



Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)

a cura di Giorgio Mascitelli



Bortolotti Fusco Giovenale Guglielmi Inglese Lorenzini Luperini
Martignoni Mesa Niccolai Rega Renello Villa Voce

INDICE

Introduzione di Giorgio Mascitelli	3
Sulla trilogia (1985-1997)	
De requie et natura: <i>Scribeide</i> , <i>Luna persciente</i> , <i>Fabrica</i>	
Romano Luperini, prefazione a <i>Scribeide</i>	5
Clelia Martignoni, recensione a <i>Luna persciente</i>	8
Guido Guglielmi, prefazione a <i>Luna persciente</i>	10
Niva Lorenzini, recensione a <i>Luna persciente</i>	12
Gianpaolo Renello, recensione a <i>Scribeide</i> e a <i>Luna persciente</i>	14
Giuliano Mesa, postfazione a <i>Fabrica</i>	29
Giorgio Mascitelli, Presentazione di <i>Fabrica</i>	33
Su Versi Nuovi (1998-2001)	
Giuliano Mesa, prefazione a <i>Versi Nuovi</i>	36
Giuliano Mesa, da <i>Il verso libero e il verso necessario</i>	39
Giulia Niccolai, recensione a <i>Versi Nuovi</i>	41
Andrea Inglese, da <i>Action poétique</i>	42
Andrea Inglese, da <i>Attraverso il manierismo. Sulla poesia degli anni Novanta</i> ..	43
<i>Appendice</i>	
Su Le parole di Eliodora (1984)	
Carlo Villa, Prefazione a <i>Le parole di Eliodora</i>	46
Enzo Rega, Intervista a Biagio Cepollaro, 1992.....	48
Sul sito, sul blog, e sulla Poesia Italiana E-book (2003-2004)	
Lello Voce, <i>La Rete, una preghiera rovesciata</i>	51
Florinda Fusco <i>Editoria o letteratura?</i>	52
Andrea Inglese <i>Intervento su Nazione indiana</i>	54
Gherardo Bortolotti <i>Riflessioni sull'intervento di Andrea Inglese</i>	55
Marco Giovenale <i>Postfazione a Blogpensieri (2004-2005), Supplemento al V Quaderno del blog Poesia da fare</i>	56
Bio-bibliografia.....	58

Introduzione

In questo libro sono raccolti saggi scritti negli ultimi quindici anni da diversi autori sulla poesia di Biagio Cepollaro e dunque, anche nella forma più libera dell'editoria elettronica, questo testo sembrerebbe rivolgersi agli addetti ai lavori, e certo per onestà di curatore devo dire che non mancano interventi anche tecnici. Tuttavia, secondo me, questo libro interesserà innanzi tutto il lettore che ha incontrato le poesie di Cepollaro in rete o in libreria senza particolari interessi per le questioni di metrica o di poetica. La ragione di ciò è da vedersi nel fatto che questi testi finiscono con il costituire una sorta di storia narrata collettivamente non solo della poesia di Cepollaro, ma anche della cultura dei quindici ultimi anni, e ciò è dovuto, fatti salvi i meriti dei singoli scritti, al fatto che si parla di uno, prima ancora che di un poeta, di uno che non ha mai barato con il proprio tempo. Non barare con il proprio tempo significa prima di ogni cosa accettare un confronto serrato con la realtà anche spiacevole, che non vuole dire rincorrere mode o questioni anche serie di attualità, ma riposizionare continuamente la propria poesia nel confronto con il mondo, cambiandosi anche dolorosamente. Significa stare dentro le contraddizioni storiche sia quando le si affronta di petto sia quando lo sguardo del poeta è rivolto ad altri dilemmi, diciamo quelli che il tempo biologico e personale porta con sé. Naturalmente non barare con il proprio tempo significa anche non essere un uomo del proprio tempo. Mi rendo conto che riferirsi alla qualità storica della poesia di un poeta che apre la sua produzione più recente con un verso che suona "nella storia il bene non ha inizio il bene è altrove" possa sembrare un autogol clamoroso. Mi dichiaro volentieri responsabile dell'autogol perché una delle maniere più serie per affrontare la storia è quella di domandarsi come si possa vivere decentemente, se non bene, qui e ora, domanda che attraversa tutta la poesia di Cepollaro.

Per il resto, sarebbe possibile riassumere il percorso poetico di Cepollaro a partire da due considerazioni opposte anche nella successione cronologica: da un lato Romano Luperini, nella prefazione di *Scribeide*, parla di una poesia che ha alla base dello sperimentalismo linguistico una linea etica, anche risentita jacobinesca, dall'altro Giulia Niccolai nella recensione ai *Versi nuovi* parla di una pacata autocritica del passato e di un nuovo atteggiamento senza rabbia. E certamente lo scarto che le parole di Luperini e Niccolai descrivono esiste tutto nel Cepollaro poeta, ma sotto di questo è possibile scorgere un filo più profondo di continuità: che innanzi tutto sarà quella domanda etica che nella sua essenza resta immutata, pur cambiando le categorie poetiche e letterarie in cui si esprime. Più ancora, quell'esigenza, rilevata da Luperini, che parole e cose corrispondano costituisce un arco assolutamente continuo nella poesia di Cepollaro. Anzi le stesse mutazioni stilistiche che caratterizzano i suoi libri trovano una loro unità logica nel tentativo di rispondere a questa esigenza. La lingua eccezionale di *Scribeide* e di *Luna persciente* esaurisce le sue possibilità di intervento sul mondo e non può ripetersi, pena un manierismo di se stessi, e allora, come nota Giuliano Mesa, il rischio è quello del silenzio, dell'ammutolimento a cui solo dei versi nuovi potranno ovviare. Ma il riconoscimento dell'esaurirsi di una strada, che pure ha consentito di conseguire alcuni successi, non è affare solo di poetica, ma implica un radicale ripensamento di se stessi. E allora il tono pacato e l'apertura agli altri dei *Versi nuovi* non sono la rinuncia alla radicalità, ma la faticosa acquisizione di un percorso o meglio di un lavoro in parte ancora da fare. Del resto negli interventi sui primi libri della trilogia Luperini, Martignoni, Guglielmi sottolineano la differenza e la particolarità della lingua e della poetica di Cepollaro e la sua irriducibilità alle pratiche delle avanguardie; d'altro canto è possibile leggere in alcuni interventi, Mesa e Inglese, che analizzano le poesie più recenti da un punto di vista formale elementi di continuità, seppur non appariscenti, con l'esperienza precedente.

Certo il percorso è unitario, ma non mancano gli stacchi e le rotture. Una delle maggiori tra queste è l'annuncio fatto da Cepollaro nella poesia iniziale ed eponima di *Versi nuovi* del proposito di non scrivere più saggi ovvero di rompere con la tradizione del poeta intellettuale tipica del secondo novecento, soprattutto nell'ambito della poesia sperimentale. A questo proposito Cepollaro si è mantenuto fedele e non solo per un cambio di atteggiamento esistenziale o per una sfiducia nella strumentazione teorica disponibile, ma anche per una riflessione rigorosa a tutto campo sull'esaurirsi di certe forme della civiltà letteraria, di cui pure Cepollaro ha fatto parte soprattutto attraverso la rivista *Baldus*. Ma la riflessione sull'esperienza poetica e la sua posizione nella società non è mai venuta meno ed ha anzi trovato nuove forme, quelle oggi offerte innanzi tutto dalla rete: si può dire che il blog e le iniziative di editoria elettronica, come nota Lello Voce, costituiscono un modo nuovo e più fattivo di intervenire e di riflettere. In fondo Cepollaro ha rinunciato a servirsi della forma-saggio, e dunque anche di tutta una serie di impliciti atteggiamenti ideologici e ritualità letterarie, nell'interpretare la cultura contemporanea, ma non ha mai rinunciato ad intervenire su quella.

Cambiano le forme, ma non un impegno etico che trova le sue ragioni in una pratica.

Milano, 2005

Romano Luperini

Scribeide (1985-1989), Piero Manni Editore, 1993.

Prefazione.

1. Introducendo alcuni componimenti di questo libro per una pubblicazione collettanea, tre anni fa avevo scritto parole che tuttora pienamente sottoscrivo e da cui mi sembra giusto ripartire riportandole qui di seguito.

-Cepollaro gioca sul montaggio, con ferma esattezza. Non tende, tuttavia, all'informale, bensì all'espressività, su una linea aspra e risentita (anche eticamente) che da Jacopone giunge sino a Pagliarani (e penso soprattutto al Pagliarani che mette in versi Savonarola). Nonostante le apparenze, i suoi versi non aspirano a un'endofasia letteraria, ma a una "girandola" fra il "qui" della letteratura e l'altrove" della realtà materiale, nella richiesta, che scaturisce come da un vortice raggelato, di un "senso qui". Il suo sperimentalismo non ha niente d'incomposto e di viscerale, ma tende a una cadenza meticolosamente misurata, a un ritmo quasi matematico. E tuttavia la sorpresa scatta egualmente nel contrasto tra tale chiusura rigidamente formale e un'apertura invece informale, fra regola letteraria e anzi iperletteraria e dissonanza capace di mettere in scacco la norma e di schiudere dei varchi entro i quali può precipitare un caos-dell'inconscio e del reale- non facilmente addomesticabile dalla letteratura.

Cepollaro esprime una tendenza nuova della poesia dei giovani, che, mentre ritorna al montaggio e a tecniche sperimentali, dopo il periodo postsimbolista della generazione di mezzo (quella che oggi è fra i quaranta e i cinquanta anni), è ormai lontana dall'esplicito moralismo ideologico degli officineschi come dal visceralismo linguistico dei "novissimi" (anche se, indubbiamente, "Officina" e il Gruppo 63 ne costituiscono il necessario retroterra; di qui il ruolo particolare di Pagliarani, allora, come oggi in queste poesie di Cepollaro, di *trait-d'union* fra queste due esperienze).

La "dispositio artificialis" di *Scribeide* punta su un'esigenza di ordine, dunque di nuova razionalità. Ed è, questa, un'altra ragione di interesse per una proposta poetica di sicuro valore e di singolare originalità-.

2. Allora non conoscevo un precoce libretto di Cepollaro, *Le parole di Eliodora* (Forum/Quinta Generazione, Forlì, 1984) se no avrei potuto misurarne meglio l'enorme progresso realizzato in pochi anni. Eppure, già in quei versi, la tecnica era quella del montaggio-non del collage informale e ludico- e si poteva leggere un verso che potrebbe servire da insegna anche di *Scribeide*: -le parole le danno le cose-. In quelle schegge di immagini erotiche frammiste a frammenti di riflessione e di conoscenza razionale si intravede già, nonostante alcuni cedimenti alle poetiche allora di moda, un'inversione di metodo rispetto al dominante postmodernismo: quasi una risposta all'echiano – 'nomina nuda tenemus', al nominalismo o al misticismo del linguaggio allora (ma anche oggi) corrente.

Poi, naturalmente, questo processo è stato approfondito in una direzione che tende a unire materialità e primitività elementare del linguaggio e materialità originaria delle cose (nell'amore per Jacopone e altri duecenteschi e per i dialetti meridionali c'è qualcosa che può ricordare quello di Tozzi per Santa Caterina o per San Bernardino o per Sacchetti o per il vernacolo senese: un bisogno di originario, contro ogni convenzionalismo letterario). Insomma, è esistito un tempo in cui parole e cose si corrispondevano; oggi esso non esiste più (lo sa bene anche Cepollaro, che non è affatto ingenuo) e il linguaggio è costretto perciò a imbastardirsi, a ibridarsi, a giocare sul vuoto fra significanti e significato, e tuttavia a quell'ancoraggio lontano -ma è un

passato che potrebbe essere anche un futuro- non rinuncia. Non per nulla recentemente Cepollaro ha scritto che per lui è decisivo non "come" o "cosa" dire, ma "con che cosa dire", implicitamente battendo sulla materialità cosale del linguaggio e sull'equivalenza cosa-parola. E infatti in Cepollaro il linguaggio tende a una forza materica ed elementare, costruita con parole "primitive" e una metrica semplice ma potentemente scandita: -como t'appaurava il vóto do matino / como sapevi vicina la zampa do mundo-. Ma senza illusioni di una nuova verginità linguistica: se oggi -l'occhio più non sabe cos'era guardo-, i versi stessi non possono che essere montati in una -dispositio artificialis-.

D'altronde al linguaggio e al ritmo che tendono a ripetere l'essenzialità e l'oltranza jacononiane si mescolano i lacerti linguistici della postmodernità multimediale, dei suoi linguaggi tecnici e pubblicitari. La Milano di Cepollaro è rivissuta attraverso la Parigi di Baudelaire e la saggistica benjaminiana in proposito (sul piano teorico Cepollaro parla anche di una 'Seconda caduta dell'aura' e di una "seconda o terza" natura). Ne deriva un realismo allucinato come in questo scorcio metropolitano: -pigiati su scale mobili tentennanti sul metrò / fanno ressa a tutte le entrate della città / non sono sguardi sono lenze aggrovigliate / ai piedi e frecce da sterile veleno. / non c'è morte né vita spariscono i pesci / dal lago senza rumore'. Né mancano immagini televisive di stragi attraverso cui passa un'esatta percezione di quali siano stati i vincitori storici nella nostra epoca e una idea di fulminante unità di potere e di linguaggio massmediale: «vincono, neanche a nascondere / con un'idea la violenza / teletrasmessa, ci passano / a mezzi sorrisi, futuribili, esposti / di spalle, certi del vuoto / totale di scoppi. // quei corpi riversi in bianco e nero // -si andava tutti altrove- // solo loro a mezzi sorrisi, futuribili, esposti / di spalle e assolutamente certi / hanno vinto-. E si potrebbe citare anche la descrizione, che sfiora l'invettiva, nel frammento conclusivo di *Li vedi?*, ove tornano l'atto del vedere televisivo (si nota più volte in questi versi la coscienza "del modificarsi del mondo percettivo al contatto con le nuove tecnologie") e la mescolanza esplosiva di dialetto e di tecnicismi linguistici postmoderni.

C'è in Cepollaro questa violenza etico-politica che non si chiude in una esplicita *Weltanschauung*, ma registra con potente fermezza frammenti di realtà limitandosi al commento che nasce espressionisticamente dallo scorcio e allegoricamente dal montaggio. Il quale poi non riguarda solo la singola composizione, ma l'*opus* nel suo complesso, l'uso di vasti poemetti articolati in sequenze successive, i rimandi a distanza (per esempio, quelli autobiografici e nondimeno "sociali" sulla figura dello scriba, strategicamente collocati nella parte iniziale e in quella finale del volume). Cosicché, alla fine, dal crogiuolo incandescente di questi versi e dalla fredda costruzione che li dispone in raggelate costellazioni, esce un'immagine caotica e tuttavia perfettamente organizzata del mondo contemporaneo, quasi a renderne, forme a esso omogenee, la magmaticità pulsante e incomprensibile e insieme l'idea di un ordine immobile che ci sovrasta. È il realismo dell'allegoria.

3- Come in un mondo medievale, anche *Scribeide* mira dunque a fornire l'immagine di una totalità chiusa, seppure frammentata, insensata, incessantemente pulsante e vorticante. Ci sono la città metropolitana coi suoi linguaggi e il passato contadino coi suoi dialetti, il metrò e interni domestici —con quella mela che dà il titolo a un poemetto indimenticabile, pieno di tenerezza per una dolce compagna-; ci sono vuoti e pieni, versi apparentemente superflui per la loro disorganicità e sovrabbondanza e che tuttavia contribuiscono a questa sensazione di "gremio" convulso e compatto che è *Scribeide*.

E, in questo universo, lo scriba. La riflessione sull'atto dello scrivere è già nel titolo. Lo scriba si autoritrae più volte; e ogni volta è un autoritratto sfregiato. Non si tratta affatto di celebrare la scrittura, il suo valore orfico, come ci aveva abituato la poesia "innamorata" del decennio 1975-85. Nella società dei linguaggi tecnici e multimediali, lo scriba è "sanza loco" costretto a un '-affrasar pauco e stento' e a questa dichiarazione di autocoscienza (anche "sociale") -ripresa nel titolo del terz'ultimo poemetto-: 'i' non sono che sintagma sperso.' C'è un filo che unisce la parte iniziale a quella finale, ed è la coscienza della miseria dello scrivere, il tentare e ritentare lo stesso autoritratto. All'inizio "i' ca son scriba sanza loco/ mi veco sintagma sperso/scriba de pesanza /de voce rauca/ de chiodo cunficcato / de stilema ossissiunato / de lengua sabutato-; alla fine: "i' son scriba da voce secchita», consapevole della vanità della poesia e nondimeno ostinato a testimoniare una sofferenza, un disagio intollerabile: "ma è per sto grido ca non moro'»-.

“Scriba de pesanza”. Oggi è di moda, nel postmodernismo, esaltare la leggerezza. Après Calvino (ma anche Kundera e Nietzsche) essa sembra la caratteristica stessa della grande arte contemporanea. La leggerezza, si sa, è arie signorile (solo i signori non conoscono i pesi della vita): presuppone superiorità, gioco, distinzione, eleganza. E indubbiamente la letteratura è tutto questo. E tuttavia chi potrebbe dire che Dostoevskij e Kafka, Verga e Tozzi, Sanguineti e Fortini, Pagliarani e Volponi, siano leggeri? La letteratura è un'arte signorile che però -è questa la sua salutare contraddizione- può conoscere (come in queste pagine di Cepollaro) anche la gravezza e la gravità della vita collettiva e individuale di questi nostri anni. In un momento in cui la cultura e l'arte postmoderniste -cultura e arte di uomini occidentali che si credono i signori del mondo e come tali comunque si comportano- si autorappresentano sotto il segno della leggerezza, questa dichiarazione di ‘pesanza’» da parte di Cepollaro mi sembra un segno -da salutare con speranza e anche, di questi tempi, con riconoscenza— del suo radicale anticonformismo e del suo sostanziale antipostmodernismo.

Clelia Martignoni, *il verri*, settembre-dicembre 3-4, 1995

Biagio Cepollaro, anno di nascita 1959: la sua scheda bibliografica contiene, oltre a un giovanile *Le parole di Eliodora* (1984), lo sforzo compatto di una trilogia poetica *in fieri*. I due titoli usciti sinora sono: *Scribeide*, con prefazione di Romano Luperini (Lecce, Manni, 1993) e *Luna persciente*, con prefazione di Guido Guglielmi (Roma, Mancosu, 1993). Il terzo titolo della serie è in lavorazione, e ne è stato anticipato un intenso frammento al convegno *Ricerca* di Reggio Emilia, nel maggio '94. Questi pochi dati già suggeriscono parecchio a un lettore esperto di poesia contemporanea, e legano Cepollaro a un'area scelta e rigorosa di scrittura di ricerca e sperimentazione. Il quadro si arricchisce se si aggiungono almeno i seguenti tasselli che includono il lavoro singolo di Cepollaro in una più vasta situazione e generazionale e culturale: Cepollaro è stato tra i fondatori nel 1990 della rivista «Baldus» (al fianco di Mariano Bairo e Lello Voce) indicativa, già dal titolo folenghiano, di scelte di espressionismo linguistico, e tuttora in vita con redazione rinnovata; tra i promotori del «Gruppo 93» cioè di quel piccolo e agguerrito sodalizio di poeti presentatosi per la prima volta al pubblico nel 1989 e dopo anni di discussioni dibattiti e lavori in comune dichiaratosi sciolto nel '93; e redattore *pro tempore* della rivista di ricerca interdisciplinare «Campo» organizzata a Milano dall'infaticabile Francesco Leonetti. Biagio Cepollaro appartiene insomma a un'attiva e irrequieta formazione di giovani scrittori, al massimo quarantenni, per lo più poeti, di estrosa e forte tendenza sperimentale: non sarà inopportuno richiamare, per uscire dal generico, il nome di qualche compagno di strada (ma, attenzione, a lavoro in atto dei singoli, pur fondato su un retroterra comune, fatto di scambi relazioni assonanze, registra, oltre che affinità, anche notevoli e vistose divergenze): oltre ai già citati Bairo e Voce, Marco Berisso, Piero Cademartori, Giuseppe Caliceti, Marcello Frixione, Paolo Gentiluomo, Umberto Lacatena, Tommaso Ottonieri. Quanto a Cepollaro, poiché il titolo che qui si discute è come s'anticipava il secondo di una trilogia, completezza vuole che si arretri anche al primo testo della serie, il non lontano *Scribeide* (1993) che raccoglie lavori dell'85-89, dove subito si impongono alcuni caratteri dominanti peraltro riscontrabili anche in *Luna persciente* (datato '89-'92). Partirei dalla scrittura razionale e razionalmente contesta (Cepollaro proviene da studi filosofici, e la sua provvedutezza culturale è evidente) che organizza il fluire sincopato e aspro della materia versale in una forma di poesia dell'intelligenza. Ma altrettanto va sottolineato il complesso gioco linguistico - una costante, con modalità dissimili di applicazione, dell'ex Gruppo 93 e di «Baldus» - che si bilancia tra diverse lingue e più lacerti espressivi: la lingua della tradizione arcaica spesso nelle sue punte più aspre e crude (*l'ex ergo* del volume e tratto non per caso da Jacopone), i neologismi, i tratti dialettali, più la massa delle lingue svariate dell'oggi: lingua basica della comunicazione quotidiana, miscuglio di linguaggi multimediali, tra pubblicità, tecnica, gerghi in uso, etc. Il lavoro sul linguaggio risulta centrale in Cepollaro e non può non essere: con differenze marcate, s'intende, rispetto alle operazioni contaminatorie e immediatamente eversive compiute dalle neo-avanguardie. Infatti la condizione di oggi è tale che, come scrive Cepollaro stesso in un intervento del '93 (edito in «Allegoria», n. 14, 1993) «i linguaggi tendono alla trasversalità e alla contaminazione anche al di fuori degli oggetti intenzionati esteticamente», dunque l'assorbimento nella scrittura di tale «trasversalità» e «contaminazione» ormai non è di per sé trasgressivo: si tratta invece di manipolare con nuova cura i «nuovi linguaggi del mondo», spesso fatti di «materiali di scarto, [...] detriti, macerie» e correlatamente i

nuovi paesaggi, le nuove tecnologie, per creare una nuova «organizzazione di senso» nata dal rapporto tra chi scrive e la caotica realtà, anche linguistica, circostante. Definito per sommi capi il senso del procedimento linguistico che presiede sia a *Scribeide* sia a *Luna persciente* risulterà più chiaramente su quali fondamenti posi l'operazione testuale di «montaggio» con cui Cepollaro costruisce la sua poesia prestando l'occhio al nuovo orizzonte percettivo provocato dagli sviluppi tecnologici, da es. alle funzioni di «simulazione» e «virtualità» proprie del computer. Alla luce di questa consapevolezza critica degli scenari odierni vanno lette le due raccolte che, attraverso un sistema laborioso e apparentemente caotico di aggregazioni, citazioni, contaminazioni linguistiche ecc. tendono a suggerire una esperienza intellettuale e cognitiva. Non a caso la prima raccolta pone l'accento già nel titolo, *Scribeide* appunto, sull'atto stesso dello scrivere inteso dunque come modalità di riappropriazione e trasmissione dell'esistente. Infatti la figura dello Scriba - *senhal* dell'autore - appare più volte nel libro: come una sorta di ritornello ricorrente che si incarica di fissare con assillo pungente l'atto faticoso della scrittura e della riflessione scritturale e contemporaneamente contribuisce a dare intreccio unitario alla raccolta. Questa stessa tecnica di ricorsi multipli, sia *flashes* di figure quasi sagome di «personaggi», sia anche folte riprese sintagmatiche tra testo e testo, ritorna in *Luna persciente*. Qui riappare, a legare tra loro i due volumi, lo stesso Scriba, anche se su tutto domina il ritmo incalzante e affannoso di una moltitudine inquietamente trasmigrante su sfondi lividi e metropolitani e fermata, pur nell'insensato-incessante movimento, in una serie di «fotogrammi» spezzati. Anche il metro asseconda il movimento narrativo, strutturato com'è, in larga prevalenza, su distici di varia e irregolare estensione, privi di pause interpuntive, in un fluire ininterrotto di *enjambements* e fratture sintattiche. Prevalgono i verbi d'azione, a segnalare un precario cammino collettivo («e andando» «mò ca semo giunti», «ti muovi e spingi», «ce movemmo traliniati», etc.), pur se il movimento risulta infine fittizio: una «girandola degli Annaspanti» (per dirla secondo il titolo di uno dei «fotogrammi») in una specie di inferno cittadino esistenziale ribollente e immobile. L'impasto lessicale, ricco di materialità e carico di intertestualità, non è sostanzialmente variato rispetto a *Scribeide*: puntando sempre verso scontro mescolanza di più linguaggi e più segni, usati alla stregua di «parole orfane», «spezzoni», «massa di frammenti» decontestualizzati (Guido Guglielmi). Diverso sembra invece l'atteggiamento linguistico (con l'abbandono ad esempio di dialettalismi) messo in campo nel primo frammento del terzo volume della trilogia, anticipato in lettura nel già citato incontro di Reggio Emilia del '94: forse interessante preludio di un rinnovamento stilistico in atto. Un'ultima cosa: *Luna persciente* è uscita accompagnata dalla relativa cassetta, a testimoniare l'assunzione presso gli attuali redattori di «Baldus» del problema dell'esecuzione orale del testo poetico e più in generale della oralità del testo, in presenza di nuovi fattori pressantemente condizionanti (usi tecnologici aggiornati, letture pubbliche, possibile apertura verso fruitori nuovi dei testi, etc.). In tale contesto vanno collocati i richiami di Cepollaro alle nozioni di «oralità secondaria» di Walter Ong e di «nuova generazione di realtà» di Paul Virilio («Baldus», 1, 1991).

Guido Guglielmi, Prefazione a *Luna persciente*, Mancosu Editore, 1993.

Perché si scrivono poesie? Si può pensare che ci siano cose da dire che non possono essere dette se non in forma poetica. E naturalmente la forma poetica che qui intendiamo sta a un diverso livello rispetto alla distinzione (di genere) di poesia e prosa. Ma può accadere - ed è accaduto storicamente - che le cose da dire - i cosiddetti contenuti - diventino estranei e remoti, che non resistano all'azione storica. Non c'è più allora alcun cammino che conduca ad esse. Non ci sono più contenuti articolabili. Ciò accade quando i *topoi* che formano la poesia e la letteratura hanno perso ogni individualità, ogni appartenenza a una cultura, e quindi non li si può più usare. E questa è probabilmente la condizione nostra, e cioè di un tempo che dispone del *thesaurus* delle forme e dei *topoi*, che ha classificato e ordinato in schede il proprio sapere letterario, ma insieme lo ha depotenziato e appiattito. Siamo appunto parlando della condizione postmoderna, il cui contrassegno maggiore è dato proprio dalla sovrapposizione e contaminazione di tutte le culture, dalla mescolanza degli stili, ognuno dei quali si offre in una dimensione detemporalizzata. Il postmoderno è soprattutto una poetica di riuso dei segni. Gli stili strappati dai loro contesti si rianimano secondo le convenienze dell'attualità. La ricezione effimera diventa il loro nuovo fondamento. Tanto che c'è stato chi ha sostenuto che tutte le opere sono produzione dei lettori; che le opere si risolvono nella puntualità della fruizione (degli atti di lettura). Davanti al processo di invecchiamento che ha colto la letteratura e la poesia, l'esperienza estetica ha finito per ritirarsi nelle sensazioni che i lettori ricavano dalle opere. Ed è quindi tornato di moda il linguaggio dei sentimenti, delle emozioni, degli stati vissuti (degli *Erlebnisse*), quasi che il testo fosse in primo luogo un fatto di consumo. O magari una *tabula rasa* sulla quale inscrivere le nostre proiezioni. Dello spessore storico dei testi - e dello spessore storico dell'uomo - resta invece ben poco. E infatti è stata teorizzata una priorità dell'*aisthesis* sulla *poiesis*, e ciò proprio in mancanza di quella tradizione che potrebbe fondarla (e rispetto alla quale la distinzione di *aisthesis* e *poiesis* diventerebbe quanto meno secondaria).

Ma alla domanda sul perché della poesia, si può rispondere, ed è stato risposto, che la poesia non ha alcun senso da proporre: ciò che poeticamente importa è un modo di fare; non la cosa da dire, ma il come dirla. È questo il *coté* formalistico, intenzionalmente anticontenutistico, della letteratura. Ma se consideriamo le teorie del formalismo letterario (quelle che prenderanno il nome di strutturalismo) ci accorgiamo che il loro anticontenutismo era poi un'opera di distruzione dei significati. Le posizioni formalistiche prendevano atto del fatto che ogni riproposta di significati, ogni teoria e pratica di una lingua della poesia, in realtà si rifiutava di riconoscere che una lingua della poesia non c'è più (a questo misconoscimento Freud dava il nome di *Verleugnung*), e perciò costruiva dei feticci, delle poesie-feticcio. Di fatto il formalismo, che - conviene dire - prima che un metodo e che una disciplina scientifica è stato una grande poetica, ha applicato un modo parodico a tutta la letteratura. La sottolineatura dei nessi formali, il cosiddetto straniamento, mirava a destituire la letteratura, a farne una pratica critica nella dinamica dei linguaggi, a sottrarla a ogni positività. Mentre la letteratura perdeva il suo tradizionale statuto, un'ideologia letteraria tendeva a relegarla in un ambito specifico (l'estetica), a farne un'attività - ideale o spirituale - al di sopra di ogni uso o funzione, o deputata a conciliare, o a occultare, lacerazioni reali e storiche. Ed ecco allora che il compito della letteratura d'avanguardia diventò quello di umiliare se stessa, di scoprire al proprio interno le tensioni, i conflitti, l'incompiutezza. E proprio attraverso la parodia, l'esposizione arguta delle proprie forme, il mostrare che ogni *a priori* (l'uomo, lo spirito, i valori) è vuoto e che ogni senso è prodotto di un'operazione, la poetica si faceva oppositiva, e si alleava con una politica. La parodia si dimostrò sia un mezzo

di demistificare la letteratura, sia un mezzo di salvarla, di renderla attiva e storicamente vitale. Essa poteva esercitarsi sul già fatto, sugli effetti di senso riconosciuti e naturalizzati, e nello stesso tempo aprirsi all'esperimento, all'avventura, all'esplorazione di mondi non intenzionali, agli orizzonti e alle latenze del linguaggio.

L'ultima generazione di poeti, e tra questi Biagio Cepollaro, venuta dopo le esperienze della neoavanguardia degli anni '60, si è trovata davanti a una situazione più difficile e tuttavia a suo modo stimolante, se è vero che sono proprio le difficoltà che si incontrano a esigere le invenzioni meno prevedibili. Ogni operazione critica sembrava essere riassorbita nell'istituzionalità del linguaggio poetico. La pratica di distruzione dei significati, appena riconosciuta, era subito cambiata di segno. Il gusto dei rovesciamenti, le contraffazioni, i travestimenti erano diventati macchine retoriche. Gli asintattismi, le tecniche dell'incongruo e dell'etereogeneo erano diventati maniere. E appunto Cepollaro ha cominciato con il dichiarare (lo ha ricordato opportunamente Luperini) che il suo problema oramai non era più 'cosa' dire e nemmeno 'come' dire, ma 'con che cosa dire'. Il problema di Cepollaro non è infatti un problema di contenuti, divenuti sempre più banali quanto più si vogliono carichi di responsabilità, e neppure un problema di forme, dato che lo stesso 'grado zero' della scrittura – o dell'ideologia letteraria – è divenuto l'indice più certo della scrittura. Le forme, in altre parole, sono subito percepite come fatto di connotazione. Quella che si chiama funzione poetica neutralizza la funzione critica e produttiva. (E' il caso del *kitsch*). Cepollaro si è quindi chiesto quali potevano essere oggi i materiali della poesia. E si è rivolto alle più diverse fonti: ai testi illustri, ai dialetti (oramai testimoni di culture in via di sparizione), alle lingue dell'attualità mediale e multimediale. I suoi sono spezzoni di linguaggio, parole orfane. Una massa di frammenti è convocata sulla pagina, non tanto a mimare una impossibilità di comunicazione, quanto a creare ostacoli a ogni possibilità di comunicazione. Nella *Luna persciente*, proseguendo il lavoro di *Scribeide* (i due poemetti appartengono a una stessa fase sperimentale), Cepollaro in verità irrigidisce un suo atteggiamento di rifiuto. Egli compone i suoi testi in ampi periodi ritmici ben misurati, secondo lunghe sequenze poetiche, contraffà rigore e metodo, ma ciò che racchiude nei suoi cerimoniali verbali non è il vuoto, ma un gesto ostile. Se sollecita il lettore (e a questo servono i cerimoniali verbali), non è per cercare una complicità, ma per porlo davanti a una provocazione, a un idioletto non dialettizzabile. Potremmo quindi considerare questi testi di Cepollaro come dei modi di interrogare il linguaggio al di fuori delle vie convenzionali ed accertate, e cioè come dei modi di fare precipitare le possibilità del linguaggio dall'orizzonte delle sue impossibilità. Come dei prolegomeni, in sostanza, per una poesia futura (laddove è solo il presente che sembra oggi trovare ascolto).

Niva Lorenzini, *L'Informazione bibliografica*, il Mulino, n.1, gennaio-marzo, 1994.

Forma chiusa e flusso narrativo

Più volte, nell'analisi dei testi sino qui menzionati, si è parlato di forma chiusa come di una caratteristica comune a modi differenziati di scrittura nell'anno che sta per concludersi.

Diventa allora tanto più necessario un chiarimento: già lo Zanzotto di *Ipersonetto* aveva splendidamente dimostrato, allo scadere degli anni Settanta, quel che significa dissodare la tradizione letteraria per metterne a nudo frizioni e aporie, deturpando con l'inquietudine metrica il profilo di una fissità convenzionale, sovente falsificante. E non mi pare proprio che per i casi di cui si è discusso si debba mutare segno: non si è rinvenuta nessuna nostalgia di purezza o astratta artificiosità, nessuna speranza di ricomposizione armonica, neoclassicamente atteggiata.

E in ogni caso opportuno insistere su un dato certo, per evitare qualunque rischio di fraintendimento: nell'epoca della complessità la forma chiusa può tranquillamente convivere con l'opposta tendenza alla dicibilità del tutto in un flusso narrativo ininterrotto, che accoglie il parlato spurio e la dizione raffinatissima, in una rete di interferenze, nessi, relazioni che restituiscono l'effettualità del presente.

Alcuni testi si prestano con particolare efficacia al confronto: appartengono ad autori della giovane generazione, quella che ha dato vita in questi ultimi anni a un dibattito serrato sul senso di un nuovo sperimentare, talora piegato, nel radicalizzarsi dello scontro su posizioni polemicamente contrapposte, a schematizzazioni più nocive che utili a chiarire la reale portata delle proposte in atto.

Scelgo ora a rappresentarle, tra una produzione piuttosto folta, Giuliano Mesa con la raccolta più recente (*I loro scritti - Poesie 1985-1991*) e Biagio Cepollaro con le due tappe di una trilogia *in fieri* (*Scribeide* e *Luna persciente*).

Il dittico di Cepollaro esibisce un contrasto in atto tra debordare e collassare della materia: il controllo formale è massimo, anche se in nessun modo soffoca l'esplosione di una voce macerata e intrisa di biologici risentimenti ("[...] e me sento vena e fegato e sta carne / rossa dentro la gola i' me sento sto dente / le gengive sento er sangue e sta panza / ca se contrae nel giro dell'intestino [...]"), in un crogiolo verbale che mescola pronunce e stili all'urgere del fenomenico, all'ammassarsi del dettaglio in sequenze dal respiro lungo, poematicamente impostato.

Se *Scribeide*, epopea della ricerca di una materia linguistica, un idioma adatto a ritrarre la frizione tra urgere del reale e schemi letterari rigidamente definiti, riesce a fare emergere, attraverso un montaggio calibrato, la fisica corrosione della parola ma anche poi la sua insubordinazione, lo scarto espressionistico che la torce verso un comunicare negato ("i' ca son scriba senza loco / mi veco sintagma sperso / scriba de pesanza / de voce rauca / de chiodo cunficcato / de stilema ossissunato / de lengua sabutato" — *Metro-Metro*), spetta a *Luna persciente* portare avanti il progetto della trilogia (*De requie et natura* è il titolo complessivo).

E di fatto, col suo ritmo di contiguità spezzato da inarcature o ristagni, con l'ibridazione di linguaggi della più disparata provenienza, il lungo poema suddiviso in sezioni va oltre la presa d'atto dell'artificialità dei codici. Qui ci si confronta, piuttosto, coi modi di una diversa razionalità di cui facciano parte la datità e le pulsioni dell'inconscio, le tracce mnestiche di una storia individuale e collettiva: il ritmo, il dissodamento dei materiali linguistici, il conflitto senso-suono sembrano insomma collaborare a forare i confini del letterario per consentire la formulazione di un più ampio orizzonte.

Esso comprende una nuova antropologia in via di definizione, e il dilatarsi degli ambiti della scienza, il delinearci di inedite realtà multidimensionali: come ritrarre allora il cosmico *mixage* di orbite iperuraniche e cartacee, di nuclei che precipitano su scaglie di materia, se non "complicando" il verso, sfondandolo e increspandolo, finché la realtà si stipi in icone mobili, si intrida di fonici intrugli, fino a frantumarsi o a esplodere, parcellizzata ("luna persciente [...] porta alla sposa st'inutile verbosa scossa")?

Gianpaolo Renello, «*Donna con Scriba*», *Concertino*, anno III, n° 10, giugno 1994.

Si può descrivere con precisione l'evoluzione della poesia? Sarebbe una pretesa talmente superba da sfociare nell'ingenuo. Di essa, dei suoi segni e tracciati a volte appena percettibili, si possono ricostruire con difficoltà i percorsi non perché nebulosi ma, al contrario, perché indicano con estrema precisione infinite mete. Unico atteggiamento sarebbe dunque prendere alto di un limite e, più modestamente, tentare una ricostruzione storica degli avvenimenti da cui e a cui essa è legata, per associarvi in seguito le diverse possibili interpretazioni. Da qui la necessità di discipline quali la Filologia, la storia della letteratura e della lingua, ma anche lo strutturalismo, la semiotica, l'ermeneutica, pur nella consapevolezza dei limiti di ciascuna di esse, poiché la poesia spesso obbliga ad un ripensamento di sé e dei suoi stessi metodi di indagine. Tecniche, linguaggi, forme e lessici ormai decaduti, accanto ad altri e più nuovi strumenti, riacquistano improvvisa e insolita vitalità, rivelano un fondo e uno sfondo di attualità che ne autorizza il loro uso. Tecniche usate precedentemente con una finalità (o perlomeno ritenute avere una certa finalità), vengono riprese in una direzione apparentemente imprevedibile. La poesia è l'epicentro di un vasto movimento di continua fusione e riassimiliazione di materiali e di elementi colti dai più disparati tempi e ambiti; ad essa spetta mostrarne lo stato poetico proprio grazie ad un'accurata elaborazione per mezzo delle tecniche, dei mezzi e dei materiali che essa stessa si dà come necessari.

La recente pubblicazione di due libri di poesia, *Scribeide* (Marmi, Lecce, 1992) e *Luna persciente* (Mancosu, Roma, 1993) entrambe di Biagio Cepollaro, mi ha portato a queste riflessioni. Esse costituiscono le prime due parti di una trilogia, intitolata *De requie et natura*, cui Cepollaro sta lavorando da diversi anni; questa è una delle ragioni per cui mi occupo di entrambe contemporaneamente. L'altra invece ha a che vedere con motivazioni di natura più squisitamente poetica e riporta appunto all'interrogativo posto in apertura di queste note; i due testi sembrano costituire un unico percorso del quale siano visibili le modifiche intervenute all'interno di un disegno preciso, tratteggiato con forza dall'autore. *Scribeide* e *Luna persciente* rappresentano infatti due tempi di un'unica azione: nel primo prevale la creazione e formazione del mezzo, della sostanza materiale della poesia (*id est* la lingua), nel secondo è invece il momento in cui questa materia viene riplasmata che acquista maggior rilievo. Dopo l'addensamento materico della prima, il suo coagulare e precipitare fino a dare una «materia nova» su cui agire, si passa alla sua "formattazione" alla sua ricostituzione al suo superamento, con un'operazione che Cepollaro chiama «forare la pellicola del paesaggio».

Scribeide è strutturata in quindici componimenti divisi in tre sezioni variamente articolate. Il titolo rimanda ad una sorta di epopea dello Scriba, racconto mitico di fondazione e di ricerca che si attua con estremo rigore e precisione testo dopo testo. Epica di una scrittura, viaggio attraverso e dentro essa, nei suoni, nella materianza della parola, nelle lingue sedimentate nelle possibilità offerte dal montaggio, viaggio che termina comunque nel gesto necessario dello scrivere.

In apertura del libro l'autore ha posto una citazione tratta da Jacopone da Todi, mettendosi idealmente sulla scia di quest'ultimo, riprendendone il cammino non solo ideale ed etico ma anche linguistico. Il gesto poetico di Cepollaro è programmaticamente alto. Egli riprende la tradizione del tudertino per fonderla eticamente e poeticamente con altri autori anche se in controtendenza: Cavalcanti per esempio, ma soprattutto il Dante creatore a sua volta di una qualità etica del linguaggio altissima. La presenza di Dante viene confermata anche dall'epigrafe posta in apertura di *Luna persciente*, tratta da Brunetto Latini, che il poeta chiama ora «la cara e buona imagine paterna» (*If*, XV, 83) ora «Lo mio maestro» (*If* XV, 97).

Il riferimento a simili *auctoritates* contribuisce a donare a *Scribeide* un'intensa aura medievalizzante, rafforzata oltretutto dalla costante presenza (ritorno) in forma di apostrofe di un termine - "Donna" - centrale nella lirica due-trecentesca e ideale punto di riferimento dello Scriba all'interno del libro. La presenza della Donna attraversa quasi l'intera opera, dal primo componimento, *Metro-Metrò*, fino a *Sintagma sperso*, in cui ancora leggiamo: «Donna in te sustanza è la dulenza». Tuttavia l'espressione "Donna" di per sé non basterebbe, sola, ad eccitare tale aura. Accanto ad essa si deve infatti segnalare la frequenza massiccia nel libro di sostantivi con terminazioni in "anza" o "enza" ("dulenza", "pesanza", "sustanza", "amanza" ecc), dal chiaro sapore non soltanto di un'epoca, quella medievale appunto, ma anche di uno stile che si situa nello spazio di intersezione fra la mistica di Jacopone e quella dello Stil Novo e non a caso, data la forte tensione erotica che sostiene entrambe e che si trasmette con evidenza non soltanto al già citato *Sintagma sperso* ma a tutta la produzione poetica di Cepollaro.

Tuttavia se la lingua usata da Cepollaro trova nello scrittore religioso del trecento il primo referente, non lo fa in quanto lingua museale ma proprio perché materia ancora viva e attiva, «lingua scottante» su cui si innesta la sonorità tipica del dialetto centromeridionale e specialmente napoletano di cui egli è assiduo frequentatore:

i'ca vurria far docia simbianza
 e all'affrasar far de miele usanza
 mi veco frantumato in una stanza
 ca nun succorre né bio né scienza
 e all'intorno solo veco la suffranza

L'aura medievale da un lato viene temperata infatti dalla presenza di termini con pari esito desinenziale anche in ambito dialettale moderno, dall'altro si contamina con termini che rimandano lessicalmente ad altro tempo ed altra tecnologia («e il *ferro* e il *cromo* e la *pesanza*»), anche se ad attutire la violenza del passaggio interviene a volte una tecnica dal sapore vagamente arcaizzante quale quella del polisindeto.

Alla base dell'operazione di Cepollaro vi è l'uso di una tecnica che potremmo preliminarmente chiamare di montaggio. Si dirà che il montaggio non è una novità dal punto di vista poetico, e difatti non è questo l'aspetto che preme sottolineare. La «ferma esattezza» del gioco del montaggio di Cepollaro, come la definisce Luperini¹, ha valore proprio in quanto tecnica euristica piuttosto che momento di moralismo ideologico che in qualche modo caratterizzò certe operazioni della neoavanguardia; passa cioè oltre l'idea di tecnica sperimentale così come era stata proposta in un arco di tempo che comprende il novecento non solo letterario fino a periodi a noi assai più vicini. Originale è *il modo* in cui questa tecnica è ripresa. A differenza di altri autori, maestri riconosciuti dello sperimentalismo degli anni 60 e 70 quali ad esempio Balestrini (si pensi a *Ma noi facciamone un'altra*), in cui a volte venivano esibite le fonti del montaggio in fondo ai testi (per esempio *Blackout* o anche *Le ballate della signorina Richmond*), il montaggio di Cepollaro sembra provenire dall'interno stesso del testo. Pur comprendendo perfettamente il tipo di tecnica utilizzata, si resta un attimo disorientati dal modo in cui essa è realizzata. Più che di un montaggio effettivo, in cui si riconoscano brani, lacerti, frasi estratte da una serie di altri testi, si è di fronte a una sorta di montaggio viscerale, "mnestico", in cui si sovrappongono o meglio si intrecciano epoche anche assai distanti fra loro; non si ritrovano esattamente frasi o brani di autori del passato o più recenti ma è come se aleggiasse il momento che li produsse, a sua volta inspiegabilmente e strettamente legato al momento attuale. Si tratta di una forma di montaggio che non agisce *sui* testi dall'esterno, ma parte da essi, ne costituisce in un certo senso il motore interno.

Il testo che con più evidenza di altri utilizza il montaggio, annunciandolo già dal titolo, è *Dispositio artificialis*, intessuto di citazioni tratte da riviste d'astrologia, opere di critica letteraria e testi propri dell'autore. Ma, appunto, si tratta di una *dispositio artificialis*, e in quanto *artificialis* può essere letta come un tentativo di ricerca o di manipolazione dello Scriba:

Dispositio artificialis. Essa tratta dell'ordine e della disposizione delle idee, naturalis o artificialis.

Si tratta di ridisporre e/o di descrivere una disposizione del mondo. Il suo ordine, la sua struttura così frammentata sono sotto l'occhio attento dello scriba che ne tenta una disperata operazione di riassetto. Cosa che infatti avviene alla fine di *Dispositio artificialis*, momento in cui si attua un montaggio nel montaggio, una ridisposizione (artificiale? naturale? comunque necessaria) dei versi di apertura. Lo Scriba, qui come altrove, si aggira come un disperso ("sintagma sperso" si definisce più volte) fra resti, scarti e avanzi e incessantemente lavora ad una costruzione dei suoi mezzi, si preoccupa dell'elaborazione del "con che cosa" dire; suo primo scrupolo è creare una *dispositio*, è trovare il terreno su cui poi impiantare la propria costruzione, con un lavoro profondo di aratura e di dissodamento della lingua per farne emergere appunto strati sedimentati e proprio per questo ricchi. Da qui anche un'impressione di dispersione di continua fuga in avanti nelle più diverse direzioni, come una poesia che si muove a trecentosessanta gradi in un tentativo di abbracciare tutto all'interno della lingua, per poter tutto rielaborare e rifare. La lingua diventa strumento di costruzione e osservazione privilegiato. Essa descrive un mutamento apparentemente disordinato della realtà, un mutamento sostanziale e profondo, che riguarda l'uomo ma che parte da una trasformazione tecnologica in atto della società.

Il modo in cui si opera il montaggio produce inoltre uno strano effetto di slittamento temporale sul lettore. Difatti all'interno di un simile trattamento della parola egli subisce una sorta di rallentamento nel proprio tempo vissuto, uno spostamento ad altro luogo, luogo virtuale della poesia e della mente, fino a giungere ad una forma di intemporalità data dalla compresenza di tutti i tempi piuttosto che dal loro annullamento. La cosa si rende addirittura lampante, ad esempio, in questo passo di *Sintagma sperso*:

a me la pesanza della voce ròca
a me la legeranza de prender volo
perch'i non spero di tornar giammai
in loco ca forse non fu nemmeno...

in cui la citazione da Cavalcanti, fusa nell'amalgama temporale creato dalla strofa, ha perso proprio il suo carattere di citazione, non è referto importato, ha riacquisito piuttosto la propria necessità e la propria attualità; la lingua crea un cortocircuito fra medioevo e contemporaneità, si riscatta dal tempo che l'ha prodotta per proiettarsi e ripartire dal nostro presente.

Scribeide apre dunque in diverse direzioni: da un lato emerge con vigore il lavoro all'interno della lingua, nella forma di una continua ricerca ed esplorazione che fa la spola fra le forme utilizzate, le lingue e i linguaggi, i mezzi retorici di ogni epoca; dall'altro tesse un filo che lega l'immagine della Donna a quella dello scriba in un discorso giocato a due voci che corre lungo il libro in mezzo a infinite altre voci sullo sfondo, rumore bianco in attesa di un filtro che ne faccia apparire la peculiarità. Il linguaggio viene trasformato, si pone a più livelli, fa dell'indagine antropologica e filosofica uno dei suoi mezzi più potenti di espressione. Nell'opera la Donna e la lingua si riflettono l'una nell'altra; in mezzo a questo volgersi attorno nella visione del mondo essi rimangono punti fissi. Lo scriba (non il poeta) continuamente si rivolge nel corso del suo libro alla Donna, centro e tensione poetica di questa lingua multiforme

Donna ca m'arivolgo in fellonia
in me puisia s'accende a vita
nel metro purulento
svia l'annotto e l'afasia
scioglie il groppo
e così sia

L'invocazione alla Donna ritorna incessantemente e ostinatamente nelle pagine successive sempre istituendosi come spazio esclusivo nel testo, creando una sorta di tempio in cui s'iscrive il monologo del poeta. L'immagine dello scriba fa da contraltare a quella della Donna in una sorta di gioco mistico medievale-cortese e anche realistico, come ad esempio in *Contrasto*, testo vivacissimo di grande felicità inventiva. La lingua qui si libera con leggiadria del proprio peso e gira e sale all'interno di una forma una volta canonica quale era appunto il contrasto (chi non ricorda almeno quello di Cicco d'Alcamo?). Ma qui la Donna si rivela in doppia natura, l'immagine alta si riveste di quella più quotidiana ma non meno elevata di un'altra Donna:

me tapina taminavo la semana
scòla de matina pòi labòro
stracca e smunta me portava
co gelo e sole vestita e gnuda
tornava in chiesa l'endomana
(.....)

La distanza della Donna dallo scriba è incolmabile; il rimprovero di lei allo scriba è che egli, uomo dolce, onesto, marito «bono e scopativo», «non sabe tota la ferita della vita presa alla sustanza», anzi di fronte ad essa egli letteralmente sparisce in un atto di fuga. E' la condizione dello Scriba, il quale sembra sempre ignorare qualcosa che la Donna già da tempo conosce. La distanza si misura dunque sul viaggio che egli deve compiere nella ricerca non tanto di lei ma della verità che ella già possiede. L'invocazione alla Donna è dunque consapevolezza di un *manque*, uno spazio vuoto da ricostruire anch'esso attraverso la lingua, che resta sullo sfondo come vera e propria ossessione e luogo del confronto.

L'ossessione della lingua si rivela in diversi modi attraverso tecniche diverse come ad esempio ritmi cadenzati a strofa:

(...)
i' ca son scriba senza loco
mi veco sintagma sperso
scriba de pesanza
de voce rauca
de chiodo cunficcato
de stilema ossissunato
de lengua sabutato

Gli ultimi versi sono resi ancora più martellanti sia dall'inizio identico per tutti in forma di enumerazione, sia dalla costruzione sintattica di preposizione + nome + aggettivo, sia infine dalla terminazione participiale di quest'ultimo. Ma alla disposizione assolutamente regolare e marcata dei versi contrasta in maniera stridente la consapevolezza della propria crisi in quanto scriba, ovvero "tecnico" della scrittura, che con forte metonimia si vede "sintagma sperso", privo di località appunto, alla ricerca di un'identità e costretto pertanto a forgiarsi una lingua che osa per dire una condizione di isolamento e impossibilità di dialogo; un linguaggio personale, in cui domina l'eccesso, la materici là e la violenza etica.

L'espressione "sintagma sperso" che dà il titolo al testo appena letto e in cui si riconosce lo stesso scriba è particolare. All'interno della lirica di Cepollaro ricorrono spesso serie di termini con cadenza anche insistente. E fra questi è proprio la parola "Donna" che gode di una specie di primato in tutto il volume di poesie. "Donna" è appunto il sintagma "sperso", ma anche "sparso", disseminato all'interno del discorso poetico dell'autore, sintomo e simbolo di un'assenza continuamente rivissuta e ossessivamente riproposta. Ecco allora che il discorso si allarga: anche la poesia è "sintagma sperso", e ancora lo è la lingua della poesia, una lingua che non si possiede mai, che non ha luoghi prestabiliti di residenza, mai localizzabile definitivamente. Come ha osservato Genette, il luogo della poesia è quello in cui essa

si può costituire come tale. La poesia crea il proprio spazio nell'istante della sua comparsa, aprendo uno squarcio nella realtà. E dunque essa è presente esattamente nello stesso momento in cui la si evoca e la si invoca celebrandone l'assenza. Così come lo spazio, essa è identificabile in ogni punto del suo tessuto verbale e contemporaneamente nella sua totalità di testo.

Si legga questo passo tratto ancora da *Sintagma sperso*:

i' sono scriba da voce secchita
 son ala smarata ala sbiancata
 goccia stillata franta da mare
 verso per me è uccellata di suono
 sguscio da lingua corno dall'inverno
 adocchio il bando e non veco suolo
 ma è per sto grido ca non mòro

realitate è nesso traverso cose
 gittata d'umbra saporita e fuoca
 (vedi Donna como appoèto e allirico
 como dallo schifo scerno la beanza
 como dalla morta usanza t'allibro
 e librandoti in verba m'allievo)

Sono versi che hanno già fuso e rifuso e riamalgamato il senso del tempo. Anche in queste due strofe, ritmicamente assai marcate, la tecnica è quella dell'elencazione, della catalogazione, ma vi sono due versi ("verso per me è uccellata di suono" e "realitate è nesso tra cose") strettamente relati. Emerge da essi un'idea di parola poetica come furto, qualcosa sottratto perché elemento vitale ("ma è per sto grido ca non mòro"), indispensabile all'esistenza; possesso di un suono che si restituisce ancora come suono ("sguscio da lingua") ma soprattutto emerge che la parola poetica è il *nesso* tra le cose, è la loro realtà.

Lo si vede meglio ne *L'atelier di Cezanne*, in chiusura della raccolta poetica del primo volume, vera officina del poeta. Qui si produce «il protosuono», si macina e rimacina pensiero e materia, la lingua si scioglie e si coagula continuamente producendo una sorta di litania-preghiera, coro angelicato e fanciullesco, gioco allitterante e filastrocca, quasi un ritorno alle origini dell'emissione vocale, quando la lingua è proprio gioco, esplorazione e appropriazione del mondo:

LABE – LEBEN	LABBRA – LIBIMA
LASCIA – L'ICOLA	LASCIA – L'ICONA
LABEL – TE	LABEL – ME
LABE – LEBEN	LABBRA – LIBIMA
DAMMI-LABE – DAMMI – LEBE	
(e lisciami allinguami allùmami)	
LABEL – LIBAMI	
(così)	

Scribeide chiude la prima sezione del libro. Un testo intricatissimo, vera foresta di suoni che si richiamano continuamente l'uno con l'altro urtano fra di loro come molecole in movimento, di cui è impossibile predire le traiettorie.

bollicina in superficie acqua tenerissima abblùà Sirena
 loca e dia da seni e pelle bronzia in bianca vieni staglia
 stropicciava alla calura ciglia cadendo fervida nacquava
 libro libèrcola linguìna ambita tovaglia di cera!

Se è vero che emerge in *Scribeide* l'utilizzo di una lingua che attinge continuamente a fonti assai lontane fra loro nel tempo, come la lingua medievale di Jacopone da Todi, di Cavalcanti o di Dante insieme a lingue contemporanee, è vero anche che l'operazione di Cepollaro non si limita a riproporre in forma giustapposta, e quindi separata, i vari ambiti da cui trae il proprio materiale verbale; egli lavora anzi alla creazione di un tessuto omofonico continuo, all'interno del quale si rincorrono, fra versi e strofe, parole e suoni che incessantemente si ripetono o rimandano l'uno all'altro formando una sorta di caleidoscopio sonoro:

de pectore fa niente fa niente ca si ricomincia stesso stanotte e poi dimani
e domando e non aggio risposta non aggio cesta non aggio ganzo da ripartire

e riparto e me trastullo no col profondo d'un Geist sparito e smorto no col
profondo col pro loco qui e ora ora e qui che te chiasmo ancora che te vòco

Avviene all'interno delle poesia di Cepollaro un doppio processo: da un lato un processo di convergenza delle varie lingue utilizzate, o meglio dei suoi strati sedimentati, in uno stato di fusione che rivela con potenza la propria attualità e necessità, dall'altro un processo di confluenza temporale di ogni epoca entro un unico punto, un punto, vorrei dire, di massa tendenzialmente infinita, intorno al quale gravita alla fine lo stesso lettore. Si creano cioè forme di contemporaneità variabile così che nella poesia di Cepollaro ogni parola diventa punto di accumulo della storia individuale non solo della lingua poetica ma anche degli autori che l'hanno utilizzata, lasciando al lettore la possibilità di rivivere questo insieme di contemporaneità in forma sequenziale ordinata o *rondoni*, una per una o a gruppi. La poesia di Cepollaro si muove fra vari stati e stadi di "contemporaneità"; egli trascina il lettore in altre fasi temporali e trasporta contemporaneamente forme linguistiche anche assai antiche in periodi per noi decisamente più attuali; un'operazione continua di *swap* fra epoche, lingue, espressioni, esperienze differenti da un punto di vista epocale. Lo scambio avviene fra la nostra mente vista, per usare un linguaggio del mondo informatico, come un *file* temporaneo di memorizzazione e il testo stesso che richiama al suo interno tutti i linguaggi di cui l'autore può e sa disporre. E in questo modo emerge l'imperterrita compresenza e immutabilità di ogni tempo del mondo.

Definire comunque tecnica del montaggio il metodo di Cepollaro non rende appieno il senso di questo metodo. Cepollaro parla, a proposito della manipolazione della lingua, di *pastiche idiolettico*², concetto, ma anche tecnica, in cui mi pare si possa meglio integrare quella di montaggio, così come egli la usa. La nozione nasce da una serie di considerazioni relative alla natura del *paesaggio* in cui ci troviamo ad agire, una natura basata sull'iconicità, una natura filmica che nella poesia di Cepollaro viene veicolata e riprodotta tramite pellicola.

Il *pastiche idiolettico* riassume in sé la tendenza alla trasversalità dei linguaggi, alla loro contaminazione, rende evidente la loro disponibilità all'interazione. E' una forma condensata di linguaggio, è cioè a sua volta una forma veloce di linguaggio, come veloci sono oggi i flussi di informazione circolanti. Proprio per queste sue caratteristiche il *pastiche idiolettico* mette in luce un altro problema. Esso rende infatti obsoleto o perlomeno inadeguato il modo di approccio all'analisi di gran parte della realtà sociale odierna e, di conseguenza, della poesia contemporanea. Per esempio si parla ancora, a proposito della nuova poesia e narrativa, di "espressionismo", di "surrealismo", di "luddismo", di "neoneoavanguardia" (quest'ultimo termine forse in senso ironico o parodistico, ma la questione non muta). Si usano ancora termini quali "citazionismo", "plurilinguismo" o anche "plurivocità"; ma resta il dubbio sulla liceità e sul senso che possono avere simili categorie critiche in un panorama in cui prevalgono e mutano continuamente nuove abitudini percettive. Di fronte a una continua e velocissima modificazione della poesia contemporanea, un continuo disaggregarsi e riaggregarsi di nuove forme, di nuovi impasti linguistici, un tentativo profondo di contrapposizione dell'attuale poesia e letteratura al *paesaggio*, occorre che la critica

adeguati le proprie categorie e terminologie o le ricrei addirittura *ex novo*. Nel tentativo di una nuova formulazione critica delle attuali linee di forza lungo le quali si muove la letteratura contemporanea si rende necessario esplorare e far interagire fra loro vecchi e nuovi campi del sapere. La possibilità di un simile impegno si lega indubbiamente alla inarrestabile trasformazione e configurazione di nuovi paesaggi intorno al tessuto sociale; tale processo richiede a sua volta una riformulazione di modi adeguati di approccio al problema. Attraverso il *postiche idiolettico* è proprio il concetto e la forma del *paesaggio* che può essere interessante indagare ai fini di una nuova critica e una nuova poesia. Innanzi tutto paesaggio è lo spazio non solo fisico, ma anche temporale, mentale e interattivo in cui tutti gli avvenimenti accadono; esso è anche il luogo della possibilità di ogni evento e il risultato delle trasformazioni, di ogni ordine e in tutte le direzioni, che eventi realmente accaduti comportano. In un processo incessante e continuo, attivo anche a livelli subliminali, tutti i linguaggi si incontrano e reciprocamente si "trapassano", arrivando man mano a perdere la loro specifica identità (che, in sostanza, ne garantiva un uso "forte" in determinati contesti), in favore di un loro utilizzo più neutro come materiali, o meglio, come un unico immenso materiale dai confini indecidibili.

La situazione è stata indubbiamente favorita, come si accennava sopra, da un velocizzarsi impressionante della circolazione di flussi (a loro volta ipertrofici) di informazioni, sempre più destinate a costituire lo "spazio" entro cui noi ci muoviamo e di cui noi stessi siamo parte integrante. Parlare allora di "riduzione dell'io" nella nuova letteratura può diventare fuorviante. Nei fatti, in un contesto simile, la soggettività esce in qualche modo ridisegnata; il confronto continuo e il continuo formarsi e deperire di connessioni a tutto campo, fanno sì che le nuove relazioni siano delle non-relazioni, che le distanze non siano così nettamente distinguibili quando non addirittura indeterminate; più che di differenziazione fra un 'dentro' e un 'fuori', oggi sembra opportuno parlare di una sovrapposizione, un'assimilazione fra i due campi: per dare un'idea della situazione, quando, usando un *data glove*, o anche una tuta a sensori si può, con un computer, "entrare" in un'altra realtà (virtuale), qual è l'interno e quale l'esterno, qual è lo "spazio" che si va ad occupare, pur rimanendo in un'altra dimensione? Anche la celebre affermazione di Rimbaud *Je est un autre* è da tempo dato ampiamente acquisito e costituisce anzi elemento minimale di base per nuovi "passaggi al limite" nell'esplorazione o anche nella creazione di nuovi soggetti multidimensionali. Le capacità percettive vengono influenzate e modificate non tanto e non solo dai mass media classici, ormai ampiamente inseriti nel vissuto di tutti i giorni, ma dalle nuove tecnologie in grado già adesso di consentire un'interazione uomo-macchina, grazie alla quale ogni esperienza potrà venire condizionata in maniera determinante da moduli di comportamento che trovano la loro base nel concetto di *simulazione*. Il concetto stesso di esperienza è destinato ad una radicale ridefinizione, come ben sanno quanti si interessano di realtà virtuali, di *cyberspaces* e di *computer science*?

Pastiche idiolettico va dunque inteso non con carattere di semplice accumulo dei materiali più disparati ma come sintesi. In esso vi è assenza della funzione parodica tipica dell'idioletto e del dialetto, come osserva giustamente Cepollaro a proposito di Gadda; il locale, il marginale e il centro si traspongono l'uno nell'altro, in un'osmosi continua. Tuttavia il processo di assimilazione fra centro e località, ovvero il loro reciproco annullamento ha in sé la possibilità di creare nuove forme di marginalità, altre località come d'altronde sembra già di poter individuare in diverse forme letterarie e nei nuovi termini che si stanno proponendo oggi. La fusione e l'osmosi più che annullare le distinzioni fra centro e periferia, allargano i confini, ed è su questi che si creano i nuovi livelli di una successiva integrazione. Una distinzione fra alto e basso centro e periferia resta pertanto necessaria, perché solo una differenza e non uno stato d'equilibrio può generare altre differenze, altre tensioni che spingano dinamicamente la lingua su nuove strade. E' come se il paesaggio nella propria riconfigurazione creasse nuove forme di energia antropologica potenziale, le quali alla fine subiranno trasformazioni proprio per i diversi valori energetici che si ritrovano nella lingua e nella cultura o comunque

nella società, e quest'ultime saranno ancora differenze in un processo di trasformazione che non conosce mai sosta⁴

Con questo non si vuole negare l'utilità delle varie discipline di indagine all'interno della letteratura; esse valgono proprio perché esse stesse linguaggi. Ma, appunto, non esiste un unico linguaggio teorico tramite il quale si possa attribuire un valore ben definito che possa esaurire il contenuto poetico di un testo. Tutti i linguaggi e i vari punti di vista sono possibili, sono complementari. Essi riguardano la stessa realtà ma è impossibile ridurli ad un'unica descrizione. Come in fisica, a partire dalla meccanica quantistica e dalle relazioni di indeterminazione di Heisenberg, anche in letteratura l'irriducibilità dei punti di vista da cui si può osservare la realtà nella sua interezza non implica rassegnazione; si può pensare invece e più correttamente ad una realtà incontenibile che straripa sempre dai confini che noi imponiamo, siano essi linguaggi o costruzioni teoriche, per quanto precisamente tracciati. Ogni linguaggio illumina un lato accuratamente e con successo. Ogni linguaggio è cioè un'esplorazione selettiva del mondo; è una descrizione che si sceglie i propri strumenti di misurazione e verifica, condizionando in questo modo il metodo d'approccio all'oggetto, le domande da cui vuole risposta. Di conseguenza bisogna sapere quale domanda e quale descrizione vogliamo dare della realtà. Per ritornare alla meccanica quantistica, come un numero quantico caratterizza il sistema nello stato in cui si è scelto di descriverlo, così le discipline di indagine della poesia forniranno ognuna un proprio legittimo punto di vista sulla materia. Non esiste in questo senso un'oggettività assoluta della realtà della poesia, perché la descrizione che se ne dà è direttamente dipendente da come la si osserva.⁵ Ciò che l'indagine e la poesia contemporanea non può eludere è la ricerca di un nesso tra pratiche di scrittura, tecnologie della comunicazione e implicazioni antropologiche delle trasformazioni del nostro vivere quotidiano. *Scribeide* va visto allora come epopea dello Scriba attraverso le tradizioni della scrittura, le realtà medialità dei linguaggi, in cui anche l'extraletterario assume pieno diritto di cittadinanza.

Se *Scribeide* esplora e costruisce una materia linguistica poetica adeguata a collocare lo Scriba nell'universo della realtà di questo presente, *Luna persciente* si pone l'obiettivo, tra l'altro, di forare la pellicola di questa natura filmica per interrogarsi sulla natura di questo stesso presente.

Le differenze fra i due testi sono notevoli. Innanzitutto diversa è la struttura compositiva. *Luna persciente* è un unico poema di circa ottocento versi, suddiviso in tre sezioni, con un prologo, *Le orbite*, organizzato in forma propria. In tutto il poema prevale la struttura versale del distico. La prima sezione *Multitudo*, è composta da dodici "unità" (testi) di cui dieci composte da sedici coppie di versi e due da otto. La seconda sezione, *Natura*, è composta da sei testi di sedici coppie di versi. Infine la terza sezione, *Sententia*, è costituita da due testi, uno in sedici coppie di versi e uno in otto, più un testo di epilogo, eponimo del libro, anch'esso di organizzazione propria come il prologo.

Anche *Luna persciente*, come si era già osservato, ha un'epigrafe, tratta dal *Tesoretto* di Brunetto Latini

E io, ch'ognora atendo
di saper veritate
de le cose trovate,
pregai per cortesia
che sostasser la via
per dirmi il conveniente
de luogo e de la gente

Un'epigrafe che rimanda a Dante per più di un motivo. Di là dal fatto che Brunetto Latini fu considerato da Dante suo maestro, il *Tesoretto* è anche narrazione di un viaggio intrapreso dopo che il viandante ha smarrito "il gran cammino" e si è ritrovato in "una selva diversa". E ancora, l'epigrafe stessa nella sua richiesta di conoscenza e verità usa due versi ("per dirmi il conveniente / del luogo e della gente") che sono curiosamente riecheggianti e potentemente espansi in altrettanti versi di Dante nel celebre canto di Ulisse ("ch'ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore")⁶.

Luna persciente indica da un lato un elemento, la luna, cui sono connessi sin dall'antichità un sapere ed un potere magici: è divinità notturna, femminile e legata all'oltretomba; dall'altro l'aggettivo addita invece una forma di sapienza o saggezza compiutamente raggiunta. Tanto il titolo del libro che l'epigrafe creano infine una sorta di cortocircuito con il titolo della trilogia *De requie et natura*. Quest'ultimo, non si fa fatica a vederlo, rimanda a Lucrezio e, al di là di altri intenti e significati, tende a sottolineare il valore enciclopedico-didascalico di quest'opera. D'altronde i titoli-didascalia delle unità che compongono il libro sono rivelatori in questo senso: *Della filmica natura*, *Della pellicola del paesaggio*, *Dello zero e della fine*, *Della materia vivente*, *Del primo secondo* sono fra quelli in cui più evidente è l'intento enciclopedico-educativo. Anche per questo *Luna persciente* ha struttura compositiva decisamente più accentuata e stabile rispetto a *Scribeide*; si pone come poema didascalico così come lo era il *Tesoretto* di Brunetto Latini. Trattato ed enciclopedia in cui converge non solo il passato, Epicuro, la fisica presocratica e quella lucreziana, ma anche la stretta contemporaneità, il concetto di entropia, la fisica atomica e delle particelle, lo spazio-tempo e l'idea di complessità insieme a teorie cosmologiche e biologiche. Così ogni teoria trova descrizione, da quella fisica sull'origine dell'universo, il big-bang in *Del primo secondo*

[...]

un radiare intenso intollerabile
presto raffreddandosi in dieci

miliardi di gradi dopo appena
un secondo già come una bomba

all'idrogeno[...]

a quelle biologiche sulla inspiegata relazione fra vita e materia in *Della materia vivente*

da quella materia (la voco la metto
distante) vivente che un giorno d'af

fanno (si nuotava o chiamati a raccolta
in gran massa) le code moventi o notte

lacerando in esultanza di muscolo[...]

Tanto *Scribeide* che *Luna persciente* propongono due forme di sapere, due tipi di sapienza. Stimolo e elemento di conoscenza nel primo è la materia linguistica, il convergere di culture tempi spazi idee forme e stili da diverse sedimentazioni letterarie improvvisamente risorte, è il *pastiche idiolettico* inteso come modello di simulazione del mondo. Nel secondo si passa dalla densità dell'impasto linguistico di *Scribeide* alla sua esplicitazione e stabilizzazione. Qui la lingua attua un processo di assestamento per dedicarsi maggiormente alla costruzione di un nuovo sapere. Ma tali saperi sono offerti frammentati e frantumati, compaiono a brani come fotogrammi e con la loro stessa velocità di scorrimento scompaiono. L'azione del montaggio che li getta nel crogiuolo del testo è strettamente affine alla tecnica di montaggio di un videoclip. Non sono pochi i riferimenti all'immagine filmica del video. Ma a differenza di *Scribeide*, che disperatamente urta contro la pellicola del paesaggio, *Luna persciente* attua un tentativo di rottura di questa pellicola. E l'attore di questo tentativo è ancora lo Scriba. Egli ha fatto violenza al linguaggio, ha operato continue

torsioni su di esso, forgiato la sua materia, configurato i suoi temi. Da qui anche la sensazione di un'azione isolata, rabbiosa di forte sapore etico di *Scribeide*; l'epica dello scriba è l'odissea degli stili della parola, dei suoni macerati tutti in un crogiuolo di base (lessico forma ritmo energia verbale). Ora egli riappare in *Luna persciente*. Sua è l'immagine che sta dietro entrambe le opere come guida, elemento di passaggio e conduttore esso stesso della tensione poetica e verbale da testo a testo. E mentre nel libro emerge lentamente l'immagine di una natura televisiva e ondulatoria della realtà, nell'implosione spazio-temporale del mondo egli trova il modo di porre l'interrogativo fondamentale: la morte.

Così se in *Le orbite* ritroviamo Anassimandro

e stagno è il cielo	e stagno è la terra
e stagno è l'apeiron di cielo	
	e terra
e stagno è la conditione	e stagno è la corrente
e stagno è la mente	

bisognerà traslare smuoversi slogarsi da fuoco
a fuoco mutando centro e fuga cambiando vista

ma troviamo anche un'equazione apeiron = stagno che fa convergere tutto in una situazione di morte (lo stagno) e di immobilità cui gli ultimi due versi reagiscono con un'immagine di movimento e di fuga. *Luna persciente* è un viaggio nella morte, morte vista non come quiete, punto d'arrivo, ma come minaccia sociale e politica che, riguarda l'intera collettività. L'immagine della morte pervade le tre sezioni del libro a partire dalla prima unità della prima sezione *Della mancata esplosione*:

quando sirena lincinante smosse
l'aria fumosa strisciante

nun era bulanza nun era pizia
nisciuno capìa onde venisse

con un senso di mistero e di tragedia di cui non si sa dire la provenienza ma che
avanza

vieppiù sibilante nu cataclisma
nu coso d'aria veniente da cielo

e non risparmi assolutamente nessuno

perai e piegati e femine belle e
laide e vecchi e li criaturi tutti

Compagno e sono messe in scena (la sezione ha titolo *Multitudo*) masse anonime e come disperse (e continuo è il richiamo alle tendopoli). Masse che Cepollaro aveva mosso già in *Scribeide*, in cui il testo di apertura *Metro-Metrò* alternava la presenza della Donna a quella della folla, e ancora più in *Li vedi?* in cui appare un'umanità sofferente e incapace di reazione

Li vedi oppressi avvideati lambiccati
truci attruciti gnocolosi

ca girano in tondo

ca regnano el mundo de merda

o anche

Li vedi associati assebrati assicurati
da reciproca omertà tutti-stradati-spiazzati
netti in viso a colpo ferire fregati

In *Luna persciente* comunque compare una tendenza alla drammatizzazione. Un primo tentativo c'era stato anche in *Li vedi?*, ma è in questo libro che, in mezzo a masse e folle alienate, a movimenti inconsulti e incontrollati, compaiono *dramatis personae* con tanto di nome che hanno per un momento la luce di una videocamera puntata su di loro; giusto il tempo di apparire come fantasmi e poi ritornare nel buio. E' possibile così vedere gesti di donne come (*Licina e gli uomini*)

Licina l'omini se li mangiava
da uno pigliava na cosa da n'altro

mparava l'altra e così la porta
se chiudeva a stanza e lei

tutta smagrata co la gonna plisseé
fiorata se covacciava sfatta

o ascoltare direttamente il loro pensiero, come nel caso di (*Clelia sulla soglia di casa*)

col tempo l'insistenza vale
così la casa che lui chiama

dimora con veloce sorriso
così la stanza che dà

sul mare e il giro lento
della chiave dentro al lento

giro dei pensieri[...]

Per quanto presi singolarmente, questi personaggi appaiono e scompaiono per non ritornare mai più, anonimi, folla nella folla. Anche in questo *Luna persciente* rifa' un ideale *Tesoretto*. Qui però la poesia didattica si rovescia in un poema eroicomico. La folla è una comparsa che si agita in un delirio cinematografico. I personaggi risultano violentemente esasperati e caricaturali già nei loro nomi (Selino, Clelia, Licina). Essi costituiscono centri, fuochi narrativi, ognuno con un proprio stile (Clelia è poetico parodiato, Licinia è dialetto), ma vengono infine confusi e mischiati in una storia progressiva di intrecci e invasioni fra i molti e i pochi. E alla fine si sovrappongono anche i piani personali a quelli della folla come nella (*Epistola alla moglie Franci*) in *Luna persciente* in cui il soggetto narrante è il poeta che da un lato mima un atto biografico quotidiano, dall'altro mostra un io delegittimato.

Si diceva dei continui riferimenti al videoclip, e alla tecnica di montaggio cinematografico. L'immagine filmica della realtà si ripropone continuamente ad esempio in (*Della filmica natura*)

sfonda sta pellicula girale 'ntorno facce na specula
de sta materia de sta poltiglia d'onda che converte

invisibile energia poni mente all'ombra e all'indeciso

stare delle cose tra campo e corpo [...]

o in (*Della pellicola del paesaggio*)

che posso se voglio fermare
in fotogramma o fare andare

sgominando a strati il paesaggio
forando

spio il cosmo
inbuio il fondo della generazione

I temi di queste strofe sono già stati trattati da Cepollaro in diversi suoi interventi teorici. Peculiare della sua poesia è riprendere al proprio interno concetti già trattati e discussi altrove. Fa parte anche questo di una linea e di una tradizione che si muove e riconosce i propri maestri negli scrittori del due e trecento già citati, ma che prosegue fino all'ottocento e trova un autorevole rappresentante in Leopardi.

Ma cosa si intende con «forare la pellicola del paesaggio»? In un continuo flusso di immagini e suoni e idee ogni elemento tende a perdere la propria specificità e il proprio isolamento. Dialetti e idioletti, nota Cepollaro, tendono a perdere sia la loro caratteristica di lingua del popolo che la loro specificità solipsistica. Di fatto i mutamenti tecnologici e scientifici che si succedono a volte a ritmo serrato impongono una nuova definizione dell'habitat umano e del suo pensiero in un periodo, quello attuale, ricco di sollecitazioni ma anche di paure, di novità ma anche di ritorni. Elementi diversissimi fra loro, politici, scientifici, sociali si riconfigurano e rifondono in altro che deve ancora essere riconosciuto. L'operazione di agnizione spetta all'arte e alla poesia, senza con questo voler recuperare *un'aura* poetica intesa come tentativo di ricostruzione del mondo, ma piuttosto effettuando una ricerca sulle retroazioni della tecnologia, un'indagine sul residuo, la sedimentazione. Forare la pellicola del paesaggio diventa analisi delle giunture e delle connessioni fra i diversi strati della lingua, poiché paesaggio è l'insieme delle scritture che contemporaneamente attraversano il parlante quasi fino a farlo tacere. In questa prospettiva l'attrito fra i diversi linguaggi tende alla scomparsa, allo scivolamento di un elemento su un altro senza generare forza e quindi senza tensione. La "foratura" della pellicola del paesaggio ricrea quest'attrito ma non è un'operazione salvifica, non si esce dal paesaggio; anche in questo caso se ne allagano semmai i confini e la condanna potrebbe essere la stessa che ha portato l'avanguardia ad implodere nel postmoderno. Essere costretti a continue lacerazioni e ricostruzioni del paesaggio.

L'uscita dalla pellicola non è indolore, e la non sopportazione della realtà indica una nuova materianza prensile e comunicativa, non riducibile a dati virtuali, ma è indizio anche di una crisi del soggetto, di una delegittimazione dell'io appunto

li umani non sopportano troppa realtà
e manco io ca mento per star dentro

Tuttavia *Luna persciente* va oltre, fora la pellicola, diventa essa stessa esperienza, su un linguaggio saldo. La materia linguistica è ora meno

instabile, può servire ad una narrazione, diventa materiale da costruzione, crea architetture

è tempo di raccolta e costruzione indirizza lì
la passione del fare ritaglia in emblema conforma

che sformato è il mundo nell'intricatissimo subbuglio
destipa il guazzo incolla rimpasta che solo inquisito

riappare in verba oh scriba dall'ondulatoria consistenza
nova e meno prensile appare chesta tua materianza

Una nuova natura si ripropone e si dispone all'indagine. Un mondo implode ed esplose si richiude e si riapre diventa immagine e si offre all'occhio a volte distratto ma sempre subliminalmente attento di uno spettatore: la mediazione è bidirezionale: dalla realtà verso lo spettatore, attraverso schermi e tecnologie che la possano controllare almeno nella sua manipolabilità (il montaggio), ma anche dallo spettatore, a sua volta mediato attraverso lo stesso schermo che gli permette di accedere a dati sempre diversi, verso la realtà. Le immagini scorrono si fermano ritornano rallentano. Il corpo fa da interfaccia con il mezzo visivo così come la lingua interfaccia il mondo. Pellicola del paesaggio indica che una mutazione antropologica sta avvenendo sotto i nostri occhi e ci interessa perché vi sono concrezioni di dati informatici che fanno da nuovo corpo, da schermo-corpo in comunicazione con uno schermo-computer. La trasmissione dell'informazione e ogni flusso di dati sono sottoposti ad un processo di dematerializzazione cui sembra opporsi la forma di visceralità della poesia di Cepollaro grazie allo spessore fisico che acquista ogni aspetto di essa: la voce, l'oralità, il corporeo le parole etc. La sua parola subisce continue torsioni manipolazioni, una sorta di spremitura verbale per farne sortire l'eccitata eccitante la cosa; non il reale ma la cosa, qualunque cosa, capace di svelare il collegamento fra suono e sostanza.

Una poesia come carne e sangue senza dirne la carnalità e la cruorità. Contro *data-glove* e *data suite*, contro l'eccedenza della vista sugli altri sensi, lotta e si oppone la sedimentazione del materiale. La materialità della parola si contrappone all'immateralità dei dati. Mentre la concentrazione e il flusso di dati congela il tempo e dilata lo spazio, come d'altronde si sottolinea sempre più nelle esperienze virtuali con computer, esattamente opposta è l'esperienza che si offre in poesia: il tempo si dilata a dismisura e si riversa violentemente nel presente in uno spazio che sembra non agire. Al virtuale sembra associarsi il mondo dell'indifferenziato dove il linguaggio è uguale per tutti (in quanto trasmissione di dati), nell'individuo si accentua lo sbiadimento del corpo la perdita di materialità, oggetto di mediazione ricoperto di dati di informazione così come ogni altro oggetto tangibile. Ricomporre un sapere implica allora un'opera di centrifugazione di sé, dei dati e della lingua.

Certo, in un simile contesto, ogni aspetto dell'agire e dello sperimentare viene a trovarsi in una sorta di crisi di identità; anche la parola poetica, intesa come azione, non sfuggirà ovviamente ad una tale crisi. Ed è nel cercare di delinearne i contorni che si dovrà osservare quanto essa, per riprendere le parole di Biagio Cepollaro, prima ancora che riguardare il modo, interessi in verità il mezzo: prima ancora del "come" dire dovrà cercare il "con che cosa" dire. L'affermazione merita attenta considerazione. Come osserva Luperini essa certamente richiama l'attenzione sulla «materialità cosale del linguaggio e sull'equivalenza cosa parola»⁷, ma in più addita un mutamento epocale dei mezzi con i quali è possibile dire. Non si intende asserire tuttavia che è il mutamento in sé ad essere epocale (che sarebbe affermazione storicamente errata), quanto piuttosto sottolineare il fatto è in atto un impatto totale e massiccio dei nuovi mezzi di comunicazione sull'intera utenza massmediale,

con modificazioni sociali ed estetiche che, seppur ipotizzabili, restano tuttavia largamente incalcolabili. Dunque il "con che cosa" e il "come" dire si pongono come problemi successivi. Vale a dire che il problema delle tecniche si struttura e si modella sulla questione dei mezzi e dei materiali, seguendone inevitabilmente il destino. Una critica non attenta a mutamenti così radicali e profondi del territorio tanto del poetico quanto del narrativo, rischia di rimanere priva di referente e spiazzata rispetto al proprio oggetto.

Il problema, visto dalla parte di chi fa poesia o scrive prosa, non è in verità del tutto nuovo; ancora una volta si tratta di creare, almeno nelle intenzioni, un nuovo linguaggio poetico e un nuovo modo di utilizzare questo linguaggio; si tratta in altri termini di un tentativo di fuoriuscita dal *paesaggio*; l'arte cerca di evitare il luogo della propria massificazione tralasciando linguaggi e formule superate e rese rapidamente inefficaci dalle attuali forme comunicative, specialmente pubblicitarie. Che tali formule abbiano avuto comunque una loro importanza è innegabile; esse sono le stesse che ci portano oggi a tracciare inesplorate linee di rinnovamento. Tuttavia oggi non vi è in esse quel potere dirompente e di *shock* che era stato riconosciuto sin dal loro apparire. Storicamente proprio la capacità di provocare *shock* nel pubblico - operazione ben nota alle avanguardie - ha avuto l'effetto di aprire e insieme chiudere l'orizzonte dell'agire artistico. Aprire nel senso che si era dimostrato come ogni gesto potesse diventare gesto artistico, ogni opera, ogni forma verbale potesse diventare opera d'arte; chiudere perché contemporaneamente si era tracciato un confine, raggiunto il quale risultavano esaurite tutte le maniere possibili di provocare *shock* secondo i mezzi che fino da allora erano stati messi a disposizione; non a caso si parla da anni di fine dell'avanguardia. Il problema sta nel fatto che le tecniche non possono appunto prescindere dai materiali cui fanno riferimento. Di fronte ad una contaminazione fra le lingue e linguaggi che va ben al di là dell'intenzione dello scrivente (in quanto tale contaminazione linguistica si attua *de facto* ad ogni livello) alla fine interessa la reazione e l'interazione con quello che altrove viene chiamato un "moto circolare-implosivo" dei flussi linguistici e delle forme estetiche.

Dunque nell'opera di Cepollaro agisce una forma di "immersione", compressione e fusione degli oggetti nel magma fluidificato del linguaggio, fino alla quasi totale scomparsa degli stessi. Si potrebbe parlare di poesia della dissoluzione degli oggetti (in contrasto con la ben nota formula della "poesia degli oggetti") non nel senso che questi vengono annullati ma nel senso che la fase attuale di ricomposizione di concetti quali quello di esperienza, e la ricostruzione stessa dell'esperienza, non permette in modo assoluto di ricostruire l'oggetto, ma al più di darne una serie (matematica) di coordinate possibili; esse, se da un lato servono a darne il senso dell'esistenza, contemporaneamente ne vietano il rilevamento. Non esiste un ordine, non una disposizione regolata di elementi; più in generale non esiste un ordine da contrapporre al caos e al disordine (almeno da quando si parla di geometria frattale); ogni oggetto può condividere la propria presenza in serie di mondi infiniti e diversi fra loro, perdendo così la propria unicità e riconoscibilità, giocando contemporaneamente sulle immagini proprie e altrui, distribuite lungo assi differenti e percepite continuamente in luoghi distanti ma temporalmente sovrapposti⁸.

NOTE

1

Romano Luperini "Prefazione" a Biagio Cepollaro, *Scribeide*, Manni, Lecce, 1993.

2 Cfr. Biagio Cepollaro, "Perché i poeti nel tempo del talk show?", *Baldus* n° 3-4, 1993 e "Forare la pellicola del paesaggio", *Juliet*, 62, aprile-maggio, 1993.

3 Spunti interessanti di discussione si possono trovare in *Cyberpunk. Antologia*, a cura di Raffaele Scelsi, Shake, Milano, 1990 e in *Cyberspace*, a cura di Michael Benedikt, Muzzio, Padova, 1993

4 Queste riflessioni e quelle che seguono devono molto a Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, 1993, Torino, p.118.

5 Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, op. cit, cap. VIII in particolare § 3-4, pp. 218-228.

6 Dante Alighieri, *La divina commedia, Inferno*, XXVL 97-98.

7 Romano Luperini "Prefazione" a Biagio Cepollaro, cit.

8 Cfr. William Gibson, *Neuromante*, Nord, Milano, 1991.

Giuliano Mesa, postfazione a *Fabrica*, Zona Editrice, 2002.

Nel camminare accanto. Piccola Fabrica per Biagio Cepollaro

1. Un libro di transizione e di crisi, scritto fra il 1993 e il 1997, che Cepollaro pubblica quando la crisi, la frattura, è diventata ormai accoglimento, non più rifiuto, del passato, e quando la transizione si è già spostata, di un lustro ancora, oltre i *Versi nuovi*.

1. Escludendo la sezione prima, *Come un prologo*, datata 1989-1991, che ha funzione di cerniera rispetto alle prime due ante del trittico *De Requie et Natura* (*Scribeide*, 1985-1989; *Luna persciente*, 1989-1992), questa *Fabrica* comincia nell'anno in cui la vicenda del *Gruppo 93* si conclude. Ne dice, nel suo "ringraziamento", Cepollaro stesso, accennando anche al "tracimare polemico" che proseguirà fino alla chiusura, nel 1997, della rivista "Baldus". Se ne potrebbe dire, qui, con la memoria del "compagno di strada", di chi osservava, e discuteva, camminando accanto. Meglio rimanere accanto alle poesie, alle domande che ponevano e che ancora pongono.

2. Il titolo della trilogia, nella sua non celata ambizione, ne espone subito un carattere fondamentale: la volontà, ostinatamente perseguita, di "non venire a patti". Nel 1985, a un anno dall'esordio (*Le parole di Eliodora*), Cepollaro recide ogni legame con le convenzioni naturalistiche: lo spontaneismo che vanta l'immediatezza comunicativa del parlato, i culti della sorgività o della mitopoiesi che vorrebbero naturali i loro idioletti iperletterari, realismi e narratività intenti a "chiamare le cose col loro nome", pulsioni desideranti e decentramenti dell'io dove il linguaggio poetico è sintomo o protesi d'inconscio - convenzioni generalmente veicolate da un verso libero destoricizzato, naturalizzato anch'esso. All'artificialità e storicità non riconosciuta, o inconsapevole, si opponeva, o giustapponeva, l'utilizzo di forme chiuse premoderne; ad arginare, anche, la dilagante indifferenza della forma rispetto al contenuto, che era, spesso, negazione irenica della criticità che ogni scelta di linguaggio comporta. Così, e non è un lieve paradosso, poeti ostili all'avanguardia rilucidavano endecasillabi e sonetti. Questo – grosso modo e con tutte le importanti e fertili eccezioni che si possono lasciare all'intuito - il contesto nella poesia italiana (e di quello storico e culturale, della "condizione postmoderna", dicono, esplicitamente, i testi di *Fabrica*). 3. *De Natura*: la prima domanda interroga la naturalità del linguaggio e la posizione dello scriba.

All'artificiale che si proclama autentico, *Scribeide* risponde con un artificio pienamente consapevole ed esibito. Se la lingua è agonizzante, e stordita di anestetici, Cepollaro attinge direttamente a lingue morte, soprattutto il volgare di Jacopone, per spargere sale sulle ferite - "per vedermi come attrezzo sta lingua come la confronto con la cosa / con la cosa laffuori come l'attrezzo sta lingua per soli per pochi" (*Toulouse-Lautrec*). Il "confronto con la cosa" riguarda la relazione, la funzione sociale che da questa relazione può ancora scaturire. Pur nel disincanto e nell'autoironia, non compiacendosene, Cepollaro si chiede che cosa può e deve fare un poeta nella società (dunque in un solco di pensiero diverso, o ulteriore, rispetto a quello che, da Lautréamont all'Internazionale Situazionista a Giorgio Cesarano, considerava l'assunzione positiva del ruolo già in se stessa complice dei poteri). La domanda era quella di sempre, ineludibile, e che Guido Guglielmi poneva senza infingimenti nella sua prefazione a *Luna persciente*: "Perché si scrivono poesie? Si può pensare che ci siano cose da dire che non possono essere dette se non in forma poetica [...] Ma può accadere - ed è accaduto storicamente - che le cose da dire - i cosiddetti contenuti - diventino estranei e remoti, che non resistano all'azione storica." Negli anni di *Scribeide*, l'azione storica sembrava coincidere, nell'occidente

della terza rivoluzione industriale, con un acceleratissimo e inesorabile convergere dei fatti nella loro rappresentazione agente. Sembrava. Questa apparenza, certo potentissima, non era irresistibile. La storia non stava finendo, non finì nel 1989. Altrove da un occidentale inebetito dai traumi, e dagli entusiastici fervori, derivanti da un ipotetico trapasso all'esistenza virtuale, l'azione storica agiva, devastante. Non rappresentata sugli schermi televisivi, non per questo inesistente. Accogliendo come irreversibile una condizione di completa sudditanza rispetto al rappresentato, e potendone, per privilegio economico, godere come di una vacanza definitiva dalle responsabilità verso la storia (la vita), propria e altrui, si poteva accogliere la leggerezza come stile generale della letteratura (di "esaltazione della leggerezza" parlava Romano Luperini introducendo *Scribeide*). Lo "scriba de pesanza" subisce la condizione ma non l'accoglie. All'agonia delle funzioni conoscitive e critiche della poesia, e dei linguaggi in generale, risponde con un gesto, che in *Fabrica* diventerà pienamente consapevole, di autosoppressione. Attrezzare una lingua per pochi è negazione immanente di funzione sociale. La contraddizione è palese e non rimossa. La lingua specialistica, esoterica, in *Scribeide*, non è nemmeno attivata in parodia. Non cerca scampo. Irride se stessa, con sprezzature e sarcasmi ("dritto inta fiumana e: aripànta e: arirèi / ca te spinge e te spenge st'entermittenza", da *L'ovvietà dell'insonnia*). Non si immette in nessuna forma preesistente né ancora si consegna, come sarà in *Luna persciente*, all'esclusiva scansione rigida, volutamente meccanica, del distico, che tuttavia in *Scribeide* compare spesso, e già come "attrezzo" per sostenere, con una forma chiusa elementare, l'enunciazione vocale: "mò ca a scire per vie t'ammicca lo muro storto / mentre t'espia de spalle te spia le stringhe trivellato // e ncocci l'omini disiato de saver d'altrui pensieri / dentro la coccia dentro er sacco de ciascuno resucchiato" (*Lago d'assedio*). In *Fabrica*, nell'*epistola della corda del basso*, è dichiarato l'intento fatico di questa oralità: "per scrivere sta attento a che il ritmo se ne stia / sotto e buono che la rabbia stia tutta nella corda / del basso mentre la voce articola il suono e sia // il suono a chiamare a raccolta il senso: il logos / tuo e di altri si scoprirà alla fine nel martello / del dire: questa è la poesia che puoi fare e basta".

4. Le *epistole* di *Fabrica* si leggono, in effetti, come notazioni di poetica riguardanti l'intera trilogia: la crisi radicale dell'avanguardismo, poiché le "matrici nuove" "fioriscono oggi l'estetica del capitale" (*epistola di rimbaud e marinetti*), in un contesto che impedisce di credere nella bontà finalistica dello sviluppo, anche del capitale stesso, e dove il presente concreto vorrebbe emanciparsi dal divenire astratto: "non c'è un'idea precisa né un'utopia edificante: troppi / morti a ricominciare daccapo, è nel mezzo delle cose che si spera. / le cose sin dall'inizio e da sempre sono già tutte cominciate" (*epistola dell'utopia*). Ma "nel mezzo delle cose" c'è adesso il dominio incontrastato del ciclo produzione-consumo, e la sua rappresentazione attualizzante, che tende a fagocitare il tempo dell'esistere, il presente, in consumo della sua estetizzazione mediatica. Nel "grande imbroglio della forma / che impera" (*Ballata postmediale*, 5), "ora che l'attuale ha distrutto il presente", "il poeta si sgancia" (*epistola dell'attuale e del presente*). Per via di negazione, nel "confronto con la cosa", se l'estetizzazione si afferma affermando il primato della forma, perfetta nel sottrarsi ad ogni attrito con il suo *contenuto di verità*, lo scriba deve sganciarsi dai formalismi complici, dai "raffinati effettacci" (*epistola del poetico consolidato*) e dal "ludico / gioco di parole" (*epistola dell'immanenza*), e disporsi, costantemente, a *deformare*: "cos'è che si macina coi versi non so" "il tuo verso ora è già perfetto // e chiude // ma appunto è questo che non va: aprilo e sopporta il caso dentro / al tuo casino e le cose che vengono e quelle che da

prima ci sono / e ti fanno, allora la forma non è fatto di testa e il verso conta" (*epistola del giovane poeta*).

5. Questa disposizione attraversa una fase prevalentemente faticata, orale, in *Luna persciente*. Lo scriba non nutre più illusioni sulla possibile funzione conoscitiva e comunicativa - "no la poesia non dice il dolore del mondo quello se lo cucca / intero e muto chi ce l'ha" (*epistola del dolore del mondo*). Il "confronto con la cosa" sembra spostarsi verso il confronto con chi può condividere la percezione della lingua agonizzante, cercando una consapevolezza che accomuni. Dopo Jacopone, con palese sarcasmo, evocato a nome tutelare è Brunetto Latini. Viene tentata una didattica del negativo, la quasi sistematica esposizione di un "tesoretto" rabbiosamente inane: "il meditare e l'andare e i molti vuoti / ma i' nun sacco che dire i' nun sacco che fare" (*Delle parole al paragone*). L'invito è a porsi insieme, *socialmente*, la seconda domanda fondamentale della trilogia, ancora separando il soggetto enunciante dalla funzione oggettiva che la poesia dovrebbe avere: "o detto altrimenti di noi sentì una piccola parte / una morte piuttosto un dilagante specchio di morte" (*Dell'ansia e dello Scriba*). La didassi, ancor più se oralizzata, ha bisogno di un veicolo formale dove incanalarsi: una forma neutra, meccanica - i distici -, e non *raffinata*, affinché nessuna autotelica o esibizione virtuosa possa impigliarvi, nessun residuo estetizzante. Ma c'è ancora, in questo, la presunzione di un insegnamento positivo, di un sapere da trasmettere (un sapere che prescinde ed è scindibile dalla forma che lo veicola). Così, nel lungo componimento eponimo che chiude il secondo libro della trilogia, il *docente* si riconosce uguale al *discente* e incita se stesso ad un gesto di ulteriore radicalità: "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!".

6. Sfrondare, sfondare. È l'impeto che muove *Fabrica*: "non stranezze di lingua ora né acrobatiche combinazioni ma / un dire di cose facendo a meno del cuore e perciò volutamente / mostruose" (*per mondi medialmente capovolti*). Nel "confronto con la cosa", la cosa ha vinto. L'attrezzo linguistico approntato in *Scribeide* e in *Luna persciente* viene dunque sfrondato, e scompaiono quasi completamente le connotazioni metacritiche innestate ibridando lingua morente e lingue morte. Si esaurisce, insieme, un residuo di fiducia nella *espressività* che poteva derivarne. Fuori dai giochi: "nella franchezza dello sterminio" "sotto l'unico comando di una seconda natura / ch'è mannaia", "il poetico duplica il suo naufragio / per nulla poetico" (*Ballata dei mondi*). Rimane la denuncia, l'invettiva. Ma la denuncia rischia di regredire al compiacimento dell'invettiva come *genere*, che si alimenta di attualità pur non avendo nessuna incidenza sull'attuale, "in absentia dei lectori illiberi in illiberi mercati". E si rasenta l'implosione, se la critica verte direttamente sui contenuti abolendo ogni critica delle forme, nell'artificio implicita e comunque implicata. In *Fabrica* è portato potenzialmente a compimento un percorso verso il silenzio, privilegiando l'agire con un estremo anelito d'utopia: "realistico è così quel moto a dire che s'apparta / dall'unico racconto e dal telecomando che il mondo // sotto modi di dire i suoi moti di fatto ha seppellito", "facciamoli i moti / finché [...] mondi nuovi verranno a dire i nuovi / fatti" (*Per moti di dire*). Ma a sospingere non è la fiducia (la fede) in un imminente mutamento radicale, come accadeva vent'anni prima, quando si credeva che lo sviluppo dei mezzi di produzione fosse giunto a consentire di socializzare l'abbondanza - "l'abbondanza oggi affama" (*Per moti di dire*). Se nel "confronto con la cosa", la cosa è l'economia mondiale con le sue conseguenze, basterà enunciare la mera datità (*per mondi percentuali*), e sarà vano, e ancor più vano metterla in versi, "nel mezzo di un

telematico orrore di un'apparente *variatio* / del mondo che fa il vero variopinta glossa del comando". La funzione sociale della poesia, se posta in relazione di antagonismo diretto con la comunicazione mediatica, si mostra subito velleitaria, o forse desiderosa di essere fagocitata, accolta come "variopinta glossa", a margine del margine, pur di "star dentro". Meglio il silenzio, allora, "ma consegnando comunque lo scontrino" ("sine equivoco noi diremo / sì, l'abbiam fatta l'intima nostra e pubblica consumazione").

7. Il silenzio è l'esito possibile di ciò che Guglielmi definiva "gesto ostile", "provocazione", "idioletto non dialettizzabile". Ma in *De Requie et Natura* Guglielmi scorgeva anche "modi di fare precipitare le possibilità del linguaggio dall'orizzonte delle sue impossibilità. Come dei prolegomeni, in sostanza, per una poesia futura". C'è un percorso parallelo e intrecciato, in tutta la trilogia; un controcanto alla voce autoriale che lamenta la "seconda perdita dell'aura", oltre la funzione sociale programmatica, l'autoinvestitura in un ruolo docente, e oltre la sfida all'attuale mediatico dentro l'attuale stesso. È forse un residuo di ambizione al potere (o al contropotere) che genera una ammutolente sindrome da impotenza. Quando lo scriba distoglie lo sguardo dall'entità astratta del lettore o dell'uditore e rivolge le parole alla sua propria, concreta esistenza e a quella di chi gli è accanto, "contando sulla cena condivisa" (*Ballata del contarci, Giga*), in una relazione di eguaglianza che non può accogliere la distinzione, implicante *auctoritas* e potere, tra il dire e il dirsi, le poesie si liberano dalla soffocante attualità e ritrovano il presente, che è un tempo lunghissimo, e memore. In questo tempo le parole ridiventano necessarie, per tentare di conoscere e nominare ciò che soltanto in questo tempo può essere detto perché soltanto questo, il presente, è il tempo dell'esistere. Senza timore di ripetere ciò che "si dice da sempre": nella ripetizione, non identica, si riaddensa la memoria e si reinterroga il passato; la non identità è quella, unica e irripetibile, di ogni presente. Alla presunzione di un completo e definitivo esaurimento della conoscenza risponde già, nel *Contrasto* di *Scribeide*, la voce di *Donna*: "ma tu non sabe tota la ferita / della vita presa alla sustanza". E ancora, in *Sintagma sperso*: "(oh como dicevi isiosa lunga notte / como t'appaurava il voto do matino / como sapevi vicina la zampa do mundo)". O in *Luna persciente*, senza idioletto, (*Clelia sulla soglia di casa*): "però se ci penso alla pianta // dei piedi non poterli poggiare / né tirare veramente un respiro // e questo dopo tutto il tempo / che stempera in panna // cremoso che nulla veramente / scompiglia che non dà né gelo // né altro che non condensa / né svapora che trattiene". Pur nella radicalità del suo itinerario, e a testimoniare la non programmatica adesione a precetti di poetica, Cepollaro ha disseminato nella trilogia il "presente a venire". In *Scribeide*, nella sezione *Prossimità*, si leggono "prolegomeni a una poesia futura": " - col tempo uno impara a vederci / chiaro: negli occhi / la chiarezza // la terra che trema e trascina / con sé un esercito di formiche -", mentre "si sta su quel filo / nel possibile, vicino." Un *filo*, di esistenza, mai davvero smarrito. Sono già *versi nuovi*.

1. Raccolgo qui tutti i riferimenti bibliografici agli scritti di Cepollaro. Per le poesie *Le parole di Eliodora*, Forum/Quinta Generazione, Forlì, 1984; *Scribeide*, Manni, Lecce, 1993; *Luna persciente*, Mancosu, Roma, 1993; *Versi nuovi*, Oèdipus, Salerno, 2002. Per i concetti di estetizzazione, seconda perdita dell'aura, presente e attuale: *Istanza realistica, sperimentazione ed estetizzazione della politica*, in "Baldus", V, 1, 1995, e *li presente a venire*, in "Baldus", VI, 4, 1996.

Giorgio Mascitelli

Presentazione di *Fabrica*, Libreria Odradek, Milano, 14 marzo 2003

Fabrica è il terzo libro della trilogia *De requie et natura* e raccoglie in prevalenza testi del periodo 1993-1997. Tuttavia rispetto ai due precedenti volumi, *Scribeide* e *Luna persciente* che raccolgono poesie del 1985-1992, vi è una marcata differenza che, con una certa semplificazione, è possibile ricondurre a due punti cruciali: uno di carattere stilistico e uno enunciativo. Il primo dei due è senz'altro il più vistoso, ma sono entrambi fondamentali per cogliere gli aspetti innovativi e specifici di *Fabrica* sia all'interno della traiettoria poetica di Cepollaro sia nel quadro della poesia italiana di questo periodo.

Sul piano stilistico: i primi due libri sul piano del linguaggio collocavano Cepollaro in una posizione di originalità anche nel quadro delle lingue artificiali usate da quella che per comodità si potrebbe chiamare la poesia italiana della contraddizione, ricordando il titolo di un'antologia uscita nel 1989 che vedeva del resto tra gli autori presenti lo stesso Cepollaro. Infatti la lingua di Cepollaro era caratterizzata da una ripresa della lingua poetica duecentesca e in particolare di quella di Jacopone da Todi, uno dei più grandi e sicuramente il più negletto. E' importante chiarire che con ripresa non intendo forme di citazionismo o di imitazione, peraltro assai diffuse nella nostra poesia solitamente in riferimento però alla lirica d'amore, ma la comprensione di una potenzialità espressiva del linguaggio jacobonesco, che veniva attualizzata e utilizzata con grande libertà (per esempio con la costruzione di neologismi in -ivo o in -ato, tipici del grande poeta umbro e poi più rari in italiano, o con il ricorso alla mescolanza con il dialetto, anzi con i dialetti contemporanei, visto che accanto al napoletano si trovano anche voci lombardovenete in un contesto sintattico in cui la lingua di riferimento resta l'italiano). Tuttavia, se la cosa non è di cattivo gusto, vorrei precisare meglio la differenza tra ripresa e citazionismo con un paragone processuale: il citazionismo sta alla poesia come una testimonianza a un processo, la ripresa come la strategia probatoria di una delle due parti. Ciò di fatto garantiva una presa sulla realtà tematica della poesia con uno sguardo imprevisto ed extraideologico in cui la potenza espressiva determinava un giudizio o meglio un approccio al mondo radicale ma allo stesso tempo meditato. In *Fabrica* al contrario domina un uso più sobrio della lingua, in taluni punti addirittura discorsivo; non vi sono innovazioni lessicali colte e all'italiano standard si accompagnano tutt'al più voci colloquiali e domestiche o gerghi specialistici della pubblicistica politica o filosofica. In realtà non mancano anche qui usi raffinati del linguaggio, ma sempre all'insegna di una sostanziale misura (per esempio degli effetti notevolissimi sono ottenuti in *Per moti di dire* con il semplice e immediato gioco paronomastico tra modi, moti e mondi). Questa lingua più convenzionale risponde a un cambio di orientamento della poesia che non ha più come oggetto la presa sul mondo e il giudizio etico che nasce da questo incontro, ma la riflessione sulla organizzazione della realtà, innanzi tutto sociale, e sul posto in essa occupato dalla poesia.

Sul piano enunciativo: in *Fabrica* una meno evidente, ma forse più decisiva trasformazione è la scomparsa dello scriba, sostituito da un tono poetico che tende all'analisi e alla meditazione impersonali, senza arrivarvi mai completamente. Lo scriba, da cui il titolo della prima raccolta, è allo stesso tempo personaggio e voce enunciante della poesia nelle prime due raccolte. Nella terza appare solo una volta proprio per dichiarare la propria incapacità a parlare (in *Per moti di dire*, pag.22). E' chiaro che tale trasformazione implica il fatto che non si creda più nel poeta come soggetto dell'esperienza e contestualmente quindi entri in crisi la fiducia nell'esperienza

poetica stessa (non a caso come dicevo sopra uno degli argomenti del libro è la riflessione sul ruolo della poesia nel mondo d'oggi). In realtà anche nelle prime due parti della trilogia la fiducia accordata alla figura del poeta è tutt'altro che illimitata, come denuncia non solo il termine autoironico di scriba, ma l'esplicitazione stessa in quanto personaggio dello scriba (nella poesia lirica tradizionale il poeta, in quanto non si percepisce come personaggio, tende a mimetizzare la propria fittizia persona in pura voce enunciante). Ma qui evidentemente il precario equilibrio si rompe del tutto e la risposta, la prima risposta, è una sorta di rasoio di Occam poetico che tende a un rigore concettuale sorretto dall'uso di sofisticati strumenti di analisi politica, filosofica ed estetica. Ed è nelle Epistole che si manifesta con massima precisione e massima forza tale operazione o meglio tale tendenza. Ed ecco che lo scriba e i suoi modi di dire da essenziali diventano superflui, ma nel contempo si profila il rischio di una poesia senza poesia ovvero, come nota Mesa nella postfazione, una poesia che rischia il silenzio, sovrapponendosi quasi all'analisi teorica.

Ma la cosa più curiosa è che nella produzione successiva di Cepollaro, raccolta in *Versi Nuovi*, ritorna un soggetto della poesia o per meglio dire la poesia ritorna soggettiva. Si tratta però di un soggetto completamente diverso dallo scriba, che anzi ha in comune con quello solo l'esplicitarsi come personaggio, anche se in maniera meno programmatica. Per il resto siamo di fronte a un soggetto meno giudicante e più osservante, ma questa formula è alquanto limitata ed è meglio precisare: in tutta la poesia di Cepollaro l'incontro con il reale, e dunque l'intera esperienza poetica, è occasione per il soggetto di costituirsi innanzi tutto come soggetto morale, solo che per lo scriba modernamente questa moralità si esplica essenzialmente nell'agire nel mondo (ed ecco la crisi, se la poesia non riesce ad incidere a essere azione), mentre il soggetto di *Versi nuovi* concepisce la moralità come possibilità di una ricerca della vita beata o quanto meno di un suo frammento. Ma il ritorno del soggetto nella poesia di Cepollaro indica la nascita di un'altra possibilità per la poesia, di una nuova plausibilità per l'esperienza poetica, che era proprio quanto *Fabrica* sembrava mettere radicalmente in dubbio.

Fabrica dunque è il terreno della crisi, di una crisi fertile perché si risolve nella scoperta di nuove possibilità della poesia. Ma questa crisi non è una crisi di percorso individuale, una crisi di poetica o una crisi esistenziale o meglio è anche tutto questo, ma tutto questo non deve far dimenticare l'aspetto, decisivo per ogni lettore di *Fabrica*, che questa è anche la crisi di una concezione culturale del fare poetico, quello di una poesia come intervento critico sulla realtà legata alla parte più nobile dell'esperienza delle avanguardie novecentesche, che ha una sua oggettività storica, del resto colta e trattata da Cepollaro stesso nei suoi versi, che va al di là dell'esperienza di questo autore. La forza di *Fabrica* è la capacità di Cepollaro di collocare il momento personale, sia autobiografico sia di poetica personale, in una consapevole e avvertita panoramica della situazione storica, che ha il suo punto più alto in *Per moti* di dire per la capacità di precipitare in pochi versi il senso della fine di un'esperienza storica, la cocente delusione personale di chi vi ha creduto e il problema di salvare un'esperienza poetica del mondo. Ma questa crisi non è solo relativa alla poesia perché nasce dalla perdita di un mondo e *Fabrica* puntualmente lo testimonia in testi come *Per mondi* medialmente capovolti. E sono tutte le categorie del mondo novecentesco a essere qui in discussione dalla politica alla percezione stessa delle cose, tutte quelle categorie con cui si è cercato di dare un senso alla nostra esperienza. In questo quadro la poesia si interroga su se stessa e le risposte arrivano e arriveranno solo dopo molti anni.

E' perciò possibile leggere *Fabrica* come un crocevia di un percorso personale e collettivo in cui il momento personale non rifugge dal confronto rigoroso con la realtà storica e questo è garanzia anche per i percorsi futuri di non cadere in forme di falsa coscienza salvifica individuale, magari anche dettate da un'autenticità psicologica a cui corrisponde tristemente un'ambiguità culturale. Ma *Fabrica* è soprattutto un libro sperimentale nel senso vero, che non è quello di sciorinare un linguaggio diverso da quello normalmente conosciuto, ma è la ricerca a tutto campo di senso, cioè in poesia di un linguaggio che la esprima. E questa tensione sperimentale non percorre solo *Fabrica*, ma tutta l'opera di Cepollaro da *Scribeide* alla poesia che scriverà domani.

Giuliano Mesa, prefazione a *Versi Nuovi*, Oedipus editore, 2004,

Pensieri interrotti

“Discendi sempre dalle nude alture
dell’intelligenza nelle valli
verdeggianti della stupidità.”

Ludwig

Wittgenstein

Cominciare: “meritare l’inizio di ciò / che continuamente comincia”. Continuando, dal silenzio di ogni *auctoritas* presunta, sempre in agguato. La fortissima componente autocritica (di critica dell’*autòs*) che muove e attraversa questo libro inibisce, ed è salubre inibizione, la posa autorevole del discorrere critico. Ancor più per chi li ha visti nascere, uno dopo l’altro, i *Versi nuovi*, in un dialogo di amicizia e di vita, prima che di poesia. Prima di un dopo, certo. Dopo che nella poesia ci si era incontrati, conosciuti. E mentre, ancora, la poesia accomuna. Una poesia minuscola, più che mai, e più che mai non una. Accomunante nella comune pulsione a “cantare nel deserto”: “come il merlo [...] che nel deserto / da solo si mette a cantare / e – imbarazzo per etologi – / non per comunicare / qualcosa / pur avendo a disposizione undici / segnali”. Cantare, rendere sonoro il proprio dire, fuori di sé. Cercando sempre un con-canto (un contro-canto, *punctus contra punctus*). Emettendo segni-segnali non inclusi nel repertorio della (sedicente, cosiddetta) comunicazione - *nuovi*. Nuovi del nuovo che è soltanto, e solo – davvero *solo* – l’odierno, l’inizio di ciò che continuamente comincia, la fine di ciò che continuamente finisce. L’odierno più che minuscolo di una voce tra miliardi di voci. Non infimo. Anche grandioso, ancora, nella sua innominabilità. Ancor più grandioso, e meravigliante, quando la irrilevanza, l’infimità, di ogni singola vita è nutrimento principale dell’esistere societario.

[E’ irrilevante, infima, impensabile, l’infima vita che finisce finita dalla bomba sganciata da un aviatore che, sganciandola, pensa alle rate da pagare per i suoi elettrodomestici. Quell’aviatore, di cui ci raccontava Anders in *L’uomo è antiquato*, che forse, sganciando, pensando a come spendere il suo stipendio da omicida apollineo (“colpire da lontano”), cantava. Sappiamo. Anche del “Trionfo dell’omicidio”, dionisiaco, che Jean-Jacques van Vlasselaer rinarra in *La musica nei campi di concentramento nazisti*.]

Cantare in ascolto. Il canto interiore e quello esteriore non sono mai identici. Nell’interiorità che si presume autonoma, la voce, la sua *imago*, per quanto costantemente intrisa dal *rumore* del pensare ininterrotto, può fingersi temperata, superiore, librata oltre il contrappunto fittissimo dell’essere pensati. Può fingersi forma autotèlica, stile, eccellenza, superposizione di un sé maiuscolo e assoluto (*ab-soluto*, autonomo) da ogni esperienza d’ascolto.

[Il temperamento equabile è, notoriamente, una finzione. Chi lo ha inventato, cantando – Bach – lo sapeva. Non chi, poi, lo ha voluto *naturale*. L’*Arte della fuga*, nella sua astrazione, suona il non ripetersi della ripetizione, chiama la voce, il canto mai temperabile...) (Interrompo un pensiero che avrebbe bisogno di tanto tempo. Scrivo scrivendo a chi, dopo aver letto i *Versi nuovi*, si pone domande. La mia domanda, implicita, è: perché in versi? Sì: mi chiedo perché sono scritti in versi, i *Versi nuovi*.)

Che sono un libro di meditazione. Che diventa un libro di devozione. E *so* perché ma sono ben lungi dal saperlo dire. Forse spero di non saperlo dire mai. Se sapessi dire in quale condizione di ascolto scrivo queste parole, forse direi più di ogni filologia, o di ogni “militanza critica”. Direi a chi? Alcuni giorni fa ho scritto una piccola lettera a Biagio:

“Caro Biagio, rileggo i tuoi versi nuovi, prendo appunti, seduto a un tavolo di bar. In televisione – ché sono sempre accesi, i televisori - un documentario ameno sulla Pietra di Bismantova, nell’Appennino reggiano. Da quella pietra, due autunni or sono, si buttò nel vuoto una mia cugina. Ne rimase una poltiglia. *Questo* non so pensarlo. Non so pensare questo *insieme*, questa compresenza e contiguità e con-fusione. Non so più amare (capire?) l’arte se non è estrema tensione di pensiero, senza finzioni né infingimenti... ‘arriva un tempo in cui l’arte non ci concede più di nasconderci’”.]

[E poi ho ricordato versi miei, scritti alcuni mesi fa, che Biagio ha letto e *riscritto*, trascrivendomeli in una sua lettera, e li trascrivo qui, poiché forse attengono: “la mia vita / non la conosco più // se ne va via / se ne sta andando via / e non so dove // [detto così, / è detto male, sì- / mal detto, come sempre, / caro Sam - / ma non si dice meglio / facendo sfoggio di virtù, / d’arte virtuosa, / che si pretende così grande / da dirla tutta, / la vita – sì, è quasi lo stesso nulla / che ci riempie, / e lo sapeva, James, / e altri, / e tutti gli altri morti / senza poter dire - // [dillo, tacendo, / ai microfunamboli / sempre accalorati / dal circolare, frenetici, / nel circo - / dillo, da *idiota*, / agli idolatri del visibile - / dillo tacendo, qui, / ché tanto, ancora, / fingeranno di capire]

Ininterrotto. Dopo le parentesi. Sulla voce esteriore. Che è forma. L’unica forma *vera* perché sonora, condivisibile; che interrompe la finzione autocratica dell’armonia interiore, della pseudoconciliazione escludente. Dandosi una forma, si pone in relazione con la parzialità. Con la propria, e con quella di tutti. Immedicabile, se non riconoscendola, forse soprattutto nella sua impotenza a medicare (ché il *phàrmakon* medica mentre avvelena, o viceversa, o insieme, *mentre...* come la musica a Theresienstadt, sì; e come adesso, in questo *mentre*, ché cantano sempre tutti, e *tutti insieme*, quelli che muoiono uccisi e quelli che muoiono uccidendo).

[Forse in preludio a queste parole poverissime, ho riaperto il *Bardo Tödöl*, leggendovi, ancora, una ossessione monoteistica, dove il *monos* è l’*autòs*, l’io che non accetta mortalità e parzialità... Ancora, poi, in contrappunto, ho ritrovato parole nel *Libro dei morti* egiziano: “La terra apparirà di nuovo come Nun, come oceano, come nel principio.” E in Saffo: “morta giacerai, né mai memoria di te / sarà, neppure in futuro, infatti non hai parte delle rose / di Pieria; ma invisibile, nella casa di Ade / vagherai fra le ombre oscure, vorticando”. E in Callimaco: “Presto saranno grigi i tuoi capelli, / e subito il passato con dolore / ti affollerà la mente.” Nella mente si affollano parole, *insieme*. A cucirle insieme si mentirebbe la menzogna del *tout se tient*, in trama e ordito. Ogni rammendo scuce. Invece. In vece di ogni presunzione onniesplicante. Senza *legato*, sapendo fare ben poco se non pochi *collegamenti* di memoria (la Pieria, sì), sentendo affollarsi il dolore nel sapere “del corpo che pensa” (*Nel tempo e dietro*), sentendo che “sono vere queste nostre / prove d’amore”... sentendo, ascoltando, riapro il *Beethoven triumphant* di Berryman... “often unsure at the end”... Finire, interrompere, come cominciare, marginando l’ininterrotto per rimarginarsi e dire, continuare a dire, riaprendosi al non-vuoto, mentre...]

Mentre. “che cosa farne del vuoto” (*per ogni giorno*); “aprire il vuoto”, “aprire dov’è il solido dell’accadere” (*versi nuovi*). Il *nyn*, il *nunc*. Il *Nun* egiziano: il caos originario. “Non è vuoto, non è vuoto”. Il presente non è mai vuoto. E’ una pienezza indicibile. Ciò che non sappiamo dire è la *com-presenza*. (E com’è forte l’impulso ad interrompere questi pensieri per dire dell’adesso! Sarebbe, con i *Versi nuovi*, il dialogo più intenso, ma non saprei dirlo se non fingendo ancora la finzione dell’autore onnisciente... “è finito il tempo dei nomi” (*versi nuovi*); “nominando tutto come si copre un cadavere / con un lenzuolo” (*corso buenos aires, finestra*)... Penso che Biagio pensi alla fine del nominare autotèlico e della presunzione nominalistica totalizzante (onninominante). Lo pensa nominando. Nominando nomi, nomi-forme, ché non abbiamo altro per dire l’altro dall’*autòs*. Nomi-forme, nomi-suoni, mai coincidenti con le cose né mai con la loro rappresentazione nominalistica. La forma – il canto – è il non sapere che prende forma, per dirsi incognito e inconoscibile, “all’inizio di ciò che continuamente comincia”: per *meritarlo*.

NOTA. Questi pensieri interrotti, *stupidi*, hanno almeno due precedenti: *Nel camminare accanto. Piccola fabbrica per Biagio Cepollaro*, in *Fabbrica*, Zona, Arezzo, 2002, e *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea*, in “il verri”, 20, novembre 2002.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI: Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, ed. it. a c. di Michele Ranchetti, Adelphi, Milano, 1980; Günther Anders, *L’uomo è antiquato. Considerazioni sull’anima nell’era della seconda rivoluzione industriale*, Il Saggiatore, Milano, 1963 (nuova ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2003); Jean-Jacques van Vlasselaer, *La musica nei campi di concentramento nazisti*, in *Enciclopedia della musica*, dir. J.-J. Nattiez, I. *Il Novecento*, Einaudi, Torino, 2001; *Il libro tibetano dei morti (Bardo Tödöl)*, a c. di Giuseppe Tucci, Utet, Torino, 1972; *Letteratura e poesia dell’antico Egitto*, a c. di Edda Bresciani, Einaudi, Torino, 1990; Saffo, *Frammenti*, a c. Antonio Aloni, Giunti, Firenze, 1997; Callimaco, *Epigrammi*, trad. di Alceste Angelini, Einaudi, Torino, 1990; John Berryman, *Canti onirici e altre poesie*, a c. di Sergio Perosa, Einaudi, Torino, 1978.

Giuliano Mesa, da: 'Il verso libero e il verso necessario'. Il Verri, n°20, novembre 2002

(...)

non riusciremo mai a fare come le api e dicono che quelle e simili saranno
a coprire distanze i milioni di anni non noi che l'essenziale per sopravvivere

nel tempo

ignoriamo

piove non piove un po' di sabbia sui vetri dal deserto del resto
spirante del mondo piove non piove qualche naso schiacciato

contro le finestre

ci deve essere un altro modo del bene ci deve essere un altro modo
per far defluire tutta quest'acqua c'è un inizio per ogni inizio

nella storia il bene non ha inizio il bene è altrove

(da Versi Nuovi, in 'Qui- Appunti dal presente,3,inv.2000-20001,8-11.)

(...)

(se dovessi finire sarei all'inizio dell'inizio anche con te)

per questo non importa che a finire
la poesia ho solo
dieci minuti
per questo riuscissi a chiudere come se l'inziassi

a telefono ti dicevo che anch'io
sono oggetto strano
ora
per te
che il sesso non ha più vista
che tutto è odorato
e tatto
che è tutto da cominciare, appunto
che nuovamente
ora
davvero non si sa

(che meno male)

(Da: *Tutto questo sparirà*, in *Versodove*,11,aut.-inv.1999-2000,26-27.)

(...) I versi nuovi di Cepollaro provengono da un rigoroso esercizio di silenzio, di ascolto del sentire. Risillabando lacerti di 'linguaggio comune', metodicamente sottratti a una cantabilità che potrebbe subito riassordarli, e reintonando, con cautela e timore, accenni di canto - dentro due flussi d'ascolto non separati, non conciliati unificandoli, Cepollaro tenta la ri-costruzione di uno spazio linguistico accomunante, condivisibile, ma senza 'anticiparne' l'architettura. Se una forma potrà consolidarsi, ciò avverrà per lenta, paziente secrezione della materia cautamente rinominata. Vi è ancora, in queste poesie, un ostinato non cedere alle 'lusinghe' della 'bellezza', in un contesto culturale e sociale di 'estetizzazione diffusa' (che lo stesso Cepollaro ha studiato e descritto) nel quale è indispensabile una costante vigilanza de-estetizzante. certe esperienze di chiusura formale, come l'ipostrofismo dei distici, frequenti in *Scribeide* e *Luna persciente*, si ripresentano qui - nel primo testo, eponimo, della nuova fase - come 'modelli ritmici' forti, ma non immediatamente accolti, quasi fossero anch'essi in sospetto di 'estetizzazione'. Ne viene accolto il desiderio, rimandandone il piacere. Mentre la frammentazione versale del parlato - coi versi mono o bisillabici, coi continui *enjambements*, o *découpages* (nella terminologia di Cohen), che sembrano ridurre al grado minimo, ovvero al semplice 'andare a capo', le tecniche di distinzione dalla prosa - ha l'effetto di un balbettio ritmico predominante, che consente, ancora, spazi di silenzio, dove ascoltare il sentire. (...).

Anche i *versi nuovi* (1998-2001) di Biagio Cepollaro (*Oédipus* edizioni) trasmettono il costante impegno dell'autore nel volersi avvicinare il più possibile alla propria coscienza mentre si pone una serie di domande esistenziali (in parte dovute al fatto di aver raggiunto i quarant'anni), e tenta poi di risponderci in maniera autentica e pacata, senza sfoghi emotivi di ribellione o di commiserazione. Proprio questa costante e sotterranea pacatezza nel discorrere critico del poeta, ne riposiziona la figura, non più aulica o narrativa (come solitamente si manifesta l'io poetante di un autore), bensì semplicemente riflessiva, aperta e vicina a ognuno. Il dialogo di amicizia e di vita che Biagio apre con i lettori trascende così i confini generazionali e riesce a interessare e coinvolgere proprio tutti:

«(...) per questo ora la poesia/ vive solo di amicizia/ e ascolto dicendo come fa/ il vento tra le rovine/ o tra mattone/ e mattone quando la calce/ è ancora troppo viva/ per abitare (...)».

Le rovine (come possiamo dedurre anche da altri testi), sono allora la metafora della Storia (intesa come narrazione sistematica della collettività umana), sul cui senso il poeta ha perso ogni fiducia anche come possibile punto di riferimento ideologico: «nella storia il bene non ha inizio il bene è altrove», o ancora: «... la storia/ non si ripete mai/ è la stessa/ storia che/ continua/ lascia/ lasciati dire». Distrutto, ridotto in rovine il proprio impegno politico, per coerenza l'autore si pone ora questo quesito: «deciditi: vuoi la pace qui e ora/ senza restrizioni e senza nome/ o vuoi che manchi sempre/ un poco e una altro anno/ perché sia abbastanza». Nel tentativo di addestrare la propria mente a non alimentarsi più di sogni e speranze, l'autore rivisita il proprio passato con una costante e quasi sorridente autocritica, come se già la scelta di fare a meno del supporto onnicomprensivo dell'ideologia gli trasmettesse un senso di liberazione che gli permette di aderire meglio (senza sovrastrutture di comodo), alla propria coscienza. Nella dolorosa perdita delle illusioni, il passato riesce però ad assumere il salvifico valore dell'esperienza: «all'inizio senza un vero giudizio/ lasciò che le cose andassero/ comunque/ ma appena sicuro del successo/ volle strafare/ e fu perduto», o «non più lo scritto/ a specchiarlo/ guardava/ altro». Versi esemplari nel descrivere la trappola di autoesaltazione (e dunque di alienazione e di sofferenza) nella quale finiscono, prima o poi, quasi tutti gli artisti.

Una sottile, pacata sfiducia torna inevitabilmente in tutto il libro, ma il vero senso che rimane è quello dell'apertura, come in questi ultimi versi del poemetto *Il piccolo e il grande* (1923, 1997), tra Carlo padre di Biagio, e Carlo figlio di Biagio, con quest'ultimo che chiede al padre-poeta spiegazioni sulla luce e sul buio: «solo che è strano: è come essere ai lati/ opposti/ della terra/ ognuno con ciò che chiama/ buio/ ognuno con ciò che chiama/ luce». E sappiamo tutti che senza il buio non ci sarebbe la luce e viceversa.

Andrea Inglese, in *Action poétique* , 2004

Traverser l'écran. Se laisser traverser par la banalité, par le flux des images, des idées fixes, par les vagues tièdes des émotions encore possibles. S'installer, sans réserve, dans la petitesse de sa propre vie, dans la banalité des ses mots, dans le murmure incessant du calcul, et là, bien abandonné à cet actualité sans fond ni bornes, esquisser des contours. Des contours non pas dès barrières, des formes hypothétiques non pas des formes traditionnelles, des rythmes changeants non pas des mètres fixes. Le contour n'est pas une frontière qui sépare le dehors du dedans, mais un désir de séparation, qui ne connaît pas encore ce qui est du côté du moi et ce qui est du côté du monde. Pour tracer de contours, il faut s'exposer à la langue-marchandise et aux formes des vies ordinaires : c'est à partir du dehors, de la spatialité du spectacle, qu'on cherche les mots du dedans, à savoir les mots de notre temporalité physique et biographique, individuelle et historique. Il s'agit d'un exercice de pensée, d'une méditation, mais sans doctrine religieuse ni philosophie. Une médiation pour tracer, au milieu de la multitude des ombres, la figure d'un possible visage, à la fois individuel et commun.

Il s'agit encore de poésie ? Comment s'assurer de l'identité de ce discours ? De son appartenance ? C'est le grand risque. Le risque majeur pour tous ceux qui veulent dépasser le maniérisme, non pas par la voie illusoire du vitalisme et du spontanéisme mais par le passage étroit de la pensée, de la méditation discontinue et rythmée. C'est le choix difficile de Biagio Cepollaro

Andrea Inglese, da: Attraverso il manierismo. Annotazioni sulla poesia degli anni Novanta (prima parte). in *Ulisse*, www.lietocolle.it

Come far fronte alla discontinuità dell'esperienza, accentuata dai messaggi ottico-acustici diffusi dai nuovi media? La struttura aperta, frammentata, paratattica dell'esperienza individuale, costretta ad accumulare dati irrelati, acquisisce un'organicità attraverso l'uso dell'armatura metrica, che rende compatto e delimitato lo spazio figurativo. Si tratta, ovviamente, di una compattezza minacciata, attraversata da spinte e correnti centrifughe. Ma l'opzione manierista allude alla disintegrazione a partire dal ricordo e dalla nostalgia del baluardo metrico, forma quasi estinta di una passata e consistente organicità.

Una strategia diversa si delinea laddove i legamenti vengono in qualche modo lasciati emergere dal caos stesso dell'esperienza. Si tratta di articolazioni parziali, provvisorie ed esse si impongono non comandate dalla chiusura formale, ma da una interna logica, da richiami semantici che il poeta deve riuscire a cogliere, contro la minaccia costante dell'indifferenza e dell'insignificanza. Queste articolazioni trovano poi una loro sistemazione ritmica, ma in virtù di una scansione epigrammatica, che addensa e rilascia il discorso, senza però interromperlo. È il caso di molti componimenti contenuti in *Versi nuovi* (1998-2001) di Biagio Cepollaro (Oèdipus, 2004). Essi hanno un andamento sfilacciato, a scatti, con grumi di parole e ampie pause, ma non cercano un'organizzazione predeterminata. Si dispongono sulla pagina per accelerazioni e rallentamenti, si distendono in forma narrativa e si contraggono nel motto, intrecciando il racconto autobiografico e la meditazione. E tutto ciò è ottenuto al prezzo di una disarticolazione metrica evidente, che però non esibisce il dato avulso, ma anzi procede per parziali aggregazioni. Questi nuclei convivono in uno stesso testo senza per forza fondersi o completarsi da un punto di vista semantico: essi creano una vasta zona di tensioni e rimandi, tra pensiero e fatto, tra vita propria e altrui, tra concetto e suono. Ma dominante è la postura meditativa, che indugia su ogni fenomeno, cercandone un legame possibile, un legame con altro, all'interno dell'orizzonte ampio della propria vita. A questa meditazione e alla sua precipitazione gnomica, si contrappone un movimento contrario, di pronuncia minima, al limite della preghiera e del misticismo. Senso e non senso si fronteggiano, ma non come postulati del dire poetico, ma come esigenze etiche ed esistenziali dell'io biografico.

I SASSI. CHE SONO TANTI

(...)

ad aprirli d'improvviso

gli occhi

sulla spiaggia

i tanti

bagnanti

ognuno con una sua pena e furia

appena coperte da indaffarata

rilassatezza

sulle sdraio
o coi piedi ciondolanti
a riva
e le teste piegate
sul telefonino

eppure vera è la pena
e vera è la furia

(come valle raccogli
l'acqua
e queste pene
sostieni le creature)

ma come?
se dopo i sassi dopo i tanti
ogni cosa torna come prima
e i sassi fanno male sotto nudi
piedi
questo cammino
non avrà mai fine.
(...)

Appendice

Carlo Villa, Prefazione a *Le parole di Eliodora*, Forum, 1984,

Un meccanismo inceppato

Canetti una volta scrisse dell'impudenza di quei critici letterari che costruiscono la loro fortuna sfruttando la disperata solitudine dei poeti.

Hölderlin visse da folle negli ultimi anni della sua vita. Kafka destina al rogo i suoi scritti prima di morire. Rimbaud brucia nel silenzio e nella fuga da se stesso l'enorme patrimonio visionario de «Le illuminazioni», ed ecco, alla scomparsa di costoro, eserciti di esegeti, commentatori, catalogatori, imbrattatori, azzannare i resti di vite così sofferte e vilipese, semplicemente per esistere ed essere citati; in luogo dell'oblio sopportato in vita dai destinatari di tanta speculazione.

È davvero atroce il divario di un Musil, che muore isolato e sconosciuto, continuamente ostacolato in vita nella stesura del suo capolavoro, e i numerosi convegni fioriti attorno alla sua tomba.

Eppure quest'aspetto rapace e parassitario del critico finisce per essere una solenne garanzia per il poeta. Si tratta di una sottile dialettica hegeliana tra padrone e servo; di una sorta di resistenza non violenta, per cui l'opera valida, sottoposta al vaglio del tempo, attraverso gli artigli e i morsi di codesti sciacalli smembra cadaveri, finirà per ridursi a smagliante e sano scheletro essenziale, illuminando di sé la letteratura a venire. La poesia non può, non deve essere compresa ed accettata subito; per il semplice fatto che innova la sensibilità corrente, rompe gli usuali schemi espressivi, mina l'aspettativa del lettore, deraglia il già tracciato, e dunque sbalordisce, indigna, reca scetticismo e fastidio in chi la legge: guai se non lo facesse.

Un nuovo, autentico poeta, questo lo sente vero, ancor prima di accettarlo e di capirlo; altrimenti non si porrebbe neppure dinanzi alla carta bianca nel tentativo di fermare ancora una volta gli assurdi del destino umano. Un nuovo poeta deve fare i conti con millenni di sensibilità già organizzata e ferma nei testi dei suoi infiniti predecessori: un'impresa davvero fatale e gigantesca. Eppure, se poesia c'è in lui, ancora una volta si compie il miracolo, e quei moti dello spirito, tramite questo miracolo, penetrano nel lettore come nuovi, suscitando in lui echi affatto sconosciuti.

E non si può negare che Biagio Cepollaro, con questo suo: «Le parole di Eliodora», abbia trovato una sua cifra originale per farcela, per ripetere questo inesplicabile miracolo.

Già la forma degli accapo, il taglio dei versi, la metrica, l'asciuttezza dei componimenti, pervasi tutti da una «laconicità socratica», in Cepollaro, che si è laureato con una tesi su Nietzsche, recano nel lettore un progetto di poesia essenziale e di lunga durata. In lui per davvero il risplendente scheletro del discorso, spolpato di tutte le parole superflue e ridondanti, illustrative e «poetiche», si staglia nitido e cruciale.

Cepollaro procede per eliminazione, sfrondando con mano ferma e impietosa ogni mezza misura e via traversa, per giungere a impietosi *flash* dal significato ambiguo e polivalente; come si addice e s'impone alla poesia. Apparentemente soltanto albero spoglio, il discorso poetico di Cepollaro, in questo modo prorompe più urgente e imperioso, proprio a cagione di una linfa invernale che scorre assai più lentamente sotto la scorza e nell'interno d'un tronco duro, chiuso, ma pronto a rinverdire ad ogni istante, ad ogni brezza di primavera dovuta a una lettura attenta.

Carica di responsabilità, sfrondata spesso di articoli e di preposizioni, nuda d'interpunzioni, divaricata tramite parentesi, puntellata da citazioni, la poesia di Cepollaro ha inoltre una sua indelebile marca sensuale; un po' per la veste polita e liscia,

d'accordo, ma anche per le immagini che usa, e per la rattratta carica dei suoi significati, sempre pronti a scattare come un congegno a molla.

Si leggano, ad esemplificare ciò che s'è detto, alcuni versi, estrapolati qua e là dalla raccolta:

*chiuso lo sportello
(ultimi i capelli a sparire)
eliadora fece larghe
le strade (...)*

oppure:

*eliadora aveva calde
le ascelle
(riposavo le spalle
alla sua ombra
anche l'alfa girava più
leggera
tagliavo le curve, era
con i fari e la luna*

e ancora:

*così pieno e solo il pergolato
(al tavolo
del bar nello sguardo)
il tuo
ombelico che sussulta
(...)*

Si tratta insomma d'una visionarietà tattile e che gronda attese; che nella penuria di descrizioni, evoca assenze ben più gonfie di qualsiasi possibile raccontare. Mentre la biografia del poeta, segreta e pudica dietro alla carapace delle metafore metalliche, dona al lettore avido di sapere, solo un caleidoscopio di riferimenti smozzicati e pervasi da un'arguzia e da un'ironia, che fa della poesia di Cepollaro una creatura indubbiamente votata allo sgambetto e alla irrisione.

«Meccanismo inceppato» comincia uno dei componimenti più equilibrati di Cepollaro, e non c'è dubbio che se di questa poesia arida, che trasuda vapori di zolfo e sentori d'un chiuso carnale, si dovesse dare una definizione, non ne troveremmo una altrettanto adatta: «inceppato», in quanto Cepollaro, nel procedere, trova sempre l'abile maniera di frenare l'urgente che vorrebbe imporsi, attraverso il facile; ringoiandoselo, al fine di licenziare solo la pura e nuda espressività priva di frange.

Intervista a Biagio Cepollaro di Enzo Rega

Da: *Quaderni Radicali*, , anno XVI, nn.33/34, aprile-settembre 1992

Oltre il postmodernismo: la parola come "esperienza" del caos

E' in libreria il n. 1 di Baldus (Edizione Nuova Intrapresa).

Si tratta di una rivista letteraria che cerca di articolarsi fra pratica poetica e teoria, avanzando però "proposte che non siano solo ascrivibili al pur ricco territorio delle poetiche, ma che tentino il mare aperto di una ricognizione complessa" (dall'editoriale di B. Cepollaro). I redattori di Baldus, chiarisce opportunamente Romano Luperini (cfr. L'Indice, nov. '91), benché nettamente riconducibili nell'ambito della poesia sperimentale, non possono essere considerati "nipotini di Sanguineti". Il loro venire après le déluge li colloca immediatamente al di qua e della neoavanguardia e del postmodernismo. Come per i Novissimi la loro è una poesia di "secondo grado": ma più che a distruggere, tende a ricreare. Partono dalla contaminazione postmoderna, ma per riusarla criticamente. Infine, il manierismo non si risolve, per loro, in puro gioco, "ma tende piuttosto a far emergere e confliggere direzioni contrastanti di senso" (Luperini), un senso che scaturisce dalla plurivocità: voci dialettali, erudite e massmediologiche.

Noi abbiamo posto alcune domande a Biagio Cepollaro, redattore di Baldus. Nato a Napoli nel 1959, vive da alcuni anni a Milano. E nella sua casa milanese ha avuto luogo questa conversazione, mentre un brano di Mozart faceva da "discreto" sottofondo.

Nell'ottobre '91, se non sbaglio, hai potuto leggere tue poesie a New York. Cosa ha significato questa esperienza per te?

La lettura pubblica a cui fai riferimento è avvenuta nell'ambito del simposio "The disappearing pheasant" ed è stata una grande esperienza intellettuale e umana per me: ho vissuto per una settimana a stretto contatto con alcuni poeti americani in uno scambio continuo, in una reciproca curiosità... Pur nelle sostanziali differenze dovute alle diversissime tradizioni letterarie, ho trovato punti di contatto significativi con le ricerche di Bernstein, Mac Low e con il critico Perloff.

Ma c'erano con te, in quell'occasione, anche illustri colleghi italiani...

Si. E anche con gli altri poeti italiani ho avuto modo di approfondire con insolita spregiudicatezza molti problemi: ricordo l'intensità di Volponi, di Amelia Rosselli, di Elio Pagliarani. Alcuni dei poeti americani - per tornare a loro - si concentrano sui problemi del linguaggio in una prospettiva decisamente anti-lirica: qui il maggior punto di contatto con la mia produzione e con Baldus nel suo insieme. Altro punto di contatto è la definitiva esclusione di ogni presunzione "avanguardista".

I tuoi testi sono stati letti anche nella traduzione "americana". Che effetto ti ha fatto la cosa? E quali sono state le reazioni del pubblico?

Ero curioso di conoscere il mio traduttore (le nostre poesie circolavano già tra gli addetti ai lavori grazie alla rivista Forum Italicum di New York) per capire quali soluzioni erano state adottate per i miei "impasti" linguistici. Michael Moore ha saputo fare una "trasposizione" equipollente riferendosi alle mescolanze linguistiche dei portoricani: il pubblico ha mostrato vistosamente di recepire il senso dell'operazione... E tutto ciò al Saint Mark's Church, tempio della poesia americana che, come notava

Luigi Ballerini, poeta in proprio ma in questo caso organizzatore, per la prima volta ospitava poeti italiani.

Tralasciando i tuoi lavori di saggistica e di poetica, le tue poesie sono uscite su Anterem e altre riviste, nonché in antologie quali / Quaderno d'Invarianti (Pellucani editore), Di poesia nuova '89 proposte cinque (Manni editore) e Poesia italiana della contraddizione (Newton Compton). Ma, a parte il lontano Le parole di Eliodora (Forum, 1984), non esiste un tuo volume di poesie, tanto che Maurizio Cucchi su "Il giornale" ha potuto affermare, riferendosi a te, che "borgesianamente un poeta si può affermare nella pressoché totale ignoranza dei suoi testi"; e poco prima aveva addirittura detto che eri "assurto a un'improvvisa seminotorietà in assenza dei testi". Cosa hai da osservare?

Uscirà alla fine del '92, presso Piero Manni di Lecce, il mio secondo libro, Scribeide, in grandissima parte già pubblicato in antologie e riviste e parzialmente tradotto negli Stati Uniti e in Canada. La chiusura dell'editoria più "ufficiale" nei confronti della poesia di ricerca e la sua conseguente riduzione sul piano della diffusione (il riferimento è al rilievo di Cucchi) conferma il ruolo subalterno, sul piano più specificamente culturale, della grande editoria rispetto alla piccola e media. Questa arretratezza sul piano dell'impresa editoriale si sposa con atteggiamenti epigonali e conservatori sul piano delle poetiche...

Lasciamo le questioni di politica culturale e veniamo al lavoro vero, che è quello che conta, alla fine. Che cosa stai preparando ora?

Sto lavorando a un poema dal titolo lucreziano *De requie et natura*. E' in cantiere dall'89 (anno in cui ho terminato Scribeide) ed è molto impegnativo: vorrei restituire alla poesia quella funzione conoscitiva che tanta lirica neoromantica o intimistica ha dissolto in misticheggiamenti. Vorrei poter affrontare, tra l'altro, i grandi temi relativi agli effetti "percettivi" delle tecnologie che attraversano il nostro quotidiano e alle ricadute sui vissuti più ordinari (si fa per dire) delle mutate immagini della materia, dell'immateriale, dello spazio che una sorta di preconcio scientifico ci consegna... Mi viene da tremare se penso alle difficoltà dell'impresa... Cambiamo discorso.

Parlami allora dei tuoi poeti preferiti, fra quelli viventi.

Tra i poeti contemporanei viventi, per il mio lavoro e la mia formazione (non solo intellettuale) sono stati molto importanti Elio Pagliarani, da cui ho imparato la necessità di coniugare allo sperimentalismo delle forme la tensione etica nei confronti di ciò che non è letteratura, e Giancarlo Majorino, da cui ho appreso i limiti della sperimentazione fine a se stessa.

Voi, intendo Baldus, affermate più o meno di considerare sorpassata la contrapposizione fra tradizione e avanguardia che implicava un taglio orizzontale fra passato e presente. E preferite operare invece un taglio verticale all'interno dei tempi per vivere gli autori del passato nella loro contemporaneità. Quali sono allora i tuoi "maestri" in questo senso?

Jacopone da Todi e il Dante più infernale sono i miei veri maestri. Da loro ho capito come una parola, ogni singola parola può essere a tal punto "riscaldata" da diventare incandescente. Ho capito "l'eccessivo" che si annida nelle consonanti, la materialità della parola, la sua capacità di attrito e di resistenza alla banalità del "poetese" e dello standard. Da maestri del genere si capisce come la poesia medioevale, letta in un

certo modo, si avvicini quasi all'ultima poesia sonora, come la cosiddetta "tradizione" sia in realtà - se grande - un serbatoio infinito di possibili innovazioni e ricerche.

Io ti ho sentito leggere in pubblico a Milano Poesia di qualche anno fa...

La poesia letta in pubblico è suono che "semina" senso. O anche: suono che "pesca" il senso. Chi non si applica al suono, ascoltando, può restare deluso e ritrovarsi sterile. Occorre lasciarsi andare per compiere un'esperienza... sempre.

E quindi al lettore cosa chiedi? Sembri esigente!

Al lettore chiedo di considerare con lentezza estrema ciò che legge. Sarà la forma (l'articolazione del detto) a parlare quando meno se lo aspetta e a proposito di tutt'altro. Prima che l'esperienza possa verbalizzarsi criticamente occorre aver "macinato" molto: solo allora si può parafrasare, commentare, interpretare, ecc. Bisogna, insomma, entrare ed uscire dal testo rispettando il proprio tempo e il proprio spazio.

Concludiamo. E' tramontata la categoria dell'"impegno". In quali termini si articola oggi il rapporto fra poeta e società?

La condizione di "comunicazione idiolettica" (figura ossimorica) che attribuisco alla poesia è anche un possibile modello di comunicazione tra culture che attraversano conflittualmente il tessuto sociale. Non vi è oggi nessun contenitore ideale ma interazioni locali imprevedibili quanto agli esiti e alle intensità. Si tratta come diceva nel 1918 Musil - vero precursore per molti aspetti - di "inventare prototipi di esperienze" che riescano a parlare dei modi, delle situazioni, delle possibilità che abbiamo quotidianamente di fronte e non riusciamo a "contenere" in una nuova esperienza... di articolare, insomma, le zone di ordine e le zone di caos rinunciando all'esclusività delle une e delle altre.

Lello Voce, *La Rete, una preghiera rovesciata*, *l'Unità*, sabato 1 maggio 2004.

La Rete, questa «preghiera rovesciata» - Biagio Cepollaro è stato uno degli autori più importanti della poesia italiana degli anni 90, così il suo improvviso «ritirarsi» aveva sorpreso molti. Ma lui non aveva rinunciato alla poesia, aveva solo deciso di sottrarsi a tutte le sovrastrutture che sempre accompagnano l'attività di un intellettuale «pubblico». Eccolo ora di nuovo fare capolino su Rete, con un suo sito (www.cepollaro.it) e con un interessantissimo blog, uno dei più rigorosi e ricchi tra quelli dedicati alla letteratura: Poesia da fare (www.cepollaro.splinder.com), che ospita tanto scritti del suo *owner*, quanto di molti tra i nuovi poeti italiani e che ora offre anche i suoi primi *Quaderni.pdf*, che raccolgono il meglio del 2003. La Rete è per Cepollaro il punto di mediazione tra un allontanarsi completo dall'aspetto pubblico del far versi e la necessità di essere comunque presente, «comunicante». Ne viene fuori un intrigante profilo da blogger-stilita, o, come preferisce dire lui, «non collaborazionista», risultato di una dura disciplina alla capacità di scomparire dalla scena, senza assentarsi dal reale, il quale è autore di una serie di riflessioni brucianti, tanto sulla forma poetica (imperdibili quelle sul «realismo»), quanto sul costume letterario («Ma non stride la ricerca ossessa della "visibilità" con l'invisibilità rappresa nell'opera? Intendo per "invisibilità" l'inesauribilità di senso che caratterizza le opere grandi(...). Oggi poi che l'intero pianeta, soggetto a presunta globalizzazione, è oscurato dal monopolio quasi perfetto dell'informazione, questa fissa della visibilità ha tratti ridicoli e farneticanti: ognuno vuole partecipare all'allucinazione collettiva, vuole apparire nell'oscurità»), o sulla nostra realtà politica «occupata» («Non è certo colpa dei pensosi se il loro Paese viene occupato da forze barbare e ostili, soprattutto se l'occupazione è avvenuta senza violazione fisica delle frontiere, ma per implosione interna di una civiltà insicura e fragile. Sarebbe colpa dei pensosi collaborare attivamente con l'esercito invasore oppure apertamente negare l'evidenza dell'invasione»). È proprio *chez* Cepollaro che trovo questa splendida definizione della Rete come «preghiera rovesciata», una delle più convincenti e profonde che mi sia capitato di leggere: «La Rete, nella sua apparenza volatile ma organica, offre un'immagine vitale, cioè dissipatrice di sé: sembra non cominciar né finire, sembra priva di geografia, di geopolitica, sembra connessa al limite con la linea telefonica o con cavi ottici o con invisibili dialoghi satellitari. Ma non è vita che si dissipa, è piuttosto festa e parossismo del Codice, è, al più, promessa di ricaduta terrestre, speranza di una comunità altrimenti fondata e come pronta a precipitare in corpo sociale o semplicemente in corpo, una sorta di preghiera rovesciata, dal cielo alla terra».

Florinda Fusco *Editoria o letteratura?* in www.cepollaro.splinder.com novembre 2004

Oggi si è arrivati ad un punto d'incontro-scontro tra due potenzialità coesistenti nella realtà letteraria contemporanea. Da un lato, le cosiddette <<morti>> della modernità, il superato antagonismo tra avanguardia e tradizione, la crisi delle poetiche e della critica, portano gli scrittori ad un'estrema libertà di movimento, che significa poter disporre di un patrimonio enorme di esperienze da poter guardare con occhi nuovi, liberi dalle costrizioni di ogni tradizione o criterio imposti. Dall'altro, l'industria culturale impone nuove invisibili mura: regala una libertà illusoria a chi si muove tra le pareti di una ristrettissima stanza. Questa ristrettissima stanza è figura di quello che Hannah Arendt avrebbe definito *l'assenza di pensiero*. I tempi e i cliché della grande Fabbrica dell'editoria letteraria minacciano ogni spazio di possibile meditazione, nel senso di dialogo silenzioso con se stessi, momento essenziale e indispensabile per il vero dialogo con l'altro. Ecco l'incontro-scontro tra la possibile estrema libertà di pensiero e di scrittura e l'impossibile libertà culturale all'interno della macchina della produzione. La moltitudine dei libri prodotti crea un chiasso assordante, una difficoltà di orientamento tra le nuove merci (presupponendo un enorme spreco economico, come in ogni settore consumistico), ma l'abbondanza e la pluralità apparenti mascherano in realtà criteri coercitivi che uniformano entro schemi ben definiti il prodotto. I criteri confluiscono in una *reductio ad unum*, in un unico macrocriterio: la facile vendibilità del libro. Credo che oggi sia innegabile l'omologazione, così come la scarsissima qualità del lavoro artistico e intellettuale che la grande editoria produce. Ma d'altra parte come potrebbe essere il contrario se gli editori oggi sono, quasi nella loro totalità, operatori di mercato? E se l'ambizione ad un ruolo sociale da parte dello scrittore sostituisce la silenziosa ricerca conoscitiva? La cosa che bisognerebbe mettere in dubbio è il possibile funzionamento di questa grande macchina, che a me appare come una macchina che gira a vuoto, e pertanto destinata al collasso, specchio di una società politica, non solo subordinata al capitale, ma dominata ideologicamente sempre più dal dio lavoro (rimando al *Manifesto contro il lavoro* del gruppo tedesco Krisis, DeriveApprodi, 2003), nel momento storico in cui il lavoro è reso sempre più superfluo. Così come la società dominata dal lavoro crea ogni giorno di più gli <<esclusi>> dal lavoro, così la società delle grandi produzioni editoriali crea un apartheid di scrittori e intellettuali che restano, a me sembra, la fonte di maggiore vitalità in questo organismo assopito: letteratura che ancora cerca di esplorare ed esplorarsi, di conoscere e di conoscersi, letteratura che cerca di costruirsi autonomamente un'identità. La catastrofica situazione della realtà letteraria di mercato non esclude, dunque, che in questo momento in Italia ci siano intellettuali e scrittori di grande qualità. Il problema è che la loro posizione è, tranne rarissime eccezioni, di *paria*, la loro voce è inascoltata. Pensare, d'altra parte, alla *fine della letteratura*, credo sia un atteggiamento culturalmente egocentrico. Cosa rappresentiamo noi nell'infinito ciclo della storia e delle arti? un piccolo punto, a cui seguirà un altro punto. La situazione già riscontrabile in generazioni passate, di *paria* intellettuali, mi sembra si stia moltiplicando, sia diventata la situazione definitiva della scrittura che cerca di dire qualcosa. Credo che oggi ci siano autori la cui scrittura e la cui vita siano tutt'uno con il sociale e il politico. Ci sono scrittori e intellettuali per i quali ogni giorno la vita è una lotta

politica e una lotta per la sopravvivenza in una cultura di questo tipo, una cultura che ha come etichetta destra e sinistra, ma che sostanzialmente si regge sulle stesse leggi di mercato e consapevolmente o inconsapevolmente idolatra lo stesso dio <<lavoro>>. La società politico-letteraria ha bisogno di comprare e vendere non solo la letteratura, ma gli stessi scrittori; prima ancora che di letteratura-merce, si può parlare di letteratura-possesso. E' tensione al possesso reciproca, forse circolare.

Credo che la vera letteratura parta da una forte coscienza etica, che è coscienza di liberazione da tutto questo. La letteratura non è assoggettabile a *regole*, o è libertà o è niente. Libertà è libertà dal gusto del pubblico, dalle imposizioni culturali, libertà dal potere finanziario, amministrativo, istituzionale, politico che sta dietro la grande editoria, libertà da qualsiasi modello o pressione, da qualsiasi automatismo. E' resistenza, un cercare di stare in piedi, un cercare di comunicare nonostante la grande sterilizzazione dei canali di comunicazione attuata dai mass-media. Letteratura non può essere *servizio*, intrattenimento per il pubblico o investimento per il capitale. Questa letteratura non subordinata è sempre esistita in tutte le epoche. Credo che sia una necessità umana, una necessità di vita, e che la sua negazione sia una negazione di vita. Questo tipo di letteratura sta vivendo un'enorme solitudine. Ma spero che da questa solitudine possa nascere una tensione alla *collaborazione* tra cellule isolate per riprendere un dialogo intellettuale in una realtà che ammutolisce il confronto. Letteratura come confronto tra *paria*. Non sono d'altra parte, i *paria*, anche sul piano politico, come ha affermato la Arendt, la vera avanguardia della società?

Andrea Inglese, *Nazione Indiana*, 16 febbraio 2005

Al di fuori di ogni sollecitazione editoriale, di ogni conclamata richiesta del pubblico, di ogni canonizzazione della critica, Cepollaro lavora a trasmettere un'eredità quanto mai "minoritaria" ed eterogenea. Spatola, Di Ruscio, Niccolai, Mesa, Baino. Qui non ci chiediamo neppure se è popolare, se vale la pena di occuparsene, piuttosto che leggerci il fenomeno editoriale del momento. Qui alcuni poeti giovani e giovanissimi hanno semplicemente capito che questi testi parlano a loro in modo decisivo, indubitabile. L'atto di lettura individuale esiste ancora ed è a partire da esso che si organizza la consistenza "sociale" di un testo. Anche se tutto ciò non è sincronizzato con "lo spirito del giorno", con "i fondamentali dell'epoca", con i temi del giorno. Che questi libri, ora trasmessi in formato "elettronico", siano una faccenda di numeri irrilevanti in termini di pubblico, non cambia nulla. Ciò che qui conta è la "forma" della trasmissione: il modo e la libertà attraverso cui dei testi sono proposti e attraverso cui vengono fatti propri. Questa forma sarà di minoranza, ma è sociale nel senso più forte del termine. Un'associazione di individui intorno ad un testo-valore. Così succede ovviamente anche per i romanzi o per i dischi che improvvisamente acquistano un grande successo, al di fuori di ogni previsione di marketing. Sotto strati e strati di mediazioni di natura ideologica ed economica, la consistenza "sociale" del testo letterario sta nella sua possibilità di rispondere anche intempestivamente, in ritardo, e sulla lunga durata.

Gherardo Bortolotti, *Sull'intervento di Andrea Inglese*, in *Poesia da fare*, 1 marzo 2005

Ho letto l'intervento di Andrea Inglese su Nazione indiana e quelle che seguono sono le considerazioni a cui mi spinge. Il punto, mi sembra, è che quando ti rendi conto che le forme che il mercato ti offre, e su cui il dibattito culturale continua a ritornare, non sono sufficienti a mettere insieme i pezzi dei tuoi giorni, i tuoi guai, la tua vita, l'unica cosa che puoi fare è rivolgerti altrove. Anche a costo della marginalità - dell'irrelevanza, in effetti - dato che l'unico "altrove", in questi casi, è l'esclusione. La (bella) sorpresa, piuttosto, è che anche altri sentono i tuoi bisogni e trovano nelle tue scelte una conferma - come tu nelle loro. È allora che si forma quella che Inglese chiama "un'associazione di individui attorno ad un testo-valore". E questo perché solo una forma può coagulare una comunità ed è lì che trova il suo fondamento.

Scrivere/leggere, infatti, al di là del piacere, al di là della tecnica, rimane sempre un problema di produzione di senso, e dei termini secondo i quali produrlo, ed è nei testi, solo nei testi, che lo scrittore / il lettore trova alcune concrete, formali soluzioni. Questo discorso, di per sé, è valido in generale e, giustamente, Inglese fa riferimento anche ai successi inaspettati di libri o dischi, costruiti dalle comunità che vi si riconoscono. Nel caso del tuo sito, però, nell'operazione di pubblicazione e ri-pubblicazione che hai intrapreso, mi sembra che ci sia un carattere specifico.

Si tratta del poderoso rimosso che ha coperto la stagione degli anni '60-'70 e che, nei discorsi correnti, ha ridotto quella che fu la sede di una ricchissima elaborazione formale ad un periodo di manifesti. Questo rimosso costringe noi alla marginalità, alle eredità minoritarie, lasciandoci come unico orizzonte, anziché un dibattito condiviso, la sola "possibilità di rispondere anche intempestivamente" del testo letterario. Non solo. Mi sembra che l'esperienza del tuo blog [<http://www.cepollaro.splinder.com/>] sia una delle poche realtà in cui si prende coscienza di un aspetto del fare letteratura ai nostri giorni (nel mondo globale, come si dice). Parlo della marginalità (diversa da quella di cui sopra, ma analoga) in cui vive la letteratura, una marginalità che mi sembra sfugga alla maggior parte delle persone che con la letteratura hanno, a diverso titolo, a che fare. L'immaginario, il senso, gli strumenti che abbiamo a disposizione per mettere insieme i nostri casi e quelli degli altri (dalla vicina che ha perso il gatto alla guerra in Iraq tuttora in corso) vengono prodotti da centrali ben più forti, attrezzate e diffuse della letteratura ed il cui spazio e ruolo "usurpano" in vari modi.

Sto parlando, ovviamente, della televisione, del cinema, dei videogames, dell'industria musicale e così via, rispetto ai quali la letteratura è veramente una realtà troppo povera. Che sia questa povertà la sua forza, è un discorso che qui non posso affrontare, ma non cambia lo sbilanciamento che si è prodotto e da cui, per forza di cose, bisogna ripartire. Di nuovo, a partire da una forma e da un ragionamento sulla forma (non sulla tecnica) che, forse, solo dai margini si può fare.

Marco Giovenale ' *in una notte* ', postfazione a Biagio Cepollaro, *Blogpensieri*, Supplemento al V Quaderno del blog *Poesia da fare*, 2005

una grande «massa reazionaria che presuppone solo la fortuna o la competenza, o entrambe le cose, dei singoli individui nella giungla» è il pubblico dello spettacolo mondiale. della politica che fa il mondo.

all'interno di questa fascia amplissima e però 'elitaria' (=esclude i quattro quinti devastati della Terra), una minoranza è costituita dal pubblico piccolo dello spettacolo culturale.

ancora: all'interno del pubblico e delle maestranze e attori nello spettacolo della cultura, c'è quella frazione di alfabetizzati che con la rete ha 'commercio' non infrequente, e che si interessa - anche grazie alla rete - di letteratura e di poesia in particolare.

infine: all'interno di questo segmento di segmento... *non* possono contarsi coloro che accedono alle pagine web di Biagio Cepollaro. né lui stesso.

ossia: alla fine di questo gioco di scatole cinesi, iniziato dal mondo e giunto al riquadro dello schermo, tendenzialmente *non c'è* Biagio. dunque non ci sono le sue parole, i suoi rettangoli di pensiero. è il senso di una pratica «non collaborazionista».

quei pensieri sono in (e aprono) *altri* interstizi, piani. operano come variazioni laterali e intenzionalmente decentrate sui margini della rete-spettacolo, progettando differenze, diffrazioni, non aree violentemente antropizzate.

questo tipo di città virtuale nasce in una notte. le tende possono essere levate la notte dopo.

il lavoro critico di Biagio Cepollaro non inizia dove inizia il principio (=“avviamento” e “sostanza fondante”) del blog o rivista o sito come modo e moda di comunicare.

la stessa ospitalità che offre agli autori, a chi ragiona sullo (senza collaborare allo) spettacolo, è il segno di uno spostamento del cursore verso l'alterità. lo dimostrano la «Rivista Poesia da Fare», che prosegue il lavoro svolto dal suo blog; e l'iniziativa di *Poesia Italiana E-book*.

in queste aree entra non l'ego normalmente sparso in tutti i blog o spazi web (incluso quelli di chi qui si firma), ma *la voce altrui*. (o «i loro scritti», direi, per citare un titolo di Giuliano Mesa).

è un luogo verbale che *fa spazio* ad altri luoghi verbali. (come il gesto di John Cage citato in *Due ritratti di artisti*).

tanto è vero che - anche come pratica 'collettiva' - il primo brano qui riportato, su *Il gesto non collaborazionista*, definisce in qualche modo la scrittura degli stessi blogpensieri di B.C. come elementi di «una *performance* artistica».

i blogpensieri sono allora lavoro performativo individuale *dentro* uno spazio collettivo, e *insieme* a questo.

allo stesso tempo, sono semplicemente *cose vere* (si può dire?). una citazione integrale: il terzo brano della raccolta: «Si è così abituati a mentire a se stessi, non tanto per infingardaggine quanto piuttosto per fretta, per indaffarata superficialità, che occorrerebbero ore e ore di meditazione silenziosa per rendere il proprio spazio mentale *respirabile*. Le teste scoppiano di frammenti di discorsi e di propositi, le emozioni sono reazioni a stimoli più che relazioni umane, l'abuso che si fa di sé - lo spreco - è pari solo allo spreco degli altri: non occorre arrivare ad additare lo sfruttamento capitalistico per produrre questa desertificazione del mondo, bastano in parte già i nostri cosiddetti rapporti personali, il nostro modo di rispondere al telefono, di scrivere una lettera, di comportarci sul posto di lavoro, anzi, basterebbe il modo con cui trattiamo noi stessi e il nostro spazio mentale».

*

fino a qualche anno fa, il fatto di essere frammenti di discorsi iniziati prima e altrove (e destinati a tradursi in altro e in altri) era sentito come attributo delle identità individuali degli autori. si pensava, si sapeva di essere passaggi. (senza che ciò fosse avvertito come limitazione dello spessore stilistico 'connotato', personale).

qualcosa è cambiato. autori diversi sulla scena. e in effetti la scena stessa è cambiata. la violenza dei rapporti sociali oggettivi si rovescia in più forme di violenza nei luoghi dello spettacolo della cultura.

allora uno dei meriti di una pratica non collaborazionista, nella riflessione di Biagio, è quello di rimettere al centro della scrittura la transitorietà della scrittura, non disgiungendola dalla sua necessità. dalla *necessità libera* della forma. (il «libero gioco» kantiano: che è già proprio del percepire, in generale, prima che dell'arte in particolare).

questa pratica, che è di riflessione che lega/scioglie i piani sociale e letterario e etico, così come è offerta nei 'blogpensieri', ha ovviamente aree di riferimento non occidentali (per le quali confesso la mia inescusabile incompetenza), ma direi anche precedenti illustri nei nomi di Leopardi, Adorno, Benjamin, Kafka, Kraus.

non si tratta di stile aforistico né di saggio filosofico, ma del percorso che dal secondo porta al primo: dalla struttura ampia alla non-struttura consapevolmente contratta (però non 'sentenziosa'): nella «indisciplinatezza propria dei pensieri che vanno e vengono»:

dato che *Il sistematico talvolta è presuntuoso*

Biagio Cepollaro, nato a Napoli nel 1959, vive a Milano. Dopo un iniziale apprendistato (*Le parole di Eliodora*, Forlì, 1984) presso la rivista Altri Termini di Napoli, diretta da F. Cavallo all'insegna del rinnovamento delle esperienze sperimentali degli anni '70, si è dedicato, a partire dal 1985, alla stesura di una trilogia dal titolo 'De requie et Natura' che lo ha impegnato fino al 1997.

I primi due libri sono usciti nel 1993 (*Scribeide*, pref. di R. Luperini, Manni Ed.; *Luna persciente*, pref. di G. Guglielmi, Mancosu Ed.), il terzo, *Fabrica*, pref. di Giuliano Mesa, nel 2002, presso Zona Ed.

La trilogia è un 'poema sulla natura', sulla natura artificiale dei paesaggi metropolitani e dei molteplici linguaggi compresenti che l'attraversano, da quelli della tradizione letteraria, a quelli massmediali, dialettali e tecnologici. Ed è anche una domanda sul senso dell'esperienza individuale all'interno di questa 'natura'.

Negli stessi anni della stesura della trilogia, ha partecipato attivamente al dibattito letterario, come promotore del *Gruppo 93* e come fondatore, con Mariano Bairo e Lello Voce, della rivista *Baldus*.

E' intervenuto in readings e convegni internazionali di poesia e suoi testi sono stati inclusi e tradotti in diverse antologie: *Poesia italiana della contraddizione*, a cura di Cavallo-Lunetta. Newton-Compton, 1989; *Poesia e realtà*, a cura di G. Majorino, Tropea ed., 2000; *The Promised Land, Italian Poetry after 1975* a cura di Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, Sun & Moon Classics, Los Angeles, 1999; *Twentieth-Century, Italian Poetry*, Toronto University of Toronto Press, 1993; *Italian Poetry, 1950-1990*, Dante University Press, Boston, 1996; Chijo no utagoe- *Il coro temporaneo*, a cura di A. Raos, trad. A. Raos e Taro Okamoto, Ed. Schichoska, Tokyo, 2001; *Nouveaux poètes italiens*, a cura di A. Raos, *Action Poétique* n° 177, settembre 2004.

E' intervenuto con l'esposizione di un testo poetico in una sezione della XVII edizione della Triennale di Milano ed ha partecipato a varie trasmissioni radiofoniche (RAI-3 Suite; Radio Svizzera) e televisive (RAI 2, Serata contro i razzismi e RAI Educational, *L'ombelico del mondo*, La Storia, in Enciclopedia multimediale delle lettere, 2000).

Su spartiti musicali di Giovanni Cospito ha eseguito suoi testi concertanti in *performance* per percussioni, soprano, voce, tape e live- electronic (Leonkart, Milano, 1996; Teatro Due di Parma, 1997). Con Nino Locatelli, 'Variazioni da *Fabrica*', lettura-concerto, Fondazione Mudima, Milano, 1997; con il sassofonista Louis Sclavis ha letto sue poesie a Procida, 2003. Ha inciso un suo testo all'interno di un brano musicale composto dal percussionista Filippo Monico, in *Frammenti*, Mitteleuropa Ensemble, Iktius, 1998.

Dal 1997 si è relativamente appartato dal dibattito e dall'ambiente letterario, dando inizio ad una diversa fase del lavoro creativo, fortemente centrato sulla dimensione etica della poesia, di cui una prima testimonianza è costituita dal libro *Emendamento dei guasti*' (1998-99), Mazzoli ed., 2001 e un più corposo ragguaglio, *Versi Nuovi*, con postfazione di Giuliano Mesa, è uscito nel 2004, presso Oedipus ed. Un libro di poesia rivolto ai ragazzi, *La poesia: Vale*, 2003, ha trovato una sua collocazione naturale sulla Rete.

Nel 2004 ha raccolto, in e-book, una selezione di saggi *Perchè i poeti?* (1986-2001).

Dal 2003 cura il sito www.cepollaro.it, dal 2003 al 2005 il blog *Poesia da fare* e i relativi *Quaderni* www.cepollaro.splinder.com. Dal maggio 2005 il blog è diventato *Rivista mensile on line* in pdf, affiancando l'iniziativa *Poesia Italiana E-book*, avviata nel 2004: editoria elettronica di ristampe di poesia italiana tra gli anni '70 e '90 e inediti www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm



Altri E-book pubblicati:

Inediti

Sergio Beltramo Capitano Coram
Gherardo Bortolotti Canopo
Alessandro Broggi Quaderni aperti
Luigi Di Ruscio Iscrizioni
Sergio La Chiusa Il superfluo

Marco Giovenale Endoglosse
Massimo Sannelli Le cose che non sono
Francesco Forlani Shaker
Florinda Fusco Linee
Andrea Inglese L'indomestico
Giorgio Mascitelli Città irreale

Ristampe

Benedetta Cascella Luoghi comuni
Giuliano Mesa Schedario
Luigi di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere

Giulia Niccolai Poema & Oggetto
Mariano Baino Camera Iperbarica

In copertina: Biagio Cepollaro, *Mano*, 2003. Cartone e tempera.



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



© 2005 by Biagio Cepollaro

E' consentita la sola stampa ad uso personale dei lettori e non a scopo commerciale.
e-mail biagio@cepollaro.it