aveva in animo di fondare una rivista, «Niebo», appunto.

www.andreatemporelli.com

Cosa ti resta dell'esperienza di «Niebo»?

L'incontro con Milo fu decisivo: c'era in lui una sorta di strana, autentica tensione pedagogica, che si esprimeva però in modo silenzioso, tagliente, paradossale, forse per influenza delle letture dei maestri orientali, che credo abbiano lasciato un'impronta significativa sulla sua personalità. Ci trovammo subito d'accordo sulla necessità di rifondare, se non di *ritrovare*, la poesia, che sentivamo perduta nel caos dei mille linguaggi e delle mille ibridazioni in cui era lentamente sprofondata nell'ultimo quindicennio. Vivevamo a Milano, una città dove pareva che far poesia si riducesse a un problema di funzioni e di strutture, dove i poeti si impegnavano soltanto a frantumare linguaggi, rompere sintassi, costruire macchine linguistiche. E studiavamo in Statale, dove anche le pietre di quei meravigliosi cortili quattrocenteschi sembravano imbevuti di sovrastrutture, ideologismi, maoismi immaginari. Scegliemmo di intitolare la rivista «Niebo», che in polacco significa «cielo», perché pensavamo che prima di ogni tecnica, prima di ogni filosofia politica esiste una visione, un'energia di suoni e di immagini che nascono a contatto con le cose del mondo, con le selve e i giardini, la terra, il fuoco, l'aria, gli elementi primari della vita. Cercavamo una parola forte, sciabolante come un destino, che stesse dentro il tempo della vita ma sapesse anche astrarsi dalla gran fuffa della storia.

L'esperienza di «Niebo» si è riversata nell'antologia La parola innamorata, *curata con Enzo Di Mauro, tappa importante per te ma anche per quegli anni. E siamo al 1978.*

L'idea fu di Enzo, giunto in «Niebo» quando il primo numero della rivista era ormai in uscita. Mi disse che aveva un editore interessato a pubblicare un'antologia di giovani poeti, anche se già dopo un paio di mesi scoprimmo che non aveva nessuna intenzione di farla: ma ormai il progetto era avanzato, e decidemmo comunque di portarlo a termine. L'intenzione era quella di redigere una sorta di mappa della nuova poesia contemporanea, mettendo al centro di essa alcuni nomi decisivi, esemplari di una visione del mondo, prima ancora che di uno stile: la poesia che torna a dire cose fondamentali per l'uomo, che parla al cuore e alla mente, che ritorna a essere poesia nella sua silenziosa essenzialità, senza declinazioni ideologiche, strutturalistiche o psicoanalitiche. I poeti che meglio interpretavano quella mia idea di poesia erano Milo De Angelis e Giuseppe Conte: la scelta del primo era in fondo scontata, dopo l'apparizione di un libro folgorante come *Somiglianze*, mentre in quel momento storico — parlo dell'estate 1977 — il nome di Conte poteva sembrare un azzardo. La sua unica pubblicazione in volume era un libriccino che conosci benissimo, visto che è stato pubblicato

www.andreatemporelli.com

di nuovo qualche anno fa per peQuod con una tua prefazione. Parlo del *Processo di comunicazione secondo Sade*, che si compone di due sezioni ben distinte, di cui mi colpì — come una rivelazione — la prima, il poemetto allora intitolato *Il primo regime*, che subito ripubblicammo su «Niebo» in uno dei primi numeri con il titolo di *Figlia del Sole e di Perseide*, sebbene ancora con certi vezzi metrici e linguistici che sarebbero spariti definitivamente nel primo vero libro di Conte, *L'ultimo aprile bianco*. Quelle erano le due esperienze poetiche che a me parevano, in quel momento, fondamentali, esemplari anzi, pur nella loro diversità: più scheggiata la poesia di Milo, più classica quella di Giuseppe, ma entrambe aperte a una visione possente, arcaica, cosmogonica della poesia. L'antologia stava insomma prendendo la sua forma, sennonché Enzo smaniava per altre rotte, che erano quelle della poesia "romana", Bellezza su ogni altro.

E come si risolse il tutto?

Andammo a Roma — doveva essere il luglio 1977 — per un incontro con alcuni poeti, Bellezza, appunto, Cordelli, Zeichen, Prestigiacomo, e altri che ora non ricordo. Ci vedemmo in un bar del Pantheon. Lentamente, tutto scivolò in una sorta di litigio prolungato: forse era l'aria — rissosa, ideologica — dei tempi; forse quell'atmosfera papalina, belliana, da corte dei miracoli, che aleggiava intorno a Bellezza. Sedevo proprio accanto a lui: non c'era un solo argomento su cui non riuscissimo a scontrarci: ormai era diventato un gioco dispettoso, maligno, ostinato, cui obbedivamo senza più freno, fino alla rottura definitiva, con grande rammarico — come puoi immaginare — di Enzo. Seguirono altre vicende, più o meno avventurose, più o meno travagliate, fino a che giungemmo all'indice definitivo.

Poi è stato Antonio Porta ad accogliere in Feltrinelli l'antologia.

Porta era letteralmente entusiasta di quel progetto, e ricordo che ci costrinse a portarlo a compimento molto più rapidamente di quanto avevamo in mente, perché da Roma, dopo quella serata — così almeno non mancava di dirci ogni volta — giungevano pressioni perché l'antologia non si facesse.

La fortuna della Parola innamorata *è stata notevole, ma poi te ne sei distaccato e sei anche abbastanza critico a distanza di tempo.*

Forse perché, quasi subito dopo la pubblicazione, mi sembrò l'antologia di un altro, così come un po' tutto quello che avevo fatto — scritto e pensato — in quegli anni. Certo, la necessità di contemperare due visioni poetiche diverse, quali erano la mia e quella di Enzo, aveva creato un'antologia asimmetrica, soprattutto sbilanciata rispetto all'introduzione, che di fatto

www.andreatemporelli.com

avevo steso io. Ma era proprio quel che avevo scritto a non convincermi più. Giusta, continuo a crederlo, era l'idea di far ritorno a una poesia di grandi pensieri, di forme memorabili, benché moderne, nuove, contemporanee; ma mi mancava allora — come ho cercato di spiegare nell'introduzione al *Miele del silenzio* — una cultura poetica profonda, un orizzonte di letture, di studi, di esperienze umane capaci di dare ordine a una materia così magmatica. Che poi la fortuna della *Parola innamorata* sia stata enormemente superiore a quella di un'antologia ben più significativa come il *Miele del silenzio*, la dice lunga sull'anima dei nostri tempi, rivolti solo a ciò che fa tendenza, alle vernicette colorate del mondo, programmaticamente ostile a tutto ciò che implica un pensiero, una ricerca silenziosa e meditata.

Veniamo a te: quali sono stati i tuoi maestri italiani, ricordando che ti stavi laureando su Bertolucci?

Mi ero formato sui simbolisti francesi e sui classici greco-latini. Verso la fine del Liceo avevo cominciato a leggere i miei contemporanei, soprattutto italiani e francesi. Nella primavera del 1971 uscirono insieme, a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro, tre libri memorabili: *Su fondamenti invisibili* di Luzi, *Viaggio d'inverno* di Bertolucci, *Satura* di Montale. Ho cominciato da lì, da quelle tre letture, che mi parvero subito straordinarie, anche se su *Satura* avevo molte perplessità, soprattutto dopo aver conosciuto gli *Ossi di seppia*, che a me continuano a parere, insieme alle *Occasioni* e alla *Bufera*, l'opera più grande, alta e assoluta del Novecento: come il *Canzoniere* del Petrarca, i *Canti* di Leopardi, o le *Fleurs du mal* di Baudelaire. Ma ben infisso nella mia mente, quasi una presenza irradiante, in quegli anni, c'era anche un libro in prosa, in realtà un libro poetico a tutti gli effetti, enigmatico e misterioso, che non ha mai cessato di parlarmi e di commuovermi: i *Dialoghi con Leucò* di Pavese.

Cos'altro ti ricordi di quelle prime letture?

Vorrei raccontarti un aneddoto, un incontro che ebbi verso la metà degli anni Settanta con un poeta mio coetaneo, che già — diversamente da me — aveva pubblicato alcune cosette sulle riviste del tempo. Vedendomi con il libriccino della *Divina Commedia* della Hoepli, che all'epoca portavo sempre con me, e sapendo delle mie velleità poetiche, benché non avesse mai letto nulla di me, né io avessi mai pubblicato nulla, con una certa aggressività volle rimbeccarmi, sostenendo che leggere Dante non mi avrebbe giovato a nulla, che per scrivere poesia bisogna leggere i nostri contemporanei, perché solo lì dentro c'è la lingua, c'è la voce, c'è insomma il nostro

www.andreatemporelli.com

tempo, con le sue ossessioni, le sue verità, le sue battaglie. Benché infastidito dalla volgarità di quel modo di intendere la poesia, da quella forma americana, pragmatica, industriale, da autore di romanzi di successo in fondo, che mi proponeva, dovetti ammettere tra me e me (non, per orgoglio, davanti a lui) che aveva, almeno in parte, ragione: la lettura dei classici ti propone una lingua irraggiungibile, troppo compiuta, remota, inimitabile; dunque inusabile. Se vuoi aderire con una certa veloce prensilità al mondo contemporaneo, devi possedere una lingua facilmente spendibile, che dia la sensazione di una frizzante, immediata modernità. Ma proprio questi pensieri mi rafforzarono a continuare per la mia strada, benché più lenta, forse più ardua, tanto più che — come ebbi a intuire molti anni dopo — nessuno può dirsi, anche volendolo, anche desiderandolo intensamente, antico. Siamo tutti moderni: l'antichità è altro da noi, non ci appartiene se non come un sentimento nostalgico, qualcosa di irrimediabilmente perduto. Lo stesso sentimento dell'antichità non è altro che una forma della modernità. E io volevo una lingua poetica non appiattita sulle forme del contemporaneo, ma fondata su vasti orizzonti, vaste letture, vaste esperienze, vasti pensieri. Ci tengo a dirlo più di allora: la poesia è innanzi tutto cultura, dialogo con coloro che ci hanno preceduto, senza i quali non potremmo neanche pensare di scrivere un solo verso. Ancora oggi, mi pare che questo sia il peccato originale di molti poeti, che magari possiedono talento, sensibilità, ma non possiedono i vasti orizzonti che solo le grandi letture, generose e prive di calcolo, stratificate lungo il corso del tempo, ti consentono. Fra queste letture, ci metterei — per mio gusto personale — i grandi prosatori come Sallustio, Tacito, Plutarco (la sua immensa *Vita di Sertorio*), il Machiavelli del *Principe*, il Leopardi delle *Operette morali*: prosatori-poeti che hanno la forza di leggere gli eventi umani come un grande scenario naturale, e che per questo sanno generare, in chi li legge, così forti ideali civili, così immaginose visioni della storia del mondo.

Dunque tutto il tuo lungo silenzio poetico dopo la Parola innamorata *è stato un silenzio di letture.*

Chiusa l'esperienza di «Niebo» — era il 1981 — cominciai di nuovo a rileggermi i classici, che per qualche anno avevo trascurato, e a leggerli con una maturità diversa. Declinai l'invito di Raboni e Cucchi a pubblicare un mio libro per la «Società di poesia», perché i versi che ero andato man mano pubblicando su riviste come «Niebo», appunto, «il verri» di Anceschi, «L'Altro versante» di Carifi e Copioli, per nominare quelle a me più vicine, o nel Collettivo di Guanda (*La gioia*), una volta riuniti insieme, mi fecero una strana impressione, come se li avesse scritti un altro, la stessa sensa-

www.andreatemporelli.com

zione che mi dava, da tempo, *La parola innamorata*. La questione non era se fossero buoni oppure no — qualcosa di buono credo ci fosse, visto che le poesie del Collettivo avevano avuto un'ottima accoglienza, con recensioni importanti sia di miei coetanei (come Viviani) sia di personalità più mature come Porta — ma che non li sentivo più come miei. Volevo un'altra poesia, anche se non sapevo bene quale. Leggevo, studiavo, pensavo. Ed ero sempre più critico verso le nuove esperienze della poesia contemporanea, dalle quali avevo la sensazione di allontanarmi forse per sempre. Verso la fine del decennio, un editore scolastico incaricò mia moglie e me di redigere una storia della letteratura latina. Intensificai le letture, gli studi classici. Ogni giorno mi recavo in Sormani, prendendo appunti di quel che leggevo. Quando li riaprii, dopo due o tre anni, per accingermi a scrivere, scoprii — in margine a quei miei appunti — dei versi che avevo scritto come ipnoticamente. Senza rendermene conto, avevo scritto il libro che cercavo, e lo avevo fatto dialogando con poeti e prosatori più che remoti, traducendo la loro lingua in una lingua nuova, novecentesca, ma conservando come un afflato classico, una misura antica, che fino a quel momento — abbagliato dal delirio verbale dei contemporanei — non avevo mai posseduto. Nacquero così le poesie di *Con parole remote*, che originariamente dovevano intitolarsi *Are e invocazioni*.

Credi ancora, come hai scritto proprio nella raccolta appena citata, che il poeta è il «custode dei nomi e dei semi»?

La poesia non è altro che l'esperienza del mondo che ti viene incontro, e si rivela nei suoi aspetti più intensi, decisivi: la nascita, la vita, la morte, il destino. Qualcosa che non appartiene a te, ma che ti precede nel tempo, che appartiene al tempo, anzi, e che si traduce in pensiero, immaginazione, suono; per essere più esatti, nell'alleanza di un pensiero e di un'immaginazione che trovano la loro forma necessaria in un verso, in un metro, in una sequenza essenziale e memorabile. Per questo i poeti si sono sempre voltati indietro, alla ricerca di un'origine, di «semi» che rivelassero un inizio, di parole forti e immaginose, infisse in una visione strutturata del mondo: «nomi», non più semplici parole.

Tra il Sessanta e il Settanta si inverte il flusso della lingua: è molto più forte il corso dal parlato alla poesia che viceversa.

Le spinte degli anni Sessanta e Settanta sono state essenzialmente due. Da una parte uno sperimentalismo acceso, anche visionario, caotico, capace di grandi energie sonore, ma che si è ben presto risolto in nuova accademia: e niente è peggio, in poesia, delle rivoluzioni permanenti, della rivoluzione che diventa esercizio, mortuaria ripetizione di schemi, di parole

www.andreatemporelli.com

d'ordine. Dall'altra uno spostamento da una lingua alta, quasi inaccessibile, di provenienza simbolista ed ermetica, ad una lingua più quotidiana, più aperta ai flussi della lingua parlata. Un processo positivo, perché ha alleggerito la poesia del peso di tanta retorica, di tanto vecchiume classicistico, da me sempre aborrito (e che pervade — nel primo Novecento — persino poeti analogici e visionari come Campana), ma che ha un senso solo se libera energie pensose, fantastiche, immaginative. Luzi, in questo senso, è stato il più grande di tutti: nei volumetti di inizio anni Sessanta, incredibilmente coevi a quelli della neoavanguardia, tenta una parola più mossa e colloquiale, ma paradossalmente più drammatica, più alta, più suggestiva: un suo verso, «Vola alta, parola», riassume il senso profondo di quella svolta stupefacente, in cui possono mescolarsi l'alto e il basso, termini gergali, espressioni familiari, innesti di impervia letterarietà, il tutto fuso in una meravigliosa sintassi vibrante e severa. Altro sarà invece un abbassamento della parola che s'inanella in versi lunghissimi, illeggibili, o si perde in una lingua anonima, priva di aura e di energia linguistica. La forza della poesia postromantica è di avere creato una lingua più rapida e duttile, mi verrebbe da dire più onirica, meno dura, quasi liquida: è la grande rivoluzione dell'analogismo simbolista. Il mio ideale poetico è fondere queste due esperienze: limpidezza classica e liquidità postromantica.

Con parole remote *e* Bosco del tempo *formano una sorta di dittico: con il primo fai i conti con lo spazio, e il tuo amato Bachelard esce in Italia nel 1975 da Dedalo con* La poétique de l'espace*; in* Bosco del tempo*, del 2005, tra memoria privata e pubblica, entri in relazione con un Tempo labirintico e stratificato. E tra le due prove resta una forte relazione*.

Come ho scritto recentemente in un saggio apparso su «Italian Poetry Review», ho sempre pensato che la poesia fosse rappresentabile come una casa, con le sue stanze, le sue soglie, i suoi giardini. E non una casa qualsiasi ma, per un incontro casuale che risale agli anni delle elementari, una *domus romana* di età tardo repubblicana, quella descritta da Vitruvio nel suo trattato, per intenderci, e costituita di due elementi primari che si integrano perfettamente (l'atrio romano-italico; il peristilio greco-orientale) ma anche caratterizzata da profonde corrispondenze fra la dimensione orizzontale (le stanze, i porticati) e quella verticale (il *lumen* da cui spiove la luce, in cui irrompe l'acqua). Allo stesso modo, in poesia — quella almeno cui aspiro — è un analogo incrociarsi di sensazioni e di memorie, di pensieri che si distendono in spazi più o meno vasti, ma sempre intersecantisi in luminose geometrie della mente, e di immaginazioni che fiondano come folgoranti intuizioni dalle colonne del cielo. Lo spazio della casa-giardino di

www.andreatemporelli.com

Con parole remote si apre, nel libro successivo, alla metafora del bosco, che si dipana come un labirinto circolare di sentieri più o meno interrotti, ma sul quale spiove anche, improvvisa, una luce più memorabile e imprevista: noi camminiamo nel tempo, in fondo, come in un bosco ombroso e spesso, ma dentro il quale si aprono fulminanti radure di luce epifanica, di tempo senza tempo. La relazione fra i due libri mi è apparsa subito necessaria: *Con parole remote* comprendeva già *Bosco del tempo*, come le stanze di una casa invocano il loro cielo altissimo e imprendibile; come l'archetipo del giardino, nella nostra anima, si alterna a quello, meno rassicurante ma più avventuroso, del bosco. Dire che Bachelard è stata una delle mie letture più felici è forse inutile, a questo punto, e non mi riferisco solo a *La poétique de l'espace*, ma anche a *La poétique de la rêverie* e allo splendido *La flamme d'une chandelle*.

La parola e la lingua, in qualche modo specchiate nella classicità ellenica, sono per te fondamento del fare poetico se nel Bosco del tempo *scrivi: «Parla tu, lingua […] / divieni parola del mondo» e nella prima raccolta scrivevi: «Sono solo un modesto / ascoltatore del mondo, / porgo orecchi al vento / delle cose che battono».*

I versi citati disegnano, in forma più immaginosa, il rapporto tra ispirazione e disciplina. La poesia richiede visione, ascolto, un lasciare che le cose accadano, che il mondo entri in noi con i suoi tempi misteriosi, che sono quelli delle lunghe ere, dei vasti spazi; ma poi occorre una disciplina, un'*ars* che traduca la lingua caotica e plurale del mondo in forme riconoscibili, in nomi di fuoco e d'aria, di terra e di acqua. Quel che più mi preme, dopo tanti anni segnati dall'egemonia di una poesia ardua, spesso illeggibile — sia essa di provenienza simbolista, cifrata e misteriosa, sia di provenienza sperimentalistica, aperta al potere incontrastato, e inconscio, della lingua (ma lo stesso fenomeno, curiosamente, si è esteso all'ambito delle poetiche più minimalistiche) — è che il lettore possa muoversi dentro quel mondo come un ospite invocato, non come un estraneo da lasciar fuori sulla soglia, o cui si imponga di avventurarsi in un mondo indecifrabile. Selvosa e indistricabile sarà la materia, a volte la lingua stessa — se l'ispirazione lo richiede —: ma la forma complessiva deve giungere — è questo il compito retorico del poeta — a una sua compiuta limpidezza.

Per questo vai cercando il «lettore / benigno e sperduto?» o il «Lettore giovane e ardente» che deve prender nota del suo destino.

Si può immaginare una poesia senza lettori? O, peggio ancora, come è successo per un lungo tratto del secolo, una poesia che irrida il lettore, che

www.andreatemporelli.com

lo escluda, che lo ignori? Quel lettore cui mi appello spesso nei miei libri non è solo uno che s'imbatte per caso in un mio verso: sta già dentro quei versi, in un certo senso è come se li avesse fatti lui. È lui che decide di una figura, di un pensiero, di una parola; che esige limpidezza dell'immagine, chiarezza dei pensieri, evidenza delle forme, coerenza nei rapporti fra la parte e il tutto, leggibilità e condivisione, insomma. Naturalmente leggibilità non corrisponde a facilità: chi scrive ha il diritto di esigere lettori colti, sensibili, profondi. Sono quelli i lettori cui aspiro.

Scrivi fra l'altro nelle Selve letterarie*, a proposito dei rimproveri di Baudelaire a Ovidio, che per il poeta francese «essere poeta […] è vivere proprio ai confini del mondo, nell'esilio del pensiero comune, nel sovrano disprezzo del sentimento comune». Ma Pontiggia cosa fa di tutto questo?*

C'è stato un momento storico in cui preservare la poesia dal senso comune ha significato salvaguardarne il valore utopico: una forma di bellezza e di verità non contaminata dalla volgarità della nuova storia, e cioè dal predominio dei valori economici, da un eccesso di ideologismo sociale. In ogni caso, le *Fleurs du mal*, nonostante il loro dandysmo, continuano a restare fedeli a un'idea di leggibilità e di condivisibilità, drammatica e perciò morale, della parola. E questo è quello che conta. Se però usciamo dalla potenza immaginosa del libro, e trasformiamo quell'intuizione in una poetica, allora precipitiamo in un'altra forma di volgarità, che è quella dell'estetismo di fine Ottocento: Ovidio ha ragione a voler tornare al suo *paradis latin*, a non voler restare fra quelle terre barbariche: ha ragione sul piano simbolico, voglio dire, perché ogni forma di barbarie è foriera di male, ogni discesa negli abissi della separatezza morale, del compiacimento luciferino (*le reflet / de l'Enfer où mon coeur se plaît*), verso le regioni *de l'obscur et de l'incertain* — se non sono bilanciate dalla forza solare del pensiero classico — si traducono in una poesia forse raffinata, suggestiva, ma priva di autentica necessità.

«Troppo suoni, poesia, cèlati/ per una volta, divieni // ombra, foglia, buia / porta»: un commento.

Siamo nella sezione di *Bosco del tempo* intitolata *Cicladi*: solo sette poesie, che ruotano intorno al motivo del mare greco, dei suoi cieli fissi e assoluti. Poesie, ci tengo a sottolinearlo, di ispirazione tutta naturalistica, mi piacerebbe poter dire *realistica*, se questo termine non fosse così ambiguo e inflazionato: ma chiunque abbia mai navigato tra quei mari e quelle isole, sa di cosa parlo. Non ho fatto altro che tradurre l'impronta fisica di quel paesaggio in puro tripudio dell'anima, che vorrebbe celebrare quelle epifa-

www.andreatemporelli.com

nie di luce e di ombre in retoriche divine, in scale di suoni verticali, in metafore assolute. Come nella poesia mistica, capita che il massimo del tripudio vocale si traduca nella richiesta di un silenzio, di una parola monacale, appartata: monacale, s'intende, come i monasteri stupefacenti di quelli isole — penso al monastero della *Panaghia Chozoviótissa* di Amorgós, visibile solo dal mare, una verticale di candida luce incassata tra rocce policrome, sospesa fra gli azzurri del mare e del cielo. Di qui il senso di quei versi, perché cessino di *suonare*, si celino in forme più appartate, divengano — se mai fosse possibile — cosa di tutti i giorni, «ombra, foglia, buia / porta».

Sei approdato di recente al teatro con Stazioni.

Non proprio di recente, a dire il vero, perché si tratta di un testo che ho scritto alla fine dello scorso millennio, anche se è apparso solo un anno fa. Ma il teatro è qualcosa che mi porto dentro da sempre, dalla scoperta — al ginnasio, in paludatissime traduzioni classicistiche — dei tragici greci, di Shakespeare, autori che ho amato subito per la potenza insieme metaforica e speculativa del loro teatro (fiamme di immagini e di pensiero che giungono a una loro sintesi inaudita). Così come il teatro comico: Plauto e Goldoni su tutti (non Molière, così sopravvalutato, così abissalmente inferiore al teatro goldoniano); e poi Machiavelli, Aristofane, che non so quante volte, nella mia vita, avrò letto e riletto. Il comico — come i Greci hanno così ben capito — non è altro che la faccia irriguardosa e buffonesca, ma non per questo meno potente e utopica, del tragico. In *Stazioni*, il sentimento della morte non è mai disgiunto da un'allegra, anarchica vitalità, che spesso si traduce in giochi linguistici; in *lapsus*, *nonsense*, lasse di rimette facili; in meditazioni paradossali, stravaganti, feroci. Niente di beckettiano, ci tengo a sottolinearlo, anche perché il teatro dell'assurdo non mi ha mai interessato più di tanto, per quel suo cerebralismo da cui è invece indenne — nonostante si continui a dire il contrario — il teatro di Pirandello, che è greco sotto tutti gli aspetti, com'è greca la potente, tragica narrativa verghiana.

Il verso d'altro poeta che ti è più caro.

«Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria; un filo s'addipana». C'è, in questi due versi di Montale, il motivo del tempo, e quello del destino; e un interlocutore segreto, ma scomparso, che li fa risplendere come un fuoco celato, perduto.

Un tuo verso che ricordi di più.

«Ci avvincano le rose, e le tenebre / d'estate. E i tuoi scuri occhi, // vita».

www.andreatemporelli.com

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

Da *Con parole remote* (1998)

CANTO DI EVOCAZIONE

Vieni ombra/ ombra vieni/ ombra ombra
vieni oh vieni, buia
sali tra i gradini, nel tempo

Vienimi vieni vieni/ vienimi vieni vieni
con ogni doglia, con tutte le furie
con ciò che nell'ombra si sfoglia
con quel che nell'ombra spuma

Ombra vieni/ ombra ombra/ vieni ombra
nel vento nel vento
nel greve tormento
vieni oh vieni tra i numeri, nel fuoco
diventa canto roco

Vieni oh vieni/ vieni oh vieni
tra le forme del caso,
vieni, batti
contro gli spigoli, scendi
obliosa su ciò che è stato,
diventa nostro fiato

Ombra resta/ resta ombra/ resta resta
nella cupa fronda
nella sola testa
che geme che geme
tra i rametti del caso
nel cuore, nel seme invaso
vieni, oh vieni/ vieni, oh vieni

(*ripetuto*)

www.andreatemporelli.com

AUGURIA

Nomi e nati
io pongo i vostri confini qui,
lungo il corso dell'intero anno,
fin dove con suoni vi avrò chiamati;

ogni cosa che intendo
aver detto, ogni nome e ogni nato,
per voi sarà qui ogni confine, a sinistra

ogni cosa che intendo
aver detto, ogni nome e ogni nato,
per voi sarà qui ogni confine, a destra,

tra questi segni, in questa direzione,
secondo misura di occhi, cuore e mente
comunque, entro questi limiti,
nel modo che solo va inteso,
entro i confini del canto

PER VOI, TRA GIUGNO E LUGLIO, LUNGO

Per voi, tra giugno e luglio, lungo
un confine stremato di ombre,
e fiamme
di pomeriggi che si ripetono
quieti, porosi, in una

epifania di azzurro
altissimo e fuggente, quando
un tempo appare, compagno
di più forti memorie,

per voi, nel cuore
di un nuovo giugno
di un anno che si infrange contro

www.andreatemporelli.com

il tempo, il secolo, un tempo
che non è più tempo, mentre

alte ombre s'addensano, scure
ombre ombre, in una stazione

del mondo, nella polvere
di un antico responso
io, per voi, anno

dopo anno, su un orlo
di stanze fruscianti
e di sogni selvosi,
in una cella povera, estrema

tra i lumi, le ombre
le ore
dove rilucono umili spigoli
e nomi mai svelati
io, per voi, con

parole eguali, resti

di un pensiero più che remoto, legni
di un antico fuoco.

RAMI, SELVE, NOMI D'AMORE: DI NUOVO

Rami, selve, nomi d'amore: di nuovo
vi invoco.

Salgo sulle terrazze, osservo
i roghi di giugno fiammanti
che si versano

come quando, sollevando il legno
delle palpebre, un mattino si alza
lento, dietro gli uccelli del sonno

www.andreatemporelli.com

che levano le loro ali variopinte.

Sono per voi questi versi, ombre
della prima vita, per voi, messaggeri
dei nomi più segreti.

Restate, briciole dell'antico,
tra i rami immemori.

Penso a ieri, a un tempo
stranamente uguale
e intanto
…

CERCO NOMI FELICI: *ORO* RIPETO

Cerco nomi felici:
oro, ripeto,
cieli, *meriggio*, *sole alto*. Varco
i tuoi, tempo, fiammanti cancelli;
m'inoltro in un'aria tiepida, fra
anse e canneti, in una
verde corrente,
per rive docili, ombrose,
con voi, numi-custodi, fratelli

di un argine più remoto,
in una rada di frondoso sonno,

in un salvo fuoco.

INVOCO IL SILENZIO FEDELE, TACCIO

Invoco il silenzio fedele, taccio
ogni nome, e il vostro, pensieri,
suono potente e segreto; depongo

su un'ara remota
una parola che non compare; traduco

www.andreatemporelli.com

un cielo sconfitto
in rose di versi, in fuochi
solitari.

Viandante che passi,
amico della polvere e del vento,
onora i tuoi lari,
qui brucia un grano d'incenso.

RESTATE, VERSI

Come quando fosche, nel tempo

solitario dell'adolescenza, le forze
premono sul mondo
ed è giugno, è sera, e odoranti
selve di glicine dilagano
sul cotto dei muri;

o se, in un'altra

sera, di settembre aureo,
tra pioppi frondosi, nel succo
di un tempo che pare
fisso, ed è, mentre rosseggiano
le bacche delle traslucide
settembrine, senti
una vita ignota,
che urge;

se di nuovo, in un mese

più algido, remoto, contro
il marmo del tempo, quando
le picee
spighe degli anni
declinano verso un desolato
vuoto,
uggioso un cielo spiove; — voi

restate, versi, rose

di un più ferreo pensiero,
fiamme

nel baluginante nero.

ANCORA TI CUOCE LA POLVEROSA

Ancora ti cuoce la polverosa
estate del sessantuno, quando
le mattine si disfano con il sole
già grande, cresce il meriggio cieco, e
più buie ombre declinano sul mondo

nel quale ci sei tu, accanto a un tronco
smangiato dalla folgore crudele
e un senso profondo di morte
lucente com'è solo la vita

che si scioglie a poco a poco
in un alveare di anni forse più ansioso
consumati tra strade di città

grandi, troppo grandi
per te rimasto sospeso fra

due tempi che non si uniscono

non possono, ma anzi si dividono
tesi in un tenue elastico

che si allunga, si allunga
fragile corda ormai
di un pensiero non mai mutato

mentre il vento già discende
sull'antico ballast, in un tardo
pomeriggio di suoni festivi
di agosto rosso e assoluto

che ancora erompe in forme estreme,

www.andreatemporelli.com

in fronde
oscuramente stormenti
fra le paglie del sonno leggero
su un lino di azzurro ancora teso.

TIEPIDE OMBRE

Tiepide ombre
celate nelle stanze
legno dolce del mondo
in un pomeriggio di giugno,

fra onde polverose, sonnolente
che si sollevano alte
in un azzurro lento e ventoso
in un azzurro

che razza estremo
e arduo,
tra fuochi necessari, remoti

specchi ustori
di un destino in agguato
tra voi e me

in un pomeriggio del ’61
su un orlo del ’92
nel pulviscolo ferreo di un cuore
in un umile suono
in un salvo dolore

LASCIA UN SEGNO NEL CELESTE POMERIGGIO

Lascia un segno nel celeste pomeriggio,
brucia un’altra volta, passa
ombra di terra salvata dal fuoco,
da una forza più lenta, scura e sacra.

Niente è più arduo di ciò che appare

semplice, affondato in un ginocchio
che sanguina, o nella polvere di un viottolo
che si curva per sempre, verso

un altro confine, quando
un fumo indiano sale, nell'aria
spessa e odorosa, e già diviene potenza
di una nuvola sposa. Ma chi cammina

con passi solitari, tra ombre, nel soffio
remoto di fruscianti mattine, e trova
spighe di nomi, nubi, splendori
di una vita lontana, pensa

alle api silenziose, erranti in una
personale arcadia,
e già forza
i cancelli di un buio più estremo.

Nomi stordenti e felici
di un cuore ormai severo, siete
alle soglie immemori, sul primo gradino,
in un tempo fisso, nel punto imo.

AD GALLICINIUM

Penso ai vostri giardini
lucenti e lontani, figlie della notte, Esperidi,

custodi dei frutti d'oro,
e alle onde

che battono pensose sulle rosse
sponde d'Africa, grani sciamanti

fra ombre di scuri satelliti
nel tepore di questa sera. Ma per noi

ora si annuncia un pensiero
più forte, celato in un sonno

www.andreatemporelli.com

molle di palpebre, mentre
il pianeta volge le sue ultime rotte

verso l'alba, e io
resto con voi, solo, nomi e scie

razzanti, povere polveri
del tempo che si accomiata

nella febbre di un'aurora già calda
e vi lascia

sospesi come fiammanti cimbe
nella bonaccia del mondo, sopra

ringhiere di luce e di nubi,
a una spanna dal nulla, in una

vertigine di scuro male,
nell'urna di un sonno claustrale.

AL LETTORE

Viandante, che trai il tuo passo
per caso presso questo
margo appartato,
tra i fichi, i peschi, le ombre
odorose della grande estate

pensa che qui sovrastano,
ai confini di un campo assediato,
cieli più intensi e profondi
del tempo che infierisce con

orrendi oh non più presagi, ma
con fionde, con ferite, clangori
e lenti affioramenti

di miasmi e di occhi

infelici, lesi, tra soglie invase

che nessuno più onora

perché il tempo non è che la metà
brutale, paurosa dei pensieri

che sfiorano in questo mese
di agosto che avanza le nere
capitali del mondo colpito

dove anche tu, già ormai oltre
il cancello mortale dei miei versi,
appari tra la fine di un secolo scuro
e un altro ancora ignoto, troppo, per noi

viventi e non viventi
nel legno minaccioso delle stanze
quando ancora premono le forze
della vita che chiama, chiama
e dice: resta, non fuggire,

guarda!

MENTRE SVOLTO CON CURA TRA LE STANZE

Mentre svolto con cura tra le stanze
di un pomeriggio ritrovato per caso
con chiavi non più mie

ordino ai versi di celare
il luogo, il nome, il tempo
di coloro che l'hanno abitato, poiché

resta solo ciò che è nascosto,
che non viene nominato.

www.andreatemporelli.com

PENSO

Sono solo un modesto
ascoltatore del mondo,
porgo orecchi al vento
delle cose che battono

che ritornano con la semplice
domanda: chi sei? da dove
vieni? Risalgo
una corrente che altri

già hanno percorso, guardo
le rive, il cielo, gli occhi
dei nuotatori, che si perdono
vincono sopravanzano

con alte bracciate; penso
ai vostri numi, leggeri
e fruscianti, che abitano
in stanze oh troppo remote

ormai, e alle loro
case, che dipingo in versi
ombrosi e privi di suono
tra un'estate e un autunno

del millennio che già finisce
sul pianeta che dicono Terra
tra le vie del giorno e della notte
e i loro numeri lucenti

tra i boschi del cielo
e il loro grande nero.

www.andreatemporelli.com

Da *Bosco del tempo* (2005)

ORIGINI

Canto ciò che fu prima
e ciò che venne. Tutto
era sospeso in una
quiete lunga, nel forte
vuoto. Il cielo
immane, fiottante chiglia, era
muto. Non c'erano
uomini, né bestie, né pietre;
né fronde, né erbe, né ali sulle
ardue terrazze
del cielo. Solo
il sole c'era,
e non aveva nome. La terra
non c'era; solo c'era
il mare, e la sua verde
pietra. Non c'era
nulla di radunato, nulla
che risuonasse in cielo. Niente
si muoveva, né qua né là; niente
nuotava nel mare di pietra. Solo
quiete, e un celibe
occhio di pietra. Niente, vi dico,
esisteva. Solo, c'era, il fragore
del mare, là, in quel buio
antico, come un'antica
pietra.

NOI LEGGEVAMO, UN TEMPO, I MANOSCRITTI

Noi leggevamo, un tempo, i *Manoscritti*
del Quarantaquattro, là dove si dice
che un giorno, tratti
a rive silenti e pescose, fulgida
apparirebbe la terra che non c'è, la forte
e severa Arcadia ventosa.

www.andreatemporelli.com

All'India, in sogno, pensavamo,
immobile e vermiglia, con cieli
assoluti, crudeli, — e acque
che stagnavano limacciose e scure
e su cui cadevano alte, impure,
le ombre di un immane crepuscolo.

Era questo il tempo fluviale, rovinoso
della nostra celata adolescenza. Ora
altro ci aspetta: un'acqua
più grigia e gelida, una chiglia
rugginosa, che non alletta.

D'ESTATE, OGNI MATTINA, MI LEVAVO

D'estate, ogni mattina, mi levavo
all'alba, tra la fresca brina: erano,
in cielo, uccelli misteriosi
che stridevano, e un'aria pungente, aspra
che mi rapiva. Plinio leggevo, il Giovane,
in quelle albe, le sue epistole
soffuse di una verde ombra muschiosa,
come un criptoportico nell'ora
verde della prima mattina. Passavano
le ore, di quegli anni troppo lontani,
presagendo un umile destino, com'è stato.
Anche oggi, talvolta, ripensandoci,
provo lo stesso senso docile, stremato
di una vita sospesa in un suo strano

suono, in un tempo semplice, inviolato.

IL SOLE SPLENDEVA ASSOLUTO

Il sole splendeva assoluto
bruciavano forti passioni
la terra era un muto grumo
di selvatiche possessioni.

Mi aggiravo per orti, per vie
nell'ora del pio riposo; io
solo sotto un cielo ardente
spogliato di voli, di ori.

Che cosa cercassi non so
dire, né oggi né allora:
solo mi struggeva il cuore
un'ansia d'ignoto

dolore.

ALLE CELLE, SCURE, DEI MONACI

Alle celle, scure, dei monaci
a volte pensavo, come a un luogo
di pace, salvifico. Ignaro
ero del mondo, e delle sue
rose sanguinanti. Ai bui
corridoi, nei giorni
d'autunno sconsolati e rugginosi,
guardavo, in azzurra
attesa. Il tempo, allora,
era come un vento fermo, una

clessidra sospesa.

SCORREVA LA VITA COME UN MIELE

Scorreva la vita come un miele
troppo dolce, troppo forte. Salivano
ai grandi cieli, vasti come il tempo, sacri
come un'icona, gridi
di una vita frastornante, sospesa. Abbacinàti
gli occhi stupivano. Il cuore no. A un giorno

più scuro, segreto, pensavo, alla gemma

www.andreatemporelli.com

chiusa in un suo torpido sonno, al frutto

che marcisce, stordito, tra le fronde.

Novembre, con le piogge, era un cielo

Novembre, con le piogge, era un cielo
grigio, cupo, che fiottava. Sopra
di me una luce stagnava, algida, molle:
un fuoco iroso, strano. Sbattevano, ai vetri,
le ali scure, ansiose
di uno stormo in cammino: tra le stanze
chiuse, senza nome, covavano
i miei pensieri, come,
tra le doghe, un vino

dolcissimo, inaudito.

Canti di Boréa

1
Giungevi, Boréa,

dopo i semi, le spighe, le ombre, — e i venti
luttuosi di novembre. Giungevi.
Nel tuo regno di luce
astrale. Nel cristallo
duro, buio, di un inverno

minerale.

2
Per vie, vago, di spesso ghiaccio,
per lame
taglienti, lungo
i tuoi, inverno, aguzzi cancelli,
tanto mi lega, il cuore, al tuo sovrano

impero.

www.andreatemporelli.com

5
Usciamo, nella notte, in un albore
fiammeo, immateriato: né suoni,
né ombre, soltanto
i fissi lapilli del cielo.
S'invetra ogni pupilla a tanto

gelo.

6
La terra è un immane pack,
sul quale si adagia,
sidereo, immoto,
il tuo scheggiato naviglio:

a un'ancora che stride,
a un cric di banchiglia
s'incaglia, inaudito, ogni suono.

IMMAGINA

Immagina una cella, una
cella umida, buia, dove
il tempo (il tempo!) più
non tessa le sue
polverose tele, dove,

nel buio
colare delle ore (vuote
cisterne della torpente
vita), un
cardine all'improvviso

ceda, e un filo
di luce fiotti, forte, come
di spada, dal lucernario
(immenso, altissimo)
del mondo. Così, talvolta,

www.andreatemporelli.com

per ordine

del Caso, anche per te

è vita!

NON PUOI ESIGERE UN FATO SPECIALE

Credimi,

né il tempo, crudele, alto
e solitario, né il vortice degli atomi

che splendono
in forme buie, inaudite,

né un cielo
di azzurri fissi e folgoranti

avranno pietà
dei nostri pensieri. Resta

solo ciò che deve,
ed è già tanto, in fondo, non fosse

che anche i bocci delle rose presentono,
sfiorendo, il peso

di un ultimo abbraccio.

VOCI DEL TEMPO

Ma tu sei, vedi, una volta sola, né
alcun cielo, anche se forte, o d'oro,
ti salverà dalle fangose
vie della morte. Un solo ottobre è
per te, e un solo cuore, né

www.andreatemporelli.com

altro che me ti è dato, io
il finito, il troppo breve, l'innominato

— o mio ospite, o quanto, nei giorni,
da sé immutato.

COSÌ, IL TEMPO DISCORREVA TRA DI NOI

Così, il tempo discorreva tra di noi
in un fuoco di neve: siamo, non saremo,
come non siamo stati,
nel tempo estremo. E ora
ci tormenta la pallida vecchiezza
come allora
l'ombra dell'ignoto, la veccia
permalosa delle cure. Ma è sera,
vedi, è già sera, e un altro
sonno, più dolce, discende
sulla tua nuca, lettore. Lente
le ore s'intessono, lente…
tra i rami del sonno… e cado

tra i rami, nel sonno, tra
le sue acque… torbide, scure… nel punto
più dolce, tra i rami
della sera che s'impigra, nella
scura acqua delle ore… s'im
paludano voci… anni… sono
dove le rive, beate, si dividono
erbose,
nell'acqua, nella scura
acqua del sonno, nella
scura acqua di un

paese… solo, vuoto… nel
paese del sonno… nel
sonno, tra
le liquide rive, alle

www.andreatemporelli.com

soglie di una vita remota

e foglie — vedo — di cielo
rosse, profonde nella
forma del sonno, scaglie

di suoni lucenti, stra
de, d'oro, vedo, tra

le ore
pigre della
sera d'inverno,
che passa… scende

per rive antiche d'acqua
scura, molle — ombre
della prima notte, suoni,

che s'infrondano
nella notte,

acque…

SUL MAR DEI MIRTI UN GIORNO CORREVAMO

Sul mar dei mirti un giorno correvamo;
vaga era l'ora, e il tempo del mattino;
dal ponte della nave guardavamo
insieme le isole beate: Citno, Serifo,
Sifno, Milo: nomi
di miele sul quieto rame
del giorno. Tripudiava

l'estate, il cielo
era un liquido sentiero: scesi
dal traghetto, anche i sandali
erano oro, il caffè

un fuoco nero.

www.andreatemporelli.com

COME UNA CIURMA, A LUNGO

Come una ciurma, a lungo
sbattuta dai marosi — scuri, abissali —
di un mare perenne-
mente corrucciato, quando
all'improvviso si staglia — cullante, ipnotica —
la falce di una baia, e tutto
riluce, ondeggia, è
come sospeso in un'ansa
di tempo quieto,
felice

— così ci svegliamo, dopo
una lunga traversata, e scorgiamo
le tue prode, Melos, di luce

e di vento.

TRA QUESTE ISOLE, PENSAVO

Tra queste isole, pensavo,
perirà infine
l'elegiaco imperfetto.
Tutto è caldo, sublime, esatto: una colata
di presente immane,

intatto. Vero era il proposito; giusto
il suo concetto: ma solo chi torna
scrive; già al Pireo cedevo
al molle passato. Non servivano versi
tra quei mari; erano loro, i mari
liquidi e fulgenti, la stupefatta

poesia del presente.

www.andreatemporelli.com

Da *Ho sognato il Tour* (2010)

HO SOGNATO IL TOUR

Ho sognato il Tour. Ero io
lo stranito corridore in giallo
che sfilava *à la danseuse* sopra i gioghi
vasti aspri assolati
del Peyresourde, del Tourmalet?
In fuga, o, forse,
sempre più lento, imballato, alla deriva
tra gli ultimi, ultimo forse, solo, ormai
fuori tempo massimo? Ma com'è
che corridori non ce n'erano, e gente
per le strade neanche,
né macchine, né *suiveurs*, e che tutto
pareva così silente e sospeso
sull'orlo di un dirupo immane, scheggiato
di voli minacciosi, solitari? Eppure
quanta luce, ancora, e quanto ardore
se solo, nel sonno, la macchina
degli occhi si muoveva
verso i colli, le giogaie, i cieli
altissimi, imprendibili
des Pyrénées sauvages, e quanta
vita segreta pulsava nelle cose, brillava
nel sudore dei polpacci, nella bava
della bocca che si disfa, si traduce
in fiamme e splendori… Che fosse lui
il viandante beato, solitario, che nella fossa
del sonno si nasconde
al tempo, alla discesa
immedicabile degli anni
che se ne vanno, infimi e affannosi,
incontro al loro destino

e si sfanno
in polvere di secoli, in pulviscoli

www.andreatemporelli.com

di brezze e di

sabbie?

Da *O tempo* (2010)

O TEMPO

O tempo
come vento
chiuso tormento
sempre cresci e decresci, lento
esercizio dei secoli. Buio

tarlo,
e marmorea cura,
pioggia densa, scura
di atomi sui molli
corpi che si sgretolano. Ovario

profondo
dell'inintelligibile
mondo: cesura, orlo
sul delirante
ignoto. Nome

di niente, folgorante
vuoto.

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA

Italo Testa, *La divisione della gioia*, Massa, Transeuropa 2010

La divisione della gioia di Italo Testa «si sviluppa come un poema d'amore di lacerante intensità», così troviamo scritto nel retro di copertina del libro, ma se è vero che la compattezza del testo, sia nel ritmo che nel soggetto, dà la levatura di poema a questo scritto, mi sembra invece che il vero contenuto del libro, più che l'amore, sia proprio la gioia. La gioia è lo stato esistenziale di chi ha uno sguardo epifanico sul mondo e gli amanti di cui parla questo libro sono tali in quanto con-dividono questa prospettiva, un po' come accadeva agli amanti del cineasta Eric Rohmer di fronte ai tramonti nel film *Le Rayon vert*. Mi sembra che questa suggestione sia in un certo senso confermata dalla stessa struttura del libro di Italo Testa: la prima sezione si apre proprio con i *Mattinali* in cui leggiamo: «ogni cosa dalla macchina in transito / si mostra incomprensibile e chiara: / la pietraia e i banchi di ghiaia, / la tua testa assonnata, la mia vita / guidata oltre il vetro tra le cose / abbandonate sulle dune erbose». La seconda sezione, che dà il titolo al libro, è inaugurata da una citazione del pittore E. Hopper che dice: «Io ero più interessato alla luce del sole sui palazzi e sulle figure che a qualsiasi simbolismo». Qui, solo dopo le visioni dei cantieri postindustriali nella luce diffusa dell'alba, ha inizio il vero dialogo amoroso: «ma forse anche noi abitiamo / luminose stanze, esposte al sole, / forse questo è testimonianza di ciò che accadendo rimane / come il tuo corpo magro, eretto, / non ha pudore di essere qui / nell'abbraccio di un mattino a caso». Nei versi che compongono la seconda sezione, la più toccante di questo libro intensissimo, risuona l'eco della lirica di Ian Curtis *Love will tear us apart* (*L'amore ci farà a pezzi*), cantante del gruppo a cui s'ispira lo stesso titolo del libro, i Joy Division: «l'amore ci farà a pezzi di nuovo perché la stanza da letto è così fredda mentre rimango lontano dal tuo lato, è la mia sincronizzazione che è difettosa, il nostro rispetto così arido?» (per la cronaca, il nome del complesso era a sua volta ripreso dal padiglione riservato allo "svago" dei soldati tedeschi durante la seconda guerra mondiale all'interno dei campi di concentramento, occupato per lo più da ragazze ebree).

Oltre alla rilettura di un'alta cultura pop, in questa sezione si ritrovano sorprendenti assonanze anche con le stupende e poco conosciute pastorali di Giorgio Cesarano, in particolare con la pastorale *Due* (del 1965) che recita: «partigiano della gioia e così sordo all'inferno. / Disceso con te dove brucia l'inverno / Come in margine al campo, / come all'angolo / tra siepe e fosso, in auto, e dove / la palta è calva è pesta è da topi è da carogne / di gatti è da cristi sfiancati da ammazzati / "io qui"». E sembra essere ancora una de-

www.andreatemporelli.com

scrizione dello sguardo la terza sezione *Delta*, dove troviamo scritto: «la primizia che avevi sciolta / per un albore che irradia gli occhi / e slava la piega tra le cosce». Il titolo della sezione allude forse al ferirsi degli oggetti, è proprio la mania originaria che condanna i due protagonisti a non essere mai del tutto aderenti, a segnare la differenza, e questo sfociare nella luce suggerisce un eros non consolatorio fuori da qualsiasi idea di bene e di riconciliazione. Negli amanti messi in scena da Testa c'è la sorte condivisa di chi abita senza paraventi, o filtri, la nostra storia.

Vincenzo Frungillo

Giovanni Tuzet, *Trazioni*, illustrate da Sara Menon, Rouen, Chomant Éditeur

Questi esercizi di traduzione di Giovanni Tuzet si configurano in maniera atipica rispetto al canone imposto da quella sorta di *savoir faire* cui si attengono, generalmente, quasi tutti gli interpreti di una lingua. Se ormai è assodato che tradurre equivale a tradire, in quanto l'atto stesso di trasporre in un'altra lingua quello che è stato espresso in un determinato idioma, rappresenta già di per sé una sorta di innegabile alterazione della concezione originaria dell'autore, Tuzet porta alle estreme conseguenze tale processo, partendo dal presupposto di violentare l'originale, di modificarlo a seconda delle sue esigenze. E quali sono le esigenze di Tuzet? *In primis* mi sembra di ravvisare il tentativo di rapportare nella dimensione linguistica attuale versi che sono stati composti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

In tal senso mi sembra significativo il fatto che Tuzet apponga scrupolosamente la data in calce al testo originale e a quello della relativa versione. Motivo di più per convincere il sottoscritto che, più che di traduzioni o di *Trazioni*, come le ha felicemente definite l'autore stesso, si debba parlare, in questo caso, di una sorta di personali riscritture di un testo, di reinvenzioni. Mi viene in mente l'illustre precedente di Artaud che opera nei confronti del romanzo gotico *Il monaco* di Lewis una vera e propria riscrittura del testo, inserendo nella traduzione parti create di sana pianta, operando un arbitrario *assemblage* del tutto inattendibile dal punto di vista filologico, ma quanto mai funzionale alle esigenze dell'autore.

Tuzet, al pari di Artaud, non traduce ma reinventa i testi di alcuni autori francesi. Qualche esempio? Nella poesia *Zona* di Guillaume Apollinaire, componimento iniziale del volumetto, leggiamo questi due versi: «Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme / L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X». Se esaminiamo la versione di un poeta come Giorgio Caproni la resa è la seguente: «Tu solo o Cristianesimo non sei antico in Europa / L'europeo più moderno siete voi Papa Pio X». Tuzet propone invece la seguente scelta: «Solo in Europa tu non sei antico Cristianismo / In Europa il più moderno siete voi Voitila». Penso non ci sia bisogno di particolari commenti sulla differenza di resa stilistica tra la versione caproniana, elegante ma rispettosa dell'originale e filologicamente corretta, rispetto alla traduzione/riscrittura di Tuzet: Pio X è diventato addirittura Voitila (scritto tra l'altro in maniera volutamente scorretta, parafrasando la pronuncia stessa del nome), il Cristianesimo caproniano si è tramutato in Cristianismo, sorta di arcaismo che stride fortemente con il richiamo all'attualità (ricordiamo che la traduzione risale al biennio 1998-1999) presente con il riferimento al papa polacco.

Potremmo fare, al riguardo, innumerevoli esempi sul particolare modo di accostarsi ai testi originali di Tuzet, anche se bisogna considerare che, in qualche caso, la versione risulta abbastanza fedele. Ci limi-

www.andreatemporelli.com

tiamo a fare un altro esempio che riguarda il sonetto *Vocali* di Arthur Rimbaud, uno dei testi più celebri dell'*homme aux semelles de vent* e più rischiosi da tradurre, considerate sia l'enorme messe di versioni proposte in italiano sia l'evidente enigmaticità insita nel componimento. Tuzet ripropone lo schema canonico del sonetto, rispettando l'impianto metrico originario, anche se innestando una specie di sottotitolo che corrisponderebbe all'incipit, al verso iniziale («*A rossa, E verde, I bianca, U nera, O blu*»).

Sul piano invece della resa poetica sembra di leggere un'altra composizione. Propongo prima la traduzione di uno specialista come Ivos Margoni: «A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali, / Io dirò un giorno i vostri ascosi nascimenti: / A, nero vello al corpo delle mosche lucenti / Che ronzano al di sopra dei crudeli fetori, // Golfi d'ombra; E, candori di vapori e di tende, / Lance di ghiaccio, brividi di umbelle, bianchi re; / I, porpore, rigurgito di sangue, labbra belle / Che ridono di collera, di ebbrezza penitente; // U, cicli, vibrazioni sacre dei mari viridi, / Quiete di bestie al pascolo, quiete dell'ampie rughe / Che alle fronti studiose imprime l'alchimia. // O, la suprema Tuba piena di stridi strani, / Silenzi attraversati dagli Angeli e dai Mondi: / O, l'Omega ed il raggio violetto dei Suoi Occhi!». Si tratta, nonostante qualche passaggio aulico e il ricorso non necessario a qualche arcaismo di troppo, di una traduzione che, tutto sommato, si può considerare abbastanza fedele al testo. Leggiamo adesso la versione proposta da Tuzet: «*A rossa, E verde, I bianca, U nera, O blu* / Vocali colori lodi corali, / Dico tutte le vostre culle e l'are: / A, nascere, dolore di barrare / Le rosse riserve da madre, l'ali // D'Icaro; E, dormire dell'ignare / Verdi ripetizioni stagionali / Placidi cicli, lavagne spaziali; / I, bianco risolino di scolare / Cieche da denti sottili puliti, / Lucidi uncini; U, rosari, riti / Degli uccelli notturni misteriosi; // O, l'oceano vasto perfetto, blu / Di culle dal mare custodite su // L'ore liriche degli anni gloriosi!».

Qui Tuzet ha capito che era inutile proporre l'ennesima versione delle *Vocali*. E allora cosa fa? Saccheggia i vocaboli, violenta il senso, dilania la stessa musicalità innata del sonetto rimbaldiano. Rimane solo lo scheletro, l'ossatura del sonetto, le apparenti rime, gli alessandrini che diventano endecasillabi. Ma ciò che leggiamo non ha anima, si tratta di un meccanismo che gira volutamente a vuoto, dell'apparenza ormai di un sonetto. C'è un'evidente presa di distanza dal modello consolidato delle forme chiuse, alla stregua dell'*Ipersonetto* zanzottiano presente nel *Galateo in Bosco*, in cui più che il recupero dei canoni relativi a certo classicismo, si può parlare di un intento dissacratorio, a tratti persino parodistico.

Vengono in mente le allucinanti variazioni di Francis Bacon sul ritratto effettuato da Velázquez del Papa Innocenzo X. Rimane lo schema della composizione originaria, ma la sostanza è irrimediabilmente cambiata. La maschera impassibile del papa si è mutata in espressione ineffabile di dolore. Non capiamo se il papa stia lanciando un urlo o stia ridendo in maniera sguaiata. Quello che percepiamo è il rovesciamento di una prospettiva, come se Bacon ci proponesse una sorta di immagine speculare del ritratto effettuato da Velázquez che non ha più niente da comunicarci se non l'estraneità a sé stesso, alla propria immagine, come se si trattasse di un ectoplasma.

Le *Vocali* si riducono a un guscio vuoto, al tentativo di esorcizzare una lingua splendida attraverso il ricorso all'espediente di una *koinè* basata sul vocabolario franto e approssimativo della nostra epoca, dove si percepisce «il bianco risolino di

www.andreatemporelli.com

scolare / Cieche da denti sottili puliti». È come se le *Vocali* fossero state riversate sulla pagina da un balbuziente, non più in grado di rendere «L'ore liriche degli anni gloriosi». Il linguaggio asettico della comunicazione virtuale, di quello che Brodskij ha felicemente definito come «idiotismo televisivo di massa», ha ormai rimpiazzato le sinestesie baudelairiane o «i singulti / dei violini» di Verlaine.

In questo contesto molto singolare è la scelta di Tuzet di misurarsi con un repertorio di area simbolista o post-simbolista che accomuna autori famosi come Rimbaud, Nerval, Laforgue, Pierre Louÿs o il primo Eliot e altri meno conosciuti, quali Ephraïm Mikhaël, Jean Lorrain o Henri Barbusse. Ma la scommessa di Tuzet, quella di «portare al presente lo spirito di opere passate», mi sembra sia stata vinta. E questo libro ne è mirabile testimonianza.

Pasquale Di Palmo

NARRATIVA

Roberto Bolaño, *Il terzo Reich*, Adelphi 2010

Roberto Bolaño è stato un uomo molto sfortunato. La persecuzione politica in patria, le difficoltà economiche in Spagna, l'editore che non si trova, il successo che tarda così tanto: la sua stessa vita è un romanzo. Siccome però non vogliamo divagare, riflettiamo esclusivamente su quello che ci ha lasciato. E la prima cautela è la seguente: quando il capolavoro di un autore viene pubblicato postumo (sto parlando, naturalmente, di *2666*), la divinizzazione è un rischio concreto. Non siamo quindi qui a spargere incenso sulla tomba di nessuno: questa è una recensione, e come tutte le buone recensioni aspira all'obbiettività. E se non ci riusciremo, pazienza.

Dicevamo di libri postumi: *Il Terzo Reich* ne è un altro esempio, l'ultimo ad arrivare in Italia, per i tipi di Adelphi. Risale agli anni della gioventù dell'autore, quando da rifugiato politico in Spagna scriveva disperatamente («schiavo volontario della scrittura», direbbe il compatriota premio Nobel Vargas Llosa), inseguendo i demoni brucianti della sua arte, da addomesticare nella scrittura per dare un senso alla girandola di lavori occasionali cui gli toccava adattarsi per sopravvivere. Per trovare un editore disposto a scommettere massicciamente su di lui ci vollero quasi vent'anni; dopodiché, nel giro del decennio 1993-2003, pubblicò un fuoco di fila di dieci libri, affermandosi tra le voci più autorevoli della letteratura spagnola. La malattia lo colse all'apice e lo stroncò prima che potesse dare alle stampe il suo annunciato capolavoro, *2666*, romanzo in cinque parti su cui sono già stati spesi fiumi d'inchiostro, ma su cui forse ritorneremo.

Il Terzo Reich viene invece dal magma dei vent'anni di inediti accumulati nell'anonimato della vita spagnola precedente all'esplosione. Non sorprende più di tanto che nessun editore a suo tempo avesse voluto scommetterci: nonostante il titolo, di nazisti e intrighi internazionali non c'è neanche l'ombra. E vendere un libro il cui protagonista è un giovane tedesco, campione nazionale di *war games* da tavolo (quei giochi complessissimi ed eterni che simulano con dadi e pedine una guerra vera, una specie di Risiko alla decima potenza), che trascorre le vacanze al mare nella Spagna pre-miracolo economico per lo più chiuso in camera a studiare varianti e varianti di gioco, come un Gary Kasparoff qualunque, ecco, vendere un libro del genere, in cui per la maggior parte del tempo non succede assolutamente nulla, è un'impresa stimolante, ma che non tutti sono disposti a cogliere, per non peregrine ragioni economiche.

Bene, ora il libro. *Il Terzo Reich* ha ancora molto dell'opera giovanile. La potenza

www.andreatemporelli.com

visionaria della scrittura del Bolaño maturo è visibile qui solo *in nuce*; ciononostante, il risultato è lo stesso incredibilmente intrigante. Si tratta di un diario: la narrazione è in prima persona, quasi in tempo reale. Lo stile è piano, senza troppo ornato; la lettura procede come un treno nelle pianure del Midwest, liscia, veloce e perfettamente rettilinea. Non sembra voler accadere niente di significativo. Le giornate si susseguono più o meno uguali; agosto declina, l'albergo si spopola. Udo Berger, il protagonista, e la bella fidanzata teutonica trascorrono la più classica delle vacanze al mare, senza sorprese. Poi, impercettibilmente, qualcosa accade. All'inizio è solo una sensazione, ma a poco a poco prende corpo. Sullo sfondo dell'affresco si apre qualche minuscola crepa, da cui filtra del nero, come inchiostro che cola. Entrano in scena personaggi enigmatici, a partire dai nomi: il Lupo, l'Agnello, il Bruciato. Il gioco delle minuscole incomprensioni di coppia tra i due giovani tedeschi si fa sempre più drammatico, aprendo tra loro una frattura di non-comunicazione. Il *gioco* assorbe Udo sempre più a fondo. E il lettore si ritrova a chiedersi da dove accidenti venga la sensazione che una cappa di oscurità, minaccia e angoscia sia calata sul tutto.

Ora, con il trascorrere delle pagine (che filano via con impressionante rapidità), la luce cala, settembre avanza. La ragazza se ne va; l'albergo semivuoto ormai somiglia pericolosamente a quello di *Shining*. Udo rimane solo con il suo gioco, determinato a far trionfare la Germania Nazista nella partita di *Terzo Reich* in cui ha coinvolto un animalesco tizio conosciuto in spiaggia.

Come è evidente, il filo della trama è estremamente esile fin dall'inizio. In effetti, che cosa tenga avvinto il lettore a questo bel tomo è qualcosa di molto difficile da spiegare, ma di certo ha a che fare con la dimensione onirica dell'esistenza. Qui, come in un sogno, se qualcosa non ha senso non vuol dire per forza che non sia vero. Anzi, semmai si dimostra il contrario, e i piani finiscono per confondersi; è visionarietà allo stato puro, ma senza mai uscire dalla cornice del realismo. In più, sembra di stare in una delle *plays of menace* di Harold Pinter: qualcosa di terribile grava sui personaggi, qualcosa di indefinibile, che sfugge, che non è mai affrontato direttamente, che non ha nome, ma che c'è, lo senti, permea l'atmosfera, pende sulle teste di tutti; e anche sulla tua, di lettore innocente.

Qualcuno lo troverà inconcludente: vero. Qualcuno lo troverà magico: vero anche questo. Qualcuno dirà che la letteratura, se vuole arrivare nel mezzo di una qualche verità dal buio dove s'è ficcata, deve fare ben altro: questo chi lo sa. Per valutare il peso di Bolaño serviranno anni e anni, tante ristampe, tante parole e tanti silenzi meditativi. Per ora leggere Bolaño è una di quelle rare esperienze che ti riconciliano con la letteratura, che ti ricordano perché da piccolo hai cominciato. Un'idea semplice, ma difficile da esprimere: per dirla con Dave Wallace: «*Cristo santo*, che bello leggere. Ora come ora preferirei leggere piuttosto che *mangiare*».

E quindi cos'è il fare letteratura, qui? Ascoltiamolo dalle parole di Bolaño: «Scrivere», osservava, «non significa scrivere bene, perché questo lo può fare chiunque, e neppure scrivere meravigliosamente bene, perché anche questo lo può fare chiunque. Allora, che cos'è la qualità della scrittura? È quello che è sempre stato: essere in grado di cacciare la testa nel buio, essere capaci di saltare nel vuoto, sapere che la letteratura è essenzialmente un mestiere pericoloso».

Forse non basta, ma questo è l'inizio da cui non si può prescindere.

Edoardo Gino

www.andreatemporelli.com

Paolo Lagazzi, *Nessuna telefonata sfugge al cielo*, Torino, Aragno 2011

Questi racconti sono dei "gialli" di una specie particolare, i cui protagonisti sono il più delle volte dei *killer* di professione, ma sono anche degli assassini paradossali, ricchi di umanità e di simpatia, provvisti di assurde debolezze: *killer* che non di rado finiscono uccisi al posto della presunta vittima che, non metaforicamente ma concretamente, fa loro lo sgambetto. O finiscono vittime di una assurda e improvvisa golosità che li distoglie dalla concentrazione necessaria a compiere il delitto, o non lo compiono perché vinti da un colpo altrettanto improvviso di stanchezza. La scampata vittima si trasforma invece spesso in assassino del potenziale e mancato assassino, ma in modo si direbbe giocoso e svagato, benché fondamentalmente anche determinato: in realtà a ben guardare in questi racconti le vittime sono più determinate degli assassini. Si assiste così a una serie di rovesciamenti: bambine che mettono in fuga i rapinatori, vampiri vampirizzati da una zanzara.

Ma non c'è in tutto questo nessun assunto morale che distingua il bene dal male. Gli assassini, che sono in genere molto simpatici, ritengono spesso di avere tutte le carte in regola per aspirare alla santità e quando muoiono non di rado il loro è un volo leggero e ascensionale verso il paradiso. E infatti Lagazzi, in un capitolo introduttivo che finge un po' da presentazione, attribuito al dio Ermes, presunto narratore di queste storie, e protettore «dei viandanti, degli istrioni e dei maghi di periferia», definisce questi racconti «storielle senza morale». Leggendoli poi capiterà di osservare che non sono però immorali e forse nemmeno amorali, ma hanno una sorta di morale tutta loro che, conoscendo l'autore, può credo in qualche modo rapportarsi alla sua lunga pratica di meditazione *Zen*: gli aneddoti *Zen*, detti *koan*, sono famosi per ribaltare nell'assurdo le leggi della logica e le comuni apparenze della realtà.

L'assurdo è quindi una delle chiavi di lettura di questo amabilissimo e godibilissimo libro di cui caldeggio la lettura: l'assurdo, che è cosa diversa dalla comicità. Ha invece qui molto a che fare con un'altra delle tematiche care a Paolo Lagazzi, in quanto autore di un libro sulla leggerezza: la leggerezza appunto, come nozione insieme metafisica e stilistica. Qui appunto l'assurdo sfiora appena, con leggerezza, la comicità ma poi va oltre: verso un'altra realtà paradossale, un'ironia disincarnata e quasi eterea dove, di fronte ad assassini che vengono uccisi da frati che non mancano di dar loro l'estrema unzione assolvendoli in punto di morte, ci si può porre domande su che cosa sia la santità, e su come si possa intendere il bene e il male per rispondere, se mai, che il confine è appunto leggero, impalpabile, e che l'unico vero peccato è la seriosità ovvero il contrario della leggerezza: la pesantezza. E la santità non sarebbe allora altro che una forma sublime di leggerezza.

Non c'è quindi in queste pagine la pesantezza di un destino, ma la leggerezza del caso: l'intercettazione del volo inopinato di un gabbiano fa cadere i funamboli: leggero il gabbiano, leggeri i funamboli, leggero il vuoto che li accoglie entrambi. Un vuoto animato di leggerezza fa da sfondo a molte di queste pagine, e — questa volta non a caso — il vuoto è un concetto tipico della filosofia *Zen*. Non per niente il funambolo è un altro personaggio ricorrente: il funambolo il cui mestiere è la leggerezza e che sfida la pesantezza ad ogni suo passo su una corda tesa sul vuoto. E corde, o meglio fili, che uniscono cielo e terra, sono qui le sartie di una scalata al cielo di una diversa e aerea realtà che il volo in molte forme percorre. L'altro fondale ricorrente è quello della notte: giustificato

www.andreatemporelli.com

dall'autore come una richiesta della figlia per cui queste storie sono nate — come storie della buonanotte. Anche in questo caso la notte non porta con sé alcun clima di angoscia, ma è piuttosto un telone da favola, che arreda la scena di tutti i suoi misteri. Perché questi racconti attingono scopertamente e fin sfacciatamente al mondo della fiaba, anche talvolta nei titoli, come nell'esemplare racconto intitolato *Via delle Fiabe Vecchie*: ne adottano tutti i *topoi*, come, nella stessa fiaba, quello della bella addormentata e del principe rospo; ne adottano gli ingredienti e gli strumenti, prima fra tutti la magia. E a questo punto dovrei parlare di un'altra delle molteplici sfaccettature dell'autore e a sua volta personaggio Paolo Lagazzi. Chi lo conosce infatti sa che Paolo Lagazzi, nonostante la sua dotta attività di critico e il suo aspetto assolutamente serio e concentrato, è in realtà anche un personaggio estremamente giocoso e un fantastico prestigiatore, che spesso e volentieri si esibisce per divertire gli amici. Ecco così questi racconti ricondotti anche al gioco, e anzi al gioco di prestigio: l'autore prestigiatore vuole prima di tutto divertire il suo pubblico, vuole come ogni prestigiatore che si rispetti, prima di tutto, stupirlo, prenderlo in contropiede, lasciarlo interdetto, fargli apparire e sparire davanti agli occhi personaggi attraversati da vicende imprevedibili. E se davanti a un gioco di prestigio reale lo spettatore si domanda sempre *come*? qui lo spettatore lettore si domanderà *perché*? Perché l'autore non ce lo dice. Perché tutte queste cose accadano, perché dell'uomo imprigionato nell'ascensore bloccato resti solo un piccolo foulard giallo da taschino, mentre l'uomo in qualche modo dev'essere riuscito a fuggire dalla sua prigione come il mitico Houdini. Vita e morte si scambiano le parti come in un gioco di prestigio. Quello che domina in queste pagine è il surreale, il bizzarro, in cui mistero fiaba e suspense si mescolano e questo libro mi ha fatto pensare a un po' ai racconti di Buzzati, ma senza quell'inquietudine, ma soprattutto alle *Botteghe color cannella* di Bruno Schulz, mentre in margine vi ho trovato anche un po' di Mark Twain. Non c'è spiegazione, ci dice Paolo Lagazzi, non ci sono spiegazioni logiche a una realtà fatta di mille fili variegati e trascoloranti che si intrecciano e si disfanno continuamente, a una realtà cangiante che di continuo appare e scompare. E questo ci riconduce, credo, allo *Zen*, al Tao, il cui suggerimento è quello di metterci in sintonia con un eterno divenire che è la sola forma di eternità. Dicevo prima che in questo libro fondamentalmente non c'è ironia perché Lagazzi crede davvero che il mondo sia come lo descrive: un turbinare di particelle in un vuoto filosofico continuamente germinante affidato alle ferree leggi del caso. Visione in cui secondo il fisico americano Fritjof Capra, autore di un famoso libro sull'argomento, la fisica quantistica e lo *Zen* finiscono per coincidere. E per finire dirò solo che non a caso, invece, questi racconti sono nati per una ragazzina, ricordando inoltre che Bruno Schulz sosteneva che la vera maturità consiste in un regredire verso l'infanzia. Vorrei buttare là anche il nome di Lewis Carroll che per l'infanzia ha saputo coniugare matematica e bizzarria fantastica, piacendo così infinitamente anche agli adulti.

Donatella Bisutti

SAGGISTICA

Roberto Caracci, *Epifanie del quotidiano*, Bergamo, Moretti & Vitali 2010

Leggere un testo come quello di Roberto Caracci produce una percezione simile, con tutti i risvolti emotivi, a quella che si prova quando, dopo pagine e pagine di lavoro, improvvisamente il *computer* si bloc-

www.andreatemporelli.com

ca e ci si trova di fronte a uno schermo buio con l'angoscioso interrogativo: «Riuscirò o non riuscito a recuperare il lavoro?». E sì, perché la prima parte della raccolta di saggi dal titolo *Le epifanie del quotidiano* costringe il lettore a rimettere in gioco il proprio modo di affrontare un testo. Ma procediamo con ordine.

«Questo libro nasce dall'esperienza di un cenacolo letterario, notoriamente conosciuto come *Salotto Caracci del Martedì*, che da vent'anni ho il piacere di dirigere nella mia casa di Milano»: ecco l'ambito entro il quale va collocato il testo come pure la posizione critica dell'autore, nata e nutrita da una precisa «atmosfera di scambio, di interrelazione fra lettore e scrittore, con partecipazione condivisa ai valori della parola poetica [di cui] hanno beneficiato questi saggi, a loro volta elaborazione di schede critiche maturate a caldo dall'esperienza stessa dell'incontro con l'autore e il libro».

La posizione dell'autore annunciata nella parte introduttiva viene ampiamente trattata e argomentata nel capitolo *Per una critica metamorfica e una ermeneutica epifanica*, che consiste in una sorta di gadameriana "fusione degli orizzonti", priva assolutamente di ogni intento valutativo: «Il suo compito è *apofantico*, nel senso umile del lasciar essere, del lasciar apparire e manifestarsi delle cose — di quella cosa *sui generis* che è la verità dell'opera». La critica, pertanto, si riserva il compito di aiutare l'opera «ad attualizzarsi in una forma che può essere originale anche alla sua potenza, a una virtuale entelechia che la abiti». Lo studioso, quindi, si applica a descrivere l'atteggiamento che il lettore deve riservare di fronte al testo e che va riassunto nel concetto di "empatia" ossia di provare gli stessi sentimenti dello scrittore e biasima «ogni tipo di rappresentazione che la trasformi unicamente in oggetto da esaminare e non la rispetti come un *soggetto* da vivere, una alterità immersa in un mondo che ci chiama, con la sua volontà e i suoi segreti».

Prosegue Caracci: «Interrogare un'opera non vuol dire interpellarla, sottoporla all'inquisizione, estorcendo da lei una risposta che sia compatibile con la nostra domanda, ma lasciare che nell'*epiphainein* sia lei a suggerire la stessa modalità della domanda». Questo tipo di critica è denominata metamorfica, perché muta il rapporto iniziale e «rinuncia a capire, nel senso originario della parola, perché non chiude, ma apre, non offre risposte e traduzioni del testo letterario, ma controdomande e interrogazioni senza soluzione di continuità», determinando un processo di "cor-rispondenza" che determina un vero e proprio circuito virtuoso, fondato sull'empatia. «Una critica letteraria, di fatto, compie bene il suo lavoro solo nel momento in cui non aiuta semplicemente il lettore a comprendere un testo […], ma lo aiuta ad ampliare gli orizzonti dell'approccio percettivo, ossia a dilatare la capacità di "sentire" l'opera, di viverla come *messa in opera* di un mondo, non solo di idee, sentimenti e valori del poeta».

Fino a questo punto tutto il quindicennale dibattito su «Atelier» testimonia che non potrei fare altro che sottoscrivere le posizioni dello studioso, ma, quando si afferma che la critica deve abdicare al suo ruolo di valutazione, rimango perplesso. E rimango perplesso non solo perché il significato etimologico della parola "critica" è connesso con il verbo greco κρίνω che significa proprio valutare, ma perché, a mio parere, si confondono una serie di piani convergenti ma distinti: quello della "sottomissione" e della conseguente "ri-creazione" con il momento della "valutazione".

Già Francesco De Sanctis aveva chiarito che il primo compito del critico consiste nel sottomettersi umilmente all'opera po-

www.andreatemporelli.com

nendosi in condizione di ascolto. Il "dialogo" avviene nella seconda parte, quando il lettore entra in condizione di "empatia" con l'autore sia esso presente sia esso assente. Ma «il lettore, e il critico con lui, non deve solo evitare di imporre i propri schemi e le proprie lenti — ideologiche, formalistiche, culturali e persino psico-soggettive — al testo: così come il poeta si espone al disvelarsi del segreto delle cose, dietro la loro quotidiana apparenza, al miracolo di un mondo che si dischiude a partire dal nulla, dall'*epoché* che suo malgrado egli ha fatto dentro di sé per lasciar spazio alla vertigine dell'immaginazione, allo stesso modo il lettore è una sorta di spettatore "ubriaco", che rinunciando alla sovrapposizione della propria egoità culturale ed esperienziale al mondo del poeta, lascia risonare la novità e il miracolo di quel mondo in lui, voltandosi semplicemente e abbandonando ogni tipo di ancoraggio». Una simile posizione suscita perplessità perché già nella fase precedente il lettore non si pone in ascolto come *tabula rasa* e cioè «a partire dal nulla», perché il linguaggio stesso costituisce un elemento pre-determinato, cui si aggiungono le categorie mentali entro le quali inquadrare le parole. Quando poi inizia il dialogo, il lettore inevitabilmente partecipa con la sua soggettività, come ho ampiamente argomentato nel saggio *Per un nuovo Umanesimo letterario* (Novara, Interlinea 2009) nel capitolo dedicato alla critica letteraria. A tal proposito osserva Martin Heidegger: «Il circolo della comprensione non è un semplice cerchio in cui si muova qualsiasi forma di conoscenza, ma è l'espressione della *pre-struttura* propria dell'Esserci stesso». L'importante, però, «non sta nell'uscir fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta». Secondo Gadamer, per l'essere umano limitato e finito ogni interpretazione richiede un «movimento anticipante» che delinei l'opera all'interno di schemi prestabiliti forniti dagli studi, dalle tradizioni, che non solo non costituiscono un ostacolo, ma ne rappresentano l'ineliminabile presupposto fecondo. La soggettività è solo uno specchio frammentario: l'auto-riflessione dell'individuo non è che un barlume del compatto fluire della storia». E l'anticipazione di senso «non è un atto della soggettività, ma si determina in base alla comunanza che ci lega alla tradizione. Questa comunanza, però, nel nostro rapporto con la tradizione è in continuo farsi. Non è semplicemente un presupposto già sempre dato; siamo noi che la istituiamo in quanto comprendiamo, in quanto partecipiamo attivamente al sussistere e allo svolgersi della tradizione e in tal modo portiamo noi stessi avanti».

Questa è la condizione dell'essere umano. Pensare di iniziare il dialogo come *tabula rasa* è pura utopia. Questo, tuttavia, non giustifica l'arbitrarietà: «*sunt certi denique fines*» direbbe Orazio. Se ogni studio, come quelli bellissimi compresi nell'opera di Caracci su Corrado Bagnoli, Marina Corona, Nicola Gradini, Franco Loi, Annalisa Manstretta, Giampiero Neri, Elena Petrassi, Daniele Piccini, Giancarlo Pontiggia, Fabio Pusterla, Davide Rondoni, Tiziano Rossi e Marco Vitale, contengono elementi di ricostruzione personale (in caso contrario, ripeteremmo tutti gli stessi concetti), la lettura più probante, a mio parere, va individuata in quella che sa "dar ragione" al maggior numero di elementi presenti nei testi.

Infine, Caracci stigmatizza la critica che esprime giudizi di merito e che stila canoni. Critica e giudizio in letteratura possiedono ampi campi di sovrapposizione semantica, ma qui ci troviamo in un àmbito superiore: la posizione personale si accentua perché si pongono in gioco anche le concezioni estetiche e poetiche. Questa è la precisa responsabilità del critico, il qua-

www.andreatemporelli.com

le si assume l'onere e l'onore di *ius dicere*. Anche qui si richiede il buon senso, l'apertura e soprattutto l'onestà intellettuale di chi chiarisce prima princìpi epistemologici del suo operato (tenendo conto che tutti ci basiamo su princìpi anche se non dichiarati, anche se non giungono a livello di consapevolezza, e che è più libero il critico che, mentre lavora sa di essere "condizionato" dalle proprie posizioni rispetto al critico che applica le proprie categorie senza esserne consapevole) e il quale sa anche che ogni sua conclusione è fatalmente soggetta a essere superata. Nessuno intende «abusare del proprio potere di decidere il valore o non valore dell'opera», si intende soltanto accettare una precisa assunzione di responsabilità con tutti i rischi che questa operazione comporta. Ma anche questa è parte della nostra condizione umana: l'individuo è "condannato" a scegliere, non esistono posizioni asettiche, neutre e oggettive.

Giuliano Ladolfi

Pietro Citati, *Elogio del pomodoro*, Milano, Mondadori 2011

Malgrado la varietà dei registri e dei punti di vista — i timbri profondi del filosofo e quelli brillanti del *causeur*, le epifanie del maestro di aforismi e le curve del narratore di fiabe, i cortocircuiti dell'innamorato di paradossi e il mormorio vibratile, come di foglie al vento, di uno spirito essenzialmente naturale — tutti i libri di Citati sono segnati da una specie di tonalità di fondo sempre fedele a se stessa. Tra essi, tuttavia, ce ne sono due che si pongono, per così dire, a latere: *I frantumi del mondo* del 1978 e *L'armonia del mondo* del 1998. Qui lo scrittore-saggista osserva il fluire della realtà con ironia e libertà, compassione e distacco: pur non perdendo affatto la forza dello stile egli si abbandona ai piccoli problemi della quotidianità e della cronaca, si misura con le persone in transito sui marciapiedi delle città o con le notizie dei giornali, spia amorosamente gli occhi dei bambini per tentare di afferrarne le scintille, cammina a zigzag tra il presente e il passato, tra la modernità e le sacche vischiose del tempo alla ricerca di qualche bussola per orientarsi e orientarci. *Elogio del pomodoro* si pone sulla medesima linea, insistendo nell'esplorare i comportamenti, i movimenti, i passi, le nevrosi e le aporie del nostro tempo, eppure i suoi spazi immaginativi e riflessivi appaiono dilatati rispetto a quei due, pur bellissimi libri, perché il mondo, in venti-trent'anni, si è terribilmente complicato e sfaccettato, disseminato in milioni di rivoli, suddiviso in una serie innumerevole di individui, problemi e fatti diversissimi tra loro. La parola d'ordine della globalizzazione vorrebbe mascherare questa complessità, ma, irriducibile ai pochi, rigidi stereotipi linguistici e mentali veicolati dai media (anzitutto la TV), la realtà ci sfida con la forza delle onde sempre più ingovernabili: ecco perché «non c'è mai stato tanto bisogno di capire come adesso». L'esercizio del «capire», oggi, ci chiede anzitutto di osservare con chiarezza le incongruenze e i mali della nostra storia: i veli tesi dall'ideologia sulla verità; il trionfo (molto tipicamente italiano, già diagnosticato da Leopardi) della volgarità più tetra, della vanità, della mancanza di autoironia; l'assedio dei troppi oggetti inutili; le sistematiche violenze al paesaggio; il tracollo dell'università come luogo di cultura; il degrado della politica, così drammatico da riportare il nostro paese alla «pietrificazione», alla sclerosi e alla stupidità del fascismo. Questo quadro catastrofico non esaurisce, per fortuna, le prospettive della realtà. La bontà, la natura solare del «vero» pomodoro, «essenza della civiltà mediterranea», è sempre in attesa di chi la riscopra dimenticando i finti, acquosi pomodori

www.andreatemporelli.com

imposti dalle leggi del mercato. I bambini sono sempre tra noi in attesa di storie, giochi, racconti che sappiano nutrire le loro piccole e immense anime. La magia del Natale splende ancora nella carta da pacchi, nel muschio e nelle statuine del presepe. Alcuni uomini non hanno smarrito il sentimento della solidarietà per gli altri, o non hanno dimenticato il valore della delicatezza, l'incanto della solitudine, il cibo spirituale dei libri. La natura è sempre là, pronta a profumare e a colorire i nostri pensieri, e molti paesi, piazze, giardini o boschi, un po' ovunque in Italia, lanciano ancora i loro segnali di luce alle nostre anime.

Per ritrovare queste e altre forme di bellezza, per scavare nei canali segreti della grazia è necessario riscoprire la sobrietà, la precisione, la pazienza, l'attenzione ai dettagli, virtù praticate per millenni dai contadini e dagli artigiani; occorre farsi pieghevoli, liquidi, flessibili; soprattutto è indispensabile liberarsi dalla tentazione della *hybris*, da quella propensione alla dismisura che ha nutrito fino al parossismo il Novecento e che continua a nutrire l'ideologia del consumismo, l'illusione di un «progresso» materiale infinito e l'egocentrismo folle dei politici. Solo attraverso il senso del limite potremo riacquistare il nostro equilibrio e con esso la misura giusta del mondo, il valore sacro delle cose, del mare, delle pietre, dei gatti, la musica quieta del linguaggio, la magia dei nomi e dei simboli, la felicità di capire che tutto è collegato a tutto: che fili sottili e tenaci sono tesi tra i veri pomodori e gli uomini «dal cuore limpido e fino» così come tra i paesaggi e i bambini, le biblioteche e i giardini, gli alberi e le cattedrali, Roma e Londra, l'Islanda e l'oasi algerina di M'Zab, anche se ogni espressione della realtà è unica e irripetibile.

Innervato dalla passione dei confronti, dalla lucidità della mente, dalla vastità dello sguardo, e insieme dal piacere vivo dell'affabulazione, *Elogio del pomodoro* non è solo un intarsio di grandi riflessioni storiche, esistenziali e perfino teologiche, ma anche un testo di autentico respiro narrativo: una galleria di personaggi tanto romanzeschi quanto solo la realtà sa inventare (da un grottesco console della milizia fascista a un elegante barbiere di Cervo Ligure, da due gemelli, venditori di stilografiche, a una misteriosa signora ottantenne); un teatro scoppiettante di situazioni assurde, create a getto continuo da quel regista beffardo che ora chiamiamo Caso ora Caos; un repertorio di ritratti dal vero di luoghi, gesti, sfumature, esperienze; un diorama di immagini colte in una vita intera di viaggi e incontri, ma ancora fresche come nel loro primo apparire. Del tutto immune dagli astratti furori dei moralisti alla Fortini come dal pathos viscerale del Pasolini interprete del tramonto dell'Occidente, questo è uno dei più bei libri di Citati, un'opera in cui sentiamo scorrere, filtrate e assimilate in profondità, le linfe dei maestri dell'amarezza o dell'indignazione (dal Leopardi del discorso sui costumi degli italiani al Gadda di *Eros e Priapo*) e insieme di quelli della levità, della souplesse, della capacità di volare, danzare e innamorarsi (dai taoisti a Montaigne, da Mozart a Goldoni a Dickens). Penso che molti italiani, giovani e meno giovani, dovrebbero tenerlo a portata di mano sul comodino, per riscoprire, nelle sere in cui la loro anima vacilla, che «tutte le cose della terra sono egualmente importanti», e che perfino le più piccole possono aiutarci a riscoprire il gusto dolce e salato dell'universo.

Paolo Lagazzi