



Biagio Cepollaro

## Incontri con la poesia

Quattro anni di letture critiche on line  
(2003-2007)

A. Anedda, V. Bagnoli, G. Bortolotti, A. Broggi, P. Febbraro,  
F. Fusco, F. Genti, M. Giovenale, A. Inglese, S. La Chiusa, F. Marotta, G. Mesa,  
D. Nota, A. Padua, E. Passannanti, A. Pizzo, L. Pugno, A. Raos, D. Racca,  
S. Salvi, M. Sannelli, I. Testa, P. Tripodi, M. Zaffarano



In copertina: Biagio Cepollaro, *Scultura*, 2005

## INDICE

### Prefazione

<i>Il Catalogo della gioia</i> di Antonella Anedda	3
<i>Tre Poesie</i> di Vincenzo Bagnoli	5
<i>Canopo</i> di Gherardo Bortolotti	6
<i>Quaderni aperti</i> di Alessandro Broggi	8
<i>L'eredità non parla</i> di Paola Febbraro	10
<i>Linee</i> di Florinda Fusco	12
<i>La mia parte costruttiva</i> di Francesca Genti	14
<i>Il segno meno</i> di Marco Giovenale	15
<i>Double click</i> di Marco Giovenale	16
<i>Endoglosse</i> di Marco Giovenale	17
<i>Superficie della battaglia</i> di Marco Giovenale	19
<i>L'Indomestico</i> di Andrea Inglese	21
<i>Quello che si vede</i> di Andrea Inglese	23
Postfazione a <i>I Sepolti</i> di Sergio La Chiusa	25
<i>Lettera da Praga</i> da <i>Hairesis</i> di Francesco Marotta	28
<i>Canto per la notte di Capodanno</i> , da <i>Hairesis</i> di Francesco Marotta	31
<i>Schedario</i> di Giuliano Mesa	34
<i>Poesie</i> di Davide Nota	36
<i>Otto Radiazioni</i> di Adriano Padua	38
<i>Il torsolo del ventre e altre fandonie</i> di Erminia Passannanti	41
<i>Catasto ed altra specie</i> di Antonella Pizzo	43
<i>Animal master</i> di Laura Pugno	45
<i>Le api migratori</i> di Andrea Raos	47
<i>Giona NN</i> di Davide Racca	49
<i>Il seguito degli affetti</i> di Stefano Salvi	53

<b><i>Saggio familiare</i></b> di Massimo Sannelli	<b>55</b>
<b><i>Le cose che non sono</i></b> di Massimo Sannelli	<b>56</b>
<b><i>Biometrie</i></b> di Italo Testa	<b>62</b>
<b><i>Architetto del sogno e L'attimo del diavolo</i></b> di Pino Tripodi	<b>65</b>
<b><i>Post-it</i></b> di Michele Zaffarano	<b>66</b>
<b>Appendice</b>	<b>68</b>

## Prefazione

*Il presente lavoro continua in qualche modo Perché i poeti? Saggi e Interventi sulla poesia italiana alla fine del millennio (1986-2001) [www.cepollaro.it/poeti.pdf](http://www.cepollaro.it/poeti.pdf) aprendo, con singoli atti di lettura, a questi nuovi anni, piuttosto che chiudere, come in quel caso, un quindicennio di discussioni e di polemiche.*

*Raccolgo qui quattro anni di critica letteraria on line, letture di testi poetici che ho incontrato, letto, spesso pubblicato sul blog Poesia da fare, sull'omonima rivista, in Poesia Italiana E-Book o provenienti dall'editoria cartacea.*

*Si tratta per lo più di brevi scritti, si va da poche righe a qualche pagina e i testi letti vanno dalla singola poesia, alla silloge, al libro vero e proprio.*

*Ho provato a leggere in ogni caso con densità di ascolto, secondo quanto mi sono proposto nelle mie Note per una critica futura che ripubblico qui in appendice per comodità del lettore.*

*I poeti che ho letto sono appunto i poeti che ho incontrato, ovviamente non tutti i poeti oggi attivi in Italia – che sono davvero moltissimi e spesso validi, come oggi è possibile riscontrare con più facilità grazie ad alcuni blog letterari di qualità.*

*E l'incontro, l'esperienza della lettura, si sono concentrati sulle parole della poesia, e su ciò che questa specialissima parola mi ha detto.*

*Mi auguro nel prossimo futuro di raccogliere altri appunti di viaggio, ancora parziali esperienze, come è giusto ed è inevitabile, ma vicine, prossime, spero, alla cosa che unisce chi scrive a chi legge.*

Biagio Cepollaro, Milano, 2007

Su *Il Catalogo della gioia* di **Antonella Anedda**, Donzelli Poesia , 2003. Il riferimento in particolare è al *Quaderno IV di Poesia da fare*  
[www.cepollaro.it/IVQuadern.pdf](http://www.cepollaro.it/IVQuadern.pdf)

1.

Il senso vivo dell'arte e della poesia, il significato che non può che essere vivo, stanno nel rimando, nel cortocircuito, nel punto d'incrocio, nella visione tanto precisa quanto imprevedibile. Il quotidiano con la sua modestia è anche l'unica realtà forte capace di sostenere la rete di simboli che attraversano la mente, l'unica realtà capace di dare radice a ciò che altrimenti sarebbe vuoto riferimento senza sostanza. E qui la sostanza è nel continuo rovesciamento delle parti tra l'elaborazione storico-formale e l'annotazione, l'appunto, l'istantanea.

2.

Il titolo è parte integrante del testo. Definisce un'origine, certo. Ma soprattutto uno sfondo a contrasto, un polo dialettico. L'affresco di Orcagna sulla peste di Firenze collocato temporalmente in un lontano passato di dolore e di orrore, viene ricollocato spazialmente nell'autobus, azzerate le distanze temporali ed ecco che comincia a *far vedere* ciò che dal finestrino dell'autobus *si vede*. Un far vedere che viene dal passato ed un vedere che viene dal presente. Passato e presente imbarazzati, in un certo senso non più sicuri di sé e della propria sistemazione. Un passato non più museale e un presente non più innocente, reso innocente dalla mancanza di consapevolezza, innocente o forse, meglio sarebbe dire, *impunito*, cosificato e fatto paesaggio urbano.

3.

C'è un flagello che non cessa di martoriare, decimare, privare di vista e di senso. E c'è una postura calcificata, fatta abitudine. Resa invisibile. Fino a che l'affresco lontano non suggerisce equivalenze, fino a che ciò che si vede propriamente *viene visto*.

4.

Così il cuore che non è di carne anche laddove la carne dovrebbe esserci, nel vivo. Gli Assetati di Nicola Pisano a Perugia. E l'indigenza da condizione subita si fa agita,

decisa, voluta. Qui l'identificazione è totale: la statua non esagera con il suo metallo, il metallo non esagera: è l'umana chiusura e miseria ad esagerare, ad essere innaturale.

5.

E della magnificenza dei templi greci a Paestum, la poesia coglie l'unico essere vivente, il più dimesso, il più adattato, il più metamorfosante. La lucertola viva, a fronte di un'intera civiltà scomparsa con la sua maschile pretesa d'immortalità. E ciò a fronte di altre civiltà che da sempre hanno compreso l'elemento yin nella generazione del mondo e soprattutto del divenire.

Le fronti della donne 'leggermente chine' viste dall'autobus tornano ora come queste lucertole, nel gioco dell'identificazione e dell'inversione. Mondo animale e mondo inorganico convocati tutti a *far vedere*, ancora una volta, ciò che pur visto passa inosservato, senza parole. Perché della pittura è l'immagine, della scultura è la materia: non la presunzione del simbolo a durare ma la concretezza del disvelamento che non può essere che dell'oggi, con le sue miserie.

6.

La nascita invertita e duplicata. La nascita al mondo per come è il mondo, oppure, meglio, la nascita all'indietro, nell'informe, al di là del movimento regressivo: la nascita seconda. La nascita seconda non è del corpo con le sue storiche miserie, con le sue ferite tanto accidentali quanto programmate dalle violenze istituzionalizzate e razionalizzate: la seconda nascita è il non concepito, la Madre delle possibilità, il senza tempo che pure è futuro.

(2007)

Su *Poesie* di **Vincenzo Bagnoli** in *III Quaderno* di Poesia da fare

[www.cepollaro.it/IIIQuader.pdf](http://www.cepollaro.it/IIIQuader.pdf)

L'immobilità come non sottrazione di moto ma come ricettività. Lo spazio si allarga, semplifica per sua natura il discorso, lo frantuma in oggetti discreti, numerabili. La casualità è assenza di finalità, quindi si distende orizzontalmente anch'essa, nella mancanza di orientamento che non fa 'progredire il giorno'. Questo metodo si incarna in tutti i tre testi pubblicati: enumerazione di ciò che resta come interrogazione del silenzio. E' la fine dell'adolescenza verbosa e prolissa, è la fine dell'attesa che pregiudica l'esperienza, della precomprensione e dell'anticipazione. Il presente 'finalmente' è una cavità, una distesa, uno stare bassi e raccogliere, un raccoglimento.

(2004)



Su *Canopo* di **Gherardo Bortolotti**, Poesia Italiana E-book, 2005

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BortTest.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BortTest.pdf)

1.

Una narrazione che descrive comprendendo all'interno di una medesima misura - che è ritmo, respiro, intenzione del pensiero che su quel respiro poggiano e si svolgono come una carrellata, un piano sequenza oliato e fluido- ogni piano.

Una narrazione che distribuisce, colloca, sistema secondo una logica che è poi fondamentalmente una *logistica*, si fa magazzino e repertorio, si fa inventario e movimentazione, si fa trasporto da un settore all'altro, riempiendo l'insieme vuoto, nel senso tecnico dell'insiemistica.

Gli oggetti che entreranno a far parte della classe maggiore, la nostra giornata terrena, la durata della vita, intesa come tempo, tempo spazializzato ( e fattualizzato) comprenderanno anche l'umanistica aspirazione e speranza delle *opere*.

Il dramma, per statuto escluso dalla narrazione- movimentazione, sarebbe tutto tra questi due luoghi incommensurabili: l'insieme vuoto e le opere. Sarebbe se il lettore visitando il magazzino, introdotto dalla precisione della logica ed avvertito della sua radicale inutilità, si ribellasse all'insensatezza, dopo aver guardato.

Ciò che viene movimentato-narrato è la prevedibilità degli scenari e insieme la loro assoluta , quotidiana, *messa in ombra*, il loro agire in *remoto*. Esangue, disincarnato, non assunto se non per una sorta di aristotelica passione classificatoria: illusione del dominio almeno di ciò che schiaccia e insieme lingua reificata nello stesso modo, *adaequatio intellectus et rei*. E così dentro il reticolo logico-logistico si viene ad inserire un frammento proveniente da un'altra 'classe di elementi', fotogrammi di recente storia bosniaca, subito configurati e convertiti dal dispositivo, come sovrascritti e formattati secondo i criteri- guida della movimentazione all'interno del magazzino.

2.

Il senso sembra tutto schiacciato sulla procedura: la natura sequenziale è entrata nella carne del pianeta ridotto a pacchetti di informazione-materia che scorrono lungo binari che mimano il libero arbitrio solo per ignoranza del

processo. Verità di ragione e verità di fatto coincidono: i romanzi possibili dentro questa narrazione-movimentazione sono monadi in cui lo svolgimento degli attributi è nello stesso tempo tutto da fare e tutto già previsto da necessità. E' in fondo una logica dell'identità che sovrasta: quella imposta dal sistema che preforma le *forme di vita*. L'iperreale ingrandisce all'inverosimile il dettaglio, o al contrario la visione si allarga e si estende in un campo lungo: dal dettaglio alla panoramica, senza che la macchina faccia una scatto e senza bisogno di dissolvenza da una scena all'altra.

3.

Gli oggetti del magazzino, possono essere magazzini-proposizioni o magazzini-cose. Vagando per quelle sale s'inciampa all'improvviso in magazzini-cose: ancora marche ed etichette ma pregne di quotidiano e di vissuto. E' a questo livello che s'innescano potenziali o il comico o il patetico, pur nell'assoluta glaciale assenza di *pathos*. Il *pathos* oggettivato è il tempo della vita unica e irripetibile che viene consumato tutto nelle procedure sequenziali che costituiscono le opere e i giorni.

4.

Il fatto è che vengono contrapposte *vita* e *verità*: la prima, fonte di illusioni prospettiche, emotive, patetiche, la seconda, più affidabile nella sua impersonale atonia...Verità affidata alla logica-logistica che al mutamento e al divenire sostituisce la movimentazione di proposizioni e cose. Questa dicotomia risulta dall'aver sostituito al gesto le grammatiche diverse che lo descrivono: filosofiche, economiche, psicologiche. Ed, inoltre, dall'aver sussunto l'insieme di queste grammatiche sotto l'*a priori* dello stile che incorpora, traduce, standardizza e dispone nel testo-magazzino.

Destruutturante la descrizione ma ontologizzanti le grammatiche puntate allo stato delle cose. Come se la vita svanisse sotto i paradigmi di diversa provenienza fino al punto che, leggendo, viene da attribuire il mortuario non all'impossibilità storica e logica della vita nello stato delle cose, quanto piuttosto all'*episteme* che ne comanda la descrizione. A compensare questo cartesianesimo c'è l'atto di scrittura che va a ripescare la metafora e l'*episteme* della somiglianza. Dunque il testo va letto a rovescio, rovesciando il vaso funerario, per calchi: la parte nera dice quella bianca, la parte vuota quella piena. Solo che per la parte piena e bianca non esiste, né può esistere, grammatica se non la simulazione offerta dalla mediazione dello stile.

(2006)

Su *Quaderni aperti* di **Alessandro Broggi**, Poesia Italiana E-book, 2005

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BrogTest.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BrogTest.pdf)

La narrazione è lieve, di reticenza in reticenza, lascia comporsi la scena insieme ai suoi buchi. Quello che manca non sono i dati, i fatti taciuti, quanto piuttosto la mancanza stessa che è dentro ogni esperienza. Ecco come un artificio retorico si carica di contenuto al punto da veicolare esso stesso buona parte del senso dell'intera operazione, facendosi logica, prima ancora che retorica e scrittura.

Quello che resta di questo racconto in cui sembra dirsi l'essenziale e invece si dicono dettagli, riguarda ciò che *dentro* resta delle cose: un sentire che poteva essere diverso, che le cose potevano andare diversamente, e un investigare invece con il linguaggio per dire, senza dirlo, ma mostrandolo, che le cose dovevano andare proprio così.

Non che il soggetto sparisca : semplicemente si è trasferito sui dettagli sensibili, sulle minuzie delle sue scene. Ciò che è sparito è la sua possibilità di scegliere e di determinarsi. La relazione 'sentimentale' diventa l'occasione per mostrare questa resa.

E più dettagli sono offerti e più questi si amalgamano o si giustappongono nel raccontare cose diverse, l'eterogeneo. Spezzoni di frasi dette, pensieri solo baluginati e mai giunti all'esteriorizzazione della parola, frammenti di percezioni oggettuali e soggettive. La forma del senso interno e la forma del senso esterno viaggiano confuse sulla stessa linea: le cose si svolgono temporalmente e spazialmente senza riuscire a fare *mondo*, e senza però restare caotiche. Le cose, insomma, vengono, accadono esattamente come vengono, come accadono.

Gli eventi si susseguono ma non fanno storia. Di tanto in tanto emergono informazioni e qui il paradosso: in fondo chi legge assiste e rivive la stessa mancanza, una modalità reticente di approccio –lettura, reticente quanto la scrittura.

Nella sospensione del giudizio, scorrono le proposizioni quasi protocollari. E in tutte le direzioni: interno, esterno, logico, percettivo...L'apertura delle descrizioni, la non conclusione non dipendono tanto dalla fine, dalla mancata fine, quanto dal mancato inizio. L'apertura qui è sui due lati della retta che si protende all'infinito.

Il mancato inizio è anche la soppressione delle presupposizioni. Quando queste emergono sono velocemente vagliate e confrontate con le situazioni. Si vuole che in questo senso dell'apertura qualcosa emerga. Qualcosa che assomigli ad un racconto, se non ancora ad un senso.

La scissione non desta scandalo né un sensibile rammarico: è nella natura delle cose (o della proposizione protocollare che seziona e rende atomico il fatto).

E dunque: 'il linguaggio del corpo arriva presto, malgrado la ragazza amasse una vita idealmente intesa'.

Legittimità hanno entrambi i piani, reale e fantastico, perché uno non è più vero dell'altro. E' una conseguenza dell'apertura delle *descrizioni* che fagocita le direzioni, le valutazioni, le volizioni.

Le cose accadono, gli eventi si susseguono senza fare storia, appunto. Le cose qualificano il tempo. In assenza del soggetto, si può solo registrare queste diverse coloriture della temporalità: 'Adesso ho i tempi dell'insonnia'.

Eppure questa apertura raccoglie –senza logos- un dire/racconto che non si presenta tanto come potenzialità di senso, quanto come potenzialità di situazioni, grappoli di possibili.

(2006)

Su *L'eredità non parla* di **Paola Febbraro**, *Quaderno VI* di  
Poesia da fare, 2005  
[www.cepollaro.it/QuadernVI.pdf](http://www.cepollaro.it/QuadernVI.pdf)

1.

Il lutto è tema difficile da trattare in poesia, ed è come un test: la retorica in agguato, la capacità della scrittura di muoversi senza illusioni, senza le proprie risorse, senza gli effetti, ma pur con essi, necessariamente.

Questa la posta in gioco, l'effetto di verità, domati gli strumenti, per dire una propria necessità. Solo che nella poesia una propria necessità comincia a sondare il livello percettivo del non più proprio, del già accaduto altrove e mai detto. Mai detto perché al suo sorgere la percezione viene invischiata dalla retorica del già detto, la poesia sconfigge il Poetico ogni volta, quando riesce.

2.

E infatti inizia con una negazione del già saputo: 'non è vero che tutto continua come prima'. Le voci di conforto sono voci che *rimuovono* e qui invece non si vuole rimuovere nulla, si vuole *guardare*. E saranno gli oggetti a rivelare la relazione con gli altri uomini: gli uomini quando si raccontano non sono affidabili, il racconto mente, ce la si racconta, sempre. 'gli alberi le montagne le ferrovie le case del paese sapevano più di me'.

Cosa si sa in fondo, nella quotidiana distrazione, nella incapacità di soffermarsi, distinguere tra proiezione e proiezione, tra identificazione e negazione? Nulla, o poco. E comunque confusamente.

3.

La sepoltura accomuna. Non chi resta a chi va, non personalmente chi resta e chi va, accomuna perché sono rimaste testimonianze preistoriche, forse persino al limite sottile che separa la bestia dall'uomo, di riti, o di accenni di riti. E' la storia della specie che fa calore. Non gli astanti risucchiati dai millenni, dalle ere.

4.

Il lutto al suo grado zero è l'assenza, il niente, il *non più*. Il pericolo del lutto è la sua capacità annichilente, di coinvolgere nel niente dell'assenza anche ciò che si propone come presente. Il lutto vede attraverso, vedo dopo e prima e trova *niente*. Anche l'amore rischia di essere fagocitato dal buco nero che condensa e comprime il lutto in un punto del giorno, in un'ora determinata. Un'ora in cui è sensibilissimo il *fatto* che piova.

5.

Questa minaccia di annichilimento una volta avvertita è anche la traccia per uscire dal tunnel. Esiste la fratellanza della specie attraverso i riti millenari, ma quel che preme è la vicinanza ora e qui, è la presenza. Ed è proprio su questa presenza a sé, di sé, per sé e intorno che il panico insiste interrogativo. *Cosa* resta, da che muoversi e in cosa?

6.

La necessità della lingua, asciutta, nitida, essenziale e scabra, è la necessità della condizione umana presa nella sua massima condizione-limite. Questo limite ci vede ridotti a poco più che nulla, un *nulla di linguaggio*, limitrofo al silenzio, *eredità che non parla*, eppure ancora parola, parola detta. Apertura e attesa.

(2007)

Su *Linee* di **Florinda Fusco**, Poesia Italiana E-book, versione integrale, 2005

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/FusTes.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/FusTes.pdf)

Linea è verso ma anche costruzione minimale geometrica. Il verso si costruisce come una linea.

Mattoni di una costruzione ricorsiva, dove si distinguono gli elementi principali da quelli secondari.

Linee anche per orizzontalità. La gerarchia e la costruzione logica, l'ipotassi sono sospese a vantaggio di una paratassi estrema compensata dall'iterazione. Ogni movimento paratattico tende qui per sua natura al caos e all'assenza di limite. L'iterazione compensa per semplice virtù della ripetizione: è la speranza che dai sensi esasperati nasca illuminazione. E' Rimbaud, all'origine. All'origine in senso forte.

E illuminazione si cerca in questa poesia estrema dove il corpo viene usato come trampolino di lancio per un'esperienza che di corporeo non ha più nulla.

Linee per poter ricomporre come in un meccano.

Ricomposizione dei frammenti e delle autosufficienze. Questo tipo di ricomposizione produce un senso orizzontale e assolutamente imprevisto. La realtà smontata nei suoi dettagli minimali comunica attraverso i suoi frammenti, Autonomia dei frammenti e impossibilità del discorso: questa è la tensione conoscitiva estrema.

Il corsivo come un discorso parallelo anch'esso frammentario ma come voce marcata che stuzzica, che sfida il corpo normale del testo a reagire. Costruire un piano diverso di lettura laddove in ogni caso il senso convenzionale è sospeso.

L'orchestrazione dei frammenti, l'orchestrazione delle linee.

Pound e l'orchestrazione delle citazioni: dislocazione sulla pagina come soldati disposti sul campo.

L'orchestrazione dei frammenti: ognuno di essi risuona di un senso che non si svela, senso segreto che è puro potenziale di senso. L'orchestrazione ne tira fuori uno: ma è ancora un senso enigmatico. E tutto questo mentre la ripetizione si fa enfasi. E tutto questo quanto ogni linea ha le movenze del dichiarativo (eccetto qualche domanda, qualche preghiera) Ma evitare accuratamente l'ipotassi. Come avvii, partenze che si moltiplicano in orizzontale. Lo sviluppo in orizzontale di tutti i possibili testi. Ma il testo è l'enciclopedia di questi avvii, la ripetizione chiude, la ripetizione torna.

Il testo nell'apparente frammentazione orizzontale è invece dinamicamente *ritessuto* attraverso richiami, sostituzioni, corrispondenze che lo rendono *sferico*, gli danno non solo integrità ma anche volume. Il senso va costituendosi nell'andare avanti e indietro nella lettura, seguendo le tracce che a loro volta, si costituiscono monadicamente. Senza finestre eppure strutturanti se ricollocati da una prospettiva d'insieme.

E' come dire che la funzione dell'ipotassi viene svolta implicitamente dalla stessa forza delle associazioni realizzando così una sorta di logica inconscia del testo eppure consapevolmente costruita, pezzo dopo pezzo, senza violare la forza e l'imprevedibilità di ogni singolo frammento di esperienza.

C'è un livello dell'esperienza non ricomposta. Questa non ricomposizione è fedeltà.

*Linee* ma dentro uno spazio curvo, non euclideo.

(2005)



Su *La mia parte costruttiva* di **Francesca Genti** in  
*I Quaderno* di Poesia da fare  
[www.cepollaro.it/IQuadern.pdf](http://www.cepollaro.it/IQuadern.pdf)

Quando la complicità con la lingua e la prospettiva degli adulti è sospesa, può venir fuori un raffinato modo di essere adulti, se non si è davvero bambini. E' come nel rovesciamento carnascialesco, gioco di maschere che permette di dire la verità. Raccontare ciò che è accaduto, semplicemente, è possibile dopo aver scartato una serie di nobilitazioni fuorvianti per radicarsi nella *forma* della biografia: forma letteraria anch'essa ma alludente all'*onestà* di cui diceva Saba o che tentava Penna. Certo, una poesia *onesta* allora, nel Novecento, doveva passare per la psicoanalisi, ma oggi passa per quella specie di *inconscio oggettivato* che è il paesaggio della memoria consumistica degli ultimi venti anni. Inconscio oggettivato che ha fatto della cultura pop uno strato di seconda natura, di ambientazione naturalistica dell'esperienza contemporanea in Occidente. Il privato si circonda e si sostanzia di questi oggetti, la familiarità con essi è l'attuale familiarità con la natura. Non è il caso qui di parlare di natura 'artificiale', l'artificio è la natura. Questi, *onestamente*, sono gli oggetti di una possibile mitologia personale. Su questi oggetti sono depositate le tracce degli affetti, come in un'infanzia che ha in sé incorporati i rapporti di produzione nei suoi simulacri e nei suoi amati feticci. Ma non c'è stato altro. Di cosa ci si può ricordare e commuovere? Gli affetti si riversano dove possono, le immagini si muovono a partire dai cartoni animati, dai biscotti, da una pubblicità...E intanto la cura per la simmetria, per la pulizia del dettato, è sintomo di un altro ordine, ancora tutta da vivere, e, sullo sfondo, del nostro caos.

(2003)

Su *Il segno meno* di **Marco Giovenale**, Manni, Lecce 2003  
in *Il Quaderno* di Poesia da fare  
[www.cepollaro.it/IIQuadern.pdf](http://www.cepollaro.it/IIQuadern.pdf)

Tempo per macerare dopo la lettura: una poesia agisce a distanza e non sai bene cosa, come, qualcosa, nel tempo, prende forma. Non che si tratti di parlarne, piuttosto di rispondere, forse anche di ringraziare...Per cosa? Per aver fatto uso delle parole lasciandole, come avviene per una poesia, in sospenso, un po' come un frutto da prendere o lasciare, un frutto che ti pende davanti, lungo il sentiero.

Perdita, lutto, percezione del tempo che intorno alla metà della vita s'impone. E non solo come un pensiero. E' piuttosto un sapore. E non basta ad esorcizzarlo, questo sapore, la saggezza che nel tempo si è accumulata, non bastano i sostegni delle citazioni e del letterario: la cosa sta lì e di tutto l'armamentario se ne frega. Ecco: proprio quando gli strumenti della poesia sono in mano al poeta – quando c'è padronanza- si fa evidente il fatto che questo potere non salva. Sarà il tono uniforme, sarà l'amaro che resta sulla lingua, sarà la voce che elenca, enumera saltando tra qui e là, certo è che il fiato manca, che il saper fare smuore mentre dice, che l'essenziale è insalvabile: perduto, appunto. E' che si vorrebbe mimare il momento della nostalgia: non è questo che uno si aspetta, quando si parla del passato? Si vorrebbe mimare l'indignazione del conservatore per un presente che tradisce e scandalizza, ma il moralismo non riesce. Smuore anch'esso: che la vita è sempre presente e dice ostinatamente solo di sé. Per vie traverse: tiene o non tiene, riportando discorsi, dicendo, chiedendo di sé: tiene o non tiene? Reggere, sostenere la perdita, la trasmissione che non traduce, che è essa stessa enigma per chi resta...Dunque, se 'il dolore può essere ascoltato', non è detto che sia lui a parlare. E di cosa parla allora o chi parla? Immagino qui non tanto figure ingoiate dal tempo, quanto la possibilità di figurare che si pone la questione del tenere o non tenere...Perché uno arriva sempre dopo, prima una nebbia –infanzia, giovinezza- ti tiene...E lo fa finché non manca. Allora nello spaesamento la lingua comincia a farsi ellittica e reticente: non si può dire chiaramente, si deve girare intorno senza poter andare al centro. Ora questa distanza di sicurezza è la complicità del poetico, o la prudenza del sogno, ma anche quanto di essi va ignorato: non tenere, piuttosto, con un certo vitale ottimismo nel bel mezzo della catastrofe. Elasticità dell'essere: tiene e non tiene, insieme.

(2003)

Su *Double click*, di **Marco Giovenale**, Quaderni di Cantarena, 7, 2005

Immagino che qui, nel corpo del testo, ci sia una voragine, un cratere. Non naturale, certamente. Piuttosto un effetto collaterale del bombardamento della realtà mediale, indirizzato *in primis* alla percezione, al vedere. E intorno a questo cratere, sui suoi bordi slabbrati, la poesia fa i suoi giri concentrici come per riflettere sul dolore, quasi che questa circumnavigazione rituale sia conforto e sollievo. La polarità reale – irreale viene affrontata con gli strumenti della ragione. Il bisogno di controllare la frammentazione del soggetto attraverso la ricostruzione dell'oggetto, anestetizza le parti dolenti, le restituisce nello sradicamento. Così devono apparire gli arti martoriati: e qui non si tratta soltanto dello statuto epistemologico della proposizione vera o falsa, quanto piuttosto di un *sentire senza linguaggio*. E l'inarticolato che dovrebbe visceralmente prendere in ostaggio la singola lettera, si sposta *culturalmente* sulla totalità del testo, proponendosi come arte ed artificio. La frammentazione appartiene al momento dell'esplosione e nello stesso tempo è già il suo risultato, paesaggio irricognoscibile, oggetto di conoscenza, materia per l'arte della visione.

Il cratere è nell'occhio. L'irreale resta intatto nella devastazione del reale. Rispondendo all'invito 'vieni a vedere il vedere' si giunge in fondo all'occhio e al suo cratere: il solo momento in cui un accordo è possibile e la figura è congruente, è il momento in cui la scena si fa emblema, come in 'Ci hanno messo sei mesi a morire'. Qui la frammentazione non è di secondo grado e l'occhio è *adeguato* alla cosa. La scena è paradossalmente integra perché l'orrore è *descrivibile*, la devastazione lascia restare intatta l'irrealtà (il rifiuto della realtà).

La macchina del vedere in Giovenale si alimenta del suono. Ed è questa discronia che rifà il poetico, all'origine lo sfasamento tra metrica e sintassi, e, visivamente, tra le leggi di convenienza dell'immagine e quelle del suono-senso. Il suono decide la direzione dello sviluppo dell'immagine (qui è il *vedere* il vedere, perché è un *sentire il vedere*), la semantica che ne consegue è necessariamente straniata e decontestualizzante e sarebbe implosione se la funzione fàtica non riportasse all'oralità la conclusione. L'oralità qui è come l'extratesto, è riemersione nel mondo e assorbimento del mondo, in cui comprendersi è ancora possibile, è ancora una speranza, al di là dell'irrealtà del reale devastato.

(2005)

Su *Endoglosse* di **Marco Giovenale**  
[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/GioTesto.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/GioTesto.pdf)

Due aspetti, soprattutto, mi sembrano interessanti di *Endoglosse*, dando luogo a quella che potremmo definire un'estetica della dichiarazione, che ritengo nuova e, probabilmente, decisiva per una letteratura in grado di offrire strumenti e modelli di esperienza per i nostri giorni. Questa estetica, e la poetica che nel caso se ne deriva, si basa sull'idea che il testo (l'opera) non è tanto la testimonianza di una realtà che esiste a priori, ma ne è una delle fonti, diventando il dettato la traccia di un processo di azione sul mondo (un processo che dà luogo a ciò che poi si intende per reale). Da un punto di vista retorico, poi, questa operazione si fonda sull'interruzione della continuità del discorso, che smonta la simbolizzazione e, senza interromperla, la lascia alla deriva.

Il primo aspetto è sicuramente la dissipazione della voce narrante. "Il gelo intensifica le mani fino a dissiparle" scrive Giovenale nella glossa XV; allo stesso modo mi sembra che la freddezza dello stile (la glacialità della raccolta, per continuare la metafora) intensifichino il narratore fino a farlo scomparire.

Mi è capitato di leggere che la retorica degli asserti scientifici (un esempio paradigmatico di "espressione fredda") si basa sulla dissimulazione dell'enunciatore e che proprio questa assenza "fonda" il valore scientifico degli asserti stessi. Si può spiegare questo punto considerando che il valore assoluto del dettato scientifico deriva, in sede retorica, dall'impossibilità di collocare la sua fonte, e quindi di relativizzarla a sé ed al mondo. In questo modo, le proposizioni della scienza si liberano dal soggetto che le esprime e si collocano autonomamente, come oggetti (quelli teorici, di cui parlano) nello spazio della nostra esperienza. La voce narrante di Giovenale agisce in modo analogo, rinunciando al "calore" lirico o affabulatorio e sfruttando l'interruzione sintattico-semantiche come fonte inesauribile di oggettività. Si intensifica e dissipa, infatti, grazie alla giustapposizione irrisolta delle proprie frasi: la distanza semantica tra di esse, cioè, utilizzando la forza di ciò che non viene detto, le lunghe catene di implicazioni che la loro incongruenza richiede per chiarire il dettato, carica il narratore di una forza quasi numinosa che l'azzerà, attribuendo ai paragrafi un valore di verità autonomo. Le proposizioni, così, si installano nello spazio pragmatico del lettore come elementi assoluti e, generando il dato di cui dovrebbero essere testimonianza (il mondo? la realtà?), lo

modificano, simili a megaliti che cambiano gli spazi della piana in cui vengono alzati.

Il secondo aspetto particolarmente significativo di Endoglosse è il valore di resto, per così dire, che sembrano avere le frasi di Giovenale. È come se, a monte, ci fosse un testo più ampio di cui restano, appunto, le frasi che abbiamo davanti agli occhi. Di nuovo, si noti, il motore di questa dinamica è la giustapposizione. Questa struttura, come ogni figura catalogica, presuppone o sottintende l'esistenza di un ordinamento coerente e, in questo modo, nel caso specifico dà luogo ad una dinamica centrifuga. L'incongruenza delle singole frasi le une con le altre, infatti, rimanda la coerenza tra di esse ad un altro livello, delegandola ad un ipotetico testo originale che riscatti, con la propria organicità, la compresenza delle proposizioni che si leggono ed il loro accostamento discontinuo.

Questa qualità residuale, di traccia, investe così il lettore di quello che mi sembra essere un incarico a ricostruire il testo "perduto". Una ricostruzione che, in effetti, si limita all'esperienza della distanza tra i due testi ed alla percezione delle frasi lette come il risultato di un'operazione di ordinamento sul mondo, completata a monte dalle frasi che, non esistendo, non si possono che implicare. Il dato poetico scaturisce dall'ipotesi del testo ipotetico, se mi si passa il gioco di parole; un'altra volta, si tratta non di riportare la testimonianza di qualcosa, ma di occupare con un nuovo oggetto il mondo. Giovenale chiama le sue sequenze "preludi" e quindi in senso opposto ai "resti" di cui parlo; ciononostante mette sul piano lo stesso tipo di processo, proprio perché il preludio innesca qualcosa che lo segue.

(2005)

Su *Superficie della battaglia* di **Marco Giovenale**, La Camera verde Ed., 2006

1.

Cominciamo delle foto presenti nel libricino che raccoglie pagine-cartoline. Si tratta di oggetti che pur riconoscibili, pur contestualizzabili, hanno perso la loro naturale collocazione. Ciò che si è perso a guardar bene è la loro *quieta* collocazione: l'inquietante di questi oggetti non è in sé ma nella mezza imprecisione della loro raffigurazione. Ciò che è in gioco, insomma, non è l'espressionismo astratto, ma una sorta di astrazione realistica... Non viene deformato il nome ma la sintassi, la sequenzialità. Così l'attrezzo da lavoro è visibile come tale, la sedia è visibile come tale, ma attrezzo e sedia appaiono come resti di una catastrofe del senso familiare della vita, frammenti di abitudini di cui è impossibile ora tracciarne con sicurezza i percorsi.

2.

I testi scorrono accanto alle foto, cercano una connessione e un dialogo, il bianco e nero favorisce l'assimilazione dell'immagine nel corpo della scrittura, nel corpo materiale della scrittura. Ancor prima di un'assimilazione che riguardi il senso.

3.

Sin dall'inizio: opposizioni ossimoriche. Equilibrio e Labirinto. Ma poi anche un principio di organizzazione e dall'altra parte la pura datità delle 'cose come stanno'.

E accanto alle opposizioni la sola linearità risolta è la luce 'che non fa il percorso inverso'. L'entropia. Ancora, dunque, equilibrio e labirinto: equilibrio della somma totale di energia alla fine del processo e del decadimento e impossibilità di trovare il bandolo del senso, al di là della certezza entropica.

4.

Non staccarsi, non saper staccarsi e, insieme, la non conoscenza dell'Origine perduta, come una parola, un suono, un senso. 'E' uscito dalla bocca del padre/che già non lo aveva più'.

Esiste nei fatti una continuità ma il suo percorso resta oscuro.

Rinunciato a guardarsi indietro in questo modo non resta che riconoscersi nella solitudine del cerchio. E' un tutto 'quando in tutto solo come il cerchio'.

Alle spalle del cerchio, con l'assenza del padre generante, vi è frammentazione: 'dal campo a semiarco/divelto delle costole'.

5.

La guerra è occasione di un particolare tipo di eroismo, rivolto al futuro quando tutto è perduto. E' il senso della *resistenza* che non può proporre, può solo affermare al di là dei fatti, può solo fare *comunque*. L'esercizio della pietà ci dice che i valori valgono sul campo: il vivo rischia la sua vita per riscattare il morto.

'La luce non sa l'inverso,/non sa tornare indietro'. L'Origine è perduta ma non la 'superficie della battaglia', non 'l'ossario dichiarato della luna'. Da qui si prendono le mosse, da qui le immagini di un inventario scompaginato.

6.

L'incapacità di staccarsi dipende dall'intreccio tra ordine e caos, tra equilibrio e labirinto, dalla mancata possibilità imposta dal principio entropico della reversibilità.

Su questo piano 'oggettuale' va ad innestarsi quello morale: c'è chi rischia la vita nel resistere, per dare un senso alla morte, qualunque siano state le vicende che hanno portato a quell'inventario scompaginato che è la notte della memoria.

L'atto di memoria come quello della conoscenza possibile: non dispiegamento della continuità del senso ma *incursione sacrificale*, rischiare il vivo per riportare il corpo degli impiccati.

La *tradizione* è attualizzata attraverso tale incursione e tale sacrificio, altrimenti tutto resta nell'oscurità e nell'indifferenza.

(2006)

Su *L'Indomestico* di **Andrea Inglese**, Poesia Italiana E-book, 2005

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/IngTes.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/IngTes.pdf)

Ora gli interni sono richiamati soprattutto per sottolineare l'estraneazione, l'impossibilità dell'essere, appunto, domestici. Addomesticati ma anche appartenenti ad un corso ovvio di pensieri o raccolti o sostenuti dentro un ovvio calore umano. Eppure non c'è traccia di nostalgia, di perdita di unità originaria: lo sguardo è troppo occupato per scovare contraddizioni, accostamenti smascheranti, è troppo teso per rendere inospitale il consueto, per voltarsi indietro. O in alto.

Il movimento resta pur sempre quello della *descrizione* ma non più per inventariare quanto per ragionare, meditare con dati di fatto. Questi sono elementi già connotati di senso e di affetto ma risultano raffreddati e resi metallici dall'operazione di sradicamento e di decontestualizzazione. Sradicare e decontestualizzare per rendere *indomestici*. Quasi a dire che solo a queste condizioni gli oggetti dicono una loro verità, solo a questa condizione testimoniano i nostri vissuti. A dire cioè: non ritirando nessuna proiezione, anche gli oggetti più comuni parlano di noi.

L'indomesticità non è la ribellione di chi si allontana dal domestico perché ha bisogno di libertà. Non c'è una casa da cui fuggire o una casa da fuggire. L'indomesticità appare qui un *a priori* dell'esperienza lucida che non glissa sui dettagli rivelatori ma che anzi li esaspera tirandoli fuori, trascinandoli allo scoperto. L'indomestico è l'affettività introvabile: quella che per sola vitalità è disposta anche a mentire, a guardare male, a fraintendere. Ciò che sfugge dell'affettivo è l'indifferenza alla verità delle cose: l'affettivo vuole vicinanza e basta.

Lo stato d'animo è quantificato in due metri e 'composto' (Ascesi, pag.24). L'indomestico non si sente di questo mondo perché non è ancora nato, non è ancora nato nella decisiva seconda nascita, 'punto ultimo, tetto del desiderio'. L'indomestico è anche la forzatura. Dall'esser stati forzati, il forzare per abbreviare i tempi della rivelazione del male, per scongiurarne il ciclo di attesa, illusione, delusione. La forzatura mimetica: agisce in chiaro ciò che nel mondo è crittato. E per questo deve agire alla grossa, con movimenti che divellono, torcono, staccano. Anche la visione deve avere l'immobilità del metallo e dall'altra parte il sogno dell'acqua e del liquido, il sogno della trasformazione, del passaggio di stato.



Il presagio del collasso e dell'esplosione della violenza dall'interno della presunta domesticità del mondo: anche questo è l'indomestico. Lo sguardo che presagisce la precarietà dell'equilibrio 'sopra la follia': sarà l'erompere della cieca casualità, sarà lo straripare dell'acqua che preme dall'interno del torace...Non si può far finta di nulla, non si potrà più far finta di nulla.

E allora su cosa regge la vita quotidiana, così domesticata?

Sulla dimenticanza, l'inconscienza e la codardia.

L'alternativa sarebbe sbatterci la testa e piegarsi, tentare un minimo di familiarità con l'orrore. Ma questa ipotesi di paradossale familiarità sarebbe appunto l'indomestico, integrazione dell'ombra, in fondo, come è giusto, come si spera. Accettare il male distinguendo il disguido dalla devastazione, le chiavi che rovinano le tasche dalla casa sventrata dall'esplosione di una bombola a gas...

Eppure la catastrofe, in quanto rottura di confini, in quanto rivelazione di quanto è celato, sembra proporsi come immagine salvifica rovesciata. Anche l'orgasmo è catastrofe, lo è l'intendersi profondo senza reticenza, lo è il capirsi quando giunge dall'ascolto: la rottura dei confini, la sospensione elastica della solitudine: in questione è pur sempre l'articolazione vissuta e calda di un io con un tu.

Dopo il conflitto interno, una volta riassunta la folla stipata nell'ombra dell'inconsapevolezza. Fino ad allora l'indomestico ha una sua necessità conoscitiva e non solo scacco e iattura.

(2005)

Su *Quello che si vede* di **Andrea Inglese**, Arcipelago Edizioni, 2006

1.

*L'indomestico* ([www.cepollaro.it/poesiaitaliana/IngTes.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/IngTes.pdf)) è a tal punto un *a priori* dello sguardo, da approfondirsi qui, in *Quello che si vede*, rallentando ulteriormente il ritmo della visione. Innanzitutto 'ciò che si vede' coincide con ciò che la meccanicità della vita e delle idee, il *macchinico* del paesaggio e dell'ingranaggio sociale finiscono con *non* far vedere.

2.

Il verso scorre calmo, si scandisce con ordine, minuziosamente. Non cerca l'effetto, non si anima per l'improvviso inaspettato accostamento fonico, procede sorvegliato e sobrio, attento a ciò che dice, responsabile di ciò che dice, anche se il detto è l'orrore. L'accostamento è innanzitutto nelle cose: 'quello che si vede', una volta diradato il torpore dei sensi e della mente (l'ordinaria condizione di veglia), già basta a caricare di senso e di scandalo.

'Non bastava esser veloci, /muovendosi su pattini lungo i marciapiedi' (...) 'esigeva su quell'asfalto/ la sua morte/ un punto di vista' ( pag. 14). E' questo che 'chiama un'interna/ sensibilità' (pag.24), così come la storia della tortura che diventa, da eccezione, habitat, aberrante normalità e assenza di altre prospettive: 'la schiena che vedi martoriata/ è quella di Anika, sei anni' (pag.20).

3.

Ma tutto questo è già nell'interno domestico, nelle scarpe con cura interrogate (come quelle di Van Gogh, di Heidegger che le legge come tracce, interrotti sentieri) ma solo per trovare il nulla dell'attenzione, della consapevolezza e della presenza. Non per trovare la terra ed il suo senso umano: qui la terra è punto d'appoggio, origine di gravità, sasso. Qui la terra, per 'quello che si vede', è cieca immobilità ('quando tutto si riempie allora tutto sta fermo', pag. 17).

4.

Il verso è *strumento* della visione. E la visione costruisce i suoi oggetti, li ritaglia dallo sfondo, ne esaspera il dettaglio, li ricombina ma sempre nella contiguità spazio-temporale

della vita di ogni giorno, della vita che ogni giorno *non si vede*.

'Ci sono zone dell'appartamento/ inabitabili, altre fin troppo/ abitate' (pag. 15).

Come per un'etologia dell'abitare, livelli animali e inorganici mostrano il loro intreccio, rispondono se indagati. Compagni silenziosi e non visti di uno stare comune che si rivelano improvvisamente, sotto il fuoco dello sguardo 'indomestico' testimoni scomodi, implacabili.

5.

I limoni (pag. 15), la relazione tra la mano e la maniglia ('come se mai dalla nascita/ avesse fatto altro,/non sente neppure il freddo/ del metallo) (pag.17) , le sedie e lo scomodo sedersi, l'inganno dell'agenzia immobiliare (pag.15)...E i personaggi la cui storia è fissata nella ripetizione del gesto, muto oppure urlato, il pericolo incombente del fossile, del fossilizzarsi...

'Tutti i giorni la facile impossibilità/ della vita' (pag. 23)

6.

Quello che si vede, lacerata la convenzione della visione, che è ideologia ma anche povertà morale, lo si vede perché *conoscere* è vedere, come dice l'ultimo componimento, con la 'residua/ pietà dell'occhio.'(pag.24).

E' questa residua pietà che permette di non 'confinare la mente al frammento', al 'pezzo separato, al detrito d'immagine/ posto come campo assoluto, sommario/ di mondo' (pag.19). Dunque la visione interna, toccata, resa fragile, sensibile è anche organo più ricco di conoscenza. Quest'ampliamento del senso, questo rendersi vulnerabile al *vedere*, è *anche* quello che si *vede* nella poesia.

(2007)

Postfazione a *I Sepolti* di **Sergio La Chiusa**, Lieto colle, 2005

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf000.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf000.pdf)

La poesia di Sergio La Chiusa si muove con cadenze narrative, anche quando il respiro del verso si contrae. Si tratta di una narrazione che esplora l'immagine, anche quella già data e glorificata, l'interroga ancora una volta per restituirne il senso, per riattualizzarlo. Altrove questa esplorazione avviene per i dettagli del quotidiano, ridotti ad oggettività significativa, a sintomo di una condizione fattuale. In questi versi vi è una ricerca di secondo grado (a contatto con la grande pittura, essendo l'oggetto di riferimento già condensato di mediazioni culturali, storicamente stratificate) che va a configurare un'esperienza di secondo grado, di riflessione metartistica e metapoetica. E' come se si cominciasse a dire a partire dall'impossibilità dell'esperienza individuale. A pronunciarsi infatti è una soggettività che si propone come collettiva, che *si fa carico* degli esiti della civiltà, nei suoi punti estremi di *dolore e di bellezza*. Anche quando la ricognizione è privata, questa privatezza viene dissolta dall'annegamento delle situazioni particolari negli standard esperienziali contemporanei. E' una poesia della lucidità: del suo bisogno e dei suoi effetti, del carico che comporta per l'adesione alla vita.

\*

*che le falene vedano gli specchi contro cui sbattono le ali  
'nel museo delle belle arti'*

Il museo, la visita ad un museo, come esperienza di una continuità spazio-temporale da riscrivere. E dove c'è da riscrivere -vicinanze e assonanze- c'è da ritrovare un senso, non quello abituale perché dove 'ognuno è al suo posto' non è che menzogna o superficialità.

Nulla in realtà è al suo posto. Anzi, il problema è proprio il posto delle cose, il loro senso.

Così nella prima sala, o stanza, o lassa, la 'cosa' che doveva stare per il messia 'è un relitto/ che stilla una melassa scura': la risposta all'attesa dell'Annuncio si rivela come scivolosa degenerazione del senso: da *messia* a *melassa*, la vita nuova promessa è alla fine vita parassitaria, inversione mortale.

Ma poi si scopre che è il *fuori* dell'arte ( 'dettagli rimasti fuori quadro') a voler parlare dentro la sua percezione. Una volta che l'arte –anche l'antica- è coniugata al presente, non può sottrarsi al suo potere rivelatorio, al suo essere *vera*, alla questione, insomma, della sua verità.

Qui il fantasma –ora concretissimo- viene da *fuori*. La morte, la melassa, il relitto stanno 'a pochi chilometri da qui', siamo noi.

La continuità spazio-temporale da riscrivere è anche senso dell'arte (tutto da ristabilire, provare) e senso *tout court* (tutto ancora da vivere, nello scacco della cronaca, nell'orrore di cui si fa esercizio d'immaginazione per capacitarsene, per sentirlo possibile, anzi: reale).

La cronaca cerca una sua verità attraverso la forza mitica della rappresentazione pittorica antica: l'orrore, lasciato ai massmedia che lo riproducono, cessa di essere percezione reale e diventa, appunto, fantasma.

La parte secondaria di personaggi secondari ('gli studi di ladroni dimenticati sulle croci') esige una risposta che *funziona* nella misura in cui rappresenta la carne martoriata esattamente come 'cosa non umana'. Eppure la 'cosa non umana' ha la capacità di 'imprimersi negli occhi': l'arte sembra realizzare questo compito tattile-visivo ed è questa dimensione tattile forse la riscrittura della storia che qui appare come compito.

'Non incantarti, discendi sulla terra' : uscire fuori dal quadro salvando 'il dolore e la bellezza' . Difficile coniugazione tra estetizzazione del male e giudizio etico, prassi, contro il male. I sonnambuli non sentono lo scoppio delle granate. Il dolore si annuncia come bucando i muri e scuote dal dormiveglia. Bisogna lasciare la luce accesa sul male, atto di lucidità che ferma nel suo fascio anche la pietà. Si tratta di non dimenticare, di non andare smemorati, letteralmente di costringere la rappresentazione a realizzare il suo compito. 'che le falene vedano gli specchi contro cui sbattono le ali', appunto.

\*

*-non dovevamo fidarci di quella guida  
cieca come noi solo più sicura, presuntuosa-  
'l'occhio della gazza'*

(5 tavole di Pieter Bruegel il vecchio)

La cecità connessa alla tracotanza, alla presunzione. E' anche una pedagogia negativa, o la disillusione di scoprire che la presunta guida non ne sapeva di più, era solo più 'sicura'. La guida era come noi. Ma noi non sapevamo che nessuno ne sapeva di più. Il crollo del primo della fila è catastrofe per tutti nell'indifferenza solida e radicata del paesaggio circostante. Come emergere in un'età matura, con la pena di dover lasciare andare la sicurezza, la protezione del pensiero di qualcuno che sta davanti, con la pena di dover lasciare andare delle illusioni.

Il paesaggio senza di noi rifiorisce. L'organico, organizzato in vita umana, fa torto al paesaggio, alla sua rettitudine naturale.

\*

La cecità morale e intellettuale paradossalmente denunciate dall'arte 'visiva'... E' che la bellezza va coniugata al dolore, secondo il progetto iniziale, la bellezza è rappresentazione, è immagine. Sia pure immagine e rappresentazione *attraversate* come si attraversa una superficie che dice *di più* a chi sa ben vedere. Solo allora il vedere diventa ascoltare, farsi strada tra indizi –simboli o allegorie-, questa sapienza alchemica nascosta come un trattato esoterico giustifica il prezzo pagato al narcisismo.

In realtà coniugare dolore e bellezza è difficile: il dolore non articola, urla: e quando l'urlo, come è accaduto, diventa quadro, è già estetizzazione, è già passo indietro rispetto al gesto etico, spoglio e risolutore. Ne consegue una situazione di stallo: si è ad un passo dalla maniera e si è ad un passo dalla testimonianza acuta che ha impresso negli occhi la condizione umana.

Questa situazione di stallo è nelle cose: si opera sempre dentro le tradizioni, sempre dentro le memorie, si opera sempre vincolati da ciò che c'è stato prima, anche se prima propriamente c'era un cieco a guidare.

Risolvere la catastrofe in *souplesse*? Tener ferma la centralità dell'immagine e denunciare contemporaneamente che queste immagini parlano di cecità, di chi ha solo creduto di vedere? Stare esattamente nel punto intermedio tra bellezza e dolore solo per potersi interrogare in profondità sulla bellezza e sul dolore: ricerca a ritroso sul senso dell'arte (riattualizzando il commento, traducendo dal codice visivo a quello verbale, di allegoria in allegoria) e sul senso dell'agire (l'agire che non presume, eticamente realistico: 'avrà successo/ il pescatore che pazienta sulla sponda/ il profitto dell'attesa sarà uno scampolo d'abisso/ che s'impiglia all'amo'.

(2005)

Su *Lettera da Praga* da *Hairesis* di **Francesco Marotta**, *Quaderno VIII* di Poesia da fare  
[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/quadernVIII.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/quadernVIII.pdf)

### *La visione.*

La visione spinge le parole ad inoltrarsi al di là del muro delle parole, una parola retrostante che non è memoria non è pragma, una parola piuttosto midollo, una parola linfa, ciò che scorre malgrado tutto, la parola matrice.

Solo che la parola matrice non è una parola è *pane delle stelle*, come in *Lettera da Praga*. Anche la storia, ripercorsa, dall'intuizione visionaria della matrice, è costretta riscriversi con lettere che non sono storiche e che sospendono la linearità del tempo a favore di una circolarità *vissuta*, a favore di un'esperienza a cui vien data la parola ultima, quella poetica.

Le generazioni, i padri e i figli, si contraggono in un solo punto luminoso dove sembra farsi strada una verità che dice ciò che la semplice pena, il semplice dolore non possono dire. Ciò che viene detto è un senso di quella pena e di quel dolore, ciò che viene detto è il liberarsi di quel senso dalle strettoie infernali delle biografie, dalle opacità di ogni biografia.

La visione, l'immagine vengono prima delle parole, sono dietro le parole, e puntano dritte al senso delle parole, quasi malgrado le parole, il loro incistarsi nel vocabolario, nell'uso, nell'abuso, nel meccanico trito del dire per dire nel continuo mancare.

### *L'aggettivo.*

La visione spinge le parole attraverso i mezzi della poesia. L'aggettivazione sinestetica muove come un motore verso la visione compiendo il circolo: la visione si nutre di questa solerte aggettivazione e, nello stesso tempo, la provoca a moltiplicarsi. La musica è 'sghemba', i lampi sono 'malati', le memorie sono 'franate'. Una direzione comincia ad apparire in questo movimento della visione: è l'inversione, l'inversione non della realtà, della sua opaca densità cosale, ma del *tempo*. A questo punto il movimento: al volto che è 'un futuro' 'che riemerge' si accompagnano per precisazione, per individuazione del nocciolo, 'i sogni/che resistono alla deriva degli anni'.

Sono i sogni a permettere l'inversione della linearità del tempo, a scompaginare la prospettiva. Il sogno qui supera la biografia e anticipa ogni risveglio orientando. Il sogno è la

direzione e, insieme , l'approdo; è futuribile e, insieme ,  
archeologia, traccia collettiva, potenzialità inesaribile.  
Il cascame degli anni, celebrato di solito come luogo delle  
opere, viene svelato e smascherato come appunto cascame,  
deriva, frammentazione continua del senso e dei corpi,  
illusione. Doppio scorrere parallelo in cui l'unica possibilità  
d'incontro è l'intuizione poetica che scorge l'unità laddove vi  
è solo dispersione. L'aggettivazione sinestetica è il modo per  
realizzare in parole tale processo dell'intuizione unificante  
che non può esimersi dalla prova delle polarità irriducibili,  
dalla tragedia degli opposti.

### *La compresenza degli opposti*

E d'altra parte la tensione massima è nelle cose, è già nelle  
biografie. Solo che lo sguardo normalizzante, realistico,  
pratico, in una parola, l'opacità del non-vero, non vuole  
vedere, non può tollerare questa tensione. Le parole che si  
dicono per relativizzare, mitigare, adulterare, lenire, sono le  
stesse parole della storiografia, della critica letteraria, dei  
discorsi che si pretendono neutri, scientifici, impersonali.  
La tensione massima è in un campo di concentrazione,  
allegoria del male storico, emblema iscritto sulla carne,  
letteralizzazione del male. Eppure luogo in cui si coltivano i  
sogni tanto più lontani dalla lettera , e perciò immagini e  
visioni, quanto più il male si è fatto lettera e carne.  
E se il sogno di uno orienta il risveglio correndo parallelo e  
inesauribile, anche i sogni dei molti popolano la storia  
invisibile e non raccontata né raccontabile, perché quei  
sogni non sono accessori della vita ma la sua stessa  
capacità generatrice, la matrice invisibile, la potenzialità di  
specie.

E dunque su due serie parallele unificate soltanto in un  
punto dall'intuizione poetica s'installano come duplicazioni  
della stessa vitale opposizione il 'fiammifero' e la 'marea',  
'l'ala' e i 'chiodi', 'il naufragio della storia' e 'il tempo di una  
vela', il liberare 'le serpi' e l'impastare 'il pane delle stelle'.  
Questa ultima coppia chiude questa primissima parte del  
primo componimento tra quelli che vanno a formare  
Hairesis. Ed è una chiusa naturale, logica, è la conclusione  
dell'intuizione, la sua più chiara formulazione.

### *Impastare il pane delle stelle*

E' la stessa attività poetica, confinante tanto con il  
'reliquiario', quanto con le 'sacre ombre' che consiste nel  
'liberare serpi' ad 'impastare il pane delle stelle'. Le serpi  
sono archetipo ricco, indicano trasformazione e fertilità,



indicano la somma degli stadi evolutivi di una coscienza e, insieme, medicamento, abilità nell'equilibrare. E queste serpi provengono dal passato e dalle 'sacre ombre' e si proiettano in alto e nel futuro, fino al senza tempo.

L'attività poetica è appunto impastare, mettere le mani dentro, manipolare, assottigliare, levigare, riammassare, stendere, tagliare, attendere, far crescere, far lievitare, misurare e di nuovo attendere, saper attendere dopo l'azione decisa e istintiva del metterci dentro le mani, del trasformare.

Ma il pane che ne verrà fuori come per la nascita stellare non si può addentare. Non si può neanche guardare perché propriamente è insostenibile, irriducibile.

*Latenza*

Il poeta qui ci rivela che è la vita nascosta a dare un senso. L'essere nascosta della vita è la sua *latenza*, secondo l'etimologia.

Latenza che riempie il vuoto (come il vuoto quantico dei fisici) con le sue potenzialità di essere, ancor prima della generazione. Il movimento originario, rispetto a cui le concrete biografie sono ridotte a cascami, è il *venire all'essere* di queste latenze. Da qui si dipartono ciò che, in un momento di grazia e di gratitudine, noi chiamiamo i *doni* della vita.

(2006)

Su *Canto per la notte di Capodanno*, da *Hairesis* di  
**Francesco Marotta**

*La storia*

L'occasione è offerta dal capodanno. La struttura ossimorica schiaccia le contraddizioni del presente storico, è la dimensione pubblica ad essere investita, è la storia stessa. Lo stesso diluvio appare snaturato, addomesticato, svilito. 'Grasso e merda/fusi in un'unica colata di passione/miscela di accelerazioni senza nessun tormento'. E' questo il diluvio diventato 'acqua che consola' 'vite patinate'. Come se il tradimento dell'umano, snaturamento originario, presiedesse allo svolgersi della storia, ne decretasse il misto di ferocia e indifferenza. Anche qui una figura retorica è direttamente contenuto, cronaca, come dire che l'assurdo etico (non l'assurdo logico) è già dato nelle cose. Per questo sono possibili anche l'invettiva e lo sdegno, per questo basta avvicinare i termini della contraddizione chiamandoli ancora con il loro nome perchè scatti la percezione dell'orrore. 'Ora hanno un altro cielo che li può sentire' 'e un paradiso dove si può svernare'. Il male, insomma, almeno una parte del male, forse la maggior parte, va ricondotto a chi di questo male ha responsabilità. Perché dimenticare 'i passi che pestano la fame' è una precisa responsabilità. E non si può per questa attribuzione di colpa ritenere di circoscriverne l'effetto devastante a questioni di geopolitica, questa sarebbe ancora indifferenza, l'altra faccia della ferocia. Occorre accostare questo male a quello che può toccare tutti, anche quelli più lontani e rarefatti: è il male dell'oblio che tocca anche i lettori: 'hanno già smarrito l'arte di leggere/pensare/coniugare un fiore'. Senza memoria non c'è direzione né individuale né collettiva, la memoria è sempre entrambe le cose, perché la storia collettiva disciplina, talvolta incide a lettere di fuoco i corpi di coloro che da lei sono trascinati. Ma la storia non è un sapere, è una memoria viva, oppure non è. Il vivo della memoria coincide con le sue vittime, con i suoi morti. La storia è l'insieme di queste voci che mute chiamano a dar voce. Questo è il legame tra i vivi e i morti, il racconto.

*La realtà ossimorica.*

Le contraddizioni che schiacciano sembrano una vera e propria grammatica delle cose: *rovine/risvegli, aborti di rose, terre di naufragio, rantolo del sole...* Eppure al di là di queste contraddizioni c'è un vedere, una veggenza: 'il canto veggente dell'onda'. Il contenuto di questa veggenza è

l'impermanente, è la schiuma che non dura. E le religioni che dovrebbero veicolare il senso di ciò che dura, immerse nella storia, non si sottraggono alla contraddizione: 'schiere fedeli di pellegrini traboccanti d'estasi/le carte di credito strette alla cintura/ e voglie infami in voli transatlantici'. Non resta che l'infinita matrice a garantire la perpetuazione della prova. Non voce umana è tale davvero, mai la risposta umana, almeno quella che si è data nella storia fin qui, è stata pari al compito, eppure 'mai/ la terra è stanca/ di restituire alla pietà dei solchi semine di vite/ sacrificate per il pasto dell'abisso'. Il non-umano instancabile continua a dare una possibilità per realizzare ciò che per noi è impossibile. L'impossibile di una piena umanità non concessa dall'evoluzione, o dalla non-evoluzione, della specie.

### *Il nome*

In tutto questo devastare, in tutta questa devastazione che sale dai millenni (la memoria quando è viva sente il sangue che attraversa il tempo, non i monumenti esangui della vanagloria e del potere) c'è qualcosa da tramandare. Non un'acquisizione, non un sapere, ciò che va tramandato è ciò che è stato *cancellato*. Di fronte ad una realtà ossimorica la risposta è della sua stessa natura: tramandare, ricordare, rendere ancora una volta vivo, ciò che è stato sradicato, cancellato, letteralmente fatto sparire. Nome di una sparizione che è già riscatto. E' già seme. Il nome, come qualità umana di confine, tra gli uomini, tra gli uomini e la natura, si rappresenta come *seme*, potenzialità, latenza, entelechia. Quel fiore che, in assenza di memoria e arte del leggere, non si sa più oggi coniugare, quel fiore è il seme ed è la risposta. Quel fiore coniugato si fa pietra e carne, si fa respiro e sangue come in Empedocle, sangue-pensiero, che il pensiero risiede non nel cervello ma nel cuore. Ma soprattutto è 'voce/ che non tace'.

### *Rovesciamento dell'ossimoro*

Una sorta di trasmigrazione delle anime, una sorta reincarnazione dello stesso problema...E' l'incompiutezza della storia, il suo mai risvegliarsi all'umano degno di essere vissuto. La voce che grida ha attraversato tutti i luoghi di collasso della storia, tutti i suoi buchi neri, tutto l'orrore indicibile ma anche l'orrore diventato abitudine e snaturato, e dunque tutte le sfumature dell'indifferenza: 'stanotte sei tutti i nomi che la storia ha cancellato'. Questo è ciò che perdura al di là dell'impermanenza dell'onda e della sua schiuma, questa tensione che va al di là dei corpi individuali, al di là delle singole vittime: questa è la storia nel suo *seme*. La voce è la poesia e l'agire conseguente, è la pratica della

poesia che di una figura retorica fa una norma dell'agire, che dell'estetica fa un'etica, che rovescia, secondo la necessità storica dell'utopia, il senso schiacciante dell'ossimoro.

La chiusa impone all'iniziale coppia rovine/risvegli la coppia della speranza che non può trascendere la condizione ossimorica, ma può rovesciarla: 'imporre ai deserti/di fiorire'. Alla staticità della prima coppia si oppone la dinamicità e l'eticità della seconda. Non basta descrivere il disastro della storia, occorre disegnarsi un cammino entro le macerie, orientarsi tra le rovine e darsi un destino. 'Imporre ai deserti di fiorire' è contemporaneamente un'immagine poetica e un circostanziato dato storico, è contemporaneamente il segno dell'utopia e della concreta progettualità.

'Imporre ai deserti/di fiorire' è ancora 'impastare il pane delle stelle' che chiudeva *Lettera da Praga*, ma calato maggiormente nella concretezza dell'agire e della storia collettiva.

E' dentro questa ragionevole speranza che il cammino può riprendere fiato dalla sua sorgente riemergendo 'dai fondali sbarrati della morte'.

(2006)

Su *Schedario* di **Giuliano Mesa**, 1978, ristampato in *Poesia italiana E-book*, 2005 [www.cepollaro.it/poesiaitaliana/MesTes.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/MesTes.pdf)

Come entrare nella preistoria di una poesia matura, nella sua giovinezza, nel suo *acerbo* in cui ci sono tutti, ma proprio tutti gli elementi che formeranno col tempo, la spirale. La spirale è il cerchio in movimento, è il moto del cerchio, è il massimo della sua possibilità di mutare divenendo sempre più se stesso, senza mai chiudersi, però. Le movenze o lo sguardo giovanile che s'intuiscono talvolta nelle pieghe di un volto adulto: le cose andranno per quella strada e non per un'altra. Non è decisione né scelta. E' così. Ci entra già, nel testo, mosso dall'erotismo, mescolato all'aggressività che si scarica sui fonemi. Ma la lingua della poesia è già il luogo in cui tutto dovrà accadere in quel *modo rovesciato dell'accadere* che fa a gara con la realtà delle cose (con la cosificazione delle cose). E' già in atto il lavoro di approntamento di una scrittura che si presenta a lato e a margine dell'evento solo per *sostituirsi ad esso nell'irriconoscibile*. Perché il senso fuori è quello cosificato e cosificabile, l'ordinario. Qui la scrittura rifà il verso al mondo e ne costruisce un altro, dentro. Il testo dentro al mondo come suo vissuto non organizzabile in un riassunto. Espedienti, modi comuni, appartenenze...Le ricerche degli anni '70, tratti di 'poesia intraverbale', di insistenza sul singolo fonema, collocazione grafica sulla pagina, utilizzo dei bianchi (dei vuoti), ma mai disgiungendo questa violenza sulle 'buone apparenze' della lingua da un'intenzione semantica propria, tanto aderente alla cosa dell'esperienza, quanto già disposta a diventare *esperienza essa stessa*. Già nel suo farsi l'esperienza a cui si allude perde i suoi contorni, la parola è usata per 'scontornare' senza però lasciare la scena originaria, senza lasciare però il campo. Ed il campo aleggia ormai ridotto a fantasma, come un alone, un residuo di sapore, uno sfondo. Giovanile è l'estremo, il colore netto, il movimento senza sfumature, la facile perdita di grazia, la durezza astratta, il voler impressionare per eccesso autolesionista... Così fa sacrificio, di parole, di lettere, così comincia già lo stilema della reticenza, la *reticenza come fondamento*: vien detto qualcosa che vale solo sulla base del non- detto. E la funzione fàtica, anche, fa il suo ingresso e calore, e fa e provoca e chiede tenerezza più che comprensione, è sostituzione di logos (l'abbraccio invece del discorso, il non-detto al centro che così resta tale). Il discorso diretto, franto, basso, piuttosto tendente alla domanda. all'esortazione, piuttosto una modalità del respiro,

quel respiro che presiede alla composizione e che finalmente viene allo scoperto, appare. Sembrano mani che si muovono da sole, ombre consistenti, prive di contorni ma agenti, a loro modo concrete. Un modo, una declinazione della concretezza, concretezza per cancellazione, per privazione. Ma non- detto è anche ciò che organizza il testo come istanza misurante. E' l'arte della scrittura severa e precisa quanto più si applica a ciò che contorni non ha. E' anzi ancor più severa quanto più s'incarica di rappresentare la dimensione della responsabilità. Del ri-spondere di ogni atto, virgola, spazio bianco...Etica dello scrittore ed invenzione di una sua razionalità tanto rigorosa quanto arbitraria, tanto precisa quanto concreta per privazione.

(2006)

Su *Poesie* di  **Davide Nota** , Zona Editrice, 2007. Il riferimento è al blog *Poesia da fare* [www.cepollaro.splinder.com](http://www.cepollaro.splinder.com)

1.

C'è innanzitutto un flusso che non è solo organico ma è anche di senso, è un flusso biologico e storico, è un divenire con i suoi resti, un divenire di senso con il suo resto, con i suoi resti. Anzi i resti sono la spia, sono la prova di ciò che divenendo non lascia altra traccia, più solida, più ferma. E l'occhio vuole restare aperto e non annebbiarsi favoleggiando.

2.

L'enjambement riproduce come figura ritmica lo scorrere sconnesso dei liquidi, da verso a verso, come da uno scalino all'altro, gocciolando.

3.

Il senso scivola via, acquatico scorre ineluttabilmente verso il basso.

La connotazione morale negativa di alcuni oggetti esibiti come referti, ancorché riscattante, denuncia un'altezza ancora una volta sfuggita e impossibile. E quell'altezza sfuggita resta lì più in alto di prima, più in alto di quanto sarebbe se fosse stata mai raggiunta.

4.

Paesaggio urbano di un'ovvia desolazione. Solo che la normalità che porta allo sgomento non arriva, ciò che si fa evidente, dell'evidenza di un'allucinazione è un paesaggio stravolto, sincero nella sua aberrazione.

E' per questo che le case sono 'antri squarciati': ciò che dovrebbe contenere, proteggere e riscaldare, invece è tutto strappato verso l'esterno, invece del concavo il convesso.

'Le braccia bucate dei pazzi' sono braccia che si possono trovare per la strada 'giusta', per luoghi che non contengono altro che 'case, palazzi e uffici postali.'

5.

Anche la speranza risponde speculare alla disperazione dei luoghi, del paesaggio antropico. I nomi sono quelli usati e abusati: 'fresca primavera', 'stella', 'fiore sopra il prato'.

Anche il positivo è parte integrante di una banalità amministrata e diffusa. Destini e avventure di plastica preordinati come le opzioni di un *videogame*, laddove il codice epico o lirico vengono preordinati dal programmatore. L'uso è immediatamente abuso. Il fiore e il bidone ringoiati dalla plastica: ma è proprio la plastificazione dell'immaginario che dentro la comunicazione sociale non lascia scampo, mentre la richiesta riguarda il vivo. E' così che possono defluire anche elementi aulici come scorie e scarti, lo snaturato, il retorico e la lingua diretta, in cerca di salvezza, di chi ci sta in mezzo.

(2007)



Su otto *Radiazioni* di **Adriano Padua**, in *Poesia da fare-blog*, giugno e luglio 2006.

<http://www.cepollaro.splinder.com/archive/2006-06>

### *La scansione*

Leggi i versi e ne senti subito la scansione ritmica. La scansione martellante ricorda la 'poesia oggettiva', la 'poesia- racconto' di Pavese e la sua insistenza. Ma qui non c'è nulla di mitologico né di nostalgico. E dunque non conviene indulgere in queste assonanze pavesiane. Di certo siamo in presenza di una poesia scandita, che ci dice per questo innanzitutto il ritmo e la tendenza all'iterazione, ci dice un respiro che vuole essere eguale nell'ispirazione e nell'espiazione, dunque ci dice di un pensiero che vuole appoggiarsi ad un respiro eguale, ad un ritmo, ad una scansione di parole. L'iterazione per accumulare e per raccogliere, l'iterazione per avvicinare, l'iterazione per assemblare il materiale da scandire. La scansione è numero, è geometria, anche se dovesse trattarsi di frattali, nel cuore della 'pasta del suono'.

### *Scandire è scolpire*

Una sorta di sguardo metapoetico o di dichiarazione ad un certo punto chiarisce (*radiazione n. 7*): 'ma sono costretto a scolpire nel niente materia verbale ed inerte'/ fonetico magma vischioso che estratto dal mondo dei suoni impalpabili/precluse le azioni sentenza la loro esistenza soltanto in potenza'. Scolpire qui sta per scandire. Ma occorre ripartire dall'inizio, quando gli elementi fondanti vengono presentati. Sono i termini fondamentali della fisica, i termini inumani contro il cui sfondo si staglia la vicenda umana. Termini inumani che comprendono l'umano solo per denunciarne la mancanza di umanità. La luce e il buio, la materia. Se le radiazioni sono vibrazioni, le vibrazioni danno vita, nella diversità delle frequenze, ai vari stati: la luce, il buio, i corpi stessi nella loro costituzione microfisica e, insomma, lo spazio e il tempo. Spazio, tempo e materia. L'artificio umano è investito da queste coordinate non-umane.

### *L'artificio umano.*

Ciò che il buio rivela: le 'strade sconnesse e le case', 'le cose rimaste come stanno', 'gli squarci', 'l'odore del sangue', 'il rumore che siamo'.

Lo squarcio come testimonianza della violenza perpetrata richiama quasi per moto istintivo, sul piano puramente sonoro, per assonanza generica, lo 'schierarci'. Qui fa la sua apparizione l'altro aspetto dell'artificio umano, quello della scelta e della morale. Fin qui le cose e il loro muto o

assordante dialogo con il buio e la luce, fin qui le cose nel loro statuto di vibrazione; ora si pone il problema dell'agire e della norma. Ma si pone inutilmente dal momento che l'artificio umano ancora una volta si mostra inumano e bestiale: si tratta del gioco della preda e del carnefice, un gioco in cui in natura facilmente i ruoli si scambiano, facilmente coesistono nello stesso animale. Dunque la salvezza è letteralmente impossibile perché l'artificio umano non lo permette: 'salvarsi non sembra per niente possibile almeno per ora'.

#### *La pasta di suono*

Quando al buio succede la luce c'è un tentativo di storia che la stessa natura inumana fa, seguendo le tracce dei movimenti notturni: non è ancora racconto, non è ancora ricostruzione sensata, non è ancora storia. Ma un semplice mutamento di stato al variare della frequenza della vibrazione.

Come per lo spazio e il tempo, così per il suono, altra vibrazione, che passa dalla parola all'esplosione della bomba non perdendo mai il suo carattere inumano, come quando è ridotta a 'pasta di suono', a rumore. E il rumore è il contrario del senso e dell'informazione, il rumore è anche dato dalla ridondanza. E il processo iterativo che mette in moto i versi, costeggia la ridondanza e si fa traccia del rumore dell'oggetto a cui allude. Così come la pasta di suono è data dall'incorporare nel corpo stesso della lingua del testo l'accumulo dei suoni e delle parole.

#### *La maschera del mondo*

Quando l'umano finalmente riemerge dallo stallo in cui la mancanza di salvezza lo aveva inchiodato non può che farsi strada tra la 'morte liquida' che piove la sua assurdità. E ciò che rileva è la 'maschera del mondo' : non il silenzio delle cose ma il silenzio 'profondo e nevrotico' che si accompagna ad uno spazio artificiale ridotto a 'montaggio illusorio d'immagini fisse e vocali' nell'alienazione diventata ormai abituale, silente, normale, antropologica.

#### *Fonetico magma vischioso*

L'inumano nella sua versione animale è insensibile per natura alla pace, gli uomini invece bestialmente fanno la guerra per ottenerla. Qualcosa non va tra ciò che si desidera nel profondo e ciò che invece si fa. L'artificio umano abitato è la città che produce la stessa vibrazione, la stessa esplosione della bomba, la stessa pasta di suono del testo. E' per questo che neanche il 'frastuono' può essere detto e a dirsi sono le parole della poesia, parole 'impalpabili'

destinate all'invisibile e alla non azione, alla non incidenza sul mondo. Il 'fonetico magma vischioso', pur avendo pagato il suo tributo al mondo per analogia, non è che 'materia verbale inerte', nel doppio senso: inerte perché impotente ed inerte perché come i gas non si combina, non reagisce chimicamente col mondo. 'Permane questo stato d'emergenza' essendo 'precluse le azioni' ma non le potenzialità di quel 'niente' che si è costretti a 'scolpire' cioè a respirare scandendo.

(2006)

Su *Il torsolo del ventre ed altre fandonie* di **Erminia Passannanti**, Troubadour, 2005 , in particolare il riferimento è ai testi apparsi su *Quaderno VII* di Poesia da fare [www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/QuadernVII.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/QuadernVII.pdf)

1.

Lontano da qualsiasi intromissione esplicita o implicita del soggetto configurato come lirico, il testo si costruisce come artefatto di parole *dislocato* rispetto ai suoi messaggi. Nel senso che ciò che accade sulla pagina, dalla prima all'ultima parola, si fa dichiaratamente maschera sapiente di ciò che è accaduto e accade fuori, non visto. E di fatto è un lavoro che con la forza dell'intelletto ha il potere di smascherare le presunte ragioni altrui, mentre copre scrupolosamente le sue ferite. Questo doppio movimento di proporre con chiarezza la superficie del testo nei modi della filologia e di nascondere con altrettanta sicurezza le ferite che muovono, gli squarci dei moventi, il patico e lo psichico, instaura uno spazio non detto che è esattamente lo spazio riservato alla possibilità del poetico in questo tipo di strategia testuale.

2.

Quasi per identificazione con l'aggressore, il Linguaggio dei Poteri viene riprodotto, calcato, deformato, parodizzato nel suo formulario. Un Linguaggio che si è andato costruendo lentamente nella sua archeologia, con tanto di dispositivi disciplinanti e pervasivi... Attraverso i corpi puntualmente disciplinati anche l'infelicità, la sofferenza, la mancanza di luce, hanno perso caratteri umani, perdendo la loro voce.

3.

La definizione, la sistemazione concettuale, la gerarchia prima logica poi fattuale, plasmano la materia sociale, investono e intrappolano nel loro reticolo significante i possibili gesti, le possibili espressioni della vita. Questa sorta di Logos al Maschile, contraffazione grottesca di una ragione umana che solo la vulnerabilità alla ferita dei poli, dei due poli, potrebbe incarnare, è direttamente assassina e torturatrice.

L'espressione ideologica per sua stessa struttura si appoggia sulla presunta essenza naturale, sulla presunta Natura: 'Per "sodomiti", si intenda uomo di mezza botta messo al bando, o carcerato per il crimine gravissimo di omosessualità secondo le prescrizioni bibliche'.

E ancora: 'I sodomiti esigono punizione gravissima come indetto dall'editto *Sui delitti carnali*. Ammettano o meno il misfatto, i sodomiti, attivi e/o passivi, vengano bruciati secondo la consuetudine, anche se cittadini altrimenti esemplari, professori e dottori, architetti e giudici di pace.'

4.

Il dispositivo legale si affianca a quello propriamente linguistico: così la definizione e la logica vengono letteralmente armate. Così la parola può imprigionare e uccidere, costituendosi più come Cerimonia che come Ordine. Tale violenza dei Codici risultando contraria perfino alla logica economica borghese, evidenzia la sua radice anti-economica e propriamente sacrificale...

Il Cerimoniale che dovrebbe destituire il soggetto concreto dalla sua posizione di Mandante e di colpevole, finisce, in questo trattamento, ad essere indizio principale del misfatto e della mistificazione. Ciò che da dietro le quinte urla è finalmente l'In-disciplinato, il futuro, l'utopia e il possibile.

5.

La dislocazione dei messaggi che viene prodotta dall'artefatto testuale lascia sullo sfondo, senza parole, perché difficilmente sarebbe articolabile, la storia delle vittime, se non mostrando nello smascheramento della Grammatica del potere, quell'aderenza alle cose, pratica, quella presenza piena che non è 'panzana filosofica' ma esperienza.

Per questo non bisogna 'emigrare dall'universo pratico del lessico in quello intangibile della panzana filosofica.'

Ma questo sapere non è nei Codici, questo sapere, attraverso le ere, può solo sopravvivere alla violenza dei Codici. Questa storia occulta e parallela è la storia non articolabile a cui pare alludere, controvolgia e malgrado se stessa, la esibita trasparenza della contraffazione raziocinante.

(2007)

Su *Catasto ed altra specie* di **Antonella Pizzo**, FaraEditore, 2006

1.

Il libro si organizza come per frammentazione o gemmazione da un testo originario che sembra raccogliarlo come una sorte di monade da cui per svolgimento il resto si precisa e nasce. La memoria è fatta di documenti, precisi, netti, catalogabili, collocabili, eppure la memoria svapora non appena si fa strada il sospetto che ci sia stato dell'altro, che c'è comunque dell'altro, sempre. E a nulla vale inventariare la superficie delle cose, quando le cose non sono esse stesse superficiali, dotate come sono di profondità, aggrovigliate nel profondo.

2.

Nella poesia di apertura in sentenza si anticipa lo svolgimento successivo e minuzioso. Non c'è patema ma disinvolta registrazione. Almeno in apparenza, dal momento che la prosastica leggerezza dell'avvio ben presto scivola nell'indeterminato e nell'allusione più scura. Tutto comincia dalla *banalità del male*, da una svista, da burocratico errore, ma poi è già 'ingiustizia cieca', è già 'urlo nella nebbia', è giù 'il fosso oltre misura'.

3.

Registrare, collocare, dividere, sistemare. Sbagliare, correggere... Come se davvero le cose una volta 'accatastate' s'acquietassero in un senso, pacificate. E invece no: non i girasoli di Van Gogh ma carciofi e cavolfiori. Il sogno dell'arte come il sogno della vita non è ancora arte non è ancora vita. Anzi, tutto il contrario: quest'arte, come la vita, comincia dall'accettazione 'fogli arrotolati e carte/ come i pensieri in testa' (pag24).

4.

La diminuzione, la desublimazione, l'utilizzo fino all'esaurimento della metafora-catasto come abbassamento della più aulica metafora-libro ed ecco che il tempo si àncora: 'Il mio tempo è di ventiquattro righe/una per ogni ora del giorno'. E questo diventa lucido ma non spietato sguardo sui meccanismi di una storia anche familiare: 'non è per mancanza di rispetto/ ma è il meccanismo che non fa per me' (pag.31).

5.

Più lieve è il dettato, più essenziale e scarno, più diretto e necessario, più la lingua risponde alla chiamata. E' un'esistenza che si racconta attraverso un espediente che organizza e che dice lasciando intatto il mistero, il senso e il non senso, secondo la responsabilità degli anni e della vita vissuta. Ed è accettazione umile e dunque vera che dopo un po' che risuona, a chi legge, nell'universale rimbalza: 'Ti prego la mattina non parlare/ che mi cancelli i pensieri/ne ho uno sottile e chiaro/ come filo di seta dipanato/ lucido e serico/ lampante e incontestabile/ che m'attraversa la mente: il principio è legato alla fine' (pag.37).

(2007)

Su *Animal Master*, di **Laura Pugno**, *Quaderno VIII* di Poesia da fare [www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/quadernVIII.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/quadernVIII.pdf)

1.

Tanto per cominciare il Minotauro diventa 'mezzotauro': diminuzione del mostruoso animale .

La situazione che viene costruita è paradossale: ciò che dovrebbe spaventare , oltre al Minotauro dimezzato, è il labirinto (della psiche) ma anche la parola 'labirinto' viene dimezzata. Si ripropone qui sul piano grafico ciò che era stato anticipato sul piano semantico. Il testo immediatamente dichiara di voler giocare su molti tavoli.

2.

Il 'Mezzotauro' è umanizzato dal momento che è completamente di carne, ma nello stesso tempo 'non divora carne'. Si associa piuttosto alla verdura. Tale dimensione animale non solo viene sottomessa ma addirittura fatta oggetto di rapporto sadico. L'asservimento della dimensione istintuale si fa diletto, prevaricazione, negazione radicale. 'puoi legarlo stretto-laby-/ rinth sillabare all'orecchio,/ bruciargli la pelle con la cera,/ se adesso è preda'.

3.

Si rovescia così la situazione: il dominio e l'asservimento si rivelano perversione, cioè distorsione del flusso libidico, deviazione del grande fiume in forza di cultura. Perché nevrosi, perversione e cultura si affiancano e trovano un qualche rapporto, sia pure distorto col mondo istintuale e animale.

4.

E per finire, anche se non c'è conclusione ma inizio di un processo, si allude alla trasformazione di questo movimento: la 'parte superiore del tauro' 'cambia mondi', se è vero che ciò che l'umano che intrattiene rapporti con lui, nei modi a lui possibili, non convenzionali, né prevedibili sta 'covando': 'quelle uova sei tu', embrione di possibilità e di divenire.

5.

Nel testo *New Asia* la capacità di produrre slittamento tra temi attraverso insistenze su elementi microlinguistici,



attraversi espedienti fonici, ancor più si esprime. E si passa dalla 'descrizione' della Cina 'molto grande' alla scena di un delitto, alla microstoria di una vittima. E questi temi inanellati dal senso scorrono attraverso improvvisi dettagli cruenti guidati come da indicazioni per una telecamera. La violenza è detta con precisione di zoomata 'tracce di sangue, come quando schiacci/ un piccione,/il corpo non la testa/il corpo hai detto il corpo non la testa/ ora vedi meglio/ la scena, la ragazza prigioniera delle ustioni'. Il testo non si compatta formalmente: costringe frasi di prosa e diversi registri a stare nello stesso tessuto in violenta compresenza. Il testo non si compatta ma si comprime, comprime all'interno i suoi elementi, costringe la narrazione ad incepparsi e ad interrompersi e lo slogato del verso, al contrario, a distendersi improvvisamente. E questi movimenti, queste diverse pressioni sorreggono e veicolano un sostanziale risentimento etico che sfiora la cronaca da grande distanza come calando in picchiata, mentre sullo sfondo *domina* la questione del Potere. 'Lingua incantata di grasso/ lingua che ti unge tutta'.

(2007)

Su *Le api migratori* di **Andrea Raos**  
in *Poesia da fare*, n. 4, ottobre 2005  
[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf004.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf004.pdf)

Una spinta vorrebbe puntare all'onomatopea, ma come una tensione profonda, più che mimetica, identificatoria. Ed è in questa pulsione la forza, ed è per questa natura non mimetica che la microlinguistica testuale non prende il sopravvento e lascia svolgersi trama e sviluppo, considerazione saggia e quasi a freddo, tragica, nel vero senso della parola.

L'allitterazione è elementare come elementari sono le forze in gioco. L'allitterazione s'incarica di fare da motore, molla pulsionale a lungo rattratta quanto violenta nella sua distensione cumulativa e indifferenziante: il senso si produce con la stessa velocità e la stessa devastante casualità del diffondersi delle api, veicolo e allegoria. Come un suono di tromba apocalittica, l'ira ha però radice chimica, genetica. Una condanna alla violenza e al non riposo, alla non riflessione, alla perdita del luogo e del senso, una condanna allo snaturamento fa di questi animali-macchine microscopici Edipo sparati dalla necessità, contro un muro d'incolpevolezza e di orrore perpetrato. Eppure la tragedia è storica, cioè: ci sono dei responsabili di cui si può fare nome e cognome, si può fare anche un documentario, come è stato fatto. Anzi la poesia può partire dal documentario perché quest'ultimo va a colpire, come l'ape snaturata e snaturante, un punto debole che scatena la catastrofe dell'immaginazione.

*'La fame divenuta collera'.*

Lo snaturamento della fame come dell'amore, come del sonno, come della sete, è già reazione rabbiosa e perversa: tanto inconcludente quanto cieca. La fame rende ciechi. E la cecità è rabbia: non discriminazione dell'obiettivo, inusitato accanimento.

*'Laboratorio-madre'.*

Come dire: l'attuale natura matrigna, versione contemporanea della delusione più cocente e sradicante: la cattiveria della madre, madre-terra, madre-laboratorio. La collaborazione alla creazione divina si è ridotta a manipolazione assassina quanto becera e irresponsabile. Qui l'origine del dramma: in tutti i sensi e per tutti i sensi (il *sentire*) a venire.

*'Non possono nidificare'.*

Le vite che si attorcigliano, nomadi per coazione, le coazioni in generale, la traiettoria sfuggita alla gravità, il non poter mettere radice da nessuna parte, neanche potersi fermare per chiudere gli occhi, per dormire...L'insonnia che uccide ha alle spalle il tradimento originario di ciò che è naturale: l'affidarsi alla madre, sia pure ormai di secondo grado, tradizione di lingua, valore condiviso, comunità di affetti 'radicali', della radice.

*«ma ne ho compiuto male, che ricade - ne ho toccata nell'intimo natura, ho fatto il male.»*

*si dibatte, tenta, mentre intanto cede*

*«Eppure ho scritto anch'io, lettere d'amore.*

(2005)

1.

Tra le righe, sullo sfondo, o forse semplicemente richiamati, dietro la lettura, si possono accampare almeno due narrazioni complete, a fronte della frammentazione di questo attraversamento nuovo di Racca.

Le due narrazioni sono quelle del Giona biblico e del Giona di Jung. Entrambe vanno nella direzione della regressione: la prima rispetto alla misericordia divina, la seconda rispetto all'Edipo stesso, di per sé già regressivo, verso la vita intrauterina.

L'attraversamento dei versi si struttura architettonicamente come narrazione, pone premesse, indica svolgimento, condensa in conclusione e, nello stesso tempo, estroflette il contenuto regressivo e archetipico come spalmandolo a brandelli su spezzoni di oggetti quotidiani, modi dire, paesaggi urbani.

Lo spessore psicologico della cosa detta si fa setaccio del mito e della descrizione di superficie con costante scambio delle parti: dal profondo alla superficie, dalla superficie al profondo. Vengono invertiti i linguaggi dell'uno e dell'altro, vengono fatti confluire ed esplodere: ciò che risulta è l'indistinzione tra la prospettiva soggettiva e quella oggettiva, un punto di fusione ed indistinzione ad alto potenziale archetipico e per questo altamente risonante.

2.

Il paesaggio è 'uno stomaco vuoto' ma anche 'questo stomaco di paesaggio cavo'. L'interno e l'esterno scivolano uno dentro l'altro fino a rovesciarsi dall'altra parte. Ma c'è anche un esterno riconoscibile appena, come dall'interno del senza-forma, in regressione pre-uterina, che risuona come 'la strada ascolta l'alfabeto sordo dei notiziari'. Qui la cosa, la strada, si dota di sensibilità a fronte della sordità del costruito umano, dei simboli, delle convenzioni del linguaggio, della comunicazione massmediale.

3.

Il tema della misericordia non detto è ciò che sottende quello espresso del 'dolore inferiore'. Se la 'santità non si misura con la potenza della divinità', se 'la passione rende sacre anche le cose più infime', occorre proclamare la dignità dell'infimo ('la debolezza che rafforza la fede'). Così

perfino nella raffigurazione medioevale dei dannati ad essi non viene negata una qualche bellezza, nella perfezione degli 'artifici dei colori'. La vicinanza della terra non è neoplatonicamente diminuzione di essere e di luce ma è mortalità e splendore. Splendore e luce, ancora, dei colori.

4.

La radice del mito è l'immobile variazione delle narrazioni oniriche: 'Mi chiedo: da quante centinaia di anni ogni notte si fanno sempre/ gli stessi sogni?...' Grazie a questa immobilità della psiche profonda, della psiche biologica si può ancora andare a pescare nei mari dei simboli, senza il pericolo di esaurimento delle risorse. Quel mare ha alimentato sia il Giona biblico che il Giona di Jung: in entrambi i casi vi era pericolo, in entrambi i casi vi era il tentativo di sottrarsi alla necessità del processo di individuazione e quindi il pericolo di non uscire dalla gabbia della vita in regressione..

5.

L'uccisione rituale. La violenza e l'angoscia, l'assassinio e la proiezione all'esterno di un interno nemico. Su questa inversione del colpo che parte, su questa inversione della vittima e del carnefice, su questa scissione tra soggetto e oggetto, si pongono le basi che mettono sullo stesso piano, nello stesso luogo, processi che sembrano diversi: 'la sostanza del giudizio', 'la combustione della parola', 'la chimica del gesto' e la mano che si arma, il metallo biologico, l'artefatto culturale ormai memoria biologica: 'si rizzano i peli sul dorso della pistola'.

6.

Entrare, uscire. Essere risucchiati. E dall'altra parte la minaccia di annientamento che difficilmente si può eliminare, difficilmente può identificarsi come nemico. Perché ad essere 'invadente' ed 'estraneo' è pur sempre un 'cuore' che paradossalmente tanto più invade quanto più non comprende e non appartiene. L'architettura del testo con le sue simmetrie, con le sue inversioni è anche dispositivo speculare, è anche l'opera concreta in cui 'lo multiplico gli specchi' e si manifesta come virtuale. L'assassinio e il suicidio corrono lungo la stessa linea indistinta della vita pre-uterina: nel mare amniotico sopravvivenza ed omicidio spesso sono più connessi di ciò

che comunemente si creda. 'Per volontà di sopravvivere lo stomaco della notte ingoia un /desiderio di uccidere.'

7.

Torna l'inferno quando comincia la parte conclusiva del poemetto, l'alfabeto sordo dei notiziari ora è la città lasciva che seduce e nega: 'La legge mette ciccia sulla brace e catene ai polsi'. La volgarità è esplicitata, ogni complicità ideologica sospesa nel paesaggio cavo dello stomaco. La volgarità qui esplicita il fatto che 'Dentro ogni cervello umano si nasconde un animale'.

La regressione alla memoria archetipica è un viaggio nella preistoria animale della psiche: qui in embrione c'è già tutto anche se in forma mostruosamente pre-umana. Solo che di pre-umano propriamente c'è il paesaggio, mentre la richiesta che viene spedita in più copie è una richiesta d'amore.

8.

La parte conclusiva del poemetto come per Giona la comprensione che ogni fuga è inutile e che bisogna provare 'a stare in piedi in un vuoto'. Il vuoto lì era dato dalla non comprensione delle ragioni di avvertire Ninive del pericolo di annientamento, dalla presunzione di stare nel giusto e quindi di potere anche disubbidire al comando divino, sostituendosi di fatto al giudizio divino.

E la presunzione si paga quando si ammette che il vero problema è riuscire a 'stare in piedi in un vuoto'. L'opera non ci salva, è 'sprecare tempo' né è il caso di attendere la scomparsa di chi o cosa immaginiamo ci tenga in ostaggio per sentirci liberi, il vuoto attorno.

9.

L'architettura del poemetto non è imposta dall'esterno (le sue simmetrie, specularità, inversioni etc.) ma si dà per la natura stessa dei simboli che attraversa: il mito ha la stessa architettura: Giona è fuori, Giona è dentro, Giona è ancora fuori. Processo di individuazione non processo dialettico. Quindi soggetto al dubbio, allo scacco, alla sconfitta, all'indietreggiare dopo un avanzamento, alla fissazione, alla dissoluzione. Nulla è garantito, insomma. Ma la forma che emerge è la necessaria forma che accompagna e rende possibile il significato di quel processo. Qui la lingua è quella che dalla profondità pesca i codici, ci può essere il poemetto in prosa, il verso narrativo, la prosa ad alto tasso di

ambiguità semantica. Non importa la definizione dall'esterno della superficie del verso. Qui è stata tracciata una rotta che è anche una storia che precede quella storia che la prosa nella sua superficie racconta. La poesia si connota anche per questa sua familiarità con viaggi come quello di Giona, a pescare sui bordi del non dicibile in basso (la memoria animale) e in alto (la potenza della divinità).

(2007)

Su *Il seguito degli affetti* di **Stefano Salvi**, Poesia Italiana  
E-book, 2006

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/SalvTes.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/SalvTes.pdf)

1.

Il bosco come luogo in cui si manifesta l'evidenza dell'inesauribile, e anche del non dicibile. Ancor prima che domanda venga formulata, ancor prima che domanda venga innestata in un dialogo, collocata in un contesto- storia, in una teoria di intenzioni, fini, rammarichi... E' in questo prima che la descrizione cerca la sua esattezza. E a fronte della determinazione degli oggetti del bosco, anche solo astrattamente indicati campeggia l'elemento dissolutore, che porta e apporta verità elementare e inumana: la luce. La luce costruisce e decostruisce, si organizza in evento puntuale e in programma di eventi, in stagione. Ma sempre la luce fa spazio, scioglie il residuo psicologico-umano, lo converte in paesaggio e segno da interrogare dalla distanza. Il vedere altro non è che un vedere 'visitazioni'. E perché ciò accada occorre che tutto il conosciuto appaia sconosciuto e sospeso.

2.

'perché si trova solo ciò che mette eco'. E' un andare che segue il principio del radar, l'opposto dello sguardo che dà fondamento questo guardare 'con cura'. Dalla luce al buio, nel buio del bosco, nell'archetipo dell'inconscio fatto emblema, la speranza del volo, la speranza della diversità.

3.

Dunque: al volo o all'elevazione. E' qui che l'andare conduce, vorrebbe condurre, una volta oltrepassata la fissità di ciò che è marcato e univoco. Dal momento che solo la moltiplicazione dei passaggi, degli inizi, dice che si sale. Ma ciò che resta nel tangibile e nominabile è solo l'analitico, il resto del sezionare, la riduzione cartesiana in parti.

4.

Ancora la luce è ciò che lascia vedere e ciò che oscura: le 'visitazioni' del bosco puntano a riassumersi in ammaestramento. Il vissuto a tal punto rarefatto da ridursi ad eco disseminata, ora, con impegno, per esortazione a



continuare, va collocarsi nei 'detrimenti', dove pare ricomporsi anche storicamente, una trama di affetti.

5.

'I vivi fissati alla spina', 'i vivi in intimo'. Tracce riemerse, bottino del guardare con cura. La storia lentissimamente va ricomponendosi e assume aspetti antropomorfici, quasi evolvendo dallo status vegetale da cui il discorso ha preso le mosse. Cominciano ad apparire vene che ancora potrebbero essere venature di foglia o di ramo, perché 'ogni stagione valuta vene proprie'.

6.

Del tragitto, nel mezzo della trasformazione e dell'indagine, accanto all'elemento che da raggelato si scioglie, nel passaggio da neve ad acqua, di tutto questo stanno a testimoniare le mani. E alla loro comparsa, insieme alla durezza della luce, nella consapevolezza della 'circostanza delle immagine' vi è una scoperta che riguarda la radice e l'origine: 'dove la pietra è calma / si trova la parte dell'innesto'.

(2006)

Su *Saggio familiare* di **Massimo Sannelli**

in *II Quaderno* di Poesia da fare

[www.cepollaro.it/IIQuadern.pdf](http://www.cepollaro.it/IIQuadern.pdf)

Tutto pieno, e per compressione e osmosi, comunicante. Muove dalla materia biografica con i mezzi che non lo sono, biografici: il tono dell'astrazione –che raffredda, analitica- messo a diretto contatto con qualcosa –si suppone- incandescente, all'origine. E non solo, all'origine. Di qui il baluginare di una sentenza che per precisione emerge prima di riaffondare nel magma. Come per girare intorno alla matrice, per poterla intera guardare: perché se la si guarda e la si dice tutta, allora se ne è separati. Ed è propria questa separazione il problema e il motore di questo concentrico dire. Capire per mescolanza e complicazione usando i mezzi della semplificazione: la differenza tra mescola e soluzione. Meccanismo opposto a quello proiettivo: intravedere la separazione in un oggetto: qui le proiezioni non si staccano, tornano indietro e stabiliscono all'infinito rapporti nel soggiorno regressivo ai piedi della matrice. Fa chiarezza con i mezzi della confusione e così può ancora esitare sulla soglia, ancora per un po' non si stacca, può non staccarsi. E questa non è beanza ma un'esplorazione in un luogo dove non c'è più davanti e dietro, dentro e fuori, sciaciare nella dipendenza, renderla loquace.

(2004)

Su *Le cose che non sono* di **Massimo Sannelli**, Poesia Italiana E.book, 2004  
[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/SanTesto.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/SanTesto.pdf)

1.

Due anni dopo la pubblicazione di *Le cose che non sono* torno a rileggere le sue pagine.

Due anni in fondo di sospensione, di attesa, come da una nave non distante di tanto in tanto gettare un occhio all'altra, dando tempo, dandosi del tempo, proprio mentre il tempo ci prende tutti.

La lettura che ne è venuta vorrebbe essere problematizzante e, nello stesso tempo, interna, risonante per nutrimento, e critica, ancora, per nutrimento.

2.

La *qualità* della scrittura la si percepisce immediatamente, prima di ascoltarla consapevolmente. E' un po' come con le persone: si avverte in un attimo la loro atmosfera, cioè la sintesi subliminale della somma e dei rapporti delle loro esperienze, non le direzioni né le provenienze, ma la somma e i rapporti delle *qualità* delle loro esperienze. In quale *diapason* si colloca la voce, se c'è risonanza in noi per avvertire. Altrimenti è silenzio, incredulità oppure verboso fraintendimento, dire tanto per dire.

3.

E' con prudenza e circospezione che mi avvicino a questa scrittura. La prudenza dipende dal fatto che questa scrittura si muove su di un piano 'regale'. C'è molto macinato, attraversato, c'è molta immersione nella lingua, c'è sapienza, ci sono decisioni prese nel profondo o, meglio, dal profondo. C'è già qualcosa che assomiglia alla perentorietà dello stile, alla sua sicurezza, alla sua attitudine autofondante. Mi viene in mente, ma come una citazione a memoria, una lettura giovanile di Bataille, la sua espressione: 'l'esperienza è l'autorità'. A proposito di 'esperienza interiore'. Dove è il principio di autorità che conta: ecco perché 'l'edito è re'. *Editto* di una *sovranità*. Fondamento della verità è l'esperienza, l'esperienza è sovrana.

Ma di che sovranità si parla?

4.

*Per ridurre a niente le cose che sono.* E il frammento paolino in epigrafe è una chiave per entrare. Per una sorta di rovesciamento carnascialesco, Paolo indica il rovesciamento dei valori che può ristabilire il senso di una direzione: dal profano al sacro. Paolo indica un metodo per smascherare le pretese, le menzogne e le illusioni del secolo. In questo frammento non c'è posto per la pietà, non ancora. Si ragiona per polarità, si sta ancora *dentro* le polarità. Forte/debole, pazze/savie, deboli/forti, ignobile/nobile, cose che sono/cose che non sono etc. La superbia resa impossibile.

5.

'la religione è contestata, e rifatta più spirituale'. E poco prima: l'ortodossia dello stile unificherà prosa e poesia. Impegni smisurati, dove di tanto in tanto vi sono autocorrezioni nella direzione dell'umiltà. La *difficile* umiltà. Ma una prima consistenza è già reperibile nel tenere insieme, nella stessa *ortodossia*, il tema della scrittura, della felicità, del sentimento concreto (del vissuto) e della quotidianità. Niente è veramente banale. Anzi il frammento alla radio vale proprio, attraverso il suo riscatto-decontestualizzazione, a 'isvergognare' parametri convenzionali di valore. E questa sovversione è anche lo 'spirituale' rifatto.

6.

L'uso dell'impersonale assolutamente *improprio*. Cioè: porre il *proprio* in questione e su questa questione creare un ambito di discorso. E anche la scommessa di rintuzzare il narcisismo e farlo crescere nella direzione di un narcisismo più maturo, meno fiducioso e indulgente, meno compiaciuto del 'dovrebbe essere' e più disposto a guardare quel che è. L'uso dell'impersonale dice questa tendenza, come l'assunzione di responsabilità rispetto al valore, a ciò che vale e che dovrà valere. Ma è anche esplorazione e ricerca a tutto tondo, con annessa riflessione sul metodo, con lo svolgersi delle ipotesi, con i ripensamenti, con le verifiche. Il regale è tale se va a coniugarsi col sacerdotale: farsi *ponte*.

7.

Il facile non è la chiarezza, come l'utopia sociale. E così si ragiona sulla funzione dello scrivere: una solitudine

oggettiva che non decreta nulla. E resta ad ogni modo il sapore alchemico dell'opera nei confronti della vita. La trasmutazione del fango in oro.

8.

La logica dell'identico esclude e rimuove il diverso. La logica dell'identico non sa che l'identico è *anche* altro. Le polarità non integrate falsano l'intera cultura occidentale, costretta per ignoranza non solo alla repressione del diverso in sé ma anche al suo sterminio fisico. Pasolini sullo sfondo. Ma non solo. E' il massacro quotidiano del senso comune che di comunanza non sa nulla, irretito dall'identico, tanto asfittico quanto autoreferenziale.

9.

*La vita limpida, la sua mediazione tra fare e voce bassa.*  
In ballo ancora la superbia. La presunzione. Il dover essere qui è istanza severa che non lascia scampo. Qui il discorso si fa serio. Ma resta sempre l'abisso tra il dire e il fare. E la voce, anche *abbassata*, tradisce la distanza della realizzazione, dell'essere disinvoltamente, della *vita limpida* che non si dà come mediazione ma che si sogna ormai come *abito*, abitudine, realizzazione, appunto. Ed è ancora istanza severa ma guida. *La posa che fa scempio delle pose.*  
D'altra parte 'parla uno, parla solo'.

Il 'regale' vuole farsi ponte: l'impersonale si presta a traghettare il particolare verso qualcosa di più vasto, ma occorre umiliare la superbia dello strumento, lo strumento deve essere umile: non sono possibili compromessi. Altrimenti torna ad essere letteratura e basta. Altrimenti si è ancora *dentro la gabbia*.

10.

Il corpo altrui che dice in tutta naturalezza ciò che tutti sanno, perché tutti sono corpo. 'Io voglio essere tutta piena e riempita' e c'è una grazia che però mette sulla difensiva. Mette ansia. Piuttosto 'uscire' che 'entrare', il corpo che deforma, che richiama il platonico 'generare il bene' e la perfezione. In mezzo, il telefono, la provocazione telefonica: la divaricazione tra ciò che si pretende (che si tende in alto) e ciò che si è. Ma spostando subito i termini della questione, deviando, fuggendo.

11.

Il valore viene enunciato e collocato al primo posto: 'Di tutte la più grande è la carità'. E poi subito dopo la scrittura che vi si 'appoggia': questo è il paradosso. Ciò che è egocentrico fino al maniacale dovrebbe rovesciarsi in virtù ('L'opera è figlia della virtù, non è virtù'). Paradosso perché ci si propone come 'sale del mondo in privato, oggetto minore in pubblico'. La *riduzione a niente delle cose che sono* qui si fa davvero difficile. Ecco perché la 'carità balbetta' e il godimento è la mente che scompare. La meta è tanto chiara quanto distante.

12.

L'accostamento dei piani di oggetti fino al collasso fa scattare la sentenza. Dalla casa in disordine uscendo, alla luce che entra nella stanza ed è già un'*altra* luce, all'autocommiserazione subito compensata ed annullata dallo scatto d'orgoglio dell'intellettuale che devia il discorso dall'autoanalisi ('povertà di chi non ama') all'enunciazione teoretica sull'etica (povertà pasoliniana, letteraria, eppure concretissima da morire, come per una sorta di anoressica introflessione della purezza nel suo polo *timido*).

13.

Il complesso materno a cui si sfugge, se ce la si fa, con coraggio e pagando un alto prezzo, tiene tutto in pugno: casa, arte e vita. Vita ridotta altrimenti a 'corpo che gode la sua sterilità attiva', 'la somiglianza della vita alla pietà scritta': condizioni entrambe paradossali nella negazione dell'agire fecondo e di una pietà per la quale propriamente le parole vengono meno 'acciocché niuna carne si glorii'.

14.

Non è facile saltare la Psicologia ed approdare alla Teologia. Per lo più si resta impigliati nella prima anche se intellettualmente si lavora dentro il campo della seconda, anche se si è propensi a credere di essere andati oltre. Qualcosa non convince, non quadra. Ed è spesso qualcosa di elementare, come una *posa* che tradisce. La distanza dalla automaniera è una distanza infida e delicata, soprattutto per

il sogno di purezza e per la grandiosità del compito di 'isvergognare'.

Gli oggetti più prossimi e quotidiani sono riscattati nella loro luce solo se si rinuncia ad *ogni* affettazione. E

l'accostamento talvolta rischia di essere blasfemo se egoriferito: trovare lavoro e poi 'Il prima non esiste: quello è senza Dio, il presente lo trova in tutti i modi'. Ogni tipo di *gloria* è esclusa.

Altrimenti si rovesciano i rapporti: il *ridurre a niente le cose che sono* solo un modo per barare con la resistenza di un' egoità tanto ingombrante quanto sorda ad ogni pietà, anche verso se stessa.

15.

La chiarezza di un programma che riguarda la prosa comporta definizioni di temi, di stili e termina con una sentenza sull'essere e il fare (e il divagare). Come per segnare un argine, un perimetro, come per delimitare chiarificando ed escludendo, scegliendo. La prosa 'è applicata' ai 'fatti veri di un'intimità non risolta nelle scelte affettive, nel posizionamento all'interno dei gruppi, nel lavoro fisso ecc.'. Qui l'impersonale lambisce la sociologia e la struttura: lo sguardo tutto interno diventa di colpo tutto esterno e poi di nuovo tutto interno, alla fine, con la sentenza sull'essere che è già l'aver fatto. Si sceglie il macrotesto piuttosto che l'alternativa tra plurilinguismo e monolinguisimo. La scelta dei *temi* della prosa carica all'inverosimile ogni dettaglio, forzato in tal modo ad essere investito di un'*aura*: la frase, sospesa dal contesto, è costretta a caricarsi di un senso *altro*. Questo è il collasso tra i piani, movimento di estetizzazione che può anche essere l'opposto del *ridurre a niente le cose che sono*.

La dissipazione delle immagini richiamata da Deleuze va nella direzione dell'orizzontale, quella sì, dell'umile, dell'appartenenza unica di volta in volta al suo contesto. Di qui l'avversione di Deleuze per le storie della filosofia, di qui la possibilità di fare solo 'monografie', rispettose del senso unico di volta in volta precisato delle parole dell'autore.

16.

La relazione tra purezza e assenza di potere, di forza, incappa nella necessità dell'auto-dichiarazione come esercizio di forza (linguistica). E, per associazione, al tema della purezza segue quello dell'anoressia. Lo scambio con l'altro è 'assunzione per bocca' e 'con la scrittura a portata di mano'. Alla condizione della donna di soggezione e

inferiorità storico-sociale fa da contrappunto quella dell'uomo la cui virilità è ridotta a fallo, a chiodo. L'uomo che è duro non ha bisogno di nulla e se non ha bisogno di nulla *non è nella realtà e non vale nulla*.

Quindi il bisogno istituisce il valore e l'amore (quell'uomo che non ha bisogno di nulla *non ama neanche*).

17.

La terza via tra essere e apparire è la scrittura, cioè: 'non possedere il potere'.

Intanto le frasi registrate dal televisore, decontestualizzate e caricate di senso, *estetizzate* nella scrittura, si comportano non come segni altri, dall'*altro*, dell'*altro*, ma come segni propri, esasperatamente.

18.

L'unica potenza ammessa è quella che *da una parola buona e detta, né maschio né femmina, con ricchezza – delimita l'azione di uno in un progetto aperto*. La cura di sé sa benissimo che non tutto è oro, che la posa che fa scempio delle pose è ancora di là da venire, ma sa anche che *la forma è nell'esperienza*. Ed è proprio questo il terreno che è tempo, costitutivamente tempo, che potrà dare un contenuto alle parole più difficili, parole come *tutto è santo*.

(2006)



Su *Biometrie* di **Italo Testa**, Piero Manni Ed., 2005

1.

Il libro che raccoglie testi scritti in tempi, stimolazioni e contesti diversi ad una prima lettura risulta omogeneo, nonostante le notevoli escursioni, differenze, esplorazioni che investono sia il piano metrico-ritmico che quello sintattico-lessicale. E già questa omogeneità invita a soffermarsi, dal momento che a permanere in questa prima fase della ricerca di Testa, non è tanto una testualità quanto piuttosto la *sospensione* tra ciò che vuole essere detto e l'esito finale del verso. Come dire che vi è un pensiero non espresso che permane, pensiero che poi s'incarna di volta in volta nelle diverse soluzioni stilistiche, senza peraltro dispiegarsi. Quella sospensione, che è distanza e non identificazione, fa sì che chi dice si ponga al centro tra due universi di significato, il pensare teoretico e il dire poetico, facendosi risolutamente *vuoto*, celato dietro le parole esposte della poesia come per un pensiero *sovraesposto*.

2.

All'inizio vi è, a guidare la lettura ma anche il viaggio testuale, l'indicazione di un compito, di un metodo. Questa indicazione si radica nell'etico, in una sorta di categoricità del dovere applicata ai sensi, agli organi di senso, ai ricettori. Nel compito non si tratta tanto di un realizzare un movimento dall'interno all'esterno, quanto di disporre i sensi al moto contrario.

In gioco è un canto in cui possano risuonare i corpi dei vivi e dei morti.

'Devi intonare la litania dei corpi / di quelli esposti nel riverbero dei fari /di quelli accolti nel marmo degli ossari, /(...). (pag.9)

E dunque: il suono- udito, l'orientarsi 'tra le scansie dei centri commerciali', l'adattarsi al 'ritmo delle sirene', l'esporsi agli urti e 'l'abbandonarsi al canto degli antifurti'... Questo compito-dovere coincide col programma socialmente previsto di un'esistenza data, di un'esistenza ridotta a dato, frantumata e macellata in dimensione onirica. Nella stessa pagina, il testo continua:

'cullarti al flusso lieve dei carrelli / sognare animali e corpi a brandelli', /devi nutrirti di organi e feticci / (...).

L'ironia è come trattenuta, non vengono fuori né risentimento né sdegno, né nostalgia: l'*adattamento* impone che non ci siano cadute, reagire col *pathos* non sposterebbe nulla delle cose, del loro 'assedio'. E d'altra parte 'aderire alla carne' presuppone il mondo così com'è.

3.

Putrefazione dove c'è acqua. Trasformazione, sì, ma verso la dissoluzione. Tra putrefazione e apparenza si stabilisce un nesso. I morti 'sono dediti all'apparenza', e come in un ciclo industriale, ad accoglierli saranno inceneritori.

E poi vi sono i morti che lo sono per mancanza di coscienza, di consapevolezza, e sono propriamente 'non nati' (Legioni, pag.18).

4.

*Forme in replay* è come una sezione di ossi di seppia diventate tecnologiche. Come se l'alienarsi non fosse più nel senso tradizionale di perdita della propria natura umana nella reificazione del processo lavorativo ma , più fantascientificamente, diventare 'alieno'. Non alienato ma alieno, di un altro pianeta. E' la forma di alienazione della terza rivoluzione industriale che intacca il corpo attraverso la sua mutazione protetica. Dagli organi di senso esangui alla sostituzione degli stessi: mutazione dell'inorganico che è sempre anche attrazione e fascinazione di *evanescenze*.

5.

Vetro e corpo trasparente. Il corpo non esprime, nulla esce da lui a dire che c'è ed è fondamento di qualcosa, o almeno, di una vita. Come anche l'aver qualcosa da dire, l'incontrarsi e il separarsi: l'inizio e la fine non fanno storia, vicenda, intreccio. In luogo del corpo vi è un 'torso vestito'.

6.

*Biometrie* dello stato delle cose a partire da una stazione di monitoraggio che è la forma poetica nel suo insieme. Sorta di tracciato, di diagramma versale che restituisce nel suo calco lo sguardo. E poi da questa 'soggettiva' che è già un'oggettiva di rilevamento dati, si passa alla sintesi

estrema, al bilancio reso in una sentenza impropria, in atto ordinario, banale, in *Low-cost*:

Più tardi, stretti in fila, pronti all'imbarco:  
al check-in non c'è altro da dichiarare  
che queste due vite nude, a basso costo;

Gli unici a volare, gli unici liberi rispetto al meccanismo dei tracciati sono i due aironi sui motori. Che poi sarebbero una delle minacce più serie per gli aerei di linea.

7.

Il meccanismo che sottrae la vita, ancor prima di reprimerla o negarla, appare come un programma. Talvolta il dubbio che sia intenzionale, come una sorta di genio maligno che abbia architettato il peggiore dei mondi possibili con supplemento di sadico divertimento...O l'affiorare della minaccia e della paranoia. E tutta la sospensione e la paralisi, e la necessità di un 'certificato di esistenza' stanno nel titolo ossimorico nel suo fondo: misura e peso di ciò che è vivo. E, più radicale del dubbio cartesiano, il dubbio che il vivo sia vivo, che la vita sia viva...La misurazione o la verifica qui come nel teorema di Godel: la risposta non può essere data entro questo sistema di coordinate.

'è ai doveri verso te stesso cui sfuggi  
perché di te stesso disperisci '

Ma intanto c'è stata resistenza e rifiuto di chiudere gli occhi per 'sentirsi al sicuro' (*Un'altra notte*, pag.66).

(2006)

Su *Architetto del sogno* e *L'attimo del diavolo* di **Pino Tripodi** in *I Quaderno* e *III Quaderno* di *Poesia da fare*  
[www.cepollaro.it/IQuadern.pdf](http://www.cepollaro.it/IQuadern.pdf)  
[www.cepollaro.it/IIIQuader.pdf](http://www.cepollaro.it/IIIQuader.pdf)

Non proviene dalla letteratura e neanche dalla filosofia: una caratteristica di questo percorso è l'assoluta, viscerale 'mancanza di disciplina ': è il punto di vista, tendenziale, dell'*immanenza* (nel senso di Deleuze). Ma è anche, insieme, un'esperienza, individuale e collettiva, di un orizzonte: quelle 'pratiche' teoriche e di vita che serpeggiavano in Italia alla fine degli anni '70. La ricchezza del contenuto è tale che molto del materiale 'emerso' dalla scrittura resta 'non trattato '. E ciò perché quel punto di vista richiede l'invenzione di un trattamento *ad hoc* : si può vivere e scrivere 'senza disciplina ', senza il disciplinamento imposto dall'amministrazione culturale, a patto che il rigore sia assoluto. Rigore difensivo che assorbe gran parte dell'energia ma per un buon motivo: trarre in salvo l'intuizione dell'immanenza, anche allo stato grezzo, piuttosto che sacrificare la verità dentro la relatività dei codici. Ma proprio questo è il nodo: da un lato 'è un'esperienza che si autolegittima , assoluta, dall'altro c'è il dirla che non può schivare la parziale menzogna del codice (sempre relativo, autoreferenziale, eticamente indifferente). C'è pietà controllata dalla lucidità, e c'è lucidità commossa dal gioco inutile della forma letteraria, dalla sua natura intrinsecamente utopica, o meglio ancora, atopica.

(2004)

Su *Post-it* di **Michele Zaffarano**, Poesia Italiana E-book, 2006.

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/ZafTes.pdf](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/ZafTes.pdf)

1.

Qui la narrazione si alleggerisce in virtù dei passaggi senza preavviso, in virtù di una provvisorietà decisa per statuto e abitata. Il dettaglio fotografato parla. C'è sempre qualche voce che dice, anche le cose dicono, parlano e il loro dire è una loro appartenenza, una loro precisa genealogia. E in mezzo a queste cose, non *oggetti*, ci sono anche persone, non *personaggi*.

Le cose e le persone dicono anche attraverso il loro silenzio che permette allo sguardo di passare oltre, alla mente di divagare. Anzi, pare che questo divagare, questo correre fuori dal campo di discorso mai recintato, sia proprio ciò che restituisce una specie di senso.

2.

Il sistema economico entro cui le cose sono prevedibili, da un lato, dall'altro l'appunto provvisorio che slitta continuamente in un qui ed ora che mescolando dettaglio e pensiero, fa del dettaglio un'immagine assoluta e, del pensiero, solo ciò che lo precede o che lo segue.

L'espropriazione della sovranità compiuta dal sistema economico è collocata in una descrizione essa stessa non sovrana, non architettante, paratattica.

3.

Poi, attraverso le gocce di pioggia su di una magnolia, i pianeti fanno cosmica la scena ma per 'guardare sulle piante dei piedi'. E' l'accadere naturale di un eterno ritorno in cui le cose accadono per riaccadere e rispetto a cui ci si riassume in 'io mi ricovero dentro, fuori piove'.

4.

Non c'è un dialogo, ci sono vite che si dipanano all'oscuro. Ma sempre in *vista*, sempre mostrandosi, dichiarandosi, dettaglio per dettaglio, frammento per frammento, in una *memoria scompaginata*, in un testo in cui spezzoni di frasi scorrono gli uni negli altri. E capita così che cada una frase famosa del *Tractatus* nel bel mezzo di un discorso sulle

gazzelle che mangiano i leoni, che non mangiano i leoni:  
sulle gazzelle come sul *resto* non si può parlare...

5.

Scomposizione e fusione di ogni punto di vista e poi la chiusa provvisoria che fa capo alla concretezza del basso, a proposito di democraticità. E laddove uno si aspetterebbe la consequenziale chiarezza dei contesti, la condivisione razionalmente amministrata, il principio dell'agire comunicativo, lo attende invece l'orizzontalità vuota dello spazio, dove *tutto è geografia*.

6.

E la posizione dell'osservatore immobile ma partecipe. Come seduto su di un balcone, abbastanza *dentro* e abbastanza *fuori*. Da lì le cose si vedono prive del loro senso proprio, anche il dramma che si svolge sotto gli occhi in fondo è un dramma che non si capisce. Chi chiama, chi urla, chi fa tanto rumore da impedire anche l'osservazione: non si riesce neanche a dormire in tutto questo baccano che esala dal mondo.

7.

Ad un certo momento viene chiesto se si *debba proprio dire qualcosa*, dal momento che 'io penso sempre di doverti dire qualcosa'. Il mondo si manifesta, il dentro viene integralmente esposto dalla frammentazione e dalla fusione dei fatti, l'altro che parla, nella *crisi di statuto dell'oggetto*, è già confuso, come in una prospettiva senza profondità col bordo delle foglie, 'mentre parli attraverso i bordi delle foglie'. D'altra parte, se il tempo è quello del lavoro salariato, 'si vive solo nel presente'.

(2006)

## Appendice

### *Note per una Critica futura*

1.

Cosa vuol dire, leggendo della poesia, fare poi della critica? Cosa vuol dire oggi, in un tempo in cui il testo come entità semiologica, tende ad avere diverso statuto, incalzato dall'oralità secondaria della telematica e dall'utilizzo di altri media, diversi dal libro, con relative implicazioni? Paradossalmente l'esteriorizzazione a cui sembra richiamare il mutamento del paesaggio tecnologico, invita, può invitare, ad una *concentrazione* maggiore sull'atto di lettura (a monitor, su foglio appena uscito dalla stampante, su pagina densa di libro)... Così come nelle città del Nord, freddissime d'inverno, ha sapore e importanza particolare, ritrovarsi insieme al chiuso, magari a cantare, di certo a bere...

Ma è condizione nuova ed è tutta da riconfigurare.

Occorre, tra l'altro, indagare sul senso da dare, o da ritrovare, a quel termine *concentrazione*, che potrebbe rivelarsi, in profondità e sorprendentemente, come il suo contrario apparente: *dispersione*. Esiste insomma una dispersività che, invece di disperdere, *raccolga* che raccolga proprio nel senso etimologico, nel senso eracliteo?

2.

Le dimensioni a cui un testo poetico allude, il crocevia di informazioni in cui consiste, anche quando si irrigidisce in una pretesa autoreferenziale, anche quando esibisce la sua letterarietà come un luogo atemporale e impermeabile, sono troppo presenti perché sia possibile ignorarle. Certo, vi sono testi che *indicano* questa molteplicità di attraversamenti, altri testi che addirittura *mimano* il caotico sovrapporsi di informazioni, ma il punto è sempre, per chi legge, riuscire ad individuare il *punto di vista*, la posizione, il contributo di intelligenza che non è calco ma fattura originale dell'autore.

Perché dall'altra parte del testo c'è un autore: qualcuno che ha ridotto la molteplicità ad una serie di *scelte discrete*: ha scelto per noi un lessico, una sintassi, una ritmica. Oppure si può dire che da queste cose è *stato scelto*. Se si dice in questo secondo modo, la ragione sta nel fatto che si sottolinea la parte non consapevole dell'agire artistico. Dunque alla fine il paradosso di un agire non consapevole capace di questi attraversamenti molteplici...

E allora da dove origina uno stile piuttosto che un altro? Una selezione lessicale, sintattica, ritmica, piuttosto che un'altra? Il critico dovrebbe, tra l'altro, forse mostrare proprio la *necessità* di questa *riduzione* (la configurazione formale): in questa sottrazione di possibilità, tra l'altro, sta il segreto dell'efficacia di quella allusione alla molteplicità di dimensioni...

3.

Le convenzioni letterarie, e in genere, le strutture che permangono nel tempo, riconoscibili socialmente come arte, le fondamenta antropologiche della poesia, sopravvivono attraverso i secoli e le tecnologie, mutando continuamente, non solo nell'utilizzo dei materiali ma anche nelle funzioni.

E così da un certo punto di vista l'oralità primaria delle epoche prima dell'invenzione della scrittura e della stampa, e l'oralità secondaria indotta dalle nuove tecnologie, non spostano nulla di fondamentale per quel che concerne il 'fenomeno di lunga durata' di cui parla Inglese\* che è l'arte o la poesia, in questo caso.

Eppure le convenzioni di volta in volta devono essere *animate* per poter vivere; il rito continuamente deve rinnovarsi come *esperienza di qualcuno*, anzi come esperienza di più di uno...

Ed è da questo lato, dal lato di chi rinnova il rito, dal lato delle sue concrete circostanze storiche peculiari, che la nostra attenzione si sposta, quando si formula la domanda intorno al leggere, cioè all'uso concreto della poesia.

La critica è innanzitutto un *atto di lettura che attualizza*, in senso letterale, una *ritualità dell'immaginazione e del pensiero*. Ma i modi dell'immaginazione e del pensiero sono sempre legati a contesti *peculiari*: forse è proprio questo lo *specifico* di una critica che riemerge come bisogno, bisogno di tratteggiare delle peculiarità .

Chi fa la poesia sente oscuramente che i modi della critica, cioè i modi della lettura, devono rinnovarsi nel rinnovarsi dei contesti...Ogni atto di lettura ripercorre le scelte, direbbe Inglese, le 'posture', le prospettive complessive a partire dalle quali le selezioni (lessicali, sintattiche, ritmiche, metriche etc.) si sono realizzate. Questi punti di vista si ancorano alla radice doppia del dentro e del fuori, della molteplicità degli attraversamenti e delle scelte compiute: tutto ciò va ripercorso accettandone le sollecitazioni, amplificando questo o quell'aspetto dell'insieme.

Rispondere a tali sollecitazioni (di immaginazione e pensiero) significa *leggere*, ricostruire il punto di vista significa *interpretare*: aggiungere una chiave al mazzo delle esperienze possibili.

4.

L'atto di lettura del critico, nella sua imprevedibilità di esperienza, resta comunque un gesto disciplinato. Innanzitutto diventano assai problematiche le classificazioni che veicolano, in modo più o meno implicito, delle ipostatizzazioni e delle ontologizzazioni del testo. Le classificazioni nascono soprattutto dall'esigenza *economica* di produrre dei segni che hanno funzione distintiva, ma l'atto di lettura come *'esperienza di qualcuno*, anzi come esperienza di più di uno', come si diceva nella *Nota 3*, segue non una logica dell'economia ma una logica della *moltiplicazione e dell'amplificazione semantica per risonanza*. Non si tratta, leggendo, di ridurre i molti all'uno ma al contrario di moltiplicare la prodigiosa sintesi in cui consiste il testo, nella molteplicità degli esiti possibili: la *ritualità dell'immaginazione e del pensiero* è , tra l'altro, proprio questo *rispondere* del lettore, questo ripercorrere, a partire dalla configurazione formale del testo, le scelte e gli esiti possibili di *quelle* scelte.

Leggere è insomma un lasciar risuonare una chiave provando ad aprire altre porte, già comprese nel testo, ma *ancora* silenti. In questo senso il testo importa soprattutto per quel che non dice, non perché non l'avrebbe mai detto, ma perché ciò che ha detto attendeva il lettore per poter esser ascoltato, per risuonare. Ecco perché in una poesia, precisa nella sua configurazione formale, ogni elemento è semantizzato.

5.

In un certo senso la critica negativa non ha motivo di esserci. L'atto di lettura è promessa di esperienza e l'esperienza che si ritiene non valida,



non significativa, è un'esperienza interrotta, morta al suo nascere, come un passo che non segue l'altro. Il critico non ha motivi per censurare, semplicemente smette di leggere. Censurare comporta un passaggio dal piano dell'esperienza della lettura a quello delle razionalizzanti ipostasi del gusto. Questo è il nodo che permette all'ideologia di sostituirsi all'atto di lettura finendo per adulterare l'intero processo.

L'atto 'positivo' del critico, come *lasciar risuonare una chiave provando ad aprire altre porte*, non abbisogna di sostegni esterni, ideologici, gli strumenti di cui fa uso sono subordinati all'esperienza che va facendo, così come scarponi, corde, e altro necessitano a chi va per monti.

Alla fine della lettura ci sarà ancora il testo e la sua moltiplicazione, la *risposta, l'attualizzazione di possibili sensi*, mentre nel caso della critica negativa, della censura, il testo non vi sarà più e vi saranno soltanto ribaditi i punti di partenza del critico, le sue convinzioni più o meno sclerotiche, i suoi fantasmi identitari.

*L'ascolto di chi legge è già un rispondere se leggere è appunto riattivazione di una ritualità dell'immaginazione e del pensiero.*

L'atto di lettura, insomma, o avviene o non avviene. L'esperienza o avviene o non avviene. Ma se non avviene non vi sarà nulla da dire, così come degli innumerevoli eventi di una giornata nessuno fa cenno perché ritenuti *non pertinenti*.

Il punto non è stabilire, leggendo, dei valori, e delle relazioni tra valori, ma *leggere*, appunto. La materia del testo in qualche caso non ci abbandona dopo la lettura, noi continuiamo a parlare la nostra lingua ma, in modo appena percettibile, questa, dopo l'esperienza della lettura, risuona *diversa*.

Quando si dice banalmente che la lettura arricchisce non ci si riferisce a dei contenuti ma all'ampiezza dei toni e delle tonalità di cui siamo capaci. L'esperienza della lettura, come ogni altra esperienza, in misura diversa, coinvolge simultaneamente i livelli mentali, emotivi e fisici: il lettore dovrebbe in questo caso, dopo la lettura, ritrovare in sé un'ampiezza di spettro del pensare, del sentire e dell'immaginare, accresciuta e approfondita.

6.

Il *nuovo* non è costitutivo del testo ma dell'esperienza che del testo si fa.

Si possono leggere molte volte gli stessi libri perché ogni volta quei libri sono nuovi nell'interazione con il lettore. Il nuovo non è categoria ontologica ma relativa all'esperienza di qualcuno...D'altra parte l'esperienza perché sia tale è sempre nuova.

L'ideologia moderna dell'avanguardia trova uno dei suoi fondamenti nell'*ontologizzazione del nuovo* così come l'ideologia postmoderna lo trova nella sua negazione. Anche qui alla concretezza delle relazioni, dagli esiti sempre imprevedibili, si è sostituita l'astratta identità di un'ipostasi.

Quindi *il nuovo non sembra ridursi ad un oggetto ma sembra piuttosto essere una relazione di volta in volta imprevedibile.*

Tale aggettivo non andrebbe mai sostantivato, reso sostanza: vuol dire cose diverse di volta in volta in contesti diversi. Per un lettore non dovrebbe porsi tale questione: la lettura non cerca il nuovo perché essa stessa in quanto *esperienza di qualcuno*, se davvero è tale, se davvero riesce a riattivare una *ritualità dell'immaginazione e del pensiero*, è sempre nuova.

7.

Il detto goethiano 'si fa ciò che si è', riferito all'arte, può anche voler dire che leggere è sempre un *leggere tra le righe*. L'extratestuale coincide con ciò che traspare tra le righe, non come qualcosa di estraneo al testo ma come qualcosa che sembra averlo generato; alla fine della lettura sarà il suo senso, anzi, *un* suo senso. La scelta lessicale, la voce che cova nelle relazioni fonosimboliche, l'intero impianto retorico sono la *materia* del senso e dei sensi da ricostruire, da ripercorrere.

Le porte che la lettura dovrà aprire sono le porte che alludono all'esperienza dell'autore che la prodigiosa sintesi del testo racchiude, socchiuse.

Più accosto è il movimento della lettura ai passi che il testo compie, più si avvicina il momento in cui si profila il senso, cioè l'esperienza di uno *tende* a diventare l'esperienza di un altro.

*Ricostruire il punto di vista significa interpretare*: non abbiamo mai di fronte ciò che un autore è ma sempre ciò che un autore ha *fatto*. Eppure ciò che ha fatto lo possiamo interpretare leggendo tra le righe ciò che lui è. Credevamo di esserci appiattiti sulle parole del testo, sul testo come insieme di parole, e ci ritroviamo, invece, con un possibile distillato di umana esperienza.

8.

Una poesia, alla lettura, innanzitutto consiste in un insieme di parole collocate e collegate in modo tale da essere riconosciute come poesia, appunto. Il Poetico costituisce l'orizzonte d'attesa della poesia anche se spesso quando la Poesia viene riconosciuta, il Poetico è costretto a riconfigurarsi.

La tautologia che lega Poesia e Poetico non è statica ma continuamente si trasforma al suo interno. Ciò che ieri, in molti casi, aveva funzione politico-religiosa, oggi ha funzione estetica.

Ma si potrebbe anche notare come molta della produzione estetica attuale (non certamente poetica per questione di mancata diffusione) abbia funzione politica e mitologica. Su questa ultima condizione si è spesso in passato concentrata la critica della cultura, essa stessa, come si è detto, ipostatizzante.

La presunta separatezza della sfera estetica da quella morale, psicologica, religiosa, economica e politica, alimenta uno di quei pregiudizi che hanno caricato la stessa sfera dell'arte di tutto il peso di queste mutilazioni. L'egotismo dell'artista potrebbe essere considerato anche come una conseguenza di questo sovraccarico, quasi a compensazione e a risarcimento della frattura.

La ricerca del nuovo del moderno si è così concentrata, per lo più, sulle parole e sul modo di collocarle e collegarle, più che sul nuovo come *una relazione di volta in volta imprevedibile*, come una *qualità dell'esperienza* non mutilata, non relegata alla sfera estetica, salvo il rovesciamento pure e semplice delle poetiche nelle ideologie.

Le avanguardie storiche, tra l'altro, hanno preparato il terreno per ciò che sarebbe diventata l'estetizzazione della vita e della politica: la vita, o meglio, le *rappresentazioni* della vita, come opera d'arte. L'universo massmediale ha potenziato tecnologicamente in modo esponenziale la forza e la pervasività di queste rappresentazioni, riducendo e standardizzando ma anche offrendo, in qualche caso, stimoli alla ricerca artistica, dal momento che spesso un nuovo medium retroagisce su quello precedente.

Una lettura che legga tra le righe tende a ricomporre ciò che è stato diviso: la logica della *moltiplicazione e dell'amplificazione semantica per*

*risonanza* aprirà le porte che il Poetico costituito, nella separatezza della sfera dell'arte, tende a lasciar chiuse.

*Leggere tra le righe potrebbe voler dire allora ricondurre il testo alla sua potenzialità morale, psicologica, politica...*

9.

Se goethianamente bisogna *essere* qualcosa per *fare* qualcosa, ciò vale anche per il lettore. Un lettore potrà aprire solo le porte del testo di cui in qualche modo, anche solo per un presentimento, aveva la chiave.

*Conoscere qui è più che mai riconoscere.* E la gratitudine del lettore, ad esperienza compiuta, è propriamente riconoscenza.

La chiave in questione non è soprattutto nozione stilistico-retorica. Tale modo di intendere i prerequisiti del lettore sono da ascrivere a quella concezione romantico-avanguardista-postmoderna della separatezza sostanziale dell'arte. La chiave in questione appartiene piuttosto a quel percorso inverso che dalla *separatezza* porta alla *reintegrazione*: il leggere tra le righe. *Reintegrazione non è altro che ricostruzione di una prospettiva*, aggiungere una chiave al mazzo delle esperienze possibili, *ricondurre il testo alla sua potenzialità morale, psicologica, politica ...*, appunto.

Il cosiddetto godimento estetico può essere considerato come un effetto collaterale di questa reintegrazione che è, insieme, cognitiva, emotiva e, in una certa misura, fisica.

Le fondamenta antropologiche della poesia, ciò che della poesia e dell'arte fa fenomeni di 'lunga durata', si ritrovano proprio in questo carattere di reintegrazione simbolica. La lettura che si limita all'analisi stilistico-retorica spesso finisce con ipostatizzare le convenzioni letterarie, rendendo il testo simile ad un feticcio, mentre, come si è detto nella *Nota 3*, *'le convenzioni di volta in volta devono essere animate per poter vivere; il rito continuamente deve rinnovarsi come esperienza di qualcuno, anzi come esperienza di più di uno...'*

10.

Ricondurre il testo *alla sua potenzialità morale, psicologica, politica*, tenderebbe a radicare l'atto della lettura nelle fondamenta antropologiche della poesia, riconoscendole pienamente.

*Il testo si presta alla lettura come una voce che parla ai molti anche se in pochi o pochissimi ascoltano.* Ciò vuol dire che il significato sociale della poesia è *costitutivo*, non contingente. Ed è puramente una questione quantitativa la cerchia dei lettori potenziali o reali, dal momento che sul piano della qualità, e quindi anche della qualità dell'umana esperienza, i lettori per un testo sono sempre e, sin dall'inizio, una possibilità indefinita nello spazio e nel tempo.

A fronte della reintegrazione simbolica dei piani molteplici dell'esperienza umana, massima promessa che l'arte condivide con ogni *ritualità dell'immaginazione e del pensiero*, le persistenze egotiche di matrice romantica, relative alla confusione tra individualismo proprietario borghese ed epopea dell'Io, possono anche passare in secondo piano.

Così come le lamentazioni sempre pronte a richiedere risarcimenti in termini di fama, se non di danaro, sembrano fraintendere il carattere sociale costitutivo della poesia e dell'arte. Perdendo il senso e il gusto della festa, resta, in non pochi casi, solo l'accumulo dell'amarezza: ciò è davvero un peccato.

11.

Dunque sembra che potremmo scegliere di confrontare, tra le tante, due strade che qui con chiarezza si scorgono: una è quella dell'estetizzazione della lettura (insistenza sulla separatezza del testo con rischio di asfissia autoreferenziale o sulla classificazione che fa, dei termini distintivi, delle categorie interpretative, non sempre rispettose della peculiarità dei testi), l'altra, quella della *reintegrazione*, che si è chiamata lettura come attualizzazione della *ritualità dell'immaginazione e del pensiero* che punti alla *potenzialità morale, psicologica, politica* del testo attraverso la *moltiplicazione e l'amplificazione semantica per risonanza*.

Nel primo caso l'analisi, più o meno compiutamente testuale, in definitiva ci dirà: 'il testo si tiene in piedi così e così',  $A=A$ , la classificazione ci dirà: 'questo testo rientra nella categoria, inventata ad hoc, di testi che hanno le medesime caratteristiche' e se introduce anche relazioni di valore ci dirà: 'questo testo è migliore di quest'altro',  $A>B$ , oppure  $A<B$ , in caso contrario.

Nel secondo caso, quello della *reintegrazione*, la lettura, nella sua imprevedibilità di esperienza, nella consapevolezza della molteplice possibilità degli esiti, presuppone che 'il testo dica qualcosa e lo dica in questo modo'.

Il *qualcosa* che il testo *dice*, nell'atto della lettura, è proprio una potenzialità del suo senso, alla cui attuazione concorrono tutti i suoi elementi formali, *insieme e grazie*, a ciò che il lettore fa leggendo tra le righe: aprire le porte del testo di cui in qualche modo, anche solo per un presentimento, aveva la chiave.



## **RISTAMPE**

*Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)*

*Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)*

*Mariano Baino Camera Iperbarica (1983)*

*Giuliano Mesa Schedario (1978)*

*Benedetta Cascella Luoghi Comuni (1985)*

*Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)*

*Marzio Pieri Biografia della poesia (1979)*

*Nanni Cagnone Armi senza insegne (1988)*

*Giorgio Mascitelli Nel silenzio delle merci (1996)*

## **INEDITI**

Marco Giovenale Endoglosse

Massimo Sannelli Le cose che non sono

Francesco Forlani Shaker

Florinda Fusco Linee (versione integrale)

Andrea Inglese L'indomestico

Giorgio Mascitelli Città irreale

Sergio Beltramo Capitano Coram

Gherardo Bortolotti Canopo

Alessandro Broggi Quaderni aperti

Luigi Di Ruscio Iscrizioni

Sergio La Chiusa *Il superfluo*

Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)

Guido Caserza Priscilla

Biagio Cepollaro *Lavoro da fare*

Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)

GianPaolo Renello *Nessun torna*

Francesca Tini Brunozzi *Brevi danze*

Amelia Rosselli *Lezioni di metrica 1988*

Biagio Cepollaro *Note per una Critica futura*

Ennio Abate Prof Samizdat

F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,  
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa  
*Lecture di Lavoro da fare di Biagio Cepollaro*

Carlo Dentali *Cronache*

Marina Pizzi *Sconforti di consorte*

Alessandro Raveggi *VS*

Stefano Salvi *Il seguito degli affetti*

Massimo Sannelli *Undici madrigali*

Michele Zaffarano *Post-it*

Sergio Beltramo *L'apprendista stregone*

Biagio Cepollaro *Incontri con la poesia (2003-2007)*

Massimiliano Chiamenti *Free Love*

Paola Febbraro *Fiabe*

Jeamel Flores Haboud Su Oliverio Girondo  
(trad. di Giuliano Mesa)

Francesco Marotta Hairesis  
Francesco Marotta Scritture

Giovanni Palmieri Teratologia metropolitana. Cinque prodigi  
esperpentosi di Giorgio Mascitelli

Erminia Passannanti Il Morbo

Angelo Petrella Avanguardia, Postmoderno e Allegoria  
(teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo 93)

L'iniziativa editoriale Poesia Italiana E-book intende ristampare in formato pdf alcuni libri di poesia e narrativa che rischierebbero l'oblio, in mancanza di efficace supporto. Si tratta di libri importanti per la storia della poesia italiana, la cui memoria non può che essere affidata ai protagonisti e ai testimoni degli anni in cui sono nati. In particolare i testi che saranno ristampati dalla Biagio Cepollaro E-dizioni si collocano, per lo più, tra gli anni '70 e i primi anni '90. Affianca tale collana, la pubblicazione di inediti: autori di poesia e di prosa che sono apparsi o hanno incrociato in qualche modo il flusso del blog Poesia da fare. E' la poesia di questi anni, profondamente trasformata dalla Rete: ci si augura che le nuove possibilità tecnologiche possano contribuire a diffondere, ma anche a qualificare, la fruizione della letteratura.

***Curatori di collana:***

Biagio Cepollaro,  
Florinda Fusco  
Francesca Genti  
Marco Giovenale  
Andrea Inglese  
Giorgio Mascitelli  
Giuliano Mesa  
Massimo Sannelli

*Computergrafica:*  
Biagio Cepollaro



© 2007 by Biagio Cepollaro

E' consentita la sola stampa ad uso personale dei lettori e non a scopo commerciale.

e-mail [biagio@cepollaro.it](mailto:biagio@cepollaro.it)