

ELIANA VITALE

Da La parola innamorata a Con parole remote: apocalisse e palingenesi nella poesia di Giancarlo Pontiggia

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELIANA VITALE

Da *La parola innamorata* a *Con parole remote: apocalisse e palingenesi nella poesia di Giancarlo Pontiggia*

*Venuta meno la stagione della Neoavanguardia, i giovani esordienti negli anni Settanta si fanno promotori di una poesia programmaticamente non programmatica, dunque estranea alla dialettica 'potere-letteratura'. Un esempio significativo, in tal senso, è dato dalla rivista di poesia «Niebo», attiva dal 1977 al 1980, e, nel 1978, dall'antologia *La parola innamorata*. Ispirandosi alla parabola romantica, in opposizione all'Ideologia e ai dettami della Semilogia e dello Strutturalismo, la nuova generazione sancisce un divorzio copernicano, se non 'apocalittico', tra l'io e il mondo.*

*Il contributo intende ricostruire il percorso che conduce Giancarlo Pontiggia, redattore di «Niebo» e curatore de *La parola innamorata*, da una poesia fondata su una parola 'colorata', 'rapinosa', 'innamorata', dunque sottratta a ogni tentativo di comprensione e di affiliazione politica, alla pubblicazione, nel 1998, di *Con parole remote*, raccolta che recupera il rapporto con il mondo e con la storia e che prende le distanze dall'«imbuto esistenzialistico» del passato. *Con parole remote* dirà addio alla poetisierung romantica, che aveva decretato la morte di ogni referente e la tirannia di un io assoluto, per ricostruire invece, entro i confini del classicum, il canto di un 'io che si fa mondo'.*

Giancarlo Pontiggia, classe 1952, appartiene a una generazione, quella dei poeti nati negli anni Quaranta e Cinquanta ed esordienti nella seconda metà dei Settanta, che ha “subito” il peso di etichettature, molto spesso generalizzanti o nebulose, come quella di poeti ‘neo-orfici’ o ‘neo-ermetici’. Di sicuro, quando nel 1978 dà alle stampe, insieme ad Enzo Di Mauro, un'antologia di poesia, Pontiggia intende inserirsi nel solco della novità e della rottura, non solo per la scelta del titolo, *La parola innamorata. Poeti nuovi 1976-1978*, ma anche, come vedremo, per l'intonazione provocatoria della prefazione, *La statua vuota*.

Il senso della fine di una stagione è in quegli anni percepito in maniera chiara sia da chi scrive poesia che da chi scrive sulla poesia. Il '68, i proclami della contestazione studentesca e la neoavanguardia vengono avvertiti come esperienze giunte al capolinea. Ci si chiede se la poesia sia morta e soprattutto ci si interroga sul ruolo del poeta nella società e sulla postura del soggetto nell'enunciazione poetica.¹

Di sicuro, pur nell'ampiezza delle prospettive, il soggetto poetico, sia che domini dispoticamente la pagina, sia che finisca per assumere la fisionomia dell'«io sbudellato»² di Dario Bellezza o dell'«io decentrato»³ di Cesare Viviani, interrompendo il dialogo con la storia e con la società, rifiuta di inserirsi in qualsiasi discorso sul Potere e sui Poteri e di sottoporsi alle cesoie della critica. La poesia, a questa altezza, rinuncia volontariamente al suo afflato civile: essa non è più canto di un *cives*, ma elegia di un individuo che si rifugia nella dimensione del privato.

Gli esiti sono molteplici, il panorama di voci si fa estremamente eterogeneo e dispersivo, complice l'accesso di massa alla poesia che prende piede in quegli anni. In generale, in risposta alla precedente stagione neoavanguardistica, si assiste parallelamente al ritorno alla poesia di tono prosaico e prosastico inaugurato già nei primi Settanta dai Montale e Pasolini di *Satura* e di *Transumanar e organizzar*, o, al contrario, a un processo di sublimazione dell'io, come quello della poesia assoluta e visionaria, fortemente analogica, incarnata dalla *Parola innamorata* di Pontiggia.

Questi «effetti di deriva»⁴ si rovesciano «molto presto in un sentimento di collasso che ha sapore apocalittico».⁵

C'è infatti chi, in quegli anni, parla, come Isabella Vincentini, di Apocalisse poetica, di «Apocalisse del riflusso nel privato, l'apocalisse come rivoluzione che si trasforma in fatto privato».⁶

A tal proposito, c'è chi, invece, come Mario Luzi, offre una visione meno pessimistica della poesia a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. In *Discorso Naturale*, Luzi sostiene infatti che per la prima volta

dall'inizio i propri 'avversari': «No alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci (con contaminazioni ora crociate ora lukacsiane) che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione internamente etica e politica dell'arte. [...] E no all'imperialismo della semiologia».¹⁰

Stanchi degli *-ismi* imposti dai 'padri' del '68 e delle strutture interpretative della critica asservita al potere, Pontiggia e Di Mauro sanciscono un atto di separazione tra il testo e l'interpretazione, senza tuttavia rendersi conto di proporsi come un 'sessantotto nel sessantotto' e di replicare alcuni motivi della tanto deprecata Neoavanguardia. La parola poetica, libera dalle pasture del critico, si autoproclama così:

- innamorata, e perciò impertinente e beffarda, indifferente ai conclami e ai conclavi della giustizia;
- colorata, perché non traccia disegni e percorsi, cioè la linea che va da una verità a un errore come riconoscimento di una verità, ma crea il disorientamento bruciante (e abbagliante) di un distogliersi dal senso che è l'apparenza di quell distogliersi, e la sua dissimulazione;
- rapinosa, e per questo è in un movimento di seduzione e di allontanamento nel quale la cosa non è avvicinata o tolta alla-dalla vista, ma immette in un passaggio dove improvvisamente si è colti da quello spazio e la cosa si è trasformata in altro, nell'altro che è la lingua dell'origine.¹¹

Una parola innamorata non vede nient'altro che l'oggetto del proprio amore, mentre il mondo intorno scompare. Una parola colorata e dunque camaleontica, insidiosa, che ha come oggetto soltanto sé stessa rinuncia alla propria funzione originaria e al proprio significato per diventare significante, scheletro, statua vuota.

Il titolo dell'introduzione, *La statua vuota*, si rifà alla *profonde statue en rien* de *Le poète assassiné* di Apollinaire, ma per i due curatori è fondamentale soprattutto l'insegnamento di Rimbaud, «il poeta della leggerezza visionaria, che non ha proprio niente da mostrare e vedere».¹²

A partire da questo quadro, il fatto che i versi di Pontiggia antologizzati, *Il dono, il ramo e Acquazzone*, siano attraversati dall'immagine del vento non sembra affatto casuale. 'Vento' è, infatti, il lemma dalla più alta frequenza (11 occorrenze), seguito da 'mare' (8 occorrenze) e 'tuono' (7 occorrenze). La poesia in cui il giovane Pontiggia vuole cimentarsi è la poesia dell'inafferrabilità e dell'imprendibilità: essa come il vento non può essere vista, carpita e musealizzata, ha la libera sconfinatezza del mare e la potenza roboante del tuono. Essa è una poesia diluviale, apocalittica (ma senza rivelazione) e atemporale, al di fuori della storia («Toglietemi la storia, se no / come ricomincio?»¹³).

Lo scenario tracciato da queste poesie pullula di immagini vegetali, animali e divinità marine:

E allora mille se le lupe
delle scogliere corrono
via alle liquide orecchie,
e apposta scortano la rete
boscosa dei mari, e l'uragano
ha spazzato giù con un soffio
i tuoni e i melograni sbocciati
nella fuga rubata,
e la donna, che dormiva sognata,
è colata nel fiore del dio
delle balene, suda verde e
blu, ride consunta dalla fame,
e che manine, che dito infame
sulle navicelle dell'angelo,
corrotto dal timo odoroso.¹⁴

Si potrebbe azzardare che i movimenti che animano questi testi possano essere accostati ai meccanismi da ‘delirio della fine’ tipici delle apocalissi psicologiche descritte da Ernesto De Martino nel suo celebre studio, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Nei suoi appunti sugli studi di Robert Volmat, De Martino elenca le principali caratteristiche dei disegni dei soggetti schizofrenici, tra cui la «tendenza alla frammentarietà della composizione, allo sparpagliamento o alla dispersione dei suoi elementi, l'assenza di prospettiva (mondo senza «profondità», cioè senza orizzonte di agibilità dinamica, di movimento possibile), oggetti in tensione, deformati, fissati nel loro deformarsi»¹⁵. Non solo nei versi del giovane Pontiggia è ravvisabile tale frenesia, ma le sinestesie («liquide orecchie», «la rete boscosa/dei mari, «suda verde /e blu»), le immagini oniriche e ultraterrene (il «dio/ delle balene»), le «navicelle dell'angelo») o le forze distruttive che la animano, come quella dell'uragano, sembrano porsi come la conseguenza di una conflagrazione cosmica. Sempre in altri versi campeggiano figure mitologiche come la dea Cibele e il dio Attis o immagini bestiarie (la lepre, la lince, i tonni, l'aquila) che rientrano sempre nella descrizione data da Volmat e mediata da De Martino:

- L'agglutinazione delle immagini (forme umano-animale, umano-vegetale, ecc.), lo spostamento e il mascheramento (sostituzione di un gruppo di immagini con un altro che lo rappresenta).
- La proiezione delle immagini: derivante dall'assenza di distinzione fra percezione e rappresentazione, fra me e mondo esterno, fra idea e atto, fra parola e oggetto, fra imitazione soggettiva di un evento e prodursi dell'evento (mondo «magico»).¹⁶

Tale sovrapposizione di arte e vita, di sogno e di veglia, rimanda, ci sembra evidente, a un'altra Apocalisse, quella rivelata, prim'ancora da Rimbaud e dagli altri simbolisti, dal Romanticismo. Si tratta dell'Apocalisse ‘zero’, della rivoluzione culturale che ha generato il nichilismo moderno, l'ipertrofismo dell'io poetico e il disequilibrio arrivato a maturazione nel Novecento.

Nei dissimulati proclami della *Parola innamorata* e nei versi del primo Pontiggia sembra, insomma, di rileggere in controtela i frammenti di Friedrich Schlegel sulla rivista «Athenaeum»:

Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi, questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. Non può essere esaurito da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare caratterizzarne l'ideale. Esso solo è infinito, come è anche il solo ad essere libero, e riconosce come sua prima legge che l'arbitrio del poeta non debba avere a soffrire di alcuna legge che lo sovrasti.¹⁷

Forse sta proprio qui la contraddizione dell'altisonante progetto dell'antologia. Se l'apocalisse è una rivelazione, la poesia ‘innamorata’, invece, non rivela alcunché, non annuncia, e senza rivelazione non possono esserci né una palingenesi né un'anabasi.

Insieme a Enzo Di Mauro, Giancarlo Pontiggia afferma che la poesia «non ha svelamenti, non ha un vero da esibire: la sua verità è questa assenza di piani, è questo canto che, tagliato, continua a cantare, e si fa beffe degli spadoni del potere, o delle bocche metronome di chi chiede o implora moderazione». ¹⁸ La poesia è insomma una sfinge che rinuncia a proporre enigmi. ¹⁹

Se la finalità, come Pontiggia dichiara l'anno successivo negli atti del Seminario del Club Turati, è «disperdere il rapporto tra il nome e la cosa»²⁰ e «rifiutare il carattere mimetico del linguaggio»²¹ per «incidere con tagli e pugnate le pagine, strapazzare le righe, rompere la sintassi, le elementari leggi della metrica»,²² la parola, che poche righe prima egli vuole offrire al lettore come un dono, non può in

realtà arrivare a destinazione.²³ Il lettore si ritrova, infatti, talmente disorientato nel buio della «notte senza nomi»²⁴ da non riuscire a comprendere l'entità del dono che gli viene porto.

Negli anni Ottanta, Pontiggia si rende conto che quei versi non lo rappresentano più. Sente che la poesia postromantica e postsimbolista a cui si è dedicato finora, complici le letture giovanili, non dà più una risposta soddisfacente alle domande di senso dell'essere umano. Abbandona così la scrittura, facendo risalire questa scelta, prima di tutto, alla sopravvenuta incapacità di leggere i contemporanei, e dunque sé stesso.²⁵

Tale silenzio, quasi ventennale, verrà interrotto in maniera del tutto casuale. L'ispirazione per il poeta di Seregno viene offerta, alla fine degli anni Novanta, dalla stesura di un manuale di letteratura latina destinato alle scuole. Proprio dall'immersione nei classici, nel corpo a corpo con i testi latini, rinascono, a margine delle pagine, delle poesie nuove, poesie che andranno a costituire la sua vera prima raccolta d'esordio, *Con parole remote*, pubblicata nel 1998 e vincitrice del Premio Eugenio Montale.

La raccolta si apre con una sezione dal titolo *Auguria*, che rimanda ai carmina latini. Dopo l'iniziale *Canto di evocazione* con cui il poeta, alla stregua di un antico sacerdote, invoca le ombre, le forze oscure e profonde che animano il mondo, egli prova a recuperare la potenza 'nominante' delle parole e le poesie *Nomi e nati e Tempi, che stabilite i comandi sulle cose* testimoniano il compimento di tale rito.

L'immagine del confine presente in *Nomi e nati* rappresenta lo spazio sacro entro il quale l'antico augure compie i suoi rituali e invoca, con le sue formule magiche, la potenza primigenia degli elementi: «nomi e nati/ io pongo i vostri confini qui, / lungo il corso dell'intero anno, / fin dove con suoni vi avrò chiamati; [...] //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».²⁶

Il sacerdote-poeta si muove dentro uno spazio rigoroso, ovvero dentro i «confini del canto», dentro il quale raccoglie e smista i segnali del mondo secondo una precisa misura, quella della vista (gli occhi), del sentimento (il cuore) e della ragione (la mente). Tutto ciò, tuttavia, può avvenire «nel modo che solo va inteso», ovvero lasciando che le cose parlino da sé, che lo stormo di sensi invada il cielo e si lasci interpretare nell'unico senso che possiede. La poesia, per il Pontiggia di *Con parole remote*, non deve strabordare sulle cose. Essa deve essere recinto di verità e accogliere il mondo nell'orto dei propri versi. Per far ciò, il poeta deve raccogliersi in sé stesso e disegnarsi un suo spazio di solitudine perché è solo a partire dalla piena consapevolezza di sé che è poi possibile accogliere l'altro.

La poesia assume, per Giancarlo Pontiggia, i contorni di un *templum* e contemporaneamente di una casa, di uno spazio protetto in cui le forze cosmiche vengono chiamate a raccolta, contenute e addomesticate dalle parole.

In *Tempi che stabilite i comandi sulle cose*,²⁷ il poeta chiede di essere restituito «salvo e incolume// nel senso che do alle mie parole/ in quel senso solitario con cui voglio che vengano dette, ascoltate e pensate// e per voi/ tra i lari delle stanze e dei giardini/ tra gli spigoli del mondo». Le parole assumono «un senso solitario» non solo perché non vanno disperse nello sciabordio della polisemantica, ma anche perché sono parte di un movimento triadico. Esse non vanno solo proferite e ascoltate, ma soprattutto pensate. Le parole, come formule magiche, non sono ammassi di fonemi e di grafemi, ma messaggere di senso in grado di rivelare segreti a chi è disposto ad accoglierle.

Il libro, per il poeta di Seregno, assume anche la forma rassicurante di una domus romana di età tardorepubblicana e primo imperiale.²⁸ Da un lato, infatti, propria della poesia è la semplicità severa della domus romana nella sua «spoglia interiorità dei contenuti poetici primari»,²⁹ nella perfetta definizione di un ordine delle parole; dall'altro, la poesia assorbe gli slanci illusionistici della casa

romano-greca, le fughe prospettiche verso l'alto, le tensioni verso il cielo e la ricchezza dei suoi giardini e dei suoi affreschi.

Le case romane, di per sé, si fondano sull'alternanza di spazi chiusi e spazi aperti e questo è il movimento che Pontiggia afferma di voler riplasmare in *Con parole remote*, essenzialmente un libro-soglia in cui egli riconfigura il recinto della poesia, le mura della sua casa, i suoi corridoi, i suoi peristili: «come in una casa romana noi accogliamo il mondo, lo facciamo nostro, così nelle stanze di una poesia il mondo si dispone come in un quadrato, si rivela».³⁰

Il mondo viene a noi e noi lo riceviamo al chiuso di noi stessi, nell'atrio della nostra interiorità, ma perennemente protesi verso il cielo, verso l'universo di cui siamo parte.

Delle parole fondamentali sono «ara», «invocazione» e «silenzio», tanto che la raccolta avrebbe dovuto intitolarsi *Ara e invocazioni*.

Le ritroviamo in *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
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.³¹

Il silenzio è la dimensione in cui le cose parlano davvero. Il nome, se taciuto, è in qualche modo tutelato, custodito. La sua essenza può emergere, così, nel rito, in un preciso tentativo di tradurre il «cielo», di arrivare al suo nucleo profondo e di comunicarlo sotto forma di «rose di versi» e di «fuochi solitari». Questo cielo, tuttavia, si presenta «sconfitto», come se nessuno l'avesse più guardato finora, come se il poeta, nel suo tentativo di definirlo e di nominarlo, desiderasse riportarlo in vita nominandolo quasi per la prima volta.

Nei versi di chiusura, l'invocazione al lettore-viandante, che rivela la natura essenzialmente dialogica della 'nuova' poesia di Pontiggia, si pone come un monito a preservare quanto rimane di puro, «i lari», gli antenati, l'essenza che precede le nostre vite e le guida. Il viandante, «amico del vento e della polvere», colui che ha tanto camminato tra le intemperie della vita, ritrovandosi di fronte al cancello della poesia, a questo sacro «qui» dove «brucia un grano d'incenso», dove un rito magico continua a consumarsi, finalmente incontra ciò che era suo destino incontrare: uno spazio di raccoglimento dove le parole sono chiamate a raccolta, custodite e al tempo stesso pronunciate in tutta la loro potenza. Custodire e celare sono infatti i movimenti primari di *Con parole remote*. Siamo ad anni di luce di distanza, dunque dalla *Parola innamorata*. La parola, soggetto e oggetto della poesia pontiggiana, da innamorata si trasforma in remota, da rapinosa diventa custode, da colorata si fa in bianco e nero, a voler cogliere delle cose le forme essenziali e non le suggestioni più rapinose. Ma soprattutto, a questa altezza, la parola si fa civile, come in *Penso l'estremo del frammento*:

3.
Canto parole civili
e vaste nubi,

l'ombra del tempo che si oscura, giardini

4

Penso l'estremo del frammento
con animo umile, devoto.

Pronuncio versi semplici,
incisi in legno di olmo.
Voglio credere nel loro senso,
nel loro silenzio di polvere

Vengo qui, da voi, come in sogno
Deponendo orme invisibili.³²

La poesia pontiggiana è adesso rivolta ai *cives* e intende comunicare delle verità umanamente condivisibili, come fatto, secoli fa, dalla poesia oraziana. L'animo si fa umile, in senso etimologico legato all' *humus*, alla sostanza terrena delle cose, e i versi sono incisi in legno di olmo, l'albero che dà sostegno alla vite. Allo stesso modo, la poesia, pur dando sostegno alla vita, non ha la presunzione di sostituirvisi. È la vite, la vita, a produrre il vino. La poesia può solo cantarne l'ebbrezza. È nell'immagine delle «orme invisibili», in questo nesso ossimorico, che è racchiuso il senso di *Con parole remote*: il poeta è umile. Dona le sue parole, figlie di una meditazione che è venuta a patti col silenzio, ma senza fare rumore. Il punto non è più lasciare il segno, l'orma. La destinazione adesso è quella della comunità (non a caso, il pronome «voi», con 23 occorrenze, ritorna lungo tutto il sistema testuale del libro). La palingenesi si compie dunque attraverso la reintroduzione di un terzo elemento. La diade ermetica io-testo si apre nuovamente al tu, e quindi al mondo. Dopo il diluvio universale, il cosmo rinasce e si ridà uno statuto fondato sul rapporto tra l'io e gli altri.

È attraverso una poesia civile, dall'uomo e per l'uomo e nell'alveo della *latinitas*, che è possibile, per Giancarlo Pontiggia, tornare a comunicare. È nella misura classica che può compiersi la rinascita, che l'Apocalisse può essere rivelazione. Ed è a partire da questa consapevolezza che prenderanno corpo le raccolte successive, *Bosco del tempo* del 2005 e *Il moto delle cose* del 2017, che disegnano un progressivo allargamento dello sguardo, dalla dimensione aperta e ariosa del bosco fino a quella sconfinata del cosmo, nella ricerca incessante, da parte del poeta, dell'origine. Il compito delle parole è per Pontiggia «quello di far sentire il peso del mondo, di ritornare a ciò che erano quando ancora non erano, prima dell'estate e del tuono».³³ E tale operazione è possibile solo attraverso il recupero dei confini del dire e di un'idea di poesia come «medicamento morale».³⁴

¹ Si inserisce in questo clima il seminario del Club Turati di Milano svoltosi nell'aprile del 1978 (Cfr. T. KEMENY, C. VIVIANI, a cura di, *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, Bari, Dedalo, 1979).

² D. BELLEZZA, *Il mare di soggettività sto perlustrando*, in *Invettive e licenze*, Milano, Garzanti, 1991 (prima ed. 1971), p. 103.

³ C. VIVIANI, *Introduzione*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, cit., p. 12.

⁴ Si tratta del titolo dell'introduzione di Alfonso Berardinelli a *Il pubblico della poesia*. Cfr. A. BERARDINELLI, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*. Nuova edizione con le prefazioni di A. Donati, P. Febbraro, R. Galaverni, M. Marchesini, E. Trevi, Roma, Castelvecchi, 2015 (prima ed. Milano, Lercici Editore, 1975).

⁵ G. SIMONETTI, *La poesia italiana dopo il 1975. Due reazioni psicologiche e formali*, in «Moderna»: semestrale di teoria e critica della letteratura», XIX (2017), 1/2, 85.

⁶ I. VINCENTINI, *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1986, 32.

⁷ «Questo è un tempo eccitante, un tempo propizio – il che non significa facile, anzi difficile, tragico ma di una difficoltà esaltante. È la prima volta dopo secoli che la poesia può non essere concepita e scritta contro il mondo, ma dentro di esso. Può lasciar cadere l’armatura del suo antagonismo: in realtà essa non ha più una controparte, ma è alla pari con tutte le altre attività e discipline nel crogiolo di questo tempo terribile in cui qualcosa, però, di fondamentale sta accadendo – questo lo sentiamo tutti» (Mario Luzi, *Discorso Naturale*, Garzanti, Milano, 1984, 100).

⁸ C. PRINCIOTTA, *Due antologie: Il pubblico della poesia e La parola innamorata*, in «Moderna»: semestrale di teoria e critica della letteratura», XIX (2017), 1/2, 75.

⁹ G. PONTIGGIA, *Di sbieco*, «Niebo», 1, giugno 1977, 2.

¹⁰ G. PONTIGGIA, E. DI MAURO, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi (1976-1978)*, Milano, Feltrinelli, 1978, 9-10.

¹¹ Ivi, 11.

¹² Ivi, 15.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ G. PONTIGGIA, *Acquazzone*, in *La parola innamorata*, 121-122.

¹⁵ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002 (prima ed. 1977), 68.

¹⁶ Ivi, 69.

¹⁷ F. SCHLEGEL, *Frammenti*, fr. 116, fasc. II., in «Athenaeum» (1798-1800). *Tutti i fascicoli della rivista di A. W. Schlegel e F. Schlegel*, G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza (a cura di), postfazione di E. Lio, Milano, Bompiani, 2008, 168.

¹⁸ G. PONTIGGIA, E. DI MAURO, *La statua vuota*, 12.

¹⁹ Ovviamente questa mancata transitività del discorso poetico caratterizza solo alcuni dei testi e delle voci inseriti in antologia. Escluderemmo, ad esempio, Magrelli e Cucchi e questo rivela il carattere rapsodico dell’operazione così come messo in evidenza da Piccini (cfr. D. PICCINI, *I poeti del “Pubblico della poesia” e della “Parola innamorata”*, in *Il canto strozzato: poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. Langella ed E. Elli, Novara, Interlinea, 1997, 233-253).

²⁰ G. PONTIGGIA, *Battibaleno dell’ombra, sorpresa della luce*, in T. Kemeny, C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia degli anni settanta*, p. 80.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, 84.

²³ «Una nuova poesia pretende una nuova maniera di leggere. Fare del testo un pretesto: questa è la parola d’ordine che passa tra quelli che fanno il mestiere [...]. Così, non è difficile capire perché sia diventato doveroso esibire i meccanismi del linguaggio, ma più ancora nascondere (tacere) la forza con cui un atto di scrittura si rivela, la gratuità del canto che è dono, la verità del canto che è dono» (ivi, 10). Significativo il fatto che *Il dono, il ramo* sia il titolo di una delle due poesie di Pontiggia antologizzate.

²⁴ ID., *Acquazzone*, in *La parola innamorata*, 120.

²⁵ Racconta, infatti: «Verso la metà degli anni Ottanta, avevo deciso di non scrivere più. Non c’era niente di tragico, sia chiaro, semmai qualcosa di allegro e di liberatorio, nella mia decisione: [...] non mi piaceva più nulla del mio tempo, e dunque nulla dei poeti contemporanei. Mi tediavano, non li sopportavo più; non riuscivo più a leggerli. Mi sembravano vani, privi di verità. Con loro, naturalmente, c’ero anch’io: non poter più leggere, per me, diventava uguale a non poter più scrivere» (G. PONTIGGIA, *Storia vera del mio libro*, in *Contro il Romanticismo*, Milano, Edizioni Medusa, 2002, 65).

²⁶ ID., *Con parole remote*, in *Origini. Poesie 1998-2010*, Novara, Interlinea, 2015, 13. D’ora in poi CPR.

²⁷ CPR, 14.

²⁸ Cfr. ID., *Lo Stadio di Nemea. Discorsi sulla poesia*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013, 34-35.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, 38.

³¹ CPR, 26.

³² CPR, 17-18.

³³ ID., *Alfabeti poetici*, in *Origine, Le parole della poesia*, Firenze, Vallecchi, 2022, 69.

³⁴ ID., «Perché qualcosa accada», intervista a cura di E. Motta, in *Nuovi dialoghi sulla poesia (2015-2020)*, Venezia-Mestre, Amos Edizioni, 2022, 60.