



Biagio Cepollaro

Intervista di Sergio La Chiusa
su Poesia Integrata



Nota introduttiva

Questa intervista nasce da un incontro con Sergio La Chiusa, che ha voluto sperimentare una lezione del Corso di Poesia integrata. Le sue domande puntuali hanno colto le dimensioni fondamentali della questione e mi hanno dato modo di illustrare e, spero, chiarire quanto si propone il corso. Di ciò non posso che essergliene grato.

B.C.

INDICE

1. La latenza del testo

2. L'ascolto e l'esperienza estetica

3. Gli effetti terapeutici collaterali

4. Pratiche di culture non occidentali

5. Il rapporto maestro-allievo

6. L'esperienza diretta

1. La latenza del testo

Sergio La Chiusa:

-Uno degli obiettivi primari del tuo corso di poesia integrata è, correggimi se sbaglio, sviluppare la latenza del testo poetico. Sappiamo che una delle caratteristiche più potenti della poesia è l'inespresso; il vuoto in cui sono sospese le parole è in realtà densissimo di possibili risonanze, interi strati di senso che attendono solo di essere liberati, portati alla luce (mi vengono ora in mente le parole gelate nell'aria che, rinvenute da Pantagruelle, si sgelano e suonano al calore vivo delle mani). Come si verifica questa esperienza maieutica di estrazione, se così si può dire, della latenza del testo?-

Biagio Cepollaro:

-Ti ringrazio di questa domanda con la quale cominci la nostra conversazione sul Corso di Poesia integrata. Le parole che trasformano.

E ti dico subito che il senso del termine 'latenza' per me è duplice: da un lato si riferisce a ciò che è 'nascosto', dall'altro si riferisce a ciò che non è manifesto, che non vuol dire innanzitutto nascondimento ma più semplicemente che non si è ancora manifestato.

Non si è manifestato ma c'è. E' una possibilità della manifestazione, come una parola non ancora detta ma che sta per esser detta o può essere detta. Latenza e possibilità sono due nozioni tra loro prossime: la gran parte della nostre psiche è interessata da questa latenza come possibilità, mentre solo una piccola parte è manifesta. Così come nell'ambito del 'regime dell'informazione' che tiene insieme i collanti culturali delle nostre società solo una piccolissima parte è manifesta mentre il resto di gran lunga preponderante è assolutamente latente: ciò che non viene in nessun modo detto nel regime dell'informazione viene comunque percepito come nascosto e come causante, determinante, talvolta.

Latenza come non manifestazione è indicazione di un campo da esplorare ma anche, per così dire, di una vita da svolgere, proprio nel senso del seme che esprime allo stato latente altri stati del suo sviluppo. Dimensione del futuro, della futuribilità e, nello stesso tempo, ampliamento ed espansione della coscienza del presente, del qui e dell'ora. Ciò che è ancora latente c'è comunque ora, qui e ora. E' il nostro lavoro da fare...

Per comprendere la questione della latenza del testo, bisogna partire da ciò che per lo più oggi intendiamo per 'senso' della poesia. Diciamo che per lo più, in epoca moderna, è scontato il fatto che da una poesia bisogna chiedere più del suo significato letterale: si parla di 'ambiguità semantica' o di 'polisemia' come statuto specifico del testo poetico e delle sue connotazioni. In qualche caso attraverso la nozione di 'campo semantico' si è cercato di limitare l'ambito di quest'ambiguità pur accettandola pienamente, come se si potesse in un certo modo ridurre la complessità del campo ad un insieme di elementi discreti costitutivi, almeno in linea teorica. Oppure si è parlato di 'deriva del significante' come si rinuncia a parlare dell'acqua preferendo rivolgersi all'infinita variabilità delle onde del mare...

Ma è evidente che la definizione di testo, poniamo, come un insieme strutturato di componente fono-testuale (eufonica e ritmica) e di componente grammaticale (fonologico-fonetica, grafemica e sintattico-semantica) conforta concezioni oggettualistiche e riduzioniste che difficilmente possono spiegare la complessa e variabile esperienza estetica. Altre ipotesi di questo tipo non migliorano di molto il risultato finale. Sicchè ci siamo ridotti a decodificare, a intendere il *leggere come decodificare*.

Dopo che abbiamo ontologizzato una semplice ipotesi di spiegazione e organizzazione, un modello logico-esplicativo, il Codice, abbiamo dimenticato questa sua natura strumentale e abbiamo creduto di ritrovarlo, proprio lui, nel testo. E' così che nasce la storia del lettore come destinatario a cui è demandata la funzione di decodifica. La cosa ha degli aspetti risibili, se ci pensi, comici...

Dunque la latenza, ridotta a polisemia e ambiguità (ricorda che una definizione di 'informazione' è ciò che riduce l'incertezza, cioè l'ambiguità...) ha finito con il richiedere un'enciclopedia di partenza al lettore e anche una strumentazione di tipo linguistico, retorico e stilistico.

L'estetica della ricezione è solo il riflesso speculare di questa situazione: il lettore, sociologicamente, è un consumatore. L'ago della bilancia viene spostato interamente sui lettori-consumatori, all'estremo opposto del testo-feticcio, mancando però anche in questo caso la specificità della relazione.. La ricezione è pur sempre termine che si riferisce al codice dell'informazione.

Uno degli obiettivi del percorso che propongo è quello di liberare l'allievo dalle ristrettezze degli automatismi determinati dall'apprendimento scolastico e dal senso comune. Un'opera

d'arte , insomma, non è un *oggetto* da decodificare ma un *campo di latenze* da portare in luce.

Non si tratta di 'estrarre' qualcosa come in un movimento di dissotterramento, non è archeologia del senso, si tratta piuttosto di suscitare, attivare, animare qualcosa che non attende altro che essere, appunto, suscitata, attivata e animata.

Per usare un paragone non nuovo: immagina una lampadina che si accende soltanto quando al suo interno passa la corrente elettrica...

Il mio lavoro consiste nel collocare la spina nella presa: connettere l'ascolto di quella singola immagine alla *rete generale*, cioè all'energia che da sempre circola e anima le immagini...

A quel punto l'immagine si accende e comincia ad agire sull'ascoltatore coinvolgendo altre immagini vivide e cariche di senso...Il piano del coinvolgimento a questo punto è anche emotivo e l'esplorazione del senso diventa non più un gioco o una *ginnastica intellettuale* ma una vera e propria ricerca di sé attraverso la relazione che si è animata tra l'immagine del testo e le immagini suscitate dal testo.

Dunque, per tornare alla tua domanda: non c'è estrazione, non c'è un movimento di scavo, dal sopra al sotto, dal conscio all'inconscio, dal segreto al manifesto, c'è piuttosto un movimento orizzontale, un avviare la relazione, un'attivare qualcosa fin lì silente ma per suo natura *dicente*, è come ogni volta piantare un albero nel suo terreno perché possa dare i suoi frutti, ristabilire, cioè, una condizione naturale, fisiologica. L'ascolto, l'esperienza estetica, l'attività del critico, anche, non sono associabili all'attività del chirurgo o peggio dell'anatomopatologo (quanta critica anche di grande abilità tecnica comunicava questo senso di morte...)

Nelle scuole oggi e nelle università l'insegnamento di queste cose raramente sfugge a questa seriosa e depressa rigidità sublimata in atteggiamento 'scientifico': che non si legga molta poesia dipende anche da questo equivoco tradizionale indotto dalla semiotica e dalla teoria dell'informazione...I giovani anche se con ingenuità avvertono che qualcosa non quadra...E *imparano a memoria* le descrizioni critiche come prima imparavano a memoria le poesie: fiera dell'automatismo e cancellazione dell'esperienza estetica e del suo reale potenziale conoscitivo ed evolutivo...

2. L'ascolto e l'esperienza estetica

Sergio La Chiusa:

-L'hai chiamato corso di poesia integrata, ma, mi sembra, si può indirizzare anche a chi non si occupi nello specifico di poesia, ma, più in generale, dell'esperienza estetica, che si tratti di scrittura, teatro, danza, musica, arti visive. Il corso infatti mette a disposizione del discente strumenti nuovi per potenziare la propria creatività, o, per meglio dire, per liberare quello che già c'è, ma che normalmente non si riconosce, per distrazione, per mancanza d'ascolto. Questa mi sembra una cosa molto importante, che può sembrare banale e invece non lo è affatto: fornire tecniche di ascolto, del testo poetico e del sé. E mi sembra particolarmente importante, oggi, intontiti come siamo dal rumore. Come disporre il proprio corpo all'ascolto, come liberarsi delle interferenze?

Biagio Cepollaro:

-Ciò che con il termine 'integrata' ho voluto anche suggerire è l'idea di un approccio che tenesse insieme le sfere emotive e intellettuali e, in misura minore e meno appariscente, quelle fisiche dell'esperienza estetica. Sì, la poesia, come arte specifica, è solo una *porta* dalla quale entrare. Attraverso questa porta si arriva però in luoghi che interessano anche chi danza, chi fa della musica, chi recita, chi fa arti visive.

Il fatto è che l'idea di 'poesia integrata' nasce dall'insoddisfazione non per una determinata poetica o per una determinata didattica della poesia, ma dal vicolo cieco della nostra estetica, incapace di collocare in maniera davvero significativa, non solo la poesia ma qualsiasi esperienza estetica... Quando qualche anno fa ci si lamentava della spettacolarizzazione dell'arte, quando si parlava di società dello spettacolo e, prima ancora, di *perdita dell'aura* dell'arte in epoca tecnologica e moderna, non si vedeva, non riuscivamo a vedere chiaramente che il problema sorgeva da ben più lontano.

Non si è trattato, insomma, solo di un progressivo degradare della qualità e della dignità dell'arte per motivi economici o culturali: è ben più radicale il problema e per questo, fin qui, irrisolvibile. La radice dei mali, secondo me, è la separazione dell'esperienza estetica rispetto alle altre esperienze, anzi la radice è proprio la *separatezza* costitutiva caratterizzante il modo di pensare l'esperienza che in occidente si è progressivamente alimentata a partire dal Romanticismo, ma i cui germi erano già tutti presenti nel paradigma seicentesco cartesiano....

Ciò che noi oggi sperimentiamo è soltanto l'esplicitazione tecnologica *ecclatante* di un programma stabilito nelle sue linee fondanti giù quattro secoli fa...

Sia il danzatore che l'artista visivo che il musicista e l'attore lavorano a partire da esperienze sensoriali (estetiche nel senso etimologico). Ma cosa ne sappiamo veramente noi di queste esperienze sensoriali? Qual è la profondità dei *richiami* di queste esperienze? Quanta tecnica appresa non riesce a *portar fuori la latenza* e a *risuonare* fino a farsi necessità di un gesto, di una linea, di un suono, di un'intonazione? E questo accade perché la distanza che separa le determinazioni concrete con cui ci si identifica dalle possibilità latenti è troppo ristretta, è troppo poco esperita.

Dici bene quando ti riferisci ad un lavoro che libera nella persona ciò che *già c'è*.

E' incredibile la fatica che si deve fare a diventare ciò che si è: è un lavoro di decostruzione e destrutturazione di schemi e forme-pensiero, forme di gesti, forme-immagini, forme di suono...

E questa decostruzione non avviene per l'apprendimento di nuove strutture e di nuovi costrutti ma attraverso l'esperienza *qualitativamente diversa* dei luoghi dove *si formano* strutture e costrutti...

Sentire il perché abbiamo bisogno di *quella* forma identitaria cambia di colpo il gioco a cui magari per anni abbiamo giocato, fino a stancarcene, fino a desiderare di smetterlo senza però averne il coraggio, senza sapere né intuire cosa fare in alternativa...

Si è continuamente sorretti da fonti che si ignorano. Giungono energie per il movimento, giungono note, giungono figure, giungono parole: chiamiamo ancora oggi nonostante tutto 'ispirazione' quest'irruzione creativa.

Queste energie ci affasciano e più ci affasciano e più ci appaiono come miracolose e misteriose. *Io è un altro* diceva il Poeta. Buona parte della nostra modernità l'abbiamo trascorsa a sviluppare questa crisi: il migliore Novecento è stato *questo*. Ma ci siamo mossi come prigionieri in gabbia. Abbiamo fatto diventare arte il nostro rapporto, variegato e monotono nello stesso tempo, con le sbarre della nostra gabbia.

La nostra arte sempre di più è diventata il diario di bordo di uno scacco, di un fallimento di civiltà, di un *naufragio*, come si dice con immagine irresponsabile...

Le nostre psicologie sempre più stratificate e nascoste da mascheramenti razionalizzanti, da infantili sublimazioni, da affettati manierismi sono andate a costituire il *contenuto* delle nostre arti. Forse è stato il primo riciclaggio della nostra storia: lo scegliere il *pattume della psiche* come materia da restituire in belle forme...

Nello stesso tempo abbiamo medicalizzato l'alienazione e la scissione nei casi in cui tale pattume si mostrava irriducibile oppure, se violento, abbiamo aggiornato i nostri stati di polizia con la videosorveglianza continua in ogni punto 'critico' della città...

Per tornare a ciò che dicevi, tra ciò che già c'è e che va liberato, c'è anche tutto questo.

E' *l'opera al nero* che va fatta prima di ogni altra cosa. Se non siamo noi che con determinazione facciamo quest'opera, è quest'opera che farà noi.

Ed è esattamente ciò che accaduto.

Si può attingere al proprio potenziale creativo (alla propria vitalità, in definitiva) solo se si attraversano coraggiosamente tutti questi grumi. In termini energetici questi grumi appaiono come blocchi, come fissità, come ingorghi, come *zone sorde* e opache. E' il *rumore* a cui fai riferimento nella tua domanda. Ogni qualvolta il pensiero procede astrattamente senza radicarsi in altro che può riguardare un'emozione o una condizione del corpo fisico, suona male, non convince, provoca reazioni impreviste. Queste reazioni dipendono delle emozioni misconosciute che celate sottendevano quel pensiero nella radicale inconsapevolezza del soggetto.

Integrare queste zone sorde vuol dire farle emergere dalla latenza, prenderne consapevolezza e lavorare con esse.

A questo livello il gesto della danza più o meno ampio, più o meno fluido, più o meno complesso, il suono e la sua origine, l'origine da cui proviene, il suo particolare timbro, l'intensità, il tono, l'immagine stessa e la sua configurazione fino alla parola e alla sua pregnanza, alla sua non inutile retoricità, tutto questo dipende dal carattere *vibatorio* essenziale di tutti questi campi d'espressione e di creazione. Quando si giunge a questo livello, a lavorare a questo livello, l'espressione finale e il suo contenuto possono essere indifferentemente danza, musica, arti visive o poesia o una modalità di recitazione....

Quando restituisci alla dimensione estetica l'integrità della tua esperienza, ormai non hai più a che fare con la separatezza dell'arte rispetto perfino a chi la fa ma ti trovi nel bel mezzo di un processo di crescita e di evoluzione che riguarda tanto te quanto chi ti ascolta che da questi processi viene coinvolto per risonanza.

Le interferenze non sono il prodotto quantitativo della moltiplicazione di informazioni caratterizzanti il nostro tempo. O almeno non dipendono solo da un incremento quantitativo.

Le interferenze stanno soprattutto dentro. Nel nostro ambiente mentale si formano le interferenze più fastidiose e più rumorose. Per questo particolare ambiente che ci dovrebbe interessare molto da vicino non abbiamo normalmente dei metodi

manutenzione... Anzi l'intera industria della ricreazione trova il suo fondamento su questo circolo vizioso per cui l'assenza di stimolo tende ad essere esperita come vuoto e come noia. Se pensi che i momenti ordinariamente ricreativi della mente di una giornata (tv, computer, radio, cinema etc.) spesso peggiorano le condizioni in cui ci si trova attraverso una massiccia stimolazione e relativo ottundimento...Ma il punto è per quale motivo ordinariamente non ci si rende conto di questo rumore? E' come l'abitudine al rumore di fondo.

Hai presente il ronzio del frigo? Solo se smette diventa evidente la sua presenza.

Quindi più che di interferenze si tratta di un *rumore di fondo interno* e persistente sul cui sfondo dobbiamo tenere le cose sempre più ad alto volume per poterle avvertire: di qui la necessità di stimolazioni tanto massicce quanto ottundenti. Questo stato di ebetudine finale non riguarda solo i tanto deprecati ragazzi che cercano lo 'sballo' ma l'intera civiltà e alle risposte o non risposte che ha saputo o non saputo dare al bisogno di piacere, di senso, di gusto, di bellezza, di immaginazione e di abilità in tutte queste cose...Non c'è oggetto prodotto da questa industria del divertimento e della ricreazione che sia in se stesso davvero negativo. E' solo l'approccio che lo rende tale. E' quella mancanza di attenzione per l'ambiente della mente ordinaria.

Circa il corpo da disporre all'ascolto, circa questa parte finale della tua domanda, è chiaro che senza un' adeguata disposizione psico-fisica all'ascolto l'ottundimento resta.

Banalmente non si può fare qualsiasi cosa in qualsiasi momento. Eppure molta tecnologia attuale punta a soddisfare una richiesta che aspira ad azzerare spazio e tempo e con essi i contesti in cui l'azione umana si produce. E' inevitabile che il corpo, più antico di tutto questo, si ribelli ad essere utilizzato come un'infrastruttura di comunicazione più o meno protetica...L'ascolto della poesia, quando viene letta ad alta voce, non cambia dalla lettura silenziosa e individuale. Si sta seduti abbandonando il corpo alla totale inconsapevolezza. Come può circolare un'emozione in queste condizioni?

L'ascolto è per lo più mentale, cerebrale, astratto, così come per lo più cerebrale, mentale e astratto è per lo più ciò che viene comunicato e il modo in cui viene comunicato. Non è prevista insomma, nella visione dell'opera d'arte come di un 'oggetto', la sua connessione con i piani emotivi e fisici né in fase di produzione né in fase di ascolto. Le immagini che seguono e sostanziano i pensieri, le emozioni che seguono le immagini, i movimenti del corpo, anche impercettibili, che seguono le emozioni e le sostanziano, non hanno un vero e proprio spazio.

In queste condizioni non ci può essere una vera e propria esperienza estetica, vi può essere soltanto l'apprendimento di qualche informazione che va a mescolarsi o a sovrapporsi al rumore di fondo prodotto dalle ordinarie interferenze. E' così che in generale i nostri processi intellettuali riguardano la *gestione delle informazioni*: più crescono di numero queste (la cosiddetta cultura) e meno facciamo esperienza davvero di qualcosa, nella radicale separatezza degli aspetti che ci costituiscono.

Disporre il corpo all'ascolto vuol dire intanto non stare seduti e inconsapevoli delle parti del corpo. Stare in piedi e rilassati, oppure anche seduti ma consci della nostra posizione, chiudere gli occhi e rivolgerli all'interno, percepire il rumore di fondo e lasciarlo lentamente diminuire e poi *prestare attenzione* ad ogni singola immagine, ogni singola emozione, pensiero e movimento anche minimo del nostro corpo, anche la più piccola oscillazione... Tutto questo non è ancora l'esperienza estetica ma è la disposizione più favorevole perché questa possa accadere. La postura di una persona dice molto sul carattere e sulla situazione di quella persona. Come si fa a fare un'esperienza estetica se già la nostra postura esprime chiusura, rigidità, supponenza, impermeabilità? Tutto ciò che aiuta la consapevolezza di questi nessi è utile non solo per fare un'esperienza estetica ma qualsiasi esperienza. Ecco perché è ora di abbandonare la concezione di separatezza di questi piani, è ora di lavorare alla ricomposizione di scissioni che fanno male e ci rendono insensibili non solo relativamente al gusto ma anche alla morale e alla percezione in generale della nostra realtà e della realtà degli altri.

La possibilità di ricomporre queste scissioni del tutto artificiali c'è ed è in nostro potere.

Si tratta solo di catalizzare l'avvio di questi processi con alcuni addestramenti specifici.

3. Gli effetti terapeutici collaterali

Sergio La Chiusa:

-Il tuo corso vuole fare agire in profondità il testo poetico. Mettere il corpo nella disposizione ideale d'ascolto affinché il testo agisca e riveli la sua latenza, risuoni nel lettore e porti in luce la latenza del lettore. La poesia - e il tuo corso evidenzia quest'aspetto - ha questa capacità, se liberata, di inoltrarsi nel profondo e rimetterci in relazione anche con i nostri traumi e i nostri nodi più intimi e irrisolti. Gli strumenti offerti dal tuo corso sono anche, in un certo senso, strumenti terapeutici? In altri termini, la poesia può essere, anche, una forma di terapia, in una società frenetica in cui tutti sembriamo ormai votati all'inessenziale e in cui, per districare e sciogliere i nodi si ricorre sempre più frequentemente alla farmacologia?

Biagio Cepollaro:

-Mi chiedi se vi sono, come dico scherzando, 'effetti collaterali' di tipo terapeutico, partecipando a questo corso...

Effetti collaterali: non si tratta di obiettivi prioritari ma di eventualità...

D'altra parte, se ci pensi, non appena abbandoniamo l'idea convenzionale oggi delle arti come 'ricreazione' o come consumo del tempo libero, non appena ci allontaniamo dalla divisione delle arti in base alla loro specificità sensoriale, ci ritroviamo di fronte all'insieme indiviso dell'esperienza estetica.

A questo punto, al punto cioè in cui l'arte torna ad essere *vera esperienza* -e quindi profonda-, è inevitabile riandare con la mente al suo significato ultrasecolare...

Voglio dire se si intende per 'terapeutico' ciò che cura, ciò che attenua una condizione di malessere, ciò che sciogliendo dei nodi libera delle nuove energie, ciò che ci offre una conoscenza di noi più vera ma anche più disposta al futuro, più fiduciosa, allora ti rispondo di sì: l'esperienza estetica ha avuto sin dal suo inizio, anche quando non era identificata come esperienza separata, queste funzioni, questi effetti. Ma perché vi siano questi effetti occorre uscire dalla 'cultura del narcotico' che risponde male a dei bisogni estetici, così come 'il regime dell'informazione' risponde male a dei bisogni di sapere...

Cos'è che cura?

Fondamentalmente l'integrazione dei diversi aspetti di noi, soprattutto di quelle dimensioni non risolte che assorbono, nel silenzio della nostra non consapevolezza, tanta energia...

La scissione tra il piano intellettuale e mentale da una parte e il piano emotivo e fisico dall'altra, serve proprio a prolungare

queste condizioni di sofferenza, tentando di negarle, camuffarle, sublimarle o, appunto, narcotizzarle...Il modo come si risponde di solito ad un'opera d'arte tradisce proprio questo bisogno di tenere sotto controllo il suo effetto. E' considerato quasi disdicevole commuoversi, è considerato segno di ascolto ingenuo e sentimentale. E in effetti la relativa mancanza di capacità di provare emozioni è stata da noi compensata dal sentimentalismo stucchevole. Ma cerebralità asettica e stucchevole sentimentalismo sono i due estremi speculari dello stesso problema. Qualcuno ha notato che grosso modo gli approcci alla poesia da noi sono o specialistici o ingenui. La realtà della rete, la moltiplicazione esponenziale dei blog di poesia in questi ultimi anni, dimostrano questa ipotesi: pochissime zone iperspecialistiche da un lato e massicce ingenuità dall'altro... E' esattamente quanto si diceva: ciò che accade al singolo individuo per la sua storia di separatezza e di scissione, accade sul piano macroscopico, viene proiettata sull'intera società o comunità di lettori ciò che è proprio di ognuno.

Eppure le cose sono semplici, mi pare. Di cosa *dice* una poesia? Di umana esperienza, cioè di dolore, piacere, speranza...E dice del mondo, di come appare, dei sensi spesso contraddittori e misteriosi che esprime...

E noi? Cosa mettiamo in gioco nel leggere la poesia? La nostra capacità di essere ingenuamente suggestionati? La nostra capacità di analisi retorico-stilistica di questo manufatto di parole? Qualsiasi cosa mettiamo in gioco ci riguarda da vicino. Anche se non lo ammettiamo. Se abbiamo bisogno innanzitutto di difenderci dal potere di risonanza della poesia perché temiamo che possa lasciar emergere la nostra latenza, assumeremo un atteggiamento puramente mentale e ipercritico, oppure, ed è la stessa cosa, ci dichiariamo fortemente suggestionati...In entrambi i casi non succederà nulla. E la poesia resterà lettera morta.

Giustamente tu dici che la poesia, come la propone il corso di Poesia integrata, ci rimette in relazione anche con i nostri traumi e i nostri nodi più intimi e irrisolti. Noi non aspettiamo altro, secondo me...

Ma abbiamo molta paura. Continuamente cerchiamo qualcosa che ci parli di noi anche se ci guardiamo bene dal partecipare alla scena che pure abbiamo evocato...Giochiamo a nascondino proprio quando il tema è la latenza del testo che viene a pescare la nostra latenza...Ci teniamo stretti nelle nostre piccole identità perché crediamo che queste piccole identità di lettori, nella loro settorialità, ci possano proteggere dall'ignoto, da ciò che pure di noi e del mondo intuiamo ma che preferiamo non approfondire... Lo statuto dell'arte come stato di coscienza tende ad essere quello dei sogni. La nostra vita nello stato di veglia è l'unica a cui riconosciamo vera importanza. Eppure questo stato di coscienza

ha soprattutto una funzione economica, di adattamento all'ambiente e di soddisfazione dei bisogni primari. Nello stato di veglia non è però che non esistano e non agiscano le immagini dei sogni o dell'arte...Non ci sono solo azioni economiche...Semplicemente queste immagini non sono consapevoli. Ciò che non è consapevole, per la precisione, è la relazione tra queste immagini (ma anche suoni, ma anche sensi) e gli stati di coscienza che le hanno generate.

Insomma si è agiti dall'ombra, dal non consapevole come prezzo da pagare al proprio atteggiamento unilaterale.

Queste unilateralità sono maschere identificatorie che si sentono fortemente minacciate dall'irruzione della latenza...Ecco perché l'industria della ricreazione e del consumo dell'arte propone un placebo piuttosto che una cura...

La poesia e l'arte non sono in se stesse terapeutiche. Cioè la loro finalità non è curare. Si tratta solo di un effetto collaterale, appunto.

Mi viene ora l'immagine dello stendersi su di una spiaggia assolata: la finalità del sole non è abbronzare gli esseri umani, ma tra le sue possibilità vi è certamente anche questo.

Solo che bisogna in qualche modo entrare in relazione con i raggi del sole, disporre il proprio corpo in un certo modo, offrire una disponibilità accompagnata da un'emozione che è di piacere, di partecipazione...Può anche capitare di percepire alcune zone del proprio corpo più sensibili di altre, può diventare un'occasione imprevista di conoscenza del proprio corpo...Può capitare di ricordare o pensare a cose a cui raramente si pensa...Possono sovvenire immagini lontane...Se ci si addormenta sotto i raggi del sole non solo non si fa nessuna esperienza ma si rischia l'insolazione, ci si ammala...E poi ci sono i raggi ultravioletti pericolosissimi...

Tornando al tuo accenno ai traumi...Di cosa credi che siano fatte alcune immagini di una poesia? Raramente, è vero, sono costituite dalle scene traumatiche biograficamente accadute, per nostra fortuna, ma molto spesso la forza di quelle immagini risiede tutta nell'*energia* che hanno per chi le ha scritte. Ed è proprio questa energia 'potenziale' che scatena il fenomeno della risonanza in chi ascolta e avvia il processo di emersione della latenza. A comunicare insomma sono i non-detti da una parte e dall'altra. Il non-detto, ciò che resta silente, è l'insieme delle immagini che circondano quell'immagine 'carica' che si assume il compito di avanzare ed inoltrarsi nella psiche dell'ascoltatore. Pensa quante teorie simboliste, quante misteriose allusioni in passato si sono accumulate per indicare questo fenomeno. Il non-detto non è un'entità metafisica ma è l'insieme di relazioni che circondano un'immagine espressa e che danno a

quest'immagine tutta la loro forza, o se preferisci, la loro gravidanza.

Nodi e traumi circondano l'immagine *carica* offrendo tutta la loro forza.

Solo un pensiero unilaterale (che poi diventa 'unico' sul piano del regime dell'informazione) ritiene che il traumatico sia in una zona inaccessibile e non comunicante... Questa concezione della malattia serve a tenere in piedi un'idea di salute che è una pura astrazione.

Da dove credi arrivino le risorse profonde che alimentano le nostre motivazioni che noi continuamente razionalizziamo in presunte azioni economiche?

Ci costringiamo a pensare che il giro di pensieri e di azioni in cui ogni giorno ci muoviamo siano gli unici possibili o quasi. Eppure le altre possibilità, quelle che non sono state avvertite come tali, quelle morte sul nascere o dormienti stanno proprio nei cosiddetti traumi e in quelle *zone sorde* del nostro essere...

Sono i luoghi in cui una volta ci impigliammo e da allora quel singolo vincolo per noi è diventato paesaggio naturale...

Naturalizziamo le nostre vite rendendole meno che organiche, minerali...

Non a caso l'inorganico è diventato un tema antropologico, ossimoricamente...

Ma è pura follia possibile solo in una cultura ridotta al cerebrale e quindi necessariamente sofista e relativista, necessariamente nichilista...

Il tema del nichilismo secondo me è legato a quello della malattia e della cura.

In embrione la centralità di questo nesso era già presente quando in Occidente per la prima volta, grazie al Gorgia platonico, ha fatto la sua apparizione il nesso tra il relativismo e il nichilismo.

Oggi posso dire che il paradigma cartesiano della certezza, fondato sulla scissione tra emozione e intelletto, è già l'avvio nel moderno del nichilismo contemporaneo. La scissione tra un piano mentale tanto efficace quanto incapace di alimentarsi di risorse provenienti dall'insieme della persona, tanto sprovvisto programmaticamente di una direzione di senso, viene anche da lì...

Nella nostra epoca le diverse declinazione del neopositivismo, nel tentativo di rispondere a letterari spiritualismi e letterarie metafisiche, hanno condizionato e compromesso la percezione dell'esperienza estetica, andando a riversare questa cultura intrinsecamente nichilista anche nei metodi di lettura della poesia... Lo strutturalismo e le sue derive hanno rinforzato, con la pretesa di impersonalità, proprio l'egotismo dell'operatore (come chiamavano il critico) sorreggendolo col mito, spesso inconsapevole e perciò deleterio, dello scienziato, del tecnico. A

quel punto era per loro motivo di imbarazzo il giudizio di valore. Il giudizio di valore si è ridotto così ad una questione di potere: l'intero ventaglio di possibilità nichiliste previste nel Gorgia, appunto.

O, da parte sociologica della critica, ben presto esaurita in pochi decenni, si è ridotto a pura ideologia.

Dal momento che dove non c'è integrazione tra i piani che tutti noi concretamente sperimentiamo, c'è separatezza e scissione e quindi c'è necessità di compensazione, quale ambiente mentale migliore per il prosperare della malattia, cioè del malessere? Abbiamo chiamato 'crisi' tutto questo ma non è stata e non è una crisi: è il regime fisiologico della nostra cultura che non vuole e non sa fare esperienza.

E non solo esperienza estetica.

Quando c'è benessere non c'è nichilismo perché non si è più nel relativismo. Quando si fa un'esperienza che ci indica non astrattamente ma concretamente una verità, anche piccola, quella verità è tale. Certo è relativa a noi ma se è capace di orientarci in una relazione soddisfacente con gli altri, quella verità, ancorché piccola, è già meno relativa, perché è anche, in quei casi, degli altri. Sperimentare nel tempo alcune di queste verità ci offre una direzione condivisa.

Ed è verso questa direzione condivisa che le immagini 'cariche'viaggiano. Non si spiegherebbe altrimenti il fenomeno della *risonanza*, e non si spiegherebbe l'emersione di una *latenza* che appartiene tanto al testo quanto all'ascoltatore o lettore. L'individualismo atomistico qui è confutato non sul piano teorico ma con un fatto, con un'esperienza concreta.

Ed è vano l'ambiccarsi il cervello per trovare argomenti pro e contro: è sempre possibile muovere la mente da sola, senza radicarla in niente, come avviene normalmente nelle discussioni argomentative. Come avviene oggi in forma grottesca sulla rete, nelle polemiche dei commenti e dei post...

Qui il pensiero non si muove per partenogenesi ma si muove *consapevolmente* a partire da tutti gli altri piani che costituiscono il nostro essere. Ecco in che senso un pensiero, un'immagine, un suono, un gesto di tale natura possono essere detti *veri*.

Se la riflessione viene condotta per ripercorrere i nessi che da un'immagine ci hanno condotto alla rete di relazioni che alimentano quell'immagine, se tale esperienza ci permette di vedere il non-detto che appartiene a noi quanto al testo, o al gesto, o alla musica, allora proprio nel momento in cui si realizza l'esperienza estetica si realizza anche quel processo di integrazione che sentiamo come una cura, come terapeutico...A quel punto c'è una *trasformazione*, si avvia un processo di trasformazione i cui effetti si sentiranno *gradualmente* in ogni altro aspetto della vita. Perché se ci immergiamo una volta nella corrente del fiume principale della nostra crescita non vi sarà

affluente che non ne sarà in misura diversa e imprevedibile beneficiato.

4. Pratiche di culture non occidentali

Sergio La Chiusa:

-Hai mutuato molte pratiche dalle culture non occidentali e le hai travasate nella tua personale esperienza poetica ("Versi nuovi" e "Lavoro da fare" sarebbero impensabili senza questo sguardo rivolto all'oriente), e ora hai pensato di mettere a disposizione degli altri quello che hai sperimentato direttamente nel corso degli anni. In che modo alcune pratiche di meditazione derivanti dal pensiero non occidentale possono risultare decisive per l'ascolto della poesia e la liberazione del proprio immaginario? Non so se è esatto, ma credo si tratti principalmente della disposizione all'ascolto cui accennavo prima, che porta, in ultima analisi, ad unire anziché separare, trovare prossimità anziché lontananza. Quali sono le pratiche mutate dalle innumerevoli scuole di pensiero di derivazione Taoista e Buddista che hai travasato nel corso di poesia integrata?

Biagio Cepollaro:

-La tua domanda in qualche modo si rivolge alla 'preistoria' del corso di *Poesia integrata*: poni in relazione gli ultimi miei due libri di poesia con questa idea della 'poesia integrata'. Sicuramente una relazione c'è. Anche se non diretta. Il comune denominatore è, come noti, l'apporto di culture non-occidentali, solo che nel caso dei due libri questo apporto era a monte, mentre nel caso del corso si fa esplicito e si rivolge non all'esperienza estetica nel suo versante di 'opera' ma nel versante dell'*approccio* all'opera. Anzi, dovremmo dire a 'quel qualcosa che ha che fare con l'esperienza estetica' e che non possiamo ontologizzare in un oggetto o in un'opera.

Certo, *Versi Nuovi*, scritto tra il 1998 e il 2001, testimonia, tra l'altro, una profonda insoddisfazione per i modi concreti in cui da noi si realizza la pratica intellettuale. Erano anni in cui avvertivo dolorosamente quanto prevalessesse, negli altri e in me. l'egotismo, il narcisismo, l'esercizio del potere 'simbolico' ma soprattutto quanto fosse assente l'esperienza estetica proprio presso coloro che si definivano autori...E non si tratta, credo, solo di un sentire soggettivo: era chiaro a molti che il Novecento andava finendo (era già finito nell'89 secondo gli storici), per quanto riguarda le cose letterarie da noi, all'insegna di una sterile divaricazione tra l'incremento di autoreferenzialità delle produzioni intellettuali da un lato, e il vertiginoso abbassamento qualitativo dei prodotti venduti al pubblico dall'altro. E tutto ciò in un contesto generale

di deperimento dello 'spazio pubblico '... Ho vissuto in prima persona e sulla mia pelle alcuni di questi processi che ho visto svilupparsi e accelerare in un arco di tempo non ristretto: almeno dalla prima metà degli anni '80 alla fine degli anni '90... Alcuni incontri hanno segnato come i punti di una traiettoria che non credo sia riducibile a biografia proprio per gli intrecci e le consonanze con altri percorsi: dall'incontro con Cage a Ginevra, all'amicizia con Amelia Rosselli, gli incontri con Paolo Volponi fino all'esaurirsi delle spinte di ricerca esemplificato in molta produzione *trash*. Segnali di queste degenerazioni erano già presenti nei convegni di Reggio Emilia, tra il '94 e il '96 quando nel tentativo di vendere della narrativa si sacrificarono anche le ultime ragioni della ricerca...Ma, a pensarci bene, responsabile vero di questo era la miseria, anche in senso capitalistico, dell'industria editoriale italiana, incapace di reggersi se non con la grossa percentuale di risorse proveniente dalla scolastica...In un certo senso avveniva nel singolo settore della produzione letteraria quanto stava avvenendo in generale nell'economia e nella comunicazione sociale: cominciavano gli anni della grande confusione sul piano dei progetti e di grande scadimento della qualità dei prodotti...Il Paese ha attraversato, se lo consideri con gli occhi di un europeo, un momento particolarmente critico, anche sul piano della salute delle istituzioni democratiche...E questa fragilità storica sembra non cessare di destare allarme in una lunga congiuntura di incertezza e insicurezza in molti ambiti...Di qui la profonda insoddisfazione che investiva non solo i contenuti dei presunti 'dibattiti letterari ' ma anche le concrete relazioni umane e, in definitiva, il senso dell'attività letteraria. Negli anni della stesura di *Lavoro da fare*, 2002- 2005, ero già lontano da tutto questo.

In tale contesto vanno letti i *Blogpensieri* (www.cepollaro.it/SuppV.pdf), le *Note per una Critica futura* (www.cepollaro.it/NotCriTe.pdf) e gli *Incontri con la poesia. Quattro anni di critica on line* (www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CepInconTes.pdf) ma anche la creazione delle collane di e-book di ristampe e inediti di *Poesia italiana E-book* (www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm), le riviste on line *Poesia da fare* (www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/rivista.htm) e *Per una Critica futura* (www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm), iniziative accompagnate dal 2003 dal blog, omonimo della rivista, *Poesia da fare* (www.cepollaro.splinder.com).

Questo lavoro mi ha permesso di essere tanto distante da potermi rifare le domande radicali sul senso dell'attività letteraria, sul significato per me della poesia, e in seguito, sull'esperienza estetica nel suo complesso. Ma non ci sono arrivato subito. Ho cominciato col dimenticare. Un intero universo di nomi e di presunte relazioni da dimenticare...E questo ha anche il suo reciproco: anche queste presunte relazioni e

questi nomi ti dimenticano...Mi sono chiesto cosa aveva davvero valore per me e mi sono ritrovato con le motivazioni dell'inizio. Con la fragranza dell'iniziale approccio all'arte e alla poesia. Quanto era diversa tale fragranza dalle atmosfere incomprensibilmente pesanti che avevo vissuto negli ultimi anni della mia attività letteraria! Eppure quella fragranza non era traducibile nei codici di comunicazione tra gli intellettuali, mentre trovava immediato riscontro in culture non- occidentali. Oggi so che questa possibilità offerta dalle culture non- occidentali è anche presente nella nostra cultura, solo che da qualche secolo questa possibilità è diventata quasi invisibile, minoritaria, difficile da riattraversare... Per questo motivo non enfatizzo, per quanto riguarda la nascita dell'idea della 'poesia integrata ' l'apporto delle culture non-occidentali, quanto piuttosto l'assunto generale che vuole il primato dell'esperienza e della realizzazione sulla informazione meramente concettuale. Tale assunto, d'altra parte, era familiare nella cultura occidentale almeno fino alla scomparsa del paradigma della somiglianza rinascimentale, per dirla con Foucault e, di sicuro, sia pur minoritaria, presente attraverso il Romanticismo fin dentro la nostra modernità e postmodernità... Le Avanguardie storiche, non le neo-avanguardie, erano ancora dentro questo flusso che si è davvero interrotto per diventare carsico soltanto con l'influenza del clima neopositivista che appunto influì pesantemente nelle diverse neo-avanguardie degli anni '60. Per questi motivi non enfatizzo l'apporto delle culture non- occidentali ma mi riferisco a quel che poco che personalmente ho *realizzato* nell'incontro con esse. Incontro, ripeto, avvenuto a partire dal mio essere e restare un occidentale. Se ricordi, le dediche iniziali a *Versi Nuovi* sono indirizzate a tre persone per me fondamentali in quel passaggio così critico: ad un Lama tibetano, a Giulia Niccolai e a Gaetano Lauria. Ognuna di queste persone ha rappresentato una parte di me in trasformazione. Rispettivamente: la mente, il cuore e il corpo. Per la prima volta nella mia vita realizzavo la necessità di questa integrazione tra le diverse dimensioni: il Lama, la poetessa-monaco buddista e il maestro di Tai-chi-chuan. Per costoro la mia gratitudine, e da loro le novità di *Versi Nuovi* e non solo. E' molta diffusa la mancanza di gratitudine e di riconoscimento per i maestri che si hanno nella vita. E questa mancanza dipende dal credere diminuita l'immagine del proprio io dal riconoscimento dell'enorme importanza che gli altri hanno avuto per noi e per la nostra evoluzione. Come queste culture non-occidentali abbiano influito nel concreto della versificazione secondo me non è facile vederlo perché non si tratta di relazioni estrinseche e superficiali ma di influenze sottili, oltre che di tematiche riconoscibili e interagenti. Ti ripeto: non ho travasato sistemi di pensiero e filosofie non occidentali, né propriamente

ho mutuato qualcosa. Ecco, non si è trattato di informazioni da trasferire e adattare. Si è trattato di esperienze di trasformazione che hanno modificato alla radice l'approccio all'esperienza estetica. A tal punto che non si possono neanche definire propriamente tecniche e metodologie. Sia le tecniche che le metodologie da noi hanno soprattutto un carattere di intersoggettività, sono legate al controllo intersoggettivo e alla ripetibilità delle applicazioni. Ma queste non sono allora tecniche e metodologie perché non sono veramente ripetibili e non sono passibili di controllo intersoggettivo. Vedi come è sempre spiazzante l'ambito dell'esperienza da quello dell'informazione? L'informazione si radica nel paradigma cartesiano, l'esperienza no.

Un esempio molto chiaro, credo, è quello della meditazione. O anche della visualizzazione. Le informazioni di solito associate a questi due stati non corrispondono né potrebbero mai corrispondere all'esperienza che di questi stati concretamente si fa. E non perché sono misteriosi e mistici ma per la semplice e ovvia ragione che le loro caratteristiche sono legate a doppio filo con le caratteristiche della persona che li sperimenta e, nella storia della stessa persona, alle diverse condizioni in cui questa si viene a trovare. Ti rendi facilmente conto ora che da noi ciò che non può essere tradotto in informazione, in quantità discreta di riferimenti convenzionali, rischia immediatamente la definizione di mistico...D'altra parte il Wittgenstein del *Tractatus* aveva toccato proprio questo limite ed era tornato indietro. All'epoca del *Tractatus* il neopositivismo propriamente detto non esisteva ancora e lo scientismo deteriore era ancora di là a venire ma di questi limiti la ricerca scientifica afferente alla quantistica ne ha toccati molti...Quindi non puoi parlare di 'travasi' o di 'pratiche mutate dalle innumerevoli scuole di derivazione taoista o buddista'...Se noti, nei miei scritti non c'è quasi mai riferimento a queste filosofie, se non nelle dediche di gratitudine per i maestri, per coloro che hanno reso possibili a me di sperimentare direttamente alcune dimensioni della coscienza. Non abbiamo un linguaggio per parlare di queste cose perché i nostri linguaggi vivono all'interno di un paradigma che prevede l'informazione come sua unità elementare. Ma ciò non vuol dire che non esiste un linguaggio per parlarne...Solo che questo linguaggio deve vivere all'interno di esperienze condivise... Tale comprensione sarà poi incarnata in una effettiva *realizzazione*. Questo discorso vale anche per il pensiero sufi e per le tradizioni medio-orientali, come per le culture sciamaniche o per le civiltà dei nativi americani, così come per le tradizioni minoritarie occidentali tardo-antiche e sopravvissute in qualche modo alla *normalizzazione* dello scientismo degli ultimi tre secoli...

Paradigmi non dominanti letteralmente fatti fuori dalle rivoluzioni tecno-scientifiche e precipitati in una lunga interminabile storia carsica...Nell'*ombra* del pensiero occidentale che ora sconta con la dittatura del *Pensiero Unico* la sua storica e secolare unilateralità...Con emersioni brevi e necessariamente irricognoscibili, penso alla sensibilità di Goethe per questi temi ma la lista dei nomi sarebbe lunga...Accedendo da occidentale dei nostri tempi a tutto questo non potevo che tentare l'*integrazione* delle mie appartenenze con questi grandi archetipi della cultura umana...

Quindi non si è trattato, per concludere, di un 'travaso' ma di un'interpretazione, a partire da un altro punto di vista, direttamente esperito, dell'esperienza poetica prima, dell'esperienza estetica in generale, poi. I saperi precedenti, tipicamente occidentali, non sono destituiti da questa interpretazione, semplicemente vengono ricollocati in un'altra zona, alla superficie precisamente dell'esperienza estetica. Ma ciò che riguarda il profondo, la profondità della realizzazione di un sapere, questo, bisogna ammetterlo, è sempre stato appannaggio di culture non-occidentali. Non è un caso che si è parlato di tecnologie dell'esteriore per l'Occidente e tecnologie dell'interiore per il non-occidente: quando ci si è espressi così si è fatta una distinzione grossolana tra i due versanti ma nella sostanza corretta. Dunque non occorre rinunciare a nulla dei nostri saperi, si tratta, appunto, solo di integrarli alla luce di una consapevolezza più essenziale, più co-essenziale all'esperienza estetica.

5. Il rapporto maestro-allievo

Sergio La Chiusa:

-Nella nostra cultura il rapporto gerarchico maestro allievo è paragonabile al rapporto tra l'istituzione - accademica, dogmatica, normativa, irraggiungibile - e la massa informe e anonima dei discenti. Al contrario, il rapporto maestro allievo in certe tradizioni filosofiche e religiose non occidentali è basato sulla trasmissione diretta, orale, e in certi casi iniziatica, dei saperi. Se non erro, consideri questo rapporto diretto, in cui interagiscono i corpi e le esperienze individuali, molto più fertile, sia per il maestro sia per l'allievo. Cosa il maestro può prendere dall'allievo e cosa l'allievo dal maestro in un rapporto così diretto, capace, potenzialmente, di trasformare entrambi: come vedi questo rapporto di scambio nelle due direzioni?

Biagio Cepollaro:

-La questione che poni dei rapporti tra maestro e allievo all'interno del corso di *Poesia integrata* è cruciale: indipendentemente dai contenuti di un insegnamento i modi della loro trasmissione saranno decisivi. All'interno di una civiltà o di un regime dell'informazione, questa cosa non viene sufficientemente percepita. L'informazione per sua natura è oggettiva, costituita com'è da un pacchetto di unità significative digitalizzabili, veicolabili quindi da qualsiasi supporto come nel caso dell'insegnamento a distanza, telematico. Anche qui le tecnologie non hanno che esplicitato il concetto già presente nella costituzione del sapere scientifico come oggettivo, intersoggettivo e infinitamente ripetibile...Ecco perché l'insegnamento via internet non sposta di molto le condizioni già operanti nell'insegnamento ottocentesco: la frantumazione dei saperi e la superficialità di cui si parla oggi nascono spesso da prese di posizioni reazionarie e nostalgico-passatiste. La frantumazione e la scissione sono accadute molto prima dell'avvento dell'informatica e del postmoderno come statuto dei saperi: la storia di questa frantumazione e di questa scissione risale alla storia delle standardizzazioni dei saperi...Vi può essere una 'massa informe e anonima di discenti' , come dici, solo perché vi sono altrettanto informazioni anonime da trasferire. E di fatto si trasferiscono contenuti, dati e metodologie come se le modalità del trasferimento non condizionassero ciò che viene trasferito. In fondo l'industrialismo ha modellato questo tipo di passaggio dell'informazione, insieme alla burocrazia come mezzo di comunicazione. E tutto questo può anche essere

funzionale dal punto di vista economico (se si accettano le finalità economiche di questo sistema) ma poco c'entra con l'esperienza estetica, e direi, con l'esperienza in generale. Si dice che si impiegano lavoratori già in possesso di qualche esperienza: lavoratori che hanno imparato ad applicare il loro sapere astratto ad un certo numero di circostanze concrete. Ma questa non è esperienza: è solo pratica, più o meno flessibile acquisizione di automatismi relativi ad un certo numero di circostanze. L'esperienza riguarda i *principi fondanti* del proprio fare. Questi principi non corrispondono alle informazioni. Le informazioni possono alludere ai principi fondanti così come l'indicazione di un percorso per arrivare in una certa strada allude in qualche modo a quella strada. Nessuno si sognerebbe per questo di affermare di conoscere quella strada. Dunque attraverso il corso di *Poesia integrata* non c'è trasferimento di informazioni ma *trasmissione diretta* di un sapere. Si tratta di un sapere che nasce dall'interazione tra l'allievo, la circostanza di natura estetica e l'*induzione di uno spazio di risonanza* da parte del maestro. Il maestro, questo è importante, non *possiede* il sapere come insieme strutturato e confezionato di informazioni ma come comprensioni e realizzazioni di *processi* da lungo tempo attivati. Il maestro non racconta una storia, potrei dire, la fa *accadere*. L'esperienza estetica ha la natura di ogni altra esperienza: non è ripetibile ed è un'emergenza che tocca ognuno in modo diverso. Non ci sono reazioni stereotipate e prevedibili. Non c'è una teoria del gusto separata da altre dimensioni, come per esempio nella teoria kantiana: non c'è una divisione del lavoro tra le facoltà. L'induzione di uno spazio di risonanza presuppone da parte del maestro l'aver vissuto un gran numero di esperienze lungo tutta la scala delle possibili frequenze di queste risonanze. Lo spazio di risonanza si può attivare solo quando sia il maestro che l'allievo si mettono in gioco in tutte le loro dimensioni: intellettuali, emotive e fisiche. L'esperienza estetica così torna davvero alla sua originaria serietà e si emancipa dal ruolo umiliante in cui la logica moderna e industrialista della ricreazione l'ha relegata. Le Avanguardie storiche, dopo il Romanticismo avevano spinto per un radicamento vitale dell'arte ma le loro non potevano che essere utopie cerebrali e intellettualistiche: non si sovverte il mondo se non si conosce neanche se stessi, anzi, se non si avverte neanche questo problema... Sovvertire la propria sordità estetica, ti assicuro, è già un grande sovvertimento dal momento che vengono toccati gli automatismi mentali ed emotivi più ovvi, dal momento che si mette mano, come si è detto prima, alla latenza doppia, del testo e dell'ascoltatore o lettore. L'emergenza di queste latenze è cosa delicata che richiede molta cura da parte del maestro che deve dosare con estrema precisione i suoi interventi perché possa stabilizzarsi il campo di

risonanza che induce. Ciò che viene trasmesso direttamente è l'insieme delle condizioni che rendono possibile l'esperienza estetica come esperienza integrata delle dimensioni intellettuali, emotive e fisiche. Non si tratta di abilità come poteva essere, poniamo, nell'apprendistato artigianale. Si tratta del presupposto delle abilità e dell'acuirsi delle capacità di risonanza e di risposta. Se per relazione iniziatica, come suggerisci, intendi una relazione in cui si creano le condizioni di accesso per esperienze tanto profonde da avviare processi di trasformazione della persona, anche al di là della sfera propriamente estetica, questo tipo di relazione si può anche definire iniziatico. E come accade in queste modalità di trasmissioni, il 'segreto' iniziatico coincide con la non traducibilità in termini astratti, cioè in informazioni di ciò che si va sperimentando. La non riducibilità di questi saperi ad informazione provoca la delicata segretezza di ciò che emerge dalla latenza. D'altra parte è pur sempre la circostanza che ha che fare con la dimensione estetica il punto di arrivo di tutto il lavoro: è l'emersione della latenza del testo che costituisce il punto di arrivo. E su questo versante non c'è segretezza perché c'è una traducibilità in termini di informazione: anzi, alla fine del lavoro, quando è chiara la differenza tra le proprie abitudini cognitive (e la propria latenza) e il testo (nel caso si tratti di un testo) di riferimento, ciò che si racconterà sarà pur sempre un'interpretazione rigorosa delle caratteristiche del testo. Solo che queste caratteristiche non saranno intese ontologicamente, come proprietà del testo, ma come portato e *bottino* dell'esperienza estetica, come risultato dell'ascolto e della risonanza. Quindi all'esterno potrà essere sempre possibile un racconto dell'esperienza, di ciò che nello spazio di risonanza si è sperimentato, con l'unica avvertenza che questo racconto-informazione necessariamente non porterà con sé un vero e proprio sapere ma solo ciò che di esso è possibile condividere: un'informazione consapevolmente parziale e limitata. Il maestro prende nota di ciò che accade. Tale prendere nota riguarda sia gli elementi provenienti dalla latenza dell'ascoltatore o lettore, sia gli elementi provenienti dal testo e, in particolare, il loro intreccio, la loro risonanza, appunto. Ad ogni esperienza si espande il campo di significati di quello spazio estetico, di quella circostanza. In un certo senso il mondo dei simboli e dei significati ordinariamente sepolti o emergenti nei sogni può liberamente manifestarsi via via che la lettura e la relazione si approfondiscono. Le diverse declinazioni dell'umano si manifestano come diversi modi dell'essere: il maestro sente la vicinanza, anche emotiva, dell'allievo proprio quando il testo o lo spazio di risonanza estetica, cominciano ad emergere dalla loro latenza. Questa vicinanza è la vicinanza a sé di ognuno che aumenta nella misura in cui il testo si fa vivo e vibrante, nella misura in cui ancora una volta *accade*. E' l'esperienza, questa: la

continuiamo a chiamare 'estetica' ma ormai potremmo dire che è l'esperienza *tout-court*, dell'umano e dei suoi significati...L'allievo è incoraggiato dal maestro ad abbassare le sue difese identificatorie, le sue abitudini egotiche, la sua durezza, le sue razionalizzazioni...A dismettere, come un vestito consunto, i suoi preconetti, le sue precomprensioni e, in definitiva, i suoi pregiudizi. Nello spazio di risonanza i saperi precostituiti vengono sospesi per la durata dell'esperienza. Sia dalla parte del maestro sia dalla parte dell'allievo. La crescita è di entrambi proprio perché non vi è un sapere che precede l'esperienza, non vi sono ancora contenuti ma solo *attivazioni di processi*. E quando la latenza emerge non si può dire a priori quale paesaggio andrà a disegnare. Tale paesaggio è fatto con i colori della relazione che si va costruendo e che lega la circostanza estetica al maestro e, nella stessa misura, e alla stessa frequenza all'allievo. Solo dopo, in un secondo momento, questi processi cominciano a sedimentarsi in *significati*. A quel punto gli stessi significati del testo sono intrecciati a ciò che va emergendo, in termini di consapevolezza letteraria e umana, da chi partecipa all'esperienza. Ciò che maestro e allievo condividono non è solo una metodologia e un insieme discreto di informazioni ma l'inizio di un *percorso* che andrà a sollecitare le dimensioni più profonde, sia del testo sia dello spazio mentale ed emotivo di chi lo legge o lo ascolta. Ecco come intendo ciò che tu chiami 'trasformazione di entrambi' e 'scambio nelle due direzioni'. Aggiungo solo che questo tipo di relazione maestro-allievo, lungi dall'essere 'anonima' comporta una grande responsabilità. E' la ragione per cui non basta possedere alcune nozioni intellettuali per produrre e gestire l'induzione di questi processi ma occorre un lungo lavoro sulle proprie dimensioni mentali ed emotive: la pienezza dell'esperienza richiede questo. E questo è responsabilità, capacità di rispondere di ciò che l'allievo affida al testo, alla circostanza estetica e al maestro...

6. L'esperienza diretta

Sergio La Chiusa:

-Incuriosito, mi sono confrontato con alcune delle pratiche previste dal tuo corso di poesia integrata. Quello che più mi ha colpito è come il testo sottoposto in lettura all'inizio della prova rivelava, al termine delle pratiche previste, per così dire, una sua seconda natura, come se il senso latente fosse spontaneamente emerso dall'intrico dei segni. Il testo è stato smembrato nei suoi tre elementi primordiali - immagine, suono, senso - e poi, al termine, lasciati agire gli elementi primordiali, il testo si è come ricomposto naturalmente, portandosi con sé tutta la densità dell'esperienza d'ascolto.

Biagio Cepollaro:

-Sì, è avvenuto questo. Tutto ciò può dare, per differenza, la misura di cosa voglia dire ridurre la lettura di un testo poetico, come di solito si fa, a qualcosa di estremamente superficiale, sia se la lettura è 'intellettuale' sia se è 'sentimentale'.

In entrambi i casi si perde la specificità della relazione con il testo e i suoi elementi portanti.

Per lo più non c'è nella nostra cultura l'abitudine alla visualizzazione: tutte le immagini, come il resto, stanno *fuori*, fanno il nostro *paesaggio*. Estroflessione e alienazione dell'immaginazione. Perfino l'urbanistica contemporanea potrebbe essere anche letta in questa chiave: di estroflessione dell'immagine con conseguente deperimento della capacità di immaginare, di produrre immagini che abbiano risonanza nello spazio interiore.

Sì, è come dici. Solo che non è stato smembrato il testo. Si è solo invitato a fare delle esperienze, una dopo l'altra, dedicate in maniera specifica all'immagine, al suono e al senso. Non c'è stata divisione, analisi...Il testo non è stato scomposto. Ripeto, si è solo richiamata con intensità l'attenzione su queste tre dimensioni, dell'immagine, del suono e del senso. Che poi sono le strutture portanti e generative del testo poetico. Ti rendi conto che già richiamare l'attenzione davvero su di un'immagine cambia il tipo di esperienza...

Sergio La Chiusa:

-Si tratta, principalmente, così mi è parso, di pratiche di cancellazione delle interferenze, che purtroppo sono molte, di diversa natura, e variamente intricate, interferenze culturali, esistenziali, psicologiche di cui spesso non siamo nemmeno consapevoli. Sei d'accordo?

Biagio Cepollaro:

-Più che di cancellare le interferenze, si tratta di portarle alla luce come latenze. Quindi ciò che ci portiamo inconsapevolmente dietro al momento in cui comincia la nostra relazione con il testo, viene a galla. Diventiamo consapevoli dei nostri 'occhiali' proprio nel momento in cui stiamo vedendo. E la differenza di ciò che si vede, di ciò che si sa e si prova, come hai potuto sperimentare in questo tipo di approccio da me proposto, non è di poco conto...

Sergio La Chiusa:

-Interessante, poi, mi è sembrato il movimento di liberazione dell'immaginario. Concentrarsi sulle singole immagini del testo poetico è stato una specie di detonatore dell'immaginazione. Ogni singola immagine del testo poetico nasconde infatti molte altre immagini; è un'immagine che si apre, un paravento che cade e mostra, dietro, un'altra immagine, e un'altra ancora in trasparenza, e così di seguito, come una cellula che si sdoppia, si moltiplica, dà progressivamente vita a nuovi organismi pluricellulari. In questo senso, la prova è stata fertile perché ha stimolato la concentrazione e avviato una serie di associazioni da sottoporre ad ulteriore approfondimento. Il testo, come sempre accade nelle esperienze di lettura profonde, dà vita a nuovo testo.

Biagio Cepollaro:

-Sì, questa è la speranza...Ma non è necessario che si giunga al punto da comporre un nuovo testo. L'atto di lettura è un'esperienza così ricca che farla davvero ti offre già delle grandi soddisfazioni...Arricchimenti di significati (del testo e della propria autoconsapevolezza), vera e propria espansione di coscienza...Forse si scrive tanta poesia da noi anche perché la mancata lettura o la mancata esperienza della lettura o la lettura superficiale lasciano una radicale insoddisfazione...

Sergio La Chiusa:

-Anche la musica, usata durante la nostra prova, si è rivelata determinante. Nel mio caso, ha agito come una specie di lavaggio interno. Qual è la funzione della musica nel tuo corso di poesia integrata?

Biagio Cepollaro:

-La musica va a dialogare con le frequenze del testo, con le frequenze delle sue immagini...Dialoga e favorisce il delinarsi di stati di coscienza. Talvolta produce interferenze positive, talvolta negative...Agisce come una sorta di definizione di circostanza 'vibratoria' che vede in relazione, nello stesso spazio sonoro, il testo e il lettore o l'ascoltatore.

E' la circostanza entro la quale accade l'atto di lettura e la risonanza, e il qui e ora che stimolano il plesso a vibrare, l'emozione a sciogliere la chiusura del senso e il carattere sfingeo dell'immagine. Solo per la nostra cultura tipografica la presenza della musica è un *optional*: in passato da noi e da sempre in altre culture, era impensabile la poesia senza la musica... Tornare a leggere nel silenzio della lettura 'tipografica' (o da monitor, oggi...) avendo attraversato l'esperienza dell'intreccio della speciale interferenza della musica con il testo poetico, è come avere di fronte un 'riassunto' del testo, gli appunti rimasti che si riferiscono all'esperienza dell'ascolto vero e proprio...D'altra parte non si tende forse a vivere oggi, per lo più, nella fretta e nello stress, ogni esperienza come se fosse il 'riassunto' di quella vera? Come se potessimo solo prendere qualche appunto di qualcosa che ci promettiamo di vivere un'altra volta, quando ci sarà tempo e la situazione sarà propizia, in un infinito rimando?

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 Baino 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.

Alle sue opere si fa riferimento in Cesare Segre e Clelia Martignoni, *Testi nella storia*, B. Mondadori, 1991; in R. Luperini e P. Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione*, Palumbo ed, 1998; in Nino Borsellino e Walter Pedullà, *Storia Generale della Letteratura Italiana*, F. Motta E. e Gruppo Editoriale L'Espresso, 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 ha dato 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? \(1986-2001\)](#).

Nel 2005 ha raccolto alcune riflessioni in [Blogpensieri](#), *V supplemento a Poesia da fare* e nel 2006 ha avviato una riflessione sulla critica con [Note per una Critica futura](#), Poesia Italiana E-book. Gli ultimi due testi sono usciti poi in Atelier, *Numero 46*, giugno 2007.

Dal 2003 cura il sito www.cepollaro.it e il blog [Poesia da fare](#) con i relativi [Quaderni](#).

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.

Scritti critici sulla sua opera (1984-2005) sono stati raccolti da Giorgio Mascitelli in [Biagio Cepollaro e la Critica](#), Poesia italiana E-book, 2005.

[Lavoro da fare \(2002-2005\)](#), postfazione di Florinda Fusco: è il nuovo libro di poesia, in e-book dal 2006. Disponibile la raccolta di saggi e interventi su questo ultimo lavoro in [Autori Vari, Letture di Lavoro da fare](#), Poesia italiana E-book, 2006

Nel 2007 ha raccolto in [Incontri con la poesia. Quattro anni di critica on line \(2003-2007\)](#), *Poesia Italiana E-book, le recenti letture critiche di testi poetici*.

Sergio La Chiusa è nato il 23 settembre 1968 a Cerda (PA) e vive a Milano.

Sue poesie sono state pubblicate in diversi volumi collettivi e sulle riviste “Il Segnale”, “La Clessidra”, “Specchio”, “Capoverso”, “L’Ulisse”, “Nazione Indiana”. Ha pubblicato la plaquette “I sepolti” (LietoColle, 2005, con postfazione di Biagio Cepollaro) e l’e-book “Il superfluo” (Biagio Cepollaro E-dizioni, 2005).



RISTAMPE

Luigi Di Ruscio *Le streghe s'arrotano le dentiere* (1966)
Giulia Niccolai *Poema & Oggetto* (1974)
Mariano Baino *Camera Iperbarica* (1983)
Giuliano Mesa *Schedario* (1978)
Benedetta Cascella *Luoghi Comuni* (1985)
Corrado Costa *Pseudobaudelaire* (1964)
Marzio Pieri *Biografia della poesia* (1979)
Nanni Cagnone *Armi senza insegne* (1988)
Giorgio Mascitelli *Nel silenzio delle merci* (1996)
Cristina Annino *Madrid* (1987)

INEDITI

Marco Giovenale *Endoglosse*
Massimo Sannelli *Le cose che non sono*
Francesco Forlani *Shaker*
Florinda Fusco *Linee* (versione integrale)
Andrea Inglese *L'indomestico*
Giorgio Mascitelli *Città irreale*
Sergio Beltramo *Capitano Coram*
Gherardo Bortolotti *Canopo*
Alessandro Broggi *Quaderni aperti*
Luigi Di Ruscio *Iscrizioni*
Sergio La Chiusa *Il superfluo*
Giorgio Mascitelli *Biagio Cepollaro e la Critica* (1984-2005)
Guido Caserza *Priscilla*
Biagio Cepollaro *Lavoro da fare*
Sergio Garau *Fedeli alla linea che non c'è* (Tesi di laurea sul Gruppo93)
GianPaolo Renello *Nessun torna*
Francesca Tini Brunozzi *Brevi danze*
Amelia Rosselli *Lezioni di metrica* 1988
Biagio Cepollaro *Note per una Critica futura*
Ennio Abate *Prof Samizdat*

F. Fusco, J. Galimberti, A. Inglese,
F. Marotta, G. Mascitelli, G. Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro
Carlo Dentali *Cronache*
Marina Pizzi *Sconforti di consorte*
Alessandro Raveggi *VS*

Stefano Salvi Il seguito degli affetti
Massimo Sannelli Undici madrigali
Michele Zaffarano Post-it
Sergio Beltramo L'apprendista stregone
Biagio Cepollaro Incontri con la poesia (2003-2007)
Massimiliano Chiamenti Free Love
Paola Febbraro Fiabe
Jeamel Flores- Haboud La ricerca dell'essere
(trad. di Giuliano Mesa)

Francesco Marotta Hairesis
Francesco Marotta Scritture (saggi)
Massimo Orgiazzi Realtà rimaste
Giovanni Palmieri Teratologia metropolitana. Cinque prodigi
esperpentosi di Giorgio Mascitelli
Erminia Passannanti Il Morbo
Angelo Petrella Avanguardia, Postmoderno e Allegoria
(teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo 93)
tesi di laurea

Gherardo Bortolotti, Biagio Cepollaro, Carlo Dentali,
Marco Giovenale, Gianpiero Marano, Giulio Marzaioli,
Giorgio Mascitelli, Giuliano Mesa, Marina Pizzi,
Davide Racca, Luigi Severi
Dialogo a più voci. Poesia di ricerca e poesia di risultato

Giuseppe Catozzella La scimmia scrive
Biagio Cepollaro Intervista di Sergio La Chiusa su Poesia Integrata.
Fabio Franzin Entità
Jacopo Galimberti Dal basso e altre poesie (2004-2007)
Francesco Marotta Scritture vol. II
Antonella Pizzo Partenope
Nicola Ponzio Esercizi del rischio
Davide Racca Oltremarescuro
Luigi Severi Sull'intellettuale dissidente

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

Curatori di collana:

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

Computergrafica:
Biagio Cepollaro



© 2007 by Biagio Cepollaro

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

e-mail biagio@cepollaro.it