

Poesia e pratica poetica a Crema: *addendum* III

*Con questo saggio prosegue l'esplorazione della poesia cremasca della seconda metà del Novecento e del periodo più recente. Il testo intende analizzare la produzione di Gian Paolo Guerini, artista performer e poeta che ha attraversato diversi momenti dell'avanguardia contemporanea e ha documentato in un ciclopico sito Internet autoprodotta e in continuo aggiornamento le sue esperienze e relazioni, e di Diego Cappelli, autore prolifico anch'egli e più appartato, ben noto a Crema sia per le relazioni con il gruppo di Correnti (ne fu uno dei fondatori) sia per i rapporti con Elio Chizzoli. Si completa così l'analisi delle posizioni di un gruppo la cui esperienza giovanile fu già oggetto di una parte del saggio firmato dallo scrivente e da Tiziano Guerini su *Insula Fulcheria* del 2018.*

1. Il terzo addendum di Poesia e pratica poetica a Crema e il programma di sviluppo della ricerca.

Grazie al supporto della rivista che qui ci ospita e alla benevolenza e all'interesse di più amici, siamo giunti con questo contributo al terzo *addendum* all'originario saggio di analisi ricostruttiva della scena poetica cremasca recente in lingua italiana¹. A questo punto del percorso, sembra essenziale circoscrivere la portata complessiva del lavoro che stiamo conducendo, sia per ribadirne le intenzioni, sia per fissarne dei termini nel medio periodo.

L'ipotesi ermeneutica originaria era imperniata sulla centralità di un approccio di carattere estetico, volto quindi a cogliere non tanto un'ipotetica e sempre discutibile eccellenza degli esiti rispetto a un parametro astratto, quanto la concreta funzionalità del fare e fruire poesia nello spazio della comunicazione locale del secondo Novecento e dei primi anni del sec. XXI.

La scoperta di una scena sufficientemente coerente quanto a profili di leggibilità (la presenza di una figura seminale in E. Chizzoli *alias* elio & C.; una linea di poesia femminile con livelli significativi di interna coesione; la centralità dell'esperienza di *Correnti*; i rapporti importanti con figure esterne come A. Merini e F. Loi; la frequente contaminazione tra il ruolo del poeta e quello dell'organizzatore e produttore di cultura; la persistente, non esaurita forza della provocazione al fare poesia dei tardi anni Sessanta) ha permesso poi approfondimenti mirati sui singoli, sia in quanto centrali in quella scena, sia in quanto invece appartati e nondimeno presenti nel contesto di una circolazione dei testi in larga misura elettiva e privata, fino alla presenza di lavori poetici non propriamente pubblici che raccolgono in ogni caso opere cospicue e rese più o meno note.

Emergeva così l'idea di una forma di rapporto con i testi ulteriore rispetto al mercato del libro e centrata sul dono, sull'ascolto, sull'occasione (sempre più rara ma sempre preziosa) della *performance* pubblica, con tutta una varietà di accenti idiosincratichi che attesta tante specifiche individualità ed è in fondo esito coerente della diffusione di massa della cultura, in quanto quest'ultima mette a disposizione di tantissimi opportunità di lettura e confronto e stimola un numero sorprendente di persone alla scrittura poetica *tout court*.

Al netto delle inevitabili riscoperte autonome di strumenti intellettuali altrimenti già documentati in altri contesti, e al netto delle rifiniture non sempre elaboratissime rispetto al professionismo mercantile della scrittura, molteplici sono stati autrici e autori di indiscutibile tempra che si sono potuti portare all'attenzione della città e del pubblico della rivista, dimostrando che tale prassi dello scrivere, *differente* nella circolazione e nella produzione, regge come esito della vitalità culturale autonoma di un *humus* urbano persistente e tenace che si riconosce nella pratica poetica.



1. Quarta di copertina di Cappelli, Ceruti, Guerini, Ogliari. *Piccoli poeti giocano con il fuoco*, autoprodotta, 2020.

¹ Cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea: ipotesi e materiali per una fenomenologia*, in "Insula Fulcheria", XLVIII, 2018, pp. 97-175 (con la collaborazione di T. Guerini); *idem*, *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum I*, in "Insula Fulcheria", XLIX, 2019, pp. 273-285 (in collaborazione con vari per i §§ 3-4); *idem*, *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum II*, in "Insula Fulcheria", L, 2020, pp. 127-143.

La notizia che il gruppo di Cappelli, Ceruti, Guerini e Ogliari ha di recente prodotto un lavoro in comune², e che sarebbe allo studio una loro *performance* pubblica con poeti locali di più giovane generazione, unita alla continuità di lavoro di Alberto Mori con opere personali³ e con *Poesia A Strappo*, di Simone Bandirali con le sue iniziative poetico-editoriali⁴ e della ormai consolidata ondata di nuovi protagonisti di pratica della poesia, permette di comprovare la vitalità intergenerazionale della scena locale e di continuare con fiducia, pertanto, il lavoro finora svolto.

Il contributo di quest'anno, a completamento ideale di quello del precedente, tocca il lavoro di Diego Cappelli e di Gian Paolo Guerini, mentre il lettore troverà parenteticamente in nota un'idea progettuale per un ideale completamento di questa serie⁵.

Prima di passare alla specifica trattazione di questi autori, però, un passaggio finale di integrazione e riflessione.

Nella nostra tradizione il rapporto con l'arte si gioca troppo spesso al semplice livello della fruizione di un materiale definito da un canone, oppure a quello di un diporto o alto intrattenimento da *socialite* di alto rango (limitati essendo i casi, ovviamente, di chi vi si rapporta professionalmente per ragioni lavorative).

Non molti anni or sono, ma ormai almeno due generazioni fa, nei confronti della poesia in particolare sono maturate posizioni che vedevano e devono il suo esercizio, nel massimo della serietà possibile, come un aspetto integrato di un'esperienza di cura di sé e del mondo che potremmo inquadrare *latu sensu* come politica.

² Cfr. in *Figura 1* e online a http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/piccoli_poeti.pdf (consultato il 26.07.2021).

³ Citiamo almeno *Minimi Vitali*, FaraEditore, Rimini 2018, *Levels*, ivi, 2020 e in *Fra*, ivi, 2021.

⁴ Per eleganza si distingue la plaquette *Luna rossa per versi andar per mare*, con un disegno di L. Mariani, Edizioni dell'Ariete, 2018.

⁵ Anticipiamo in questa sede il possibile sviluppo della ricerca, identificando i temi dei potenziali prossimi contributi, integrandovi già anche quello qui presente: 2021 (poeti di oggi): *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum III* - (Gian Paolo Guerini, Diego Cappelli Millosevich); 2022 (poeti di ieri): *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum IV* - (Giancarlo Pandini, Beppe Ermentini, altri autori vari con pubblicazioni singole non ancora discussi); 2023 (poeti di oggi): *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum V* - (la produzione recente di Alberto Mori, Ed Warner, Petite Paulette, G.G. Pavesi etc.); 2024 (la pratica poetica e le sue occasioni): *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum VI* - (l'evoluzione di Poesia A Strappo, esperienze open mic e poetry slam, i canali web); 2025 (la pratica poetica e le sue occasioni): *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum VII* - (CCSA e spazi pubblici per la poesia a Crema e nel cremasco, 1970-2020). Indipendentemente dall'auspicabile continuità in questa medesima sede, il percorso vuole arrivare, nelle sue due ultime annate, alla discussione degli aspetti materiali della pratica poetica, oltre e al di là dei singoli protagonisti, riflettendo dapprima sulle pratiche di circolazione del testo alternative al libro, aspirazione profonda questa di tutta la scena cremasca che nei confronti del libro nutre una relazione ancipite, vedendolo realisticamente come sbocco necessario e insieme come pericolo più o meno grande oggetto di altrettanto necessaria, almeno parziale, disattivazione. In seconda battuta, al culmine di questo percorso, una ricerca sulle occasioni di poesia pubblica in città (recital, performance, conferenze, presentazioni, festival etc.) che, come si capisce dalle indicazioni già fornite, ha come tema la diversa espressione della poesia nel quadro di diverse politiche culturali locali e di variata attenzione istituzionale al modello di sostegno alla cultura. Per arrivare a questo ultimo passaggio, la ricerca dovrebbe ancora rendere il suo a tanti personaggi, già discussi o non ancora affrontati, che si distribuiscono idealmente nelle tre annate precedenti. Riservando agli autori più giovani e più attivi il terzo contributo, nei primi due si toccherebbero poeti di oggi radicati nello ieri, e poeti di ieri non ancora sufficientemente discussi o del tutto non trattati nei precedenti contributi, sempre con lo scopo di una fenomenologia delle loro estetica e del loro atteggiamento di pratica poetica che sia supporto della necessariamente individuale presa di posizione critica che è compito di ogni lettore interessato.

Di qui alcuni caratteri essenziali:

- 1) la dimensione collettiva dell'agire poetico;
- 2) la tendenza a una pratica crossmediale e alla contaminazione della parola poetica con sistemi sintattici di altre famiglie di segni e con altre potenzialità semiotiche;
- 3) l'incentivo a una scrittura per tutti, sia come (parziale) accoglimento di una prospettiva di *art brut*, sia come stimolo basilare alla lettura e alla curiosità degli orientamenti di un gusto sempre in crisi su se stesso e sempre vario e indisciplinato;
- 4) la retrocessione (o promozione) del poeta sul piano del *management* del testo, dell'evento, delle occasioni comunicative;
- 5) il superamento del vincolo del mercato per l'edizione, la distribuzione e la pubblicizzazione del testo.

Il Circolo Poetico Correnti è stato appunto, ed è tuttora, un precipitato vitale di queste tendenze (oltre ad essere molto di più e d'altro).

Le ricerche finora svolte, di cui questo è il quarto contributo, hanno raggiunto alcune conclusioni su come nella scena poetica cremasca siano state concretizzate quelle tendenze:

- 1) la poesia della scena cremasca della fine del sec. XX e dell'inizio del sec. XXI, come poesia in lingua italiana, ha dimostrato una forte capacità aggregativa proponendo svariate iniziative di superamento dell'isolamento dell'autore e di moltiplicazione condivisa della sua propositività culturale;
- 2) la poesia ha dunque costituito un fattore di un conversare civile della cultura locale, animato dal bisogno di svecchiamento e di attenzione dinamica al moderno (basti vedere la limitatissima presenza dell'influsso del canone anche sugli autori cremaschi più in linea con la tradizione poetica, perfino in una linea femminile Agostino-Letterini-Casalini-Boselli, tutte più aperte al modernismo del secondo Novecento e tutt'altro che epigone della poesia scolastica);
- 3) al centro della poesia cremasca recente, c'è il tema dell'aggregazione dei poeti non solo in difesa di sé, ma in promozione di un'idea di qualità del linguaggio che è anche qualità della vita, un'aggregazione che il poeta promuove presso gli altri poeti ma soprattutto nei confronti del suo lettore ideale, del suo pubblico elettivo e spesso tutt'altro che impalpabile, ma fatto di persone a cui i libri passano, talvolta in copie numerate e firmate.

Sono dunque questi i temi dell'antologia, del gruppo, della rivista come forme precipue del militare poetico; del convegno e dello scambio; forme che ci permettono di ricordare qui i diversi protagonisti di varie ideazioni aggregative (don Angelo Aschedamini, Gianpaolo Ferrari, Guido Antonioli, Luisa Agostino, Simone Bandirali, Alberto Mori, Rita Remagnino, Ed Warner, il recentemente scomparso e compianto Elio Chizzoli; e tanti altri andrebbero nominati sul versante del vernacolo).

Del cenacolo informale e seminale di Diego Cappelli, Ivan Ceruti, Gian Paolo Guerini e Tiziano Ogliari già abbiamo detto in due occasioni, dapprima affrontando le loro scritture seminali e confrontandoci con loro sulla storia dell'istituzionalizzazione e apertura del gruppo nel Circolo Poetico Correnti, e successivamente con trattazioni individualizzate di Ceruti e Ogliari⁶.

Ora chiudiamo il cerchio, non solo dedicando spazi specifici a Cappelli e Guerini, di cui tratteranno in sequenza i successivi paragrafi, ma anche con un nuovo confronto a più voci sulla poesia e sulla città, propedeutico alle future ricerche.

(Vedi all. on-line *Una nuova tavola rotonda*).

⁶ Cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema* cit., pp. 114-126 e idem, *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum II* cit., pp. 137-143.

2. Diego Cappelli Millosevich: una poetica del limite e della curiosità.

A paragone del già trattato lavoro di Ogliari⁷, anche quello di Cappelli Millosevich⁸ si situa sul piano poetico del libro segreto, con la differenza che mentre il testo di Ogliari è un *work in progress* modernista di estensione logicamente determinabile ma di conclusione pragmaticamente incerta, quello di Cappelli Millosevich, anch'esso noto di *colportage* e per colpi di sonda di qualche estemporaneo affiorare *online*, si determina invece come antologia personale.

*Mezzo secolo di autoero(t)ismo*⁹ ci porta dunque in uno spazio poetologico doppiamente ironico, tanto nel senso della presa di distanza dell'autore da sé, che costituisce una scelta di testi organizzati e definiti nei titoli, ma mai come tali resi pubblici, e ciò nel quadro di un nuovo libro a propria volta non pubblico, e fin dal titolo centrato ironicamente sul *calembour* tra moralità e piacere.

Dunque un'idea di scrittura come contemporanea necessità di testimonianza di valore (e alti e spesso toccanti sono i temi morali di alcune composizioni) ma anche, immancabilmente, come svago e godimento, o meglio vera e propria *jouissance*, che si nutre della varietà curiosa di stili, modelli di composizione, referenti culturali e livelli linguistici.

La prima curiosità nasce naturalmente dallo statuto incerto di un'antologia da raccolte inesistenti come oggetti del mercato librario, dunque non confrontabili per il lettore che volesse tentare per conto proprio una diversa cretostomazia (e che non potrebbe dunque far altro che immaginare allora altri testi nella chiave di Cappelli Millosevich per proporre la collocazione preferenziale e alternativa nella silloge).

In effetti il richiamo a una scrittura propria, provocatoriamente affidata al lettore, è quel tratto caratteristico che lega il lavoro di Cappelli Millosevich, più di quello di ogni altro autore cremasco, a Elio Chizzoli. Di questo legame sono da considerare testimonianza sia le *Dediche*¹⁰, pratica antica e caratteristica di elio & C., sia il progressivo avvicinamento di Cappelli a una dimensione di rapporto con una religiosità sentita, anche se non soggettivamente bruciante come in elio & C.. Cappelli Millosevich ne eredita infatti piuttosto la dimensione umanitaria.

La struttura dell'antologia personale è cronologica, disponendo le scelte dei testi tratti dalle diverse sillogi dalla più antica alla più recente, ma insieme anche tematica dato che ciascuna silloge opera sul piano di una specifica identità tematica e formale.

Il testo si sviluppa in sezioni intitolate per decennio: in *Settanta* troviamo *Poesie Antiaeree* (p. 9) e *Dediche* (p. 23); in *Ottanta* sono raccolte *Chance Haute Couture* (p. 47), *Chance Design* (p. 57) e *Chance Lifestyle* (p. 69); in *Novanta Altre Dediche* (p. 81), *Eksorkismos* (p. 95) e *Poesie di Tess*¹¹ (p. 117); in *Duemila* si dispongono *Back to Beat* (p. 151), *Dell'Amore I Confini* (p.

⁷ Cfr. F. Gallo, *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum II*, cit..

⁸ Diego Cappelli (1956) ha reso pubblici alcuni suoi testi sempre come Diego Cappelli Millosevich, come segue: R.M. Rilke, *Engellieder = Canti di angeli*, a cura di D. Cappelli Millosevich e A. Paronuzzi, Ancora, Milano 2005; E. Dickinson, *Poesie religiose*, a cura di D. Cappelli Millosevich e A. Paronuzzi, Ancora, Milano 2006; *Natale di guerra: pagine di luce in tempi bui*, a cura di A. Paronuzzi, prefazione di D. Cappelli Millosevich, Ancora, Milano 2010. Autoprodotti: D. Cappelli Millosevich, *Joul McLenny. Una lunga strada tortuosa*, 2013 (pièce); *Cavie*, 2014 (fiction); *La signora Maignet* (romanzo), 2014; testi molto interessanti che però esorbitano dal perimetro di questa ricerca. Pagine critiche e autografi vari suoi compaiono sul sito di Gian Paolo Guerini (cfr. infra, §3 e F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema* cit., p. 129, n. 57). Importanti inoltre i suoi interventi di indirizzo su "Correnti", firmati solo Millosevich e reperibili a web.tiscali.it/correnti, dal menu scegliere la voce *Autori* e scorrere fino all'*item Millosevich* (link consultato il 23.07.2021).

⁹ Disponibile presso l'autore in formato elettronico.

¹⁰ Di *Dediche* esiste una versione online raccolta da Gian Paolo Guerini, cfr. http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/2_guests/pdf/cappelli.pdf (consultato il 15.07.2021).

¹¹ Una selezione da *Poesie di Tess* è stata raccolta da Cappelli anche nella parte intestatagli di *Piccoli poeti*

171) e *Periferie* (p. 195); in *Duemiladieci Per una Sosta del Vagare* (p. 233); in *Duemilaventi*, infine, *Abbreviazioni* (p. 289) e *Anima Collettiva* (p. 305); chiude *Fuoritempo* con *Haiku* (p. 337) e *Incalto Felino* (p. 347).

Sarà interessante notare anche la dimensione di accompagnamento riflessivo della propria vita che questa scansione suggerisce, e in effetti l'effetto del diario poetico, con molti temi tratti dall'esperienza quotidiana e dal vissuto, dallo stato psichico e dall'umore, ricorrono con evidente frequenza nel testo¹². E non a caso restano *fuoritempo* le scritture che aprono sullo stato della natura e sul mondo animale, dove la poesia si deve fare più ricettacolo che espressione e cura di sé.

Sotto questo profilo, spinto dal bisogno di aderenza all'occasione, al tempo storico e all'oggetto, Cappelli appare un poeta dall'approccio intrinsecamente empirico, lontano dal perfezionamento di modelli versificatori virtuosisticamente gestiti (che è il caso, invece, di Ogliari).

Se quella di Ogliari infatti è una specifica lingua poetica intessuta di una sperimentazione essenzialmente centrata sul ritmo, sul suono e sulle figure di senso, quella di Cappelli Millosevich è una lingua mutevolissima, quasi nemmeno sua, ma sfrangiata e comandata dal tema o dell'oggetto del suo lavoro.

Cardinale in questa opzione, e certo tra gli esiti più interessanti, è la trilogia di *Chance*, caratterizzata da (apparenti) *found poems* che ripercorrono il dettato sontuoso e ornato delle riviste di alta moda, con ampi sintagmi completamente catalizzati nelle diverse funzioni e un'aggettivazione pretenziosa. Se il riferimento a John Giorno o James Laughlin (per le frequenti occorrenze degli *enjambements*) appare significativo per questi casi, altra diversa tempra ha la scrittura di Cappelli Millosevich quando si orienta verso una poetica del quotidiano che ricorda Louise Glück o, in qualche apertura metafisica, anche Emily Dickinson (uno degli espressi cardinali dell'universo mentale e plastico di Cappelli Millosevich).

Tuttavia Cappelli Millosevich solo raramente esita nella vera e propria trasgressione della norma, raramente ravvivando una radice e trasformandola in inaudito lemma prezioso (*ideali lidensi*), o muovendosi sul piano di apposizioni molto espressive e assonanti (*desideri sentieri*)¹³; per lo più la concezione dell'insieme è preordinata e prevalente rispetto a quella di dettaglio e pertanto le singole sezioni sono strutturate intorno a loro modalità precise che ne assicurano la tenuta e anche, in parte, la prepongono alla curiosità del lettore.

Se dunque la poesia di Cappelli Millosevich raccoglie da quella di elio & C. una dimensione situazionale e un appello all'esperienza di altra poesia da far sorgere nell'interlocutore, rimane nondimeno poesia in sé strutturata, che a differenza di quella di Chizzoli, pone una vera distinzione tra scrittore e lettore, nell'ottica dell'instaurazione di un dialogo vero.

Mentre la poesia di elio & C. è dunque poesia dell'accomunamento empatico, appello alla coesione affettiva e spirituale immediata; quella di Cappelli Millosevich è piuttosto pensosa esperienza morale, che incontra sì l'altro ma nel senso di restituirgli una sua indipendente responsabilità.

I dispositivi formali sono dunque in parte mutuati dalla comune esperienza di ricerca di quel contesto della poesia locale che precipiterà in *Correnti*, in parte da un'evoluzione autonoma intesa a definire il confine tra la pratica poetica e altra pratica, sociale e morale, alla quale la poesia non

giocano con il fuoco.

¹² Esempiare un testo da *Periferie, Risveglio*: «Girarsi nel letto, sbadigliare, / annodare i lacci delle scarpe, / fare una cosa qualsiasi; / sottilmente la percezione / disfa quei raggi sottili / che sulla parete bianca / eseguono il ritratto di un tremolio di foglie. / Ecco, il nuovo giorno / penetra spezzato in coriandoli / dal taglio obliquo delle persiane / [...]».

¹³ Per le due occorrenze, cfr. *infra*, 031 (da *Poesie di Tess*).

può sostituirsi proprio se il suo insieme di valori, idee e propositi deve diventare mondo.

Con una specifica intenzionalità poetica diversa in ciascuna raccolta, Cappelli Millosevich sta quindi dalla parte di una poesia che è sì potenza straordinaria di focalizzazione del reale e della capacità di interagirvi della persona, ma anche e sempre solo poesia, luogo intrinseco della scoperta del limite, se non del fallimento e della sconfitta.

Proprio gli aspetti sensuosi di un trionfo della percezione e dell'autopercezione, come in *Dell'Amore I Confini*, o le schematizzazioni di versificazione iterate di *Poesie di Tess*, sono esercizi di disciplina che impongono all'autore una rinuncia all'idea dell'assolutezza della scrittura, comportando invece la realtà della poesia solo come esecuzione puntuale di un modo: per la stessa condizione per cui non può esistere una melodia assoluta, ma solo tante diverse melodie.

E allora una sezione di *Haiku* che prescinde dallo schema di 17 sillabe (che sarebbe caricaturale nella prosodia della nostra lingua¹⁴) diventa rinuncia all'elaborazione dell'immagine, accettazione della modestia della parola rispetto alla ricchezza del reale e presa di distanza dall'idea della centralità irrelata della poesia come intervento culturale e politico; non perché la poesia come tale non sia azione culturale e politica, ma perché sempre più attraverso il testo di Cappelli Millosevich se ne percepisce tale funzionalità solo in relazione con altre dimensioni dell'operare collettivo.

Almeno tre di queste sembra opportuno sottolineare: da un lato l'aspetto della *cura*, della sollecitudine reciproca nel prendersi cura dell'altro vivo e bisognoso e della sua memoria (dove la dedica al vivo e concreto altro ha segno ben diverso da quella all'icona della comunicazione, che piuttosto è rivolta a sé, alla traccia da rielaborare che quell'icona ha lasciato in noi); da un altro l'aspetto della *responsabilità*, anche sotto le spoglie del riconoscimento dell'importanza di una riconquistata dimensione ecumenica, di testimonianza della reciproca vicinanza e comunanza di destino degli uomini; infine quella della *comunicazione interspecifica*, testimoniato da una sezione *sub finem* dedicata ai gatti¹⁵, frutto di un tentativo di immedesimazione che si sforza di superare i confini stretti della visione umana del mondo e della cose e riabilita in fondo un'idea psichedelica dove i nuovi sogni non sono più quelli di un'anima umana che trascende se stessa, ma di un'anima che si allarga e si congiunge con il generale, complesso mostrarsi e ramificarsi della vita.

Poesia dunque complessa, vitale e di svariati accenti, la sperimentazione letteraria di Cappelli Millosevich si colloca puntualmente tra i lavori dei sodali del giro di *Correnti* con una individualità di voce indiscutibile e un livello di qualità sicuro e interessante, del quale la scelta seguente dà (nei limiti dell'orizzonte di gusto di chi scrive) qualche esempio.

La scelta antologica tenta di documentare così alcuni elementi di raccordo di Cappelli Millosevich con l'ambiente poetico cremasco, individuabili nelle scelte di poesie con dedica (modello precipuo di elio & C.) e, con la *Poesia dell'indovino*, la presenza di quell'elemento anche ludico che rappresenta l'attenzione al discorso postavanguardistico e autoironico di Gianpaolo Guerini.

Delle *Dediche*, due sono piuttosto antiche e cariche di riferimenti culturali (a Ken Kesey, che ci sembra esemplare come riferimento culturale per la contestazione dell'istituzione e che sul piano formale presenta una catalizzazione del tutto inattesa del componimento; a Louise Glück, allora pressoché ignota in Italia, e punto di riferimento per tanta poesia del quotidiano di Cappelli Millosevich), una più recente a un amico scomparso, voce importante nella poesia locale della

¹⁴ Su questo punto, come su altri, ringrazio D. Cappelli per la gentilezza e chiarezza nella risposta a diversi quesiti postigli sul suo lavoro.

¹⁵ Un ritratto fotografico di Cappelli, con gatto, si trova a http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/3_animals/ (consultato il 16.07.2021; scorrere la pagina, i soggetti sono disposti in ordine alfabetico crescente per cognome).

fine del secolo scorso¹⁶.

Gli altri testi mostrano, per piccolo sondaggio, la varietà della voce di Cappelli Millosevich e la vicinanza del suo dettato, al tempo di *Chance*, a quelle che saranno poi inflessioni elettive di Alberto Mori, anche qui ricostruendo un percorso di senso e di contaminazione all'interno del gruppo di *Correnti*.

Poesia dell'indovino¹⁷

Appendici delle piante, di cui costituiscono il principale organo di respirazione;
di solito sono verdi e possono avere forme diverse.

disperse

su

I due arti superiori, dalla spalla alla mano; più propriamente, la parte compresa tra la spalla ed il gomito.

umane

che

Che sono in preda a frenesia; di gesto che è dettato da frenesia.

e

cieche

Andare avanti con fatica (tempo presente).

in

un

Ampia distesa di terreno arido e privo di vegetazione.

di

Lo stare, il vivere solo.

¹⁶ Cappelli Millosevich ha anche curato per i *Quaderni di Correnti* (vol. 4, Locatelli, Crema 2004) *Canti di angeli*, una scelta di traduzioni da Rilke in memoria di Agostino "Ski" Pirola, del cui volume *Solo lasciatemi nel mio giardino*, uscito postumo per Locatelli, Crema 2001 come *Quaderno di Correnti 1* è stato curatore con I. Ceruti. Cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema* cit., pp. 125, 137-139.

¹⁷ Da *Pesci*, raccolta ciclostilata del 1976. Il testo alterna le chiavi degli indovinelli ai versi superstiti, quasi con gesto di arte concettuale (si pensi a M. Ramaden, *Secret Painting*, 1967-68, Tate Gallery). Cappelli Millosevich ha raccolto il brano nelle *Poesie antiaeree*, che evidentemente a loro volta sono confluenza di testi diversi.

(per Ken Kesey)¹⁸

attraversando la strada,
dopo i balocchi
e la
merenda,
la musicchetta
del programma
per ragazzi,
rincorrendo la palla
(la luce e quella del
sole
autunnale,
ore 17,30)
con la maglia
del numero 9,
il bimbo,
si sfraccella la testa
sotto le ruote dell'auto!

(per Louise Glück)¹⁹

rami spezzati
un palo segato
tutt'intorno
al parco di brina
fettine di corteccia
come spicchi d'arancia.

Luminoso di *maquillage*²⁰

Luminoso di *maquillage*
l'ortaggio novembrino
traspare
da suggerimenti di stagione
in acrobatici prismi
di taffetà nero
tagliato al carré

¹⁸ Da *Dediche*. Ken Kesey (1935-2001), una delle grandi figure della controcultura degli anni Sessanta del XX sec., è noto al grande pubblico soprattutto per *One Flew Over the Cuckoo's Nest*,: Viking Press, New York 1962 (trad. it. *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, Rizzoli, Milano 1976).

¹⁹ Da *Dediche*. Louise Glück (n. 1943) è la vincitrice del premio Nobel per la letteratura del 2020. All'epoca della poesia dedicatale da Cappelli Millosevich era forse noto a pochi in Europa il suo *The house on marshland* (Ecco Press, New York 1975). Cappelli Millosevich può averne visto la sezione dedicatale da G. Menarini in *Giovani poeti americani*, l'antologia da lui curata per Einaudi, Torino 1973.

²⁰ Da *Chance Haute Couture*.

Irrompe potente la forza
 delle parole che taci;
 solo schegge di sguardo
 che rifulgono in ogni direzione
 e per ogni dove: nel profondo
 dei laghi inconsci, nei chiari
 ideali lidensi, nel notturno
 dei desideri sentieri,
 le tue parole taciute ci sfibrano
 come alberi abbattuti.

Ancora ci credo²²

(a Agostino "Ski" Pirola)

Tutte quelle volte
 che non è stato
 come avremmo voluto,
 quando la poesia ci sfuggiva
 e si rintanava lontano da noi
 lontano dai giorni passati
 a rincorrere i giorni dentro
 le pagine degli autori preferiti.
 L'uno e l'altro attratti
 da quell'essere possibile
 che non eravamo diventati
 nonostante gli sforzi
 ma che forse un giorno,
 uno di quei giorni tanto inseguiti,
 lontano dai furori alcolici
 dagli esperimenti poetici
 e dalle fughe lisergiche,
 un giorno saremo, anche solo per un'ora.
 Io l'ho sempre creduto
 e ancora ci credo
 anche per te che non puoi più.

²¹ Da *Poesie di Tess*. Nella nuova scelta realizzata da questa raccolta per *Piccoli poeti giocano con il fuoco*, Cappelli Millosevich ha scelto per il titolo la numerazione romana invece di quella araba; questo testo però non vi compare.

²² Da *Per una sosta del vagare*. Il testo è dedicato all'amico e poeta, precocemente mancato, del quale Cappelli Millosevich ha curato l'opera.

Il piccolo tempo e il grande Tempo²³

Non privo di pericoli
alzarsi in piena notte,
a tentoni con occhi socchiusi
sentire il freddo dell'antro,
covare nell'inconscio
e tornare d'improvviso ai primordi,
avvertire nel silenzio
il cavernicolo appostato,
e aver paura di restare
nel buio raffreddato
di un'eternità solitaria.
Intirizzire e vibrare di terrore
al pensiero che la nudità,
apparentemente impropria
è invece l'unica realtà;
oltre non c'è che illudersi
di qualche possesso terreno,
intrappolati nella meccanica
intermittenza del piccolo tempo.
Il gatto nero invece, appena
ridestato, con gli occhi spalancati
guarda oltre te, come se tu
non esistessi, l'immobile mare
del grande Tempo.

Basilio²⁴

1

Loro ci sognano dove non possono trovarci. Felici quando usciamo
e anche quando siamo in casa al caldo del nostro stesso calore,
l'unico luogo dove non saremo mai sono i sogni che fanno su di noi.
Pensano cose che non possiamo pensare, fanno cose che noi non faremmo mai.
Fuori dal tempo non conosciamo che lo spazio che abbiamo intorno,
con la vista e l'olfatto esploriamo quel che loro non vedono e non odorano.
Loro sognano ciò che noi nemmeno immaginiamo,
immaginano ciò che noi non potremo mai sognare. Lo so, filosofeggio,
sarà per il nome che m'han dato che sembra quello di un avvocato.

[...]

²³ Da *Per una sosta del vagare*.

²⁴ Da *Incanto Felino*.

Pensa di avermi trovato sul ciglio d'una strada; ha riconosciuto il manto con il grigio e il bianco avvitati sulla coda, stesi con la spatola sulla pancia molle, ma, visto da vicino con la testa fracassata non è certo della mia identità. Povero papà. Ha preso quel gatto per la coda, delicatamente lo ha fatto scivolare nello scorrere freddo del fosso, quasi che l'acqua potesse lavare il sangue e con la sua benedizione curare le ferite, ricomporre l'agilità felina di quel corpo rigido e ricondurmi a casa. Poi s'è convinto che ero io; preferisce pensarmi morto piuttosto che sofferente e affamato, girovago e ammalato, nel gelo di una campagna dove non finisco mai di sentirmi perso.

3. Gian Paolo Guerini: il tremore semiotico della poesia tra scrittura, voce e gesto.

Il lavoro di Gian Paolo Guerini²⁵ costituisce, per il modo in cui si è consolidato e per come viene offerto, un vero manufatto ciclopico. Dal lato del fruitore quasi opprime, per la massa incombente delle molteplici sollecitazioni, severe e sorridenti, strutturali e superficiali, che offre questo edificio tutt'altro che *déco*, cresciuto e offerto a noi come ganglio interconnesso di tutte le sue scritture e azioni.

Posto nel mondo semiotico di Internet www.gianpaologuerini.it si offre così come volume brutalistico, da architettura postsovietica o cenotafio centroasiatico, e disorienta il fruitore come una piramide che vista in lontananza appaia liscia lungo le superfici laterali, o come un grande tubo che, percepito da altezze considerevoli, sembra perdere la terza dimensione e appiattirsi sulle due della *Flatland*.

Salvo scoprire, appunto, a uno sguardo ravvicinato, la complessa e non decrittabile varietà della superficie, delle sue sgranature e asperità, dei vari condotti, pertugi e servizi che la popolano: fessure sull'esterno che interscambiano con il mondo.



2. L'interfaccia di www.gianpaologuerini.it oltre la splash page.

²⁵ Attuale *moniker* artistico coincidente con il dato anagrafico; Gian Paolo Guerini (n. 1958) ha tuttavia per un certo tempo adoperato come nome d'arte Giampaolo Guerini.

Avvicinandovisi, il sito-opera (cfr. *Figura 2*) rivela così molteplici appigli per la salita, fratture e potenziali ingressi, tutti scabri e per i quali il pedaggio dell'attenzione e della cautela è da pagarsi in anticipo e, *caveat emptor*, senza garanzie.

Cosicché emerge un altro aspetto di questo fare artistico ciclopico, che con la propria inconfondibile attitudine all'*understatement* l'artista individua nella struttura sghemba, propria di chi traguardi con un occhio solo e quindi abbia, inevitabilmente, qualche incertezza nella profondità di campo e nella dislocazione degli elementi gli uni rispetto agli altri; noi però scegliamo un'altra accezione di questo monocolorismo, quella felice della mira e quindi della focalizzazione.

Dunque siamo al cospetto, oggi, di un ampio costruito di prassi artistica, fortemente intrecciato alla sperimentazione poetica coeva, che è diventato un monolite semiotico al centro di internet e contemporaneamente un dispositivo di puntamento per il lettore che, superata la complessità della mappatura del costruito, e coltane la natura fluida, può inserirsi nel suo vasto campo di offerta e mettere a fuoco diverse potenzialità ed esempi di prassi poetica.

Una breve storia dell'esperienza dell'autore aiuterà a comprendere la varietà della sua esperienza e la sete apparentemente inesauribile di uso e appropriazione del materiale e delle tecniche delle avanguardie.

Creiasco d'origine, poi attivo in diverse altre città italiane e straniere fin dagli anni Settanta, con importanti passaggi a Bergamo (con la copiosa impresa antologico-movimentistica del *Théâtre du Silence*, un vero *samizdat* di resistenza poetica di inesauribile interesse), Bologna e Bolzano dove attualmente risiede, Guerini ha lavorato nella continuità e nella revisione creativa rispetto alle avanguardie più intransigenti della prassi artistica in tutti i canali mediatici (da A. Spatola²⁶ a Fluxus, dalla *mail art* a Walter Marchetti), con una svariata produzione di veri e propri libri²⁷, tutti disponibili in formato elettronico nella contestualità del suo sito (sezione *books*). A questa produzione più propriamente orientata alla scrittura si affiancano atti performativi e

²⁶ Adriano Spatola (1941-1988), già partecipe al Gruppo63 e autore del celebre *Verso la poesia totale* (Rumma, Salerno 1969), voce essenziale della ricerca poetica italiana della seconda metà del XX sec.; [dia•foria ha pubblicato *Opera*, raccolta completa della sua testimonianza artistica e militante, compresa di sezione visiva e audio (<http://www.diaforia.org/floema/2020/09/01/opera-adriano-spatola-dia%E2%80%A2foria-agosto-2020/>; link consultato il 21.07.2021).

²⁷ *Effatà* (ciclostile a cura di Edizioni Pasto Nudo, Crema 1975); *Il poeta contumace* (ciclostile a cura di Edizioni Teatro del Silenzio, Bergamo 1980); *Oximoron per un amore* (ciclostile a cura di Edizioni Teatro del Silenzio, Bergamo 1983); *Lo stato del dove* (Too Late Press, New York 1993); *Passim* (Noch Verlag, Leipzig 1994); *Peri praxis* (Trop tard, Toulouse 1994); *Who You To Do Too* (su CD-Rom autoprodotta, 1995); *mattino di turbino d'agonia con bautte in seta di Cina* (Allori Edizioni, Ravenna 2004); *Pietre lunari, intrighi e prebende* (FogliasuFoglio, Bologna 2004); *Privato del privato* (autoprodotta, 2005) *A-Wop-Bop-A-Loo-Lop-A-Lop-Bam-Boom-Loop* (autoprodotta, 2006) *Omamori: lo smoking sotto la pelle* (autoprodotta, 2006) *li vidi: nero, patio, riso* (Signum Edizioni d'Arte, Bollate 2006, più manoscritti collaterali ancora non disponibili sul sito); *Enchiridion* (autoprodotta, 2009); *Copia dal vero* (autoprodotta, 2009); *Peri physeōs* (autoprodotta, 2011); *lokos und logos* (autoprodotta, 2012); *Passing Through* (autoprodotta, 2015); *Un Attimo prima di Desiderare* (raccolta inedita finalista al premio Montano 2015, con una nota di G. Bonacini; autoprodotta, 2015); *Trilogia in compagnia - con Nulla Fourier / Ivan Lazzaro Ceruti / Mimì Burzio* (autoprodotta, 2020); *dal primo al senza numero: vol. 1 (I-X), vol. 2 (XI-XX), vol. 3 (XXI-senza numero)* (edizioni [dia•foria 2020-2021). Di quest'ultimo testo sono presenti attualmente sul sito di Guerini degli *excerpta*.

mostre²⁸ e sonorizzazioni²⁹, che qui tralasciamo per brevità di commentare.

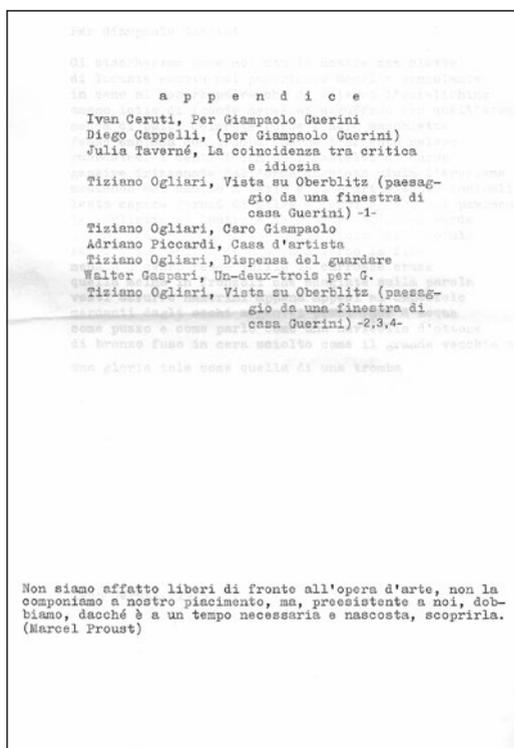
Di Guerini si legge sul suo sito:

Gian Paolo Guerini nasce in Lombardia, verso la metà degli anni '50. Scrittore, poeta, pittore, performer, compositore, teorico musicale e artista visivo, ha vissuto e lavorato a Crema, Brescia, Bergamo, Berlino, Parigi, Livorno, New York, Fort Kochi, Bologna e Bolzano. Dopo gli studi artistici, sviluppa un'avversione profonda e totale nei confronti del dogmatismo e del mondo dell'accademia; avversione che si riflette in ogni attività e progetto successivamente intrapresi. Muove i primi passi negli anni '70, dirigendo la rivista poetica *Teatro del Silenzio* ed entrando in contatto con il movimento *Fluxus*, l'ambiente della poesia sperimentale e della postavanguardia. Deve all'incontro con John Cage, quando ancora giovanissimo, le prime sperimentazioni in ambito musicale e sonoro. Altrettanto decisivi gli incontri

²⁸ Un sommario elenco, probabilmente non completo, in parte tratto da *Passing Through*, cit.: 1976: *Segno & Poesia* (con F. Cerioli e D. Cappelli), Centro Culturale S. Agostino, Museo Civico, Crema; 1981: *Das innere des Ohrs entzünden* (mostra personale), Exo-Galerie, Berlin; *Are you experienced?*, a cura di G. Bleus (con altri), Vrije Universiteit, Brussels; 1982: *Fészek Galéria*, a cura di G. Galántai (con altri), Museum of Artpool, Budapest; *Nowhere-Now here* (mostra personale), piazza Duomo, Milano; *XIV Biennale di São Paulo* (con altri), Brasil; *Figura/Partitura*, a cura di G. Fontana (con altri), Lecce-Salerno-Roma-Bergamo; *Poesia Experimental Ara*, a cura di B. Ferrando (con J. Blaine, M. Butor, J. Hidalgo, A. Spatola e altri), Sala Parpalló, Valencia; *World Art Atlas*, a cura di G. Bleus (con altri), Warande, Turnhout; 1983: *Visioni Violazioni Vivisezioni*, a cura di E. Minarelli (con altri), Ferrara; 1984: *Schedi Galery* (con altri), Thessaloniki; *Aerogrammes*, a cura di G. Bleus (con altri), Stedelijk Museum, Tienen; 1989: *Galleria Multimedia* (mostra personale), Brescia; *Contoterzi*, a cura di E. Longari (con P. Almeoni, M. Airò, D. Kozaris, L. Moro, L. Quartana e altri), Soncino; *Studio Leonardi*, a cura di C. Guidi (mostra personale), Genova; 1990: *Pianofortissimo*, a cura di G. Di Maggio (con Arman, J. Cage, G. Cardini, D. Lombardi, N.J. Paik, D. Spoerri, B. Vautier, W. Vostell e altri), Fondazione Mudima, Milano; *Galleria Fluxia* (mostra personale), Chiavari; *Improvvisazione libera*, a cura di G. Chiari (con M. Cattelan, T. Tozzi, L. Di Lallo e altri), Museo Pecci, Prato; 1991: *Scuola d'obbligo/Compulsory Education, Fuori Uso*, a cura di A. Bonito Oliva (con A. Boetti, W. Burroughs, J.L. Byars, E. Cucchi, M. Knizak, Y. Ono, N. J. Paik, V. Pisani, M. Schifano, W. Vostell e altri), Pescara; *Milano Poesia*, a cura di G. Sassi (con S. Lacy, Zev, U. Block, D. Prigov, P. Vangelisti, L. Ballerini e altri), Milano; 1992: *Vanna Casati*, a cura di T. Ogliari (mostra personale), Bergamo; 1993: *Uno per uno, Biennale di Venezia*, a cura di R. Chiessi e R. Melchiori (con C. Ciervo, F. Garbelli, A. Thomas, A. Zappalorto), Castelfranco Veneto; *Omaggio a Joe Jones* (con W. Marchetti, D. Mosconi, W. Vostel), Fondazione Mudima, Milano; 1994: *Lo stato del dove/The Condition of Where* (mostra personale), Fondazione Mudima, Milano; 1997: *Galleria Graffio*, a cura di A. Radovan (mostra personale), Bologna; *Progetto Oreste*, a cura di M. Pieroni (con S. Falci, E. Fantin, E. Marisaldi, G. Norese, C. Pietroiusti, A. Radovan, N. Teodori, L. Vitone e altri), Paliano; 1998: *Galleria Zone*, a cura di A. Radovan (mostra personale), Bologna; 2006: *Bau 2* (con V. Baroni, J. Blaine, G. Broni, D. Poletti, W. Xerra e altri), Palazzo delle Papesse, Siena; *7th International Performance Art Festival*, a cura di N. Frangione (con J. Giorno, B. Ferrando, T. Kemeny, P. Albani), Monza; 2009: *The Second James Joyce Graduate Conference, Musical adaptations of Finnegans Wake*, Università RomaTre, Roma; 2013: *"Parabol(ich) e dell'ultimo giorno - Per Emilio Villa"*, Edizioni Le Voci della Luna (con D. Bulfaro, T. Cera Rosco, M. Campi, M. Sboarina, J. Ninni, E. Campi), "Poesiafestival 13" – Unione Terre di Castelli, Biblioteca Comunale di Castelfranco Emilia; *Titoli possibili Rischiare / Azzardare / Azzardi o qualcosa del genere...*, a cura di G. Gianuzzi (con A. Andrighetto, G. Gianuzzi, E. Grazioli, H. Goni, N. Guglielmi, A. Radovan, R. Sinigaglia, A. Tola), Casabianca, Zola Predosa. Per la rassegna di altre attività più recenti cfr. http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/about_me_2016_2020.pdf (consultato il 16.07.2021).

²⁹ A cominciare da *The Entire Musical Work*, cfr. http://www.gianpaologuerini.it/08_entire/the_entire_cdrom/ (consultato il 18.07.2021).

con Walter Marchetti e Juan Hidalgo che influenzeranno in maniera significativa il suo percorso musicale, orientato sin dagli esordi a un'ascetica sottrazione e ad una ricerca di incontaminata essenzialità. La sua natura esplorativa, eclettica e poliedrica è il risultato di una trasversalità di interessi e di un'incapacità costituzionale di identificare e definire non solo i limiti dell'arte ma anche il concetto di arte stessa. Fedele a un'idea assoluta di rigore e purezza concettuale concepisce l'arte non in termini speculativi ma come il solo tentativo approssimativo per una possibile sperimentazione formale. Critico nei confronti della presunta supremazia della cultura occidentale, sempre diviso tra coesione e dissidenza ma interessato a stabilire una genuina e autentica relazione con l'altro, in ambito letterario e visivo ha approfondito il tema del linguaggio e la sua capacità di mettere in crisi la linearità tra parola e mondo. L'evidenza dell'ovvio, la ricercatezza dell'incorrotto, la necessità di portare in emersione una verità non metafisicamente stabilita a priori, sono le chiavi di lettura di tutti i suoi lavori letterari e visivi. Nei primi la parola sembra muoversi lungo i crinali della prossimità dell'esistenza ma non rinnega una componente di inconscio e di sogno; nei secondi l'esilità del segno e la sua delicata consistenza riportano all'essenzialità e alla raffinatezza³⁰.



3. Frontespizio dal ciclostile di *appendice*.

Segnato dunque dall'esperienza delle avanguardie fautrici di un'esportazione del fare artistico oltre l'opera nel flusso dell'effimero, e quindi di una forma intransigente di intervento *ipso facto* non mercificabile, Guerini tuttavia non è inconsapevole della difficoltà intrinseca di questi atteggiamenti, laddove proprio la lotta contro l'usura del segno ridotto a merce o istanza consumabile finisce a sua volta per essere consumazione della persistenza del segno stesso e dunque potenziale impedimento alla transazione comunicativa.

Di qui, in tempi recenti, dopo una lunga fase di autoproduzione con mezzi di *poor art* (cfr. infra, *Figura 3*), opere amplissime e inesauribili consegnate a stampe raffinate, che non sono nemmeno più libri di *colportage* o di nicchia, ma vere e proprie sfingi inaggrabili. Ora, se è vero che la soluzione del problema della vita consiste nella comprensione che esso non è un problema solubile in tempo utile per noi, ma solo un arcano meraviglioso che si perderà prima di essere dichiarato o inteso, nondimeno la sua elaborazione non rappresenta agli occhi di Guerini un'elucubrazione vanesia, ma un bisogno di *utterance* che si posiziona al livello dell'urgenza comunicativa della specie.

³⁰ Cfr. http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/1_bio/ (consultato il 23.07.2021).

Se qui può apparire un riferimento all'*art brut*, ciò è intenzionale; e certo potrà sembrare lontanissima da Guerini l'apostrofe anticulturalistica di Dubuffet, se non fosse che le opere di Guerini sono propriamente non esercizio di coltissima poesia d'avanguardia, ma svuotamento della sovrastruttura culturalistica della poesia e sua evocazione sul limite del silenzio e del gesto.

Qui si situa la complessità del rapporto di questo lavoro con il tempo: complessità che si evince dalla mole, certamente capace di intimorire, che vengono a prendere i suoi lavori (a cominciare dagli ultimi ponderosissimi episodi di *dal primo al senza numero*, già proiettato oltre le 1300 pagine). Contro la potenza annichilente del tempo, da un lato amico dell'indipendenza del segno e del gesto quando li isola e li rende unici, ma dall'altro condanna della loro sostanza effimera a depositarsi sempre meno viva nella memoria e nell'emozione, la strategia di Guerini sembra innanzitutto quella della permutazione del corpo del segno (non foss'altro il semplice ordine alfabetico o la variazione fonematica), quasi a indurne la persistenza mnemonica nel lettore attraverso l'esercizio della lettura. Sotto un altro e diverso profilo, però, appare una crescente idea di spazializzazione del segno nella pagina che ne costruisca anche un'intelaiatura diversa, una dimensione iconica *qua talis* che va oltre gli elementi analitici ivi contenuti e ne fa passare il valore complessivo su un altro piano (vedi un esempio di ciò nella sezione antologica).

Sulla tensione tra (mi permetto di dire) effimero e monumentale in una ricerca che passa dalla centralità dello spessore semantico alla volatilità dell'evocazione di *soundscape*s, con una continua e prospetticamente sempre riconoscibile capacità di salvare il piacere del creare e fruire (per dirla in una sintesi estrema), operano alcune azioni correlate all'esperienza della poesia sonora e alla centralità del momento della corposità della pronuncia. Di queste certamente rilevanti sono le *Traduzioni da Hölderlin*³¹, brani di riscrittura in italiano di testi dell'autore svevo che ricostruiscono in italiano il complessivo andamento di altro testo tedesco dello stesso autore, esemplandone la successione consonantica e vocalica. L'evidenza dell'origine di questo modello di scrittura dalla pratica della composizione musicale permutativa richiede al fruitore alternativamente l'apprezzamento del dispositivo tecnico soggiacente, o, più conformemente e con maggiore gioia, la lettura ad alta voce e la restituzione del lavoro a evento sonoro riproponibile e perfezionabile nell'esecuzione.

L'impossibilità conseguente di una rappresentazione antologica dell'autore deve dare pertanto alla seguente sezione il semplice carattere di una *trouvaille*, più o meno felice, con la miriade individualizzata delle istanze di parola, scrittura, suono e gesto di Guerini: nulla rappresentativo, capolavoristico o determinante, tutto in fuga verso la libertà della poesia da ogni altra cosa che non sia se stessa e infine *anche da se stessa*, perché la fedeltà a sé come problema e ideale trova sempre la soluzione wittgensteiniana: un problema si autoestingue sul piano intellettuale constatandone la non formulabilità in termini proponibili. E dunque la poesia è tale non come salvamento di se stessa, ma come propria dispersione. Al lettore, dunque, si consegnano taluni strumenti di orientamento e documentazione del continente affascinante di questo artista.

Soltanto, a conclusione, ci piace situarlo in conformità a ripetute per quanto giovanili inflessioni heideggeriane del suo ragionare sulla poesia, come colui che cerca di esperire il tremore dell'essere, quella *Erzitterung des Seyns*³² dove la parola scaturisce ancora indecisa tra suono, gesto della sua

³¹ Cfr. http://www.gianpaologuerrini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/traduzioni_da_holderlin.pdf (consultato il 17.07.2021); si rimanda anche alle considerazioni in loco dei prefatori (P. Aita e D. Poletti).

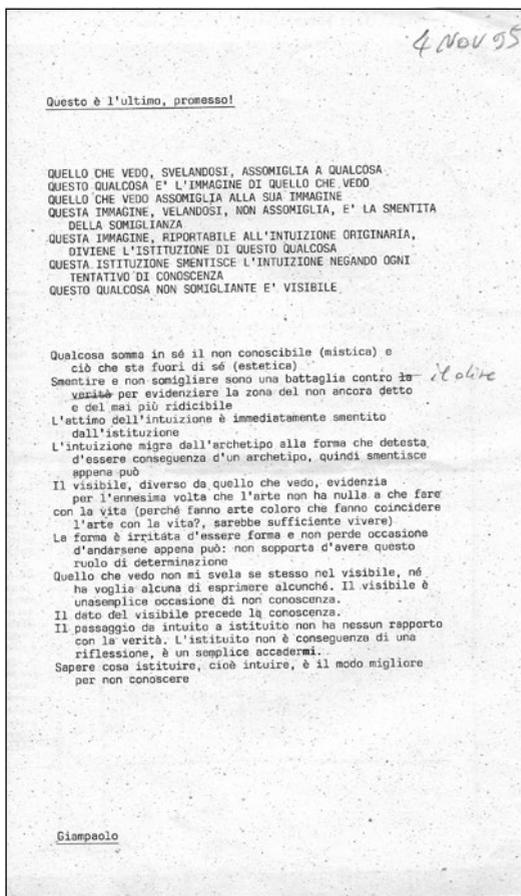
³² Il tremore (*Erzitterung*) dell'essere è, secondo lo Heidegger dei *Contributi alla filosofia*, il nulla stesso, come scossa seminale che apre l'orizzonte della possibilità della differenziazione dell'ente e del costituirsi dello spazio del mondo, tra dei uomini cielo e terra. Andrà notato che nel gruppo Cappelli, Ceruti, Guerini, Ogliari certamente Heidegger è un interlocutore per gli ultimi due, molto meno per un Ceruti la cui poetica si costruisce su una concettualità idiosincratca, quasi per nulla per Cappelli.

articolazione e marca scritta, e dove al di là della convenzionalità del significato dei significanti e al di qua dell'impossibile coincidenza di *res* e *signum* si trova lo spazio intermedio del grado zero della dell'essere che dirompe, ma la potenzialità coscienza, e l'incipiente farsi voce non è uno strato di sé nascosto e represso, né una scheggia combinatoria e sempre libera di tutti i fattori della semiosi.

Sarebbe erroneo, in effetti, ravvicinare Guerini alla *conceptual art*, anche se molto sembra raccordarlo: se (per fare un esempio) nel famoso *Vertical Earth Kilometer* di W. De Maria³³ la percezione estetica dell'opera è strutturalmente impossibile, tuttavia l'apprezzamento dell'opera rimane possibile come afferramento del suo progetto, e se ciò non manca in Guerini anche per i frequenti ritorni di porzioni delle sue opere le une nelle altre per *excerpta* che illudono della presenza di una trama profonda e decrittabile, tuttavia il rapporto con l'opera che egli ci sollecita non è di razionalizzazione, ma di uso: libertario, intransigente, senza compromessi con l'aura.

Da *appendice*, uno degli eroici ciclostilati di una militanza poetica che sopravviveva nell'analogico forse prosperando meglio che nel digitale, traiamo in *Figura 4* una pagina a Tiziano Ogliari che definisce una precisa intenzione poetica di radicale *epoché* dal saputo e dal consueto, che si situa nella dimensione heideggeriana di una *Ereignis* che si appropria da sola, e sulla cui soglia l'autore si pone, egli stesso collocato ed eventuatato da essa.

Sempre più evidente sarà con l'andare del tempo la coazione a cui sembra oggi docilmente piegarsi il lavoro di Guerini: è la ricerca spasmodica di una qualità del dire sensuosa e avvolgente, capace di fare i conti con la morte e disperderla assumendo in proprio, alla Manganelli, la nostra natura *discenditiva*³⁴.



4. Giampaolo Guerini a Tiziano Ogliari, ca. 1980, con glossa autografa del 4 novembre 1995.

³³ Friedrichsplatz Park, Kassel (Germania); Cfr. <https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-vertical-earth-kilometer-1977-1977-002/> (consultato il 22.07.2021).

³⁴ Cfr. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano, 1964, 1987 (da cui si cita), p. 9: «se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA. Intendo e chioso: l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore, o occulta intenzione, che si inlâtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie, né intende; che egli disama e disvuole, che gli instà, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva».

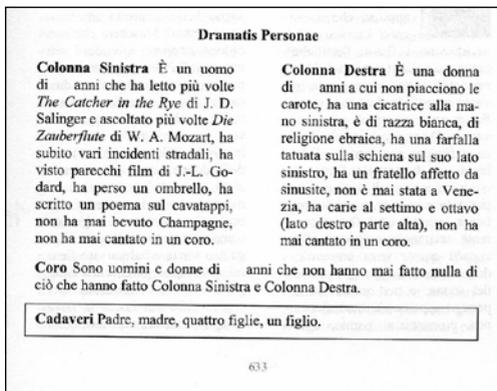
Questa ricerca si combina con la fondamentale opzione per processi combinatori e aleatori che risentono sia delle pratiche musicali avanguardistiche frequentate da Guerini sia, diremmo, di un fortissimo ascendente del tardo Joyce.

La scommessa non è tanto quella che da una lingua babelica emergerà casualmente prima o poi un ordine, purché si abbia la felice *chance* di imbattervisi aprendo, come il bibliotecario borgesiano, il libro giusto; piuttosto è quella che i diversi flussi del testo dentro la pagina siano sostanzialmente personaggi (vedi *Figura 5*), istanze di un *teatro della costruzione della parola* che aspira, appunto, al *silenzio* (la capitale, riteniamo, impresa intellettuale del Guerini del secolo scorso).

Perché ogni teatro mira al sipario chiuso, ogni dramma alla sua catarsi. Ogni libro aspira a finire e soffre di non morire; vorrebbe ringraziare con Swinburne, che *That no life lives for ever; / That dead men rise up never; / That even the weariest river / Winds somewhere safe to sea.*

Ma non può: gli uomini muoiono, non i libri: e scrivere un libro è dunque istituire la sofferenza perenne delle istanze del suo testo condannate alla reciproca infedeltà e coesione, fino alla fine che potrà sempre essere ribaltata ricominciando a leggere... così, come si vede a fianco, le colonne del testo di Guerini divengono proiezioni di attanti, tra di loro antagonistiche, e la loro virtualità vitalissima è ribadita dalla presenza insistente, sulla scena del libro, di *cadaveri* (questi sì, nostri anonimi simili morti)

Di qui la vorticosa rincorsa delle parole e delle loro più o meno strutturate sequenze, di loro deformate pronunce, di trasformazioni improprie del loro scriversi attraverso i libri-oggetto di Guerini, fino al riproporsi di interi lacerti. O come suggerisce Guerini stesso: «Non si può rimanere fedeli all'originale (in quanto disperso) né accontentarsi dell'ultima stesura (in quanto difficilmente decifrabile). Incurante delle attese della filologia, la commedia inarca una desinenza equivoca a sostegno di una cattedrale ormai in rovina: chiede un lettore che rinunci, fin dall'inizio, alla propria capacità di intendere. Accettante l'incompiutezza e abbandonato alla *résonance de la langue* e alla magia del terzo suono di Tartini»³⁵. La commedia della parola è dunque buffa,



5. *Dramatis personae* da *Pietre miliari, intrighi e prebende*.

³⁵ Cfr. *dal primo al senza numero*, 1, pag. 684 (si ringrazia Gian Paolo Guerini per aver discusso personalmente con me questo punto e per la pazienza nel rispondere alle mie diverse sollecitazioni). Di questo rincorrersi delle sequenze, che si rimontano e riusano da testo a testo, è per esempio significativo il brano "manganelliano" di *PRIMO INCONTRO CON LA S'IGNORA* (ivi, p. 4): «Le parole stritolano la congiura dei passi e dissolvono la lucidità dei vetri, tette distillano fiamme dove fiammeggiano ghiacci, frizionano la durezza delle lampare per sfidare ogni rimbombo a liquidare la limpidezza del mare, per demolire la robustezza del vetro; l'arnia che sbeffeggia il polline, l'ala vibrante che scongiura il tramonto a rassegnarsi alla sua luce. Navigo queste colline aride irrorate dall'arido polline con la frusta che può zampillare dalla curva del palmo o dal dorso dell'unghia o dal graffio sulla punta o all'apice della pelle: parole intrise dal liquido futuro dei giorni a venire, già venuti» (cfr. <http://www.gianpaologuerini.it/trilogia/>, consultato il 25.07.2021). Tale brano si ripete con minime variazioni dalla proposta originaria in *Un attimo prima di desiderare*, p. 24: «Stritola la congiura dei passi e dissolve la lucidità dei vetri, tetti stillano dove fiammeggiano gli *architravi*, friziona la durezza delle campane per sfidare ogni rimbombo a liquidare la

discenditiva e infernale dal lato umano, dove la parola, quando incontra la verità del dolore e della carne non può che ritrarsi e tacere; frenetica, ribollente e sempre in cerca di emancipazione dalla fragile struttura biologica che la ospita dal lato della parola stessa.

Consapevole di questa spinta libertaria della parola, l'autore gioca con la struttura della pagina e con la sua disposizione cospirando all'evasione della parola (con ascendenti illustri, come ovvio, da Sterne a DeLillo). Di ciò facciamo un esempio in *Figura 6*. Come in una memorabile osservazione di Roland Barthes³⁶, il reale nel libro si trova nella nota, non sul piano del testo primo; quello è un altro piano, una leggerissima immateriale bidimensionalità dalla quale la parola sfugge, evade e continuamente ritorna solo per la nostra insistenza a provare a ingabbiarla.

<p><i>Resumé parte 2: Once it is ascertained that the oral does not exist, we still hang on to its passing, believing we are skimming through its pages, still deluded, still thinking we killing the oral. Once it is ascertained that the oral kills us (not because it rhymes with orinal; rather, because two coffee cups is the wrong die t give you all the heart to live), we cannot live our life, we can no live life along with others. "Now" is already "later".</i></p>	<p style="text-align: right;">PARTE 2</p> <p>³⁶ Il pensiero, nel tentativo di manifestarsi, si frantuma nel gioco della scena, non tanto per giustificarsi, ma per mostrare nella simulazione la propria impossibilità a rappresentarsi; non può che vivere il proprio controsenso nell'atto di concretizzarsi, ben sapendo che il bisogno (non desiderio) è l'esigenza di non pensare e non la voglia di fare: senza consenso, necessità e attesa si confondono.</p> <p>³⁷ Dopo aver visto moltitudini massacrarsi le dita piagate alla chiusura della finestra, non si può far a meno di chiedersi cosa deve aver sofferto un uomo, quanto freddo aver subito, per non riuscire a starsene a letto con la finestra spalancata.</p>	<p>Riassunto parte 2: Once it is ascertained that the oral does not exist, we still hang on to its passing, believing we are skimming through its pages, still deluded (delayed? F.G.), still thinking we are killing the oral. Once it is ascertained that the oral kills us (not because it rhymes with orinal; rather, because two coffee cups don't give you all the heart to live), we cannot live our life, nor can we live life along with others. "Now" is already "later".</p>
---	--	---

6. Da *dal primo al senza numero*, 2 e a lato il testo in inglese della colonna in corsivo di sinistra. La perdita dell'oralità e la scomparsa della scrittura fronte a fronte.

limpidezza del fango, per demolire la fragilità del marmo; l'arnia che sbeffeggia il polline, l'ala vibrante che scongiura l'alba a rassegnarsi alla sua ombra. Navigo queste colline pallide irrorate da pallido polline con la frusta che può zampillare dalla curva del palmo o dal dorso dell'unghia o dal graffio sulla punta o all'apice della pelle quando scrivo con il liquido futuro dei giorni a venire, già venuti». Questo riutilizzo permutativo, non tipico di Manganelli, lo è di un Guerini nel quale la natura discenditiva diventa anche autoriciclante, e l'uomo si presenta come scarto di se stesso. Luoghi di Manganelli ritornano poi più volte, menzionati in margine come luogo intertestuale dove Guerini decreta lo svilupparsi la propria scrittura e il suo decorso: cfr. *dal primo al senza numero*, cit., 1, pp. 592, 584, 681.

³⁶ Cfr. R. Barthes, *Sade Fourier Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, pp. 153-154.

Chiudiamo presentando, infine, le impaginazioni caratteristiche di alcune delle ultime opere di Guerini, con lunghe stringhe minimalistiche di elencazioni, e con variazioni improvvise o ostinate ripetizioni per lunghi tratti, anche qui sulla scia nel minimalismo musicale. La seguente deriva da uno dei testi collaterali di *lì vidi: nero patio riso*, attualmente ancora non disponibile sul sito:

perse	piega	posano
persi	pien	posato
persi	piena	pose
persino	piena	posso
perso	pieno	possono
perso	pietra	posta
pesano	pietra	posta
pesi	pietre	posto
pesi	pii	potenti
pesi	pingue	potenza
pesi	pioggia	prato
peso	pioggia	prede
peso	pioggia	preme
peti	piove	premino
peti	piove	premono
petto	piove	premono
piaga	piove	premono
piaga	piramidi	prendermi
piagano	pirofora	presa
piangere	più	prese
piano	più	prese
piansi	più	presi
pianta	più	pressano
piante	pochi	presso
piante	poeti	prima
pianti	poi	prima
pianti	poi	prima
pianti	poi	prima
pianto	poi	principio
pianto	polsi	procede
pianto	polsi	profondi
pianto	polvere	profondi
pianto	pone	prone
pianto	ponti	prone
piede	ponti	propinqui
piede	ponti	prora
piedi	ponti	protende
piedi	poppa	protetta
piedi	porpora	pugno
piedi	porse	pulci
piedi	porta	puleggia
piedi	porta	pungono
piedi	portan	punte
piedi	porte	punto
piega	porti	punto

