

NOTTE PURPUREA

Il libro è l'analisi delle poesie Un'apparizione e Scale presenti nella raccolta di Giancarlo Pontiggia, Il moto delle cose, Mondadori, 2017.

Parte prima

Un'apparizione

«Niente è tanto incredibile quanto la risposta alla domanda che non si pone». Reinhold Niebuhr disse così, nel pensare che il mondo moderno fosse deprivato di desideri e di speranze. Ma noi potremmo ora dire altro: niente è tanto più incredibile quanto la risposta che si dà libera senza più bisogno di domande, giacché rispondere non è ricostruire o spiegare ma è solo vivere – è la voce della sorpresa.

Uno. Sorprende la notte: è un sospiro o forse un silenzioso, antichissimo singhiozzo. Ungarettiano come non mai, l'endecasillabo si eleva e subito si sfa per quella doppia lunga pausa (una virgola, il verbo vocativo), così che l'enjambement, da taglio, da presa di posizione, diventa subito una carezza, è il ciuffo di lunghi capelli fra le dita. Dobbiamo leggere coll'immaginazione, custodi della tradizione lirica europea.

Ecco un endecasillabo kreisleriano: «È notte, sei tra le cose del mondo». Giancarlo, nella scrittura, lo nasconde in quella soffusa carezza delle pause, perpetuando, in un certo senso, il pianismo schumanniano che riduce al minimo il materiale tematico e lo fa poi ruotare in una perpetua circolarità, affidando gli accenti ai nuclei degli intervalli.

Segue un altro frammento che è, di fatto, un novenario afono, in sé forse afasico e già simbolista, scritto, come dire, per la mano sinistra («le cose solide, vaganti») ma a cui risponde il batticuore dell'endecasillabo che viene, oro di echi e di assonanze, strisce di seta increspata («che si sfanno in altre cose: cose»). In questa volatilità degli eccessi (prima l'afonia, poi la lucentezza) si può raggiungere l'apice di un atto perpetuamente doppio, simmetrico, a specchio. Da una parte, l'estensione quasi inerziale che brilla richiede la pura virtualità della dialefe («che si *sfanno in* altre cose: cose»); dall'altra, il depotenziamento decasillabico del verso seguente, così analogico e sospeso («su cose, nell'imo che fermenta»), impone l'improvvisa sovranità di un tono giambico che determina un innalzamento perduto oscillante, il ritorno di alti e di bassi, ma come un ripetersi progressivamente abbreviato,

quasi che la partitura metrica del testo richiedesse l'adesione ad un monotematismo soffuso, se non magico, non dico l'armonia del pianoforte bensì la solitudine della cetra. Con un corollario.

L'arsi si incendia per svanire in una tesi lunghissima («*su cose*»). Ma se l'arsi funziona da incenerimento dell'estensione fulgida e liquida dell'endecasillabo precedente e se, per questo, fa tutta sua la *dépense*, dico il depotenziamento decasillabico, è perché agisce anch'essa in una virtualità che qui, metricamente, sembra quella di una sillaba lunga irrazionale, il tratto quasi invisibile che lancia un profondo laccio di memoria verso quella lontana, ma *presente*, notte della sorpresa («È notte...*su cose*»). La sillaba, insomma, nella pura irrazionalità dell'immaginazione, si appropria di qualcosa di radicalmente intimo (nel senso heideggeriano di *Eigentliche*) ovvero di un significato che tanto più stringe la voce alla grande luce nera della poesia quanto maggiore appaia il depotenziamento decasillabico della parola. Ecco, la debolezza, la sparizione, collimano con il fulgore: la presenza della lingua è l'unità oscillante del ritorno di chiarore e buio.

E non basta. Siamo sicuri che «*su cose*, nell'imo che fermenta» sia davvero un decasillabo? Le dita dicono di sì ma non l'auscultazione. L'effetto notte della ripetizione in riverbero (tre volte in sequenza: «*cose: cose / su cose*»), quel laccio mnemonico («È notte...*su cose*») che dichiara una presenza reale *entre les paroles* («tra le cose del mondo») indicano un'espansione dell'anima sonora. Ecco, le dieci scansioni si vengono allungando fino ad un virtuale ma densissimo endecasillabo.

Del resto, come mai avremmo potuto immaginare un'unità fatta di antinomie (la luminosa estensione endecasillabica *versus* un depotenziamento decasillabico), se non avessimo creduto che l'unità della poesia sia sempre la verità che salva e mai la verità stupefacente e dialettica degli opposti? In questa strofe, dunque, siamo dentro una spirale mirabile: la forma della lingua possiede il disegno di una conchiglia. Ascensione e caduta, ma reciprocamente, senza distinti. La verticale che richiede lo specchio dell'orizzon-

tale, i vari fuochi dell'ellissi, lo spazio come sezione di altre nuove sezioni di coni. Così come avviene nel grappolo dei tre endecasillabi che seguono: forme potenti di una dimensione centripeta e subito centrifuga, quando, per esempio, lo sprofondamento («e sprofondi / nella vita che è») sperimenta l'invasione del tutto in un uno («nel tutto / che s'invasa in uno, prima»), ma sempre, appunto, un attimo prima di allontanarsi di nuovo, nella febbre del pensiero, e cioè «di sfarsi nel crivello della mente». Siamo dentro la spirale archimedeica: i versi che si arrotolano sulla pagina contano una progressività diversa eppure sembrano, all'unisono, una corda a terra, in cui le spire segnano la medesima larghezza.

Due. Una spia essenziale va tuttavia segnalata. Notiamo il punto di crisi gnoseologico degli ultimi due endecasillabi. Leggere «nel tutto che s'invasa in uno, prima» (ripeto, quale unico endecasillabo) vuol dire misurare il contorcimento di una temporalità a prima vista indefinibile. Cosa vuol dire «s'invasa»? L'azione, che si produce, traccia senza dubbio un che di contratto. La ripetizione, persino ossessiva, della relazione grammaticale esplicativa (ciò che ripete il *modus* dell'azione del soggetto: «le cose...che si sfanno; nell'imo che fermenta; nella vita che è») risulta all'improvviso un grumo. Quel nodo «che s'invasa in» viene letto come la faglia o meglio attraverso la crasi del linguaggio. La matrice è chiaramente dantesca, sulla fonte di «vas electionis». Ciò determina che l'inerente passaggio metafisico intenda il termine «s'invasa» come la distensione e cioè come la letterale espansione del tutto nell'uno. Il vaso, dico lo strumento, il mezzo, il congegno (a causa di un semitismo penetrato nella *Vulgata*), significa accogliere l'elezione, ossia la volontà libera di Dio, nel suo volere necessario, come dire il Tutto espanso nel limite dell'Uno, giacché il contenuto è in sé contenente. Con un dato interessante.

Ciò che sembra un processo estensivo del tempo non conosce la corrosione del tempo, ovvero quella tristezza dell'illimitato che si

fa limite dell'Uno. Ma il contrario: l'anima che si lascia distendere nel limite del presente contiene l'assoluto del presente che viene vissuto nel suo esatto accadere di senso, così che il vaso si fa il puro contenente di ciò che tutto è contenuto. La relazione in atto non è tra esterno e interno. I due termini, dal punto di vista della dialettica, sono indefinibili, mentre lo sono definitivamente dal punto di vista del loro essere essenziale. Quell'unità di senso rende il Tutto il vaso dell'Uno e non il contrario, così che la reciprocità non è identità, né generica fusione, dal momento che l'elezione del limite è il significato, prima che la rappresentazione, della voce nella più profonda illimitatezza (la *disparition* che in sé stesso contiene) dell'assoluto del linguaggio.

Un pensiero di Maria Zambrano rende tutto elementare: l'anima è «lo spazio vivente dove il presente germina». Con una serie di corollari: l'estensione temporale non è la perdita bensì il *transitus*; il limite della voce è contenente dell'assoluto contenuto del linguaggio, perché il linguaggio deve contenere persino la sparizione di sé stesso; la vita dunque che germina è il presente della vita, l'istante pieno di un esistere che non ha limiti. Tuttavia, non basta. Occorre aggiungere che, nella poesia di Giancarlo, il passaggio metafisico determina un tratto grammaticale con cui fare i conti. Sebbene il *modus* insistito di un soggetto che si esplica («che si sfanno / che fermenta / che è / che s'invasa») possieda il processo di una temporalità che distendendosi si riempie, non riesce comunque a sfuggire allo spasmo di una strana connessione grammaticale. Leggendo «nel tutto che s'invasa in uno» e così il successivo «prima di sfarsi nel crivello della mente» si percepisce sottile ma chiara quella retrocessione del tempo, una specie di definizione grammaticale dell'effetto in quanto, per paradosso, l'origine della causa. Viene da pensare che quel «s'invasa» nasconda dei valori preziosi. Per esempio, che vada letto nella fonte di un piuccheperfetto greco: intendo dire quale una forma temporale che non segni semplicemente l'anteriorità relativa rispetto al tempo principale, ma, di fatto, la rappresentazione di un atto che è nel passato, una

vera e propria letterale proiezione dello stato delle cose indicate dal reggente nel tempo già trascorso. Con una conseguenza potente: il risultato effettuale che *viene visto* nel passato mostra la causa la quale, dunque, *deriva* nella precisa percezione dell'effetto. Il tratto «s'invasa» è una figura, si fa lo sguardo. Se poi diciamo che lo sguardo sia sempre ciò che addomestica la visione alla realtà – e cioè rende familiare quest'ultima allo sguardo, il quale non inventa ma trova e carpisce il suo significato di visione –, allora possiamo supporre che quella stessa proiezione temporale della causa vista nell'effetto sia la pienezza di un tutto nell'atto dell'uno.

Una pienezza che resta comunque spasmo. Il dantesco «s'invasa» ha dentro di sé il sentimento violento dell'invasarsi, dell'essere invasato (appunto letterariamente *invaso*), con un effetto di ellittica contrazione che incide il verso così da rendere l'azione del Tutto l'azione dell'Uno, in una profonda complementarità e significatività che non si confonde in una generica identità giacché, in quel rapporto, siamo nell'ambito di una perfetta relazione di pure differenze.

Cosa accade? Non una descrizione fenomenologica, bensì una visione. La voce poetica parla nella precisa crisi della linearità del linguaggio. La sua forza è quel vincolo di esclusione inclusiva a cui la cosa *parlata* dalla voce si deve sottoporre per il fatto stesso di essere nel linguaggio, nella nominazione che presuppone sempre la sparizione del denotato. L'orizzonte di questa prospettiva è ovviamente il pensiero raffinato e complesso di Giorgio Agamben. Dunque rileggiamo. L'essere delle «cose del mondo», quelle «cose solide, vaganti» che, appunto, «si sfanno in altre cose» non sussumono la linearità del divenire, nemmeno l'idea di una circolarità posta su un asse cartesiano. Le cose sono sempre reciprocamente differenti giacché ritrovano loro stesse (dico la loro non identità) in un punto mai separato bensì in linea. E se lo ritrovano, non è perché lo abbiano in precedenza perso. Lo ritrovano nel senso che l'azione esistente si ordina (o meglio, tornando alla Zambrano, germina) in un retrocedere del tempo, cioè in quella sua condi-

zione di anteriorità, di proiezione non relativa o temporale ma figurale dell'atto che effettivamente accade.

Leggere «cose su cose» (soprattutto nell'intreccio del sovraccarico ipnotico «in altre cose: cose / su cose») non indica la sovrapposizione, il peso delle materie che si accumulano e si sfanno nel tempo, ma significa mettersi dal punto di vista della figura – il punto in cui sta tutta la linea. Il piuccheperfetto fa retrocedere lo stato germinale nel suo vuoto anteriore, dice che «nell'imo che fermenta» è l'effetto rivelato in una chiarezza abbagliante fino a far vedere la causa, così come accade a quella «vita che è» ma solo se la si svuota fino all'orlo («e sprofondi»), lasciandola, appunto, in un radicale «prima», in cui il tratto invadere/invasare non è tanto un paradosso logico bensì la contrazione potente della visione. Del resto, leggere «sfarsi nel crivello della mente» non vuol indicare proprio il contrario della materia che si sfa divenendo in un'altra materia? non significa, piuttosto, quello che sembra lancinante: lo sfarsi che è il fare sé stesso, è la profonda radicalità e differenza del *proprio*, se quel «crivello» risulta il setaccio (il latino *cibrum*) della mente che resta la voce con le sue figure dell'essere?

Scolio. Ha un senso critico o solo divinatorio rintracciare in un testo di poesia italiana contemporanea un piuccheperfetto greco? Credo che abbia un senso critico. Di fatto, stiamo scorgendo nella filigrana della lingua di Giancarlo l'adesione dell'italiano ad una lingua estranea. Un'affermazione che è molto di più di un generico riconoscimento delle tradizioni greca, latina, francese che competono al patrimonio di Pontiggia, anche in quanto l'esercizio evidente di una vita, la traduzione. Sto pensando piuttosto ad una condizione profonda: la lingua italiana di Giancarlo si presenta nella sua potenza lirica come una *lingua estranea*, come una lingua fantastica eppure naturale, ossia mai inventata. Appunto, non una lingua straniera ma una lingua estranea per quella massima profondità e, insisto, retrodatazione temporale a cui viene sottomessa. Dentro ogni sillaba respira il *revenant*, la traccia di un soggetto

separato e così pieno di senso. Il raddoppiamento, la complessa concrezione morfologica di tema e aumento nel greco fantastico del tratto «s'invasa» indicano la pura estraneità di questa lingua che pure, per quello che è, resta addomesticata al cuore, viene resa cioè *domestica* allo sguardo sospeso, violentemente escluso e inclusivo, della voce.

Tre. Rileggiamo.

*stridi, becchi, blaterii
buchi di lingua, suoni
che si torcono, stipano,
si ammaccano
ed è lì, lei, fa un cenno
l'ombra funesta, troppo amata,
fa freddo, com'è troppa la stagione,
con che tenaglie stride, si torce, scuote*

Un terno di settenari fa implodere la lingua lungo una dantesca curva infernale. Sorprende, però, come sia assente quello che più sarebbe stato l'effetto immaginabile: il cromatismo insistito; qualcosa che fosse persino un rischio di rumore o la dispersione del senso nella rete aguzza delle sporgenze in cui si rifrangono i suoni. Colpisce insomma quanto l'allitterazione sia precedente – di nuovo retrodatata – rispetto all'onomatopea. Che vuol dire: l'allitterazione non è una riproduzione mimetica ma una forma di esattezza. L'implosione della voce non determina un semplice paesaggio sonoro quanto la figurazione di uno status intimo, di fatto escatologico.

Hugo von Balthasar, in un manoscritto del 1955, *Escatologia del nostro tempo*, pubblicato postumo e tenuto nascosto dal suo autore «per motivi non più ricostruibili», scrive con forza: «l'uomo è per natura la creatura che termina senza avere, in senso terreno,