

gli eletti
la ferita
potetti
retti e come se
a porre i suoi
tu semplice
zioni che accettare
plice ma ncco
tare
e c'era stato
pazienza
ose
noi

ACCADEMIA DI BELLE ARTI
DI BRERA
DIPARTIMENTO ARTI VISIVE
SCUOLA DI GRAFICA D'ARTE

da>verso

letture e interazioni fra poesia e arti visive

Biagio Cepollaro

reading di Biagio Cepollaro

a cura di Italo Testa

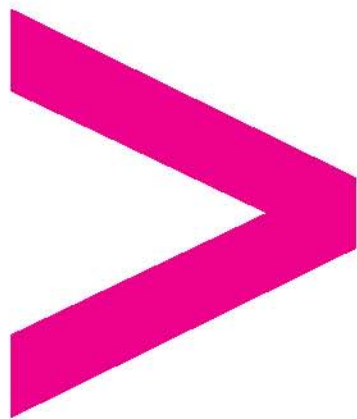
venerdì 17 dicembre 2010

ore 14.30

Accademia di Brera, aula 25

coordinamento Margherita Labbe, Anna Mariani e Italo Testa

info: margheritalabbe@ababrera.it



da

verso

Questo testo è il frutto della 'sbobinatura' pazientemente realizzata da Daniele Bellomi di un dvd della durata di 1h.11mm prodotto dall'Accademia di Brera di Milano, filmato e montato da Roberto Dassoni, come documentazione del reading-lezione di Biagio Cepollaro del 17 dicembre 2010, all'interno della rassegna da >verso, curata da Margherita Labbe, Anna Mariani e Italo Testa.

Si ringraziano tutti gli autori per il permesso accordato a riversare su queste pagine il contenuto del video.

Introduzione di Italo Testa

Sono felice di avere Biagio Cepollaro in questa che è l'inaugurazione del secondo ciclo di "da > verso" perché il suo percorso è molto significativo, all'interno del discorso di oggi. Un discorso in cui la poesia (Biagio viene dalla poesia, dalla scrittura in versi) entra in un campo di metamorfosi, legandosi e dialogando con l'arte contemporanea e, nel caso di Biagio, con la pittura che pratica in prima persona. Vorrei dire alcune parole per presentare Biagio Cepollaro, poeta molto noto, che ha iniziato il suo percorso già alla fine degli anni Settanta e che, negli anni Ottanta e Novanta, è stato molto attivo all'interno della sperimentazione linguistica: è stato fondatore di una rivista che si chiamava *Baldus* ed è stato fra i promotori del Gruppo 93, che già nel nome si riallacciava idealmente alla Neoavanguardia italiana del Gruppo 63 che trent'anni prima aveva segnato una rottura, vera o apparente, nella tradizione letteraria d'Italia. È autore di diversi volumi. Il lavoro della sua prima fase confluisce in una trilogia di libri di poesia: *Scribeide*, *Luna persciente e Fabrica*, usciti fra il 1993 e il 2002. Negli anni Duemila Biagio Cepollaro matura una svolta decisa nel proprio percorso, appartandosi dalla sua precedente esperienza all'interno della neo-neoavanguardia e iniziando un diverso tipo di lavoro, non solo poetico ma anche etico, sulla sua presenza intellettuale e umana all'interno del nostro panorama letterario. Dal punto di vista della realizzazione in versi, questo lavoro confluisce dapprima nei *Versi nuovi* del 2004 e poi si unisce a un'attività molto intensa di editore sul web: Biagio Cepollaro ha promosso per diversi anni un sito, che era insieme rivista di poesia e casa editrice di poesia online, e che ha prodotto diversi *e-book* sia di autori più giovani, che hanno guardato alla sua esperienza, sia ripubblicando autori già storicizzati e importanti come Corrado Costa e Giulia Niccolai. Questa fase intensissima, in cui anch'io l'ho conosciuto, in parte si è chiusa con un libro, *Lavoro da fare*, che raccoglie le poesie dal 2002 al 2005. Negli ultimi anni, fra il 2008 e il 2010, Biagio si è intensamente dedicato a un rapporto con la pittura che coinvolge la scrittura. Le sue ultime pubblicazioni sono cataloghi delle sue mostre all'interno dei quali troviamo dei poemetti o dei saggi, come ad esempio quelli su Gadda: quindi dei materiali, in versi o in prosa, che però allacciano un discorso con l'immagine che lui elabora con le sue tecniche. Questi ultimi tre libri, che fungono anche da cataloghi per mostre di pittura, sono usciti per La Camera Verde e sono *Nel fuoco della scrittura* (2008), *Da strato a strato* (2009) e *La cognizione del dolore* (2010): quest'ultimo è un lavoro su e intorno a Gadda, sia in pittura che in poesia.

Postmoderno critico e pastiche idiolettale

Italo Testa: La domanda che mi pongo, rispetto a Biagio Cepollaro, è appunto relativa a come dobbiamo guardare a questi intrecci fra segni, simboli e grafemi che troviamo nelle sue opere, sia in quelle scritte che in quelle visive. Queste ultime spesso risultano intellegibili perché già al loro interno incorporano il rapporto fra espressione poetica ed espressione visiva. Credo che, citando

qualche suo verso che può darci una chiave in questo senso, questo suo rapporto vada letto alla luce di un'idea di poesia più ampia di quella che sta sulla pagina scritta, che va oltre il foglio: nei *Versi nuovi* Biagio Cepollaro scriveva teorizzando, quindi vedendo già avanti, che:

*“perché le parole non siano ancora / solo parole / continua la poesia
continuala pure / senza parole”* .

È la poesia che continua anche all'interno delle altre forme di espressione che Biagio pratica, senza parole ma attraverso la scrittura, e che continua anche oltre l'intelligibilità delle parole. Il lavoro con cui Biagio si è esposto, ed è quindi venuto allo scoperto nella sua duplice veste, si chiama *Nel fuoco della scrittura*, la sua prima mostra in cui il libro di poesia, grazie alle immagini, fungeva anche da catalogo. Qui comincia ad apparire l'esigenza di ripensare la poesia all'interno di un agire che non è quello delle parole. Tuttavia è sempre uno scrivere nel mondo e sul mondo, così come richiede la novità della sua attuale forma di esporsi.

"Perché le parole non siano solo parole / disimpariamo a scrivere e scriviamo solo parole", dice altrove. Cos'è, appunto, un atto di scrittura che 'non scriva solo parole', è una delle domande che vorrei lasciare sullo sfondo del nostro incontro. Chiuderò con quattro versi che mi sembrano emblematici in questo senso: “oltre i segni dicemmo e intendevamo / un agire silenzioso dentro il ritrovato / limite del dire”. È a questo agire che noi chiamiamo Biagio e siamo molto contenti che sia qui con noi oggi.

Biagio Cepollaro: Ogni volta che mi trovo a ripensare alla poesia, che sia fatta da me o da altri, mi sembra di dover ricominciare sempre da capo. Quand'ero più giovane avevo una storiella da raccontare sempre, quella che s'inventano gli intellettuali e che va a finire nei libri di storia della letteratura, cioè dei 'racconti' che ci si fa sulle cose e che spiegano perché si è fatto questo o quello: cose che poi, in realtà, non sono vere. Andando avanti con gli anni capita che queste narrazioni di sé e del proprio lavoro perdano persuasività, e quindi ci si chiede daccapo il perché di ciò che si è fatto e si trovano nuovi motivi per spiegarlo. Io vorrei raccontare non tanto il momento cui fa riferimento Italo, ossia quello attuale in cui sconfino dal mio campo, ma vorrei tornare all'inizio, cioè al perché ho scritto in un certo modo e raccontare l'atmosfera che c'era alla metà degli anni Ottanta.

In quegli anni entravo nelle librerie, sfogliavo i libri di poesia e non riuscivo a non irritarmi: questa irritazione era dovuta al fatto che non potevo comprare un libro di poesia da portare a casa perché non mi piacevano. Credo che tutto sia cominciato così, cioè con la necessità di leggere qualcosa che mi piacesse; l'unica era farla. Succede così: ti accorgi che non c'è sintonia con quello che si dice normalmente, con la conversazione sociale in atto, e allora t'impegni a dare un contributo tu. Così è nata una strana poesia, che non circolava e che non c'era in quegli anni, e credo affrontasse un problema centrale: prendere atto della fine delle Neoavanguardie, della fine del problema della relazione fra norma e trasgressione, tradizione e avanguardia, e farlo in maniera non 'furba', come spesso è stato fatto dai post-moderni, ma in maniera critica, chiedendosi cioè: “Cosa facciamo dopo?”, e darsi una qualche risposta. La mia è stata, insieme a quella di altri, una risposta a questo problema.

La sensazione che si aveva, che era molto forte e precisa, era quella che fino a quel momento si fosse fatto tutto. I 'furbi' mettevano insieme un po' di tutto e lo chiamavano Post-moderno; c'era poi, invece, la versione *critica* del Post-moderno, che affrontava la questione "di petto": che relazione c'è fra uno stilema e il suo contenuto storico? Perché uno stilema deve essere deprivato della propria radice storica? Che succede se gli stilemi vengono messi uno di fianco all'altro senza nessun criterio che reinterpreti la storia? E se io faccio finta che la storia non c'è, che succede? Succede quello che è successo, cioè che alla fine ci si trova in un universo estetizzato in cui non c'è più la possibilità di una parola forte nel campo della poesia, di un segno forte. C'è un'estetizzazione diffusa che ha invaso tutti i campi, neutralizzando qualsiasi significato forte della posizione dell'invenzione estetica. Questa è la mia sensazione, ossia di non contare niente rispetto alla storia ottocentesca che si descriveva in termini *anche* estetici, in una sorta di destino dell'Occidente che si scandiva nei termini *anche* di storia dell'arte e di storia della poesia. Oggi la sensazione è quella di non contare

più niente: ma quel niente sarà pur qualcosa, e quel qualcosa io credo che sia la verità che si può dire, anche se è una parola grossa, o si può tentare di dire della propria vita e della propria esperienza intellettuale. È uno spazio residuale che è ancora possibile percorrere in tutti i campi. Questa è stata una visione d'insieme: per darvi l'idea di cosa sia questo lavoro nella metà degli anni Ottanta vi leggo un pezzo breve da un poemetto compreso nel libro *Luna persciente*. Questo pezzo è fatto di distici, da versi accoppiati, perlopiù, che hanno una misura non voluta, non necessariamente voluta, ma che spesso capita di utilizzare, di settenari, di endecasillabi o di doppi settenari, perché la metrica può anche capitare di averla introiettata al punto che quella ritmica si produce da sola. Quando invece ciò non viene fatto c'è sempre una sensazione di artificio, di esasperazione retorica, mentre l'abbassamento retorico potrebbe essere anche un fatto positivo in sé. Questo pezzo conclude il poemetto ed è costruito con dei neologismi, con parole che in realtà non esistono e che sono costruite con dei frammenti di dialetti o di lingue antiche:

“disertato inerme cupiscente / lanciato in un lascia-spingi / di viale gente fiocoso / ripiegato tutto dentro al / torace occhio allo sterno / stremato senza rullo agire / o tirimballo euforico / luccichìo sempre mio / hio fio de te montante / de me discinto in insula / in penisola alla cervice / hio contratto e vicario / affettivo fantasmatico / dal vico dirimpetto ascolto / il mondo è largo è stretto / prolisso e conciso in dato / a fetto a imballo un dato / sconcio accetto tagliato / a fondo sfrondata inaffiato / a siero bi ossidato / scurato bene poi schiarito / ossigenato e vieppiù mendico / e dico c'è quel che c'è / e cash cash cash / e dash dash dash / e cresh cresh cresh / ma scap scap scap / tencresh? tencresh? tencresh?

e mi dirai c'è troppa polvere / sullo sterno e forse sterco / o il becco tranciato vivo / dalla porta automatica / senza mai fiorire ecco colto / sul fallo se esserci è già sballo / na roba artificiale un tranchiglio / scorrere di sangue un fare infine / quante spine e mine per un cappello / quante cene dicendo solo quello / che dal fatto i nasi disvia e sfiuta / ma grandemente e con frutto sfiorire / e dico c'è quel che c'è / e cash cash cash / e dash dash dash / ma scap scap scap / tencresh? tencresh? tencresh?

li omini non supportano troppa realtà / e manco io ca mento per star dentro

luna persciente / luna ditante / luna persciente / luna avvolgente / luna ca t'interiora / senza dire una parola / ma tu dagli sotto sfronda / ma tu sfonda!”.

Così si concludeva il poemetto che, scritto tra il 1989 e il 1992, uscì nel 1993 insieme a *Scribeide*, la cui stesura era iniziata nel 1985 ed era terminata nel 1989. Questo linguaggio è un linguaggio complicato, nel senso che l'idea di fondo era che complicando la lingua si potesse ovviare alla banalità di questa estetizzazione diffusa. Questa complicazione per cui si crea un *pastiche*, una combinazione di elementi di derivazione diversa, un *pastiche* idiolettale perché non erano quasi più riconoscibili gli elementi di provenienza in questa sintesi linguistica, queste complicazioni della lingua erano ancora un segno di grande fiducia nei confronti della lingua poetica, che io avevo alla fine degli anni Ottanta e all'inizio dei Novanta: una fiducia che ne valesse la pena di tirar dentro tutto il patrimonio della nostra storia e dei nostri dialetti in questa costruzione. Con il passare del tempo, e precisamente a partire dalla metà degli anni Novanta, attraversando una crisi profonda, intellettuale e creativa, comincio a pensare che non sia più possibile nemmeno salvare questo patrimonio, e allora si abbassa immediatamente anche tutto questo lavoro. Che diventa, in un certo senso, frontale, cioè comincio a fare le poesie con l'ISTAT, con la distribuzione dei redditi raccontata dall'ISTAT, con le statistiche, perché basta mettere in versi delle frasi e tagliare al punto giusto perché si creino delle spezzature a fine verso e si ha un effetto poetico. Semplicemente con le statistiche della distribuzione dei redditi. E dato che il contenuto della distribuzione era più o meno quello che c'è oggi, e cioè che il 10% delle famiglie consumava il 50% (...), era molto interessante questa brutalità della questione. Perché? Perché saltava il problema dell'estetico, nel senso che l'estetico era diventato, da che era anche una via di conoscenza, soltanto una menzogna sociale. È di questo periodo la poesia che leggo, ‘fatta’ con l'economia politica, dato che studiavo molta

economia politica che era diventata la mia "musa". Quindi comincio a cantare in maniera di lode questi mondi di sviluppo, questi mondi fatti di 'coche negli uffici aziendali'. Questa poesia comincia così:

“per mondi mediali non più territoriali ché dicono passato / ormai lo stato forma peritura usa un tempo a convogliare / capitali e infrastrutture / per pure antenne domiciliari per ali per fenomenali intrecci / di cavi per vie nervose per cerebrali allacci e terminali / con giri di boa ai pali speculando non sui pianeti ancora / intonsi da umani ugelli ma sui pareri intercontinentali / di andamenti futuri calcolati a mesi da ignari di messi di mansi / di obsoleti conteggi facendo di case provvisori e annacquati / campeggi”.

E ancora:

“per mondi virali attaccati nei punti deboli dei sistemi / immunitari per opportune mutazioni per batteriologiche / e più moderne / epidemie si cancella d'un botto l'appena nato costume / aperto di relazioni tra i sessi d'un colpo si fanno fuori / decenni / di lavoro sull'inconscio col veto più efficace di qualsiasi / cattolico voto impazza in occidente il maligno per l'oscuro / sangue che traligna”.

Questa poesia era dedicata all'AIDS. Era cambiata l'atmosfera, erano cambiati i temi, ma non la voglia di avere una relazione extraletteraria, cioè con il mondo fuori, ed è anche questa la discriminante nella nostra storia degli ultimi cinquant'anni. Si possono dividere le posizioni, le posture della scrittura fra quella fortemente autoreferenziale, che scrive sulla scrittura stessa, con un manierismo esasperato che può essere sia aulico sia basso, ossia un manierismo *trash* o un manierismo stilnovista, e dall'altra parte le posture che invece cercano in qualche modo di illuminare esperienze del mondo. È chiaro che ci sono pericoli in entrambe le posture; nel primo caso è la sterilità autoreferenziale, nel secondo è l'ideologia, ma se si evitano questi pericoli si possono in ogni caso in tutte e due le posture produrre, credo, delle cose buone.

Gadda, Jacopone e la statistica

Italo Testa: Pensando anche al testo che ci hai letto, il primo, quindi quello in cui c'è il *pastiche* linguistico, sono andato all'ultima cosa che hai scritto, che è su Gadda, *La Cognizione del dolore. Otto tele per Gadda*, edito da La Camera verde di Roma nel 2010 però è in un certo senso anche su quel tipo di scrittura non solo come scrittura poetica ma anche come scrittura critica, che è la scrittura del *pastiche* linguistico. Quindi l'impressione è che ci sia anche qualcosa di autoriflessivo in ciò che tu scrivi su Gadda, come si trova qui:

“Ciò che un epigono dell'Ingegnere non capirebbe e non capisce è che la lingua non si moltiplica, dissemina, contorce, contamina, ingarbuglia, storpia per fare dell'esercizio di stile. L'esercizio di stile è prerogativa di quell'umanità tronfia e priapesca che al sobrio ingegnere faceva schifo. L'esercizio di stile è retorica di chi ha perso la presa diretta sulla vita e si vendica di questa insulsaggine rendendo insulsa la letteratura stessa, gioco inutile e borioso. Quando lo stile si esplora non si fa nessun esercizio: si pena. Quando lo stile ci esplora sta conoscendo di noi qualcosa di nuovo. Un altro modo per essere in presa diretta.”

Italo Testa: Quindi tu ci hai già detto anche alcuni dei motivi per cui sei andato oltre questo modo di scrivere. Credo che in questo testo la stessa cosa venga detta per quanto riguarda il rapporto fra

stile e vita: l'idea di un'urgenza, una pressione che comunque viene anche al di fuori della letteratura stessa.

Biagio Cepollaro: Lì c'è un'interpretazione di Gadda. Contini, che è stato un grande critico e un grande estimatore di Gadda, ha esasperato la categoria di espressionismo e ha ipostatizzato un elemento che è diventato poi una sorta di etichetta eterna. La ragione per cui Gadda ha lavorato con il pastiche non era quella dell'interesse per la lingua in senso autoreferenziale, ma era perché il mondo che lui viveva era così 'gaddesco', come dice lui, così assurdo, che l'unico modo per smascherarlo era di mettere il piano aulico e il piano basso in cortocircuito, a contatto. La sua lingua non era una sperimentazione per se stessa, ma il modo forse unico per mettere in scacco la retorica fascista che di fatto era quella: quella costruzione così artificiale sul piano linguistico era per Gadda l'unico modo per parlare della realtà, per essere denotazione all'altezza della realtà. Se la realtà è connotazione infinita, l'unico modo per raccontare questa connotazione infinita era una denotazione ingegneristica, come questo *pastiche* linguistico, che solo un ingegnere poteva immaginarsi di mettere insieme in quel modo, anche se operazioni simili, di carattere plurilinguistico erano state già espresse nelle tradizioni antirinascentali e anticlassiciste italiane. La nostra rivista *Baldus* (edita in dieci numeri dal 1990 al 1996) è stata chiamata così proprio per esplicito riferimento a Folengo e a tali tradizioni. Il plurilinguismo è una garanzia di criticità, purché sia autentico e sorgivo, e non invece un manierismo epigonale. Ai tempi di Gadda i dialetti esistevano ancora davvero, e si poteva fare anche un lavoro sui dialetti che venivano ancora parlati, dopo le cose cambiano sociolinguisticamente e allora il *pastiche* non ha più la possibilità di essere quello che era ancora ai tempi di Gadda, e quindi diventa un'astrazione di forma.

Italo Testa: Quindi, per chiederti come va avanti la storia, tu hai letto un testo da *Fabrica*, libro uscito per Zona nel 2002 ma comprendente testi che vanno dal 1993 al 1997 e che in un certo senso si avvicina al momento in cui si modifica il tuo approccio al linguaggio.

Biagio Cepollaro: Sì, io sono partito da Jacopone da Todi con *Scribeide*, che è la condizione in cui la poesia è corporale: quando hai un organo direttamente a parlare, allora hai Jacopone. Non è una persona, una voce, ma un fegato, una milza, un polmone. E' una parola all'interno del corpo, è intracorporale. Si ha quindi una forza espressiva dirompente che infatti è stata neutralizzata (dalla tradizione). Io ho provato a recuperare questa forza espressiva dirompente, in quanto quel tipo di forza linguistica mi sembrava la più efficace e autentica, ossia il contrario di Petrarca, per intenderci. Con *Fabrica* si arriva all'ISTAT: a quel punto la dimensione estetica era stata così neutralizzata e devastata che fare della poesia con le forme antiche poteva essere veramente retorico, e dunque mi sembrava più salutare confrontare la volontà di poesia con ciò che poetico non era davvero per niente, cioè l'impoetico, perché fare la poesia con il poetico è un'assurdità: la poesia fa diventare poetico l'impoetico, ma non riproduce all'infinito qualcosa che già da prima era poetico. Anche questa è una postura che differenzia molto i poeti: chi fa il letterato riproduce il poetico, chi fa il poetico rischia, perché tratta delle cose che non sono poetiche e le fa diventare poetiche, se la cosa funziona. Far diventare poetica una relazione ISTAT è difficile... Ma nel Novecento c'era stato già Pagliarani, che negli anni Sessanta aveva fatto operazioni del genere, mettendo in versi trattati di sociologia e fisica. Anche Dante non scherzava con questo lavoro extraletterario, lui aveva esordito come stilnovista per accendere i motori, per così dire, ma poi dopo è arrivato fino ai trattati scientifici. C'è una dimensione della poesia che noi italiani rischiamo sempre di dimenticarci, perché noi siamo ossessionati dalla lirica e non ne usciamo più: c'è una dimensione della poesia che è enorme, purché si esca fuori dal ghetto della lirica. L'unico modo per uscir fuori da questo vincolo nazionale è quello di fare poesia con altre cose. Gli inglesi non hanno questo problema in quanto fanno questa cosa da sempre; hanno una tradizione di poesia di pensiero che risale al Seicento. Stessa cosa per la Francia: noi siamo stati ingabbiati dalla tradizione bembesca che a un certo punto ha fatto fuori tutti gli altri. Oggi abbiamo poeti come Cucchi e

tantissimi altri, moltiplicatisi anche grazie alla Rete, che sono la derivazione estrema di questa antica storia di lirismo epigonale e isterilito. La poesia ha perso la sua forza conoscitiva, gnoseologica oserei dire, in Italia, per questa retorica costante ed annegante, laddove in Germania la poesia ha una fortissima forza conoscitiva, laddove i filosofi si rivolgono ai poeti per quello, da noi ci sono i pubblicitari. D'Annunzio è stato un grande inventore formale ma non è paragonabile per forza etica ai poeti stranieri di cui ho parlato prima. Noi abbiamo una grande capacità retorica ma una minima forza etica, di conseguenza una minima forza conoscitiva. È importante che la poesia, bachtinianamente, assimili la capacità del romanzo di essere pluridiscorsivo, è importante che la poesia incameri una forza che è tipica della narrazione romanzesca, che è la rappresentazione di più voci, che diventi polifonica. Una poesia monodica invece che polifonica rischia sempre di diventare una poesia di corte, anche se oggi la corte è il governo, è sempre una poesia che soggiace al potere. Una poesia polifonica ha invece in se stessa la contraddizione tra i vari livelli e tra i vari piani. L'espressione dentro se stessi di queste contraddizioni, l'introiezione dentro se stessi di queste voci, è la cosa che secondo me dà una certa rilevanza alla poesia: allora ci si può ancora interessare di poesia, altrimenti si fa bene a non interessarsene. Perché nessuno pensa che per scrivere bisogna leggere della poesia? Non è una cosa ovvia, ma molti sono convinti che non ce ne sia bisogno. Perché? Perché è gratis, ad esempio.

Il discorso di prima era un discorso serio, cioè una storia degli intellettuali italiani e delle loro caratteristiche. Ossia qual è la responsabilità che un autore deve avere, rispetto al mondo. Secondo me, la responsabilità di chi opera nell'ambito letterario, ma anche artistico, è quella di sapere che ogni segno che si decide di fare ha sempre come sfondo, contesto, destinazione, speranza e progetto il mondo, il mondo degli altri. Fosse anche che questo mondo è tutto introiettato dentro di noi, sarebbe comunque rappresentato dalle molte voci presenti in noi. Non possiamo continuare con questo egotismo infantile, perché di questo si tratta, cosa su cui Gadda ironizzava dicendo: "l'io è il più lurido dei pronomi". Il *pastiche* serviva anche a tener fuori questo io facendo parlare queste voci della realtà, ma oggi siamo arrivati ad un livello tale di degrado, non solo istituzionale, ma anche di conversazione sociale. La gente, quando parla a livello pubblico, dice cose che fanno accapponare la pelle. Uno dice: "va bene, allora io con voi non ci parlo più", e questa è la situazione. Quando si perde di vista tutto questo, anche volendo, non si riesce più a uscirne fuori. Il problema si sposta sulla questione relativa al verso chiuso o al verso aperto, quando chi si pone la questione è a livello alto, quando è un intellettuale: assurdità! assurdità!

E questo è il livello alto della discussione. È il livello della competenza anche profonda degli argomenti che riguardano lo specifico della poesia. Ma quando si perdono di vista le ragioni dello stare insieme in una società, quando si perde il legame sociale, anche la letteratura muore. Non si può fare letteratura in assenza di società. Questa è la questione. Questo era il tema di un incontro fatto quindici anni fa assieme a Primo Moroni presso la libreria Calusca a Milano. La situazione non è cambiata, anzi, peggiorata. Noi abbiamo a che fare con un mondo di simboli collettivi, di miti collettivi, non privati. Quando diventano privati, non vogliono dire più nulla.

Italo Testa: È la fase che viene dopo *Fabrica*, che inizia ad essere una fase di tipo post-letterario perché in un certo senso segue l'idea che una comunità letteraria e intellettuale non esista più. C'è però all'altezza di quegli anni, nei versi che scrivi, l'idea di costruire una diversa comunità: l'impegno che hai avuto su internet nell'allacciarti a generazioni successive alla tua, ma anche alcune cose che hai scritto non solo nei *Versi Nuovi* ma anche nei *Blogpensieri*, danno l'idea di un tentativo di ritornare a cavalcare la scrittura in una situazione che viene dopo la letteratura, antropologicamente nuova, in cui si tratta di ideare un diverso modo di stare in una comunità. Intanto volevo chiederti se puoi leggerci qualcosa che viene dalle scritture di questi anni, che seguono già la consapevolezza di cui dicevi adesso.

Il non discorsivo dalla poesia alla pittura

Biagio Cepollaro: Se si scrive c'è sempre e comunque l'idea di una comunità intorno, anche se può essere felice o infelice, ma non si scrive se si è da soli nel mondo, c'è sempre un atto di fiducia di base, ma le cose cambiano, è una lingua di servizio che serve a traghettarti in una situazione diversa, non è più la lingua che si poteva usare negli anni addietro. Negli anni Ottanta, quando scrivevo le mie prime opere, io sentivo dietro di me i secoli che c'erano stati e che avevo studiato e amato. Oggi mi sembra che dietro non ci sia più niente e che neppure davanti si profili qualcosa, c'è questa lingua di servizio che può servirci ora e domani, dopodomani chissà. Dell'ultimo periodo, leggo un testo dal libro *Da strato a strato*, che ho scritto sotto stimolazione di chi mi ha detto di fare ventuno testi a corredo di ventuno opere pittoriche, su commissione. Da questo stimolo è venuto fuori un testo che è diventato un libro:

“ .1pare che due siano i versanti / i lati combacianti di ogni bocca: / l'opera stesa tra la festa / della sua vita solitaria / e l'attesa del suo svolgersi / nel mondo
e pare che il mondo invece / non poggi su se stesso / ma tiri per schegge / e per strattoni dove poco / conti il lavoro il saper / fare ma una generalizzata / logica dell'*audience*: / qui in rete tutti si mettono / a parlare e più nessuno / o quasi ascolta

2. ma il muro che guardato per più / di un secondo rivela l'opera / non intenzionale degli accidenti / la coincidenza delle forme / e dei colori stinti il favore / delle intemperie e del teppista / che vi traccia il segno: di questa / abbondanza pullula ogni strada / della città mentre la pioggia / in basso defluisce nell'esitazione / dei passi e nell'improvvisa distrazione
oggi mi parlano questi segni / galleggianti sotto la corrente / dei detti: se vuoi ancora / trovare il mondo / evita il suo racconto

3. e non si tratta di chiedere / formale innovazione che nuova / è la situazione del dire: l'opera / ricapitolando si faceva di un passo / più avanti ma ora anche i più / spediti passi sono fuori / dal tempo che sparendo / il tempo anche la strada / si disfa: / ci muoviamo tutti / nell'aria e ognuno è suo / malgrado centro / di nulla“.

Questa è la situazione attuale, credo, della poesia.

Italo Testa: Mi sembra che si noti come questi tuoi versi prendano sempre più un andamento discorsivo, raziocinante, nel senso del *razonar*: fanno posto anche a quello che è un discorso intellettuale. Quanto dicevi prima a proposito di una poesia che deve incorporare, come il romanzo, qua non avviene più a livello linguistico, perché questi versi sono su un unico registro, non praticano più il *pastiche*, sono su una lingua d'uso che sembra quasi di derivazione petrarchesca, per certi versi: chiara e stabile. La loro prensilità è nel loro far posto al discorso intellettuale, al ragionamento e alla riflessione. Effettivamente si aprono a quel tipo di poesia che, come dicevi, viene anche dal Seicento inglese, una poesia filosofica, metafisica, in grado, come faceva anche Dante nella nostra tradizione, di portare avanti un elemento riflessivo. Se da un lato c'è questa apertura molto discorsiva nella tua poesia, dialogica anche in questo senso, giocata su un registro neutro linguisticamente, dall'altro lato c'è l'irruzione del non-discorsivo attraverso la pittura. L'elemento non discorsivo, se vogliamo anche materico della lingua, che nelle tue opere emergeva attraverso l'idioletto, il suono preso da parole che venivano da dialetti oramai inventati, al di là del senso, torna invece nella stratificazione che è propria del tuo agire in pittura. Volevo capire se questa è una delle...

Biagio Cepollaro: Quando si va aldilà dei segni, in un caso si può andare verso la mistica, qualcosa che non si riesce a chiudere nel codice del linguaggio, per cui lo si chiama 'mistico', oppure per come lo intendo io il cemento, l'asfalto, le tempere all'uovo fatte secondo la vecchia ricetta, il gesso e talvolta anche il semplice acrilico. Andare oltre il segno significa avere a che fare con la materia

vera e propria, con le cose che non parlano. La parola vista da fuori è una scrittura; a me ora interessa la parola vista da fuori, non da dentro, con la complicità del significato che peraltro ho sempre avuto poco. Ora mi sembra che le parole non vogliano più dire niente, in genere. Allora vado al di là di queste parole attraverso la loro matericità, e mi metto a scrivere su questi supporti che mi costruisco al di là del foglio. Le cose che scrivo continuano a essere sensate, ma non trascrivo quello che ho scritto, perché mi piace dimenticare, un po' come negli *yantra* che si formano con le sabbie colorate nei riti indù e che bisogna distruggere alla fine della cerimonia: dopo tanta fatica, buttare tutto assomiglia a un sacrificio, ed è proprio così che si chiama. Il mio sacrificio è quello di dimenticare il significato delle parole: quello che resta è l'energia del dire, che qua è un gesto fisico, perché il segno si va a insinuare fra questi materiali e rimane lì, insieme ad altre cose, a pari merito e grado, senza prevalenza della parola sulla cosa: è un pezzo di mondo, un pezzo di muro. La parola non presume di essere il *logos* onniavvolgente, è uno schizzo, una schifezza che sta sul muro, uno scarabocchio, una desublimazione massima della parola *logos*, ed è un segno come gli altri, anche se non è per niente casuale: in sostanza è una sorta di avvilito della ragione, ma anche di mondanizzazione del dire. Questo dire, finalmente, fa parte del mondo come può farlo oggi, non ordinandolo o organizzandolo, decidendone la direzione, ma semplicemente stando lì, ospitato su un muro. E' un po' poco per una tradizione che è nata dalla Bibbia, però è così: il destino logocentrico è rimasto un po' a secco, alla fine della fiera.

[Intervento dal pubblico di Antonello Sparzani, storico della fisica e presidente dell'Associazione Mauta che produce il blog Nazione indiana]

Adesso la parola è soltanto una cosa che sta lì, sul muro, tra le altre; ma senza la parola, saremmo qui a guardarci negli occhi e basta. La prima differenziazione vera fra l'homo sapiens e le altre specie di ominidi e scimpanzé è stata proprio la formazione in gola che ha permesso di articolare il linguaggio. Il linguaggio è stato quello che ha fatto la differenza nell'evoluzione della specie umana. Ed è un patrimonio che ci consente di stare qui ad emettere suoni.

Biagio Cepollaro: È così. Nelle cose dell'arte succede questo: che tu ti concentri su un aspetto, anche negativo, perché sottolinei quella cosa lì. E questo sottolineare il deserto ti fa immaginare la vegetazione: non vuol dire che non esiste la possibilità della vegetazione, vuol dire che se tu attraversi il deserto con la sensibilità formale di chi poi ne racconta, tu in qualche modo alludi alla possibile vegetazione. Però, chi s'impegna ed è dentro un progetto artistico non lo fa con mezze misure, ci deve andare a finire dentro: prende un pezzo di verità e la esplora fino in fondo, non può tenere l'insieme. Quindi in questo caso si fa come se il linguaggio non servisse più: non è così, si sa, però si esaspera quella postura.

[Intervento dal pubblico di un'insegnante dell'Accademia di Brera]

Intanto si ha la sensazione che il linguaggio non esista più.

Biagio Cepollaro: Però è anche vero che, come diceva lui, che noi qui stiamo parlando e quindi vuol dire che il linguaggio è in ottima funzione. Ed è che la storia continua. Alla fine c'è tutto, però manca tutto. Io ho parlato di conversazione sociale, che è un termine tecnico: la conversazione sociale non è quella che facciamo fra di noi nelle nostre case, ma è la pubblicitaria. Quando la pubblicitaria al settanta per cento dice insulsaggini, quella è una conversazione sociale che pesa sull'attività e sulla vita di ognuno.

Siamo come quelli delle catacombe, intendo dire che è catacombale la nostra sopravvivenza. Basta vedere anche come quest'istituto funziona, perché ti dà la sensazione di reggersi perché la gente è appassionata e non ne può fare a meno, ma non perché c'è una comunità che crede in te e che investe. Non hai questa sensazione, ma l'opposto: hai una comunità che ti tollera soltanto perché

non ti può ammazzare come facevano i nazisti, ma appena può lo farà. Prima c'era l'indifferenza per la vita intellettuale, adesso c'è il disprezzo. Prima c'era l'indifferenza per i poveri, adesso c'è l'odio. E questo è capitato già nella storia, negli anni Trenta in Germania.

[Intervento dal pubblico di un'insegnante dell'Accademia di Brera]

Se queste cose non si imparano, che cosa succede?

Biagio Cepollaro: ma non è questione di imparare, dipende da che parte si sta. Se tu stai dalla parte di chi ha le robe, il comportamento è sempre quello, difendi le robe. Non è un caso che personaggi di livello *[sorride ironico rivolto a Italo Testa]* medio come Cristo, Marx e Buddha o San Francesco abbiano insistito su questi argomenti. Complessivamente, però, la conversazione sociale è impegnata su altre questioni, sia da una parte che dall'altra, non su questioni di fondo.

Lavoro da fare e lavoro da fare insieme

Italo Testa: Senti, c'è un tuo libro, il tuo ultimo libro, in definitiva, che però è uscito online, e che si chiama *Lavoro da fare*. L'idea è che ci sia un grande lavoro da fare per ricostruire questa comunità, per reagire a questa situazione e per ripensare al proprio senso di stare intellettuale, al proprio agire intellettuale. E volevo chiederti se questo ti sembra emblematico anche per quello che dicevi adesso e volevo chiederti se ci leggi qualcosa da questo libro, non per fare l'avvocato dell'ottimismo, anche per tornare a quest'idea del lavoro da fare come reazione forte rispetto allo stato del tempo, però c'è anche un forte ottimismo della volontà, per lo meno, non della ragione ma della volontà e dell'agire in quello che si fa e in quello che si scrive.

Biagio Cepollaro: Sì, se hai il piacere di fare le cose. Se si ha il piacere di iniziare la propria giornata ogni volta, all'ottanta per cento il problema è risolto, il mondo può pure cascare ma tu sei là, pronto per affrontarlo. Quindi, è importante che dentro se stessi si trovino le ragioni del proprio agire. A volte il mondo risponde, a volte no: ma l'importante è che il lavoro da fare comincia da sé, da questo cercare di avere il gusto di fare le cose, però bisogna essere realistici e crudi nei confronti di se stessi per poter iniziare, perché altrimenti se non si dice la verità non si incomincia mai, si ricomincia sempre da capo, perché c'è qualcosa di non vero e che non regge. Leggo il prologo di *Lavoro da fare*, che è un libro nato direttamente sulla Rete, come fanno i musicisti che fanno dischi direttamente sulla Rete e le case discografiche si arrabbiano. Con me nessuno s'è arrabbiato *[ride]* e ho avuto la soddisfazione di avere parecchi *click* sul sito rispetto ai libri di carta che nessuno legge. Ma anche i miei libri sono stati scannerizzati e messi in rete, gratuitamente. Il mercato della poesia non esiste, tanto vale dare le cose gratuitamente, è anche più elegante e a costo zero.

*“calmati o il cuore ti scoppierà e non è metafora / poetica ma proprio sordo tonfo d'organo / risposta che travalica / domanda e nel vuoto degli occhi / si schianta / ora scrivi come hai sempre fatto / e non scherzare più col fuoco / della vita / o in una di queste mattine la piccola / storia sgangherata e sempre / pronta a rimangiarsi il cielo / finirà tra lo strepito del condominio / non come si chiude un volo / ma come un colpo di tosse
calmati e scrivi: fallo anche ora / in mezzo ai capelli bianchi / fallo come quando eri ragazzo / col terrore negli occhi / fallo anche solo per non crepare / non si tratta più di conoscere / si tratta ora nel pericolo / grande solo di portare a casa / la pelle: non c'è niente in questo / di cui ti devi vergognare: è così / e basta.*

e ora che la voce si alza riesci / perfino a vedere nella finestra / di fronte l'onda del mondo / che s'appiana in risacca di pietra / e metallo: senza prodigio non vai / da nessuna parte ché quello / che non ti fu dato all'inizio / non cesserà mai di mancare

e lo hai sempre saputo di andare / storto nel mondo come uno / che anche correndo lo fa / con una corda al collo: ora / non dare strappi: fa colazione / fatti la barba siediti pure / ma fallo lentamente senza la stretta / non è colpa di nessuno se la voce / che ti dai è la sola che in piedi ti tiene”.

[Intervento dal pubblico di Margherita Labbe]

Ma la scrittura, quindi, in queste composizioni, resta come un reperto archeologico, la traccia di un qualcosa che non c'è più?

Biagio Cepollaro: Sì, ma senza la malinconia del fossile, senza la malinconia di una civiltà perduta, anzi, con l'allegria dell'incrostazione casuale, con l'allegria della forma che interagisce. Un po' come a volte per strada nei muri vien bene la macchia al posto giusto, il dialogo fra le macchie casuali. Lo spirito è quello: se potessi farei continuamente questo genere di attività. La poesia spesso è difficile perché non si ha la sensibilità delle cose. Per queste cose invece è richiesto un lavoro attivo: io non vado al colorificio, ma al negozio per l'edilizia per i materiali che uso. Le cose però si aggiustano: tu entri in un modo e ne esci in un altro e non capisci perché: è come se le cose si fossero messe a posto silenziosamente, senza la narrazione psicologica o filosofica, senza narrazione, insomma. Il fatto di sporcarsi le mani con le forme e i colori si rivela essere un esercizio vitale.

[Intervento dal pubblico di un'insegnante dell'Accademia di Brera]

È vero, perché comunque quando si usano le mani e si è in silenzio, c'è talmente tanto che nel silenzio parla che forse le mani lo dicono, in un altro modo. È anche per questo che chi usa le mani e non ha scritto ha la sensazione di scrivere.

Biagio Cepollaro: Gli altri ti aiutano, perché quando si è da soli a dover credere nelle cose dopo qualche anno non si riesce più. Ci vogliono gli altri che ogni tanto ti supportano, cioè che ti dicono che hanno piacere per le cose che hai fatto. C'è quest'idea titanica dell'artista che è una cosa assurda, non è solo lui che deve fare tutto ma ci vuole anche qualcun altro.

[Intervento dal pubblico di un'insegnante dell'Accademia di Brera]

Se non hai vissuto e non puoi condividere la bellezza, o la bruttezza, non ha neanche più un senso in sé, perché non è detto che quello che tu hai in testa è vero, se non l'hai condiviso.

Biagio Cepollaro: È vero, e io non c'ho mai creduto fino a che lui *[si rivolge all'artista Fausto Pagliano, a cui è dedicato il libro Nel fuoco della scrittura, in quel momento fuori campo e poi inquadrato]*, per esempio, mi diceva già vent'anni fa che le cose che facevo erano apprezzabili e che c'era tanta gente che lo faceva di mestiere e mi incoraggiava. Dato che lui mi è amico non gli avevo dato nessuna fiducia. Quando qualcun altro, che mi era amico ma non come lui, mi ha detto le stesse cose, allora ho cominciato a crederci. C'è molto bisogno delle conferme degli altri, non se ne può fare a meno, ma siamo noi che dobbiamo credere in chi ci sostiene, dobbiamo noi attribuire agli altri la capacità di essere per noi un sostegno, per poter poi beneficiare della loro stima. C'è bisogno di conferme di cui non si può fare a meno: è per questo che io dico che i giovani poeti devono pubblicare un libro, anche se il libro è un archetipo culturale nostro, perché in realtà è meglio pubblicare in Rete, dal punto di vista pratico, ma si tratta di un rito di iniziazione: il giovane deve fare un libro, perché deve avere la sensazione che il libro resti, poi in realtà non resta, perché il libro sparisce subito quello che resta è la rete, poi, di fatto. Ad ogni modo il libro è un archetipo, e va vissuto: la conferma, il rito di iniziazione deve avvenire, deve essere accolto dagli adulti che hanno scritto altri libri, ma dopo il primo libro bisognerebbe cominciare a pensare che non c'è più bisogno

di fare di nuovo questa trafila. Però è importante la presenza degli altri: noi non possiamo sobbarcarci questi titanismi psicologici, che poi crollano rovinosamente e portano all'egocentrismo.

Le parole della poesia

Nel 2005 raccolsi delle riflessioni postate sul blog *Poesia da fare* a partire dal 2003, uscite poi successivamente, nel 2007, su una rivista cartacea, *Atelier*, n. 46, dal titolo *Blogpensieri*. Tra queste riflessioni vi è una prosa, un discorso critico che si intitola *La parola della poesia*, ed è rivolto alle persone che vorrebbero anche leggere della poesia:

“Si sa che la parola della poesia è lenta. Ma un conto è la lentezza, un altro l'assoluta mancanza di agevolazione, di sconto sul suo consumo... Nel linguaggio informatico si usa parlare di 'interfaccia amichevole' per indicare una certa facilità, anche per il profano, di utilizzare un sistema operativo o un programma... Per lo più in queste semplificazioni ci si allontana dal *linguaggio macchina*, cioè da quel mondo nascosto di 'istruzioni' che *fanno* il programma. Per la parola della poesia questa semplificazione non può essere proponibile. La poesia non è mai amichevole pur essendo fatta di retorica, cioè di arte della persuasione, persuasione interna, coerenza interna, dall'effetto imprevedibile. Ci si può affezionare ad una poesia ma la poesia non si affeziona a noi. Questa sua riservatezza è anche la sua inesauribilità. La parola della poesia non vuole *arrivare* al lettore, il suo problema non è di arrivare ma di 'andare', confrontare la sua mezza oscurità con la mezza luce che ci può dare.

In fondo una parola che non scivola via per quale ragione ci dovrebbe *prendere*? Una parola che non si abbrevia, che non si banalizza, una parola vera e propria, con tutto il peso di secoli del dire, del detto, che emerge da quel deposito in cui il banale è imbarazzante... Viceversa sentirsi profondamente e continuamente imbarazzati per le parole che vengono dette oggi e scritte, che vengono urlate, come se fossero vere, come se fossero parole...

L'ascolto che una poesia richiede, se è buona poesia, è talmente intenso che viene da pensare a quanto sia difficile oggi, che non c'è tempo, si dice, neanche per ascoltarsi tra coniugi. La riduzione del telegiornale a televideo può anche essere giustificata dalla scelta per l'essenzialità della notizia a fronte dello spettacolino mascherato da notiziario, ma nel dialogo umano non si può essere essenziali, qui vige il dominio della pausa, del tono, della capacità di tollerare il silenzio e la differenza. Dunque, come spesso succede, non si comincia neanche e si sostituisce alla realtà della relazione, l'abitudinarietà della procedura, quella che per lo più appare come *normalità*. Questa forma di *opacità* che accompagna i gesti si potrebbe considerare come la radicale assenza di poesia (non l'atteggiamento pratico, dal momento che la poesia è essenzialmente una pratica, di vita). “