

## **Poesia e pratica poetica a Crema: *addendum II***

*Il contributo precisa e saggia una chiave di lettura già proposta nei precedenti testi sul medesimo tema del 2018 e del 2019: la poesia è per lo più, per diversi autori locali, pratica necessaria per coerenza morale ma anche collaterale nel campo di esperienze di vita varie, con percorsi carsici che, anche quando si depositano nel libro, hanno un rapporto specifico e personale, mai invasivo, con un pubblico elettivo; e, in tutti i casi esemplificativamente proposti, ricerca caparbia che mira al superamento della percepita sterilità del libro come tale.*

## 0. Premessa

Se nel primo *addendum*<sup>1</sup> alla sezione monografica<sup>2</sup> che “Insula Fulcheria” dedicò alla poesia cremasca del XX sec. e dei primi decenni del XXI sec. abbiamo esemplificato alcune casistiche specifiche del rapporto tra pubblico e autore, in questo secondo *addendum*, ancora benevolmente richiestoci, riteniamo di far cosa utile documentando percorsi fortemente riservati di scrittura e prassi creativa intrinsecamente critici del veicolo stesso della poesia, quel *libro* che ne rappresenta tuttora, e nonostante tutto, la dimensione identitaria.

Mentre le figure menzionate nel primo *addendum* (L. Casalini e G. Ajolfi, e i fittizi, burleschi G. Zambelloni e G. Palombari) sono casi di felice relazione con la consegna della poesia al libro, calibrato in modo intenzionale per fattura e paratestualità con un orizzonte di attesa del lettore pieno di consolidata e mutua fiducia, gli autori che toccheremo quest’anno sono caratterizzati da un rapporto problematico con il libro che è preliminare affermazione di autocritica della poesia come tale, autolimitazione severa della propria scrittura, e stato strutturale di tensione con il lettore.

Esponenti di una comunque caparbia determinazione a scrivere, mutevoli e diversi quanto possibile per una terra dove le singolarità erano più facili da coltivare prima delle grandi trasformazioni di uniformazione culturale e valoriale del tardo Novecento, gli autori trattati sono personaggi spiccatissimi per individualità di atteggiamenti, lingua, ipotesi di valore estetico da creare e fruire. Sono altresì autori che abbiamo incontrato, sia pure non tematicamente del tutto inquadrati, nel contesto del primo intervento. Per due di loro, Carlo Alberto Sacchi ed Elio Chizzoli<sup>3</sup>, la presente modesta riflessione vuole costituire anche un primo passo per la valorizzazione della loro identità intellettuale, già avviata o in corso di progettazione mediante altre iniziative.

Di entrambi si propone una succinta analisi dell’opera letteraria in poesia come attualmente nota, e si ipotizza altresì un profilo di confrontabilità del loro diverso lavoro e impegno.

Per quanto riguarda Ivan Ceruti e Tiziano Ogliari, essi appartengono a quel cenacolo poetico informale che fu tra l’altro coprotagonista, come già documentato, dell’iniziativa di *Correnti* (anche con gli auspici di A. Noce ed E. Chizzoli), e che è stato ampiamente analizzato nella sua fase sorgiva proprio da “Insula Fulcheria”<sup>4</sup>. La loro attività nel campo della poesia, limitandoci ad analizzarne l’apporto più propriamente individuale, non si è esaurita nella partecipazione all’impresa collettiva del circolo poetico e della rivista, ma ha preso prima e dopo strade proprie, fortemente eversive del modello tradizionale di scrittura: nel caso di Ivan Ceruti, come movimento per la trasformazione dell’offerta della poesia da proposta di opera finita a svelamento del momento del suo costituirsi; nel caso di Tiziano Ogliari, come costruzione meticolosa, in corso da decenni, di un copioso libro “segreto”, di cui talora qua e là trapelano scritture privatamente offerte e privatamente commentate. E anche queste sono storie alternative di pratiche poetiche incisive ed influenti nella scena locale, professionali se non professionistiche, fatte di percorsi carsici che, anche quando si depositano nel libro, hanno un rapporto specifico e personale, mai invasivo, con un pubblico elettivo; e, in tutti i casi esemplificativamente proposti, ricerca ostinata che mira al superamento della percepita sterilità del libro come tale<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> F. GALLO (con la collaborazione di vari), *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum I*, in “Insula Fulcheria”, XLIX (2019), pp. 273-285.

<sup>2</sup> F. GALLO (con la collaborazione di T. Guerini), *Poesia e pratica poetica a Crema*, in “Insula Fulcheria”, XLVIII (2018), pp. 97-175 (poi citato come *Poesia I*).

<sup>3</sup> Cfr. *Poesia I*, rispettivamente pp. 106-107 e pp. 111-113.

<sup>4</sup> Cfr. *Poesia I*, pp. 114-129.

<sup>5</sup> Al superamento della sterilità del veicolo libro mira anche una buona parte del lavoro recente del più noto poeta professionista della nostra scena: sui preziosi aspetti paratestuali e intermediali dell’opera recente di Alberto Mori e sulle sue soluzioni instabili e mutevoli ci siamo già diffusi in varie sedi a stampa e non, tra

## 1. Poeti scomparsi e poetiche a confronto: Carlo Alberto Sacchi

A C.A. Sacchi (1943-2019) lo scrivente ha già dedicato uno spazio (troppo piccolo) nella sezione monografica del 2018; piccolo, perché allora il poeta e amico insieme ad altri aveva condiviso con chi scrive l'ideazione e la stesura della sezione monografica nel suo insieme, e la sua discrezione e signorilità era servita anche da monito preventivo a dirne sì, ma sobriamente e con misura. Purtroppo le sopravvenute circostanze hanno impedito di avere ancora con noi la sua diretta scrittura quest'anno, come invece avvenuto ancora nel 2019, quando pure non fu ancora possibile completare il suo ritratto come poeta.

Mentre si stanno ponderando azioni incisive che ne fissino il rilevante profilo intellettuale e l'eredità culturale per il nostro territorio<sup>6</sup>, della quale è stato un protagonista di punta per un contributo critico continuo e focalizzato dagli anni Sessanta fino a noi, ne proponiamo allora oggi qualche ulteriore elemento di lettura limitato all'attività di poeta in lingua italiana.

Ben noto è come Sacchi sia stato uno dei maestri riconosciuti della poesia vernacolare locale e della sua riappropriazione storica e critica, anche e soprattutto come editore e curatore di testi<sup>7</sup>.

Meno nota, la sua produzione poetica in lingua prende quota a partire da un episodio<sup>8</sup>, procede caramente ed emerge in forma organica in due libri importanti.

*Favole & ... altre favole* è un collage di testi, in parte maggioritaria in prosa e in parte in poesia, che muove dall'assunto di riunire diverse pratiche di scrittura che formano il "racconto sentimentale" di una "disperata ricerca dell'anima". Il testo del risvolto, non banale, suggerisce uno dei temi centrali del pensiero di Sacchi, per un verso illuminista critico, e per un altro critico della ragione illuministica in quanto sottrae all'uomo la sua dimensione spirituale. L'esercizio della ragione lascia il vuoto del lutto per l'evanescenza irredimibile delle illusioni e delle fedi (e qui Sacchi è lettore simpatetico di Leopardi), dall'altro propone un rimedio limitato ma non inefficace: la capacità discorsiva, di osservazione, di analisi e confronto, che se non esita talvolta che nel dolore, in altre alimenta il riso e il ricordo. Severo prima di tutto con se stesso, spietatamente ostile alla sua propria intelligenza di cui sembra prigioniero, in passi memorabili consegnati soprattutto alle prose (landolfiane nello spirito se non nella forma) Sacchi sembra sempre guardarsi dal di fuori stando un passo di lato rispetto alla vita (le cui dimensioni corpose e carnose d'altra parte tanto spesso evoca e propone con estrema naturalezza di linguaggio). Il testo misto di *Favole*, non immemore nella scrittura di Bianciardi come di Manganelli<sup>9</sup>, culmina in forma inattesa nelle due

---

le quali citiamo solo *Prefazione* in A. MORI, *Esecuzioni*, Fara Editore, Rimini, 2013, pp. 7-10; *Postfazione* in *idem*, *Canti Digitali*, ivi, 2015, pp. 145-150; *Postfazione* in *idem*, *Quasi Partita*, ivi, 2016, pp. 49-52.

<sup>6</sup> Cfr. le univoche reazioni pubbliche, <https://www.cremaonline.it/cronaca/20-12-2019Lutto+per+la+cultura,+%C3%A8+morto+Carlo+Alberto+Sacchi/>, <https://crema.laprovinciacr.it/news/crema/237213addio-a-carlo-alberto-sacchi-cultore-del-dialetto-cremasco.html>, <http://crema-news.it/cronaca/addio-a-carlo-alber-to-sacchi>.

<sup>7</sup> Sacchi ha al proprio attivo la curatela dei seguenti volumi per la serie *Poeti cremaschi di ieri e di oggi*: Ottomano Miglioli, Grafim, Crema, 2007; Vanni Groppelli, Leva Artigrafiche, Crema, 2008; Rosetta Marinelli Ragazzi, ivi, 2009; Fausta Donati De Conti, ivi, 2010; Giacomo Stabilini, ivi, 2011; Antonio Sbarsi, ivi, 2012; Giuseppe Meazza, ivi, 2013.

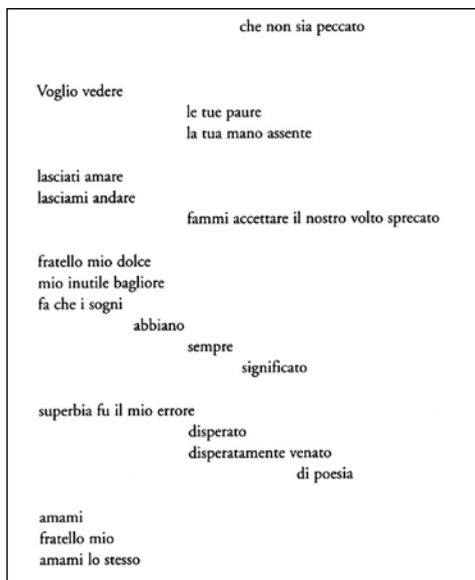
<sup>8</sup> La pubblicazione del potente carme odepórico *Sidereus Nuncius* su "Crema Produce" (4/1985), testo capitolato dall'amica Lucia Zanotti e successivamente vincitore del premio di poesia "La Bertazzola" del 1986.

<sup>9</sup> In particolare (ma forse è solo risonanza personale) de *La vita agra*, per le considerazioni sull'amore, il lavoro e il viaggio, e del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, il grande crepuscolare libro del dolore di Manganelli (qui il riferimento è più diretto: cfr. *Favole* etc. cit., pag. 41, e G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Adelphi, Milano 2017, p. 59, cap. dieci, incipit).

grandi poesie conclusive. *Eli Eli Lamma Sabachtani*<sup>10</sup> suona come un tentativo di preghiera, quasi come si chiude *Ash Wednesday* di T.S. Eliot. In un quadro dove l'io poetante si definisce “*ateo / crocifisso definitivamente alla vita*” (vv. 28-29), la forza di una coscienza ribelle che si sente sempre come *passo verso l'Assoluto* e insieme sempre anche come *sogno di una libertà ultima da ogni assoluto* finisce per riportarsi, come vedremo solo per ulteriore tensione e contraddizione, alla dimensione della poesia come sacralità, come rito di esorcismo ed evocazione (vv. 39-44):

*ogni dono ci fu dimezzato  
una vita che non possiamo sprecare  
un cervello che non basta a capire  
un bisogno esagerato di preghiera  
la chimera del mito  
la poesia come rito*

Gli strumenti formali di Sacchi (come si vede dal lacerto di cui sopra pienamente in dominio dell'endecasillabo e del settenario, delle rime interne e delle assonanze) organizzano il testo con una certa libertà di disposizione, come si vede dall'anastatica qui sotto, con l'intento di evidenziare assonanze che costruiscono campi semantici (fino a costruire un percorso che culmina in un *peccato [...] sprecato [...] significato [...] venato di poesia*, e che si caratterizza per la posizione saliente dei termini di cui sopra nella pagina<sup>11</sup>).



La contraddizione intima emerge infine nitida alla conclusione del componimento, dove al Gesù sofferente, così vicino e in fondo così opportuno a lasciarsi riconoscere nella sua umile e accettabile divinità, Sacchi non può dire altro che (vv. 90-93)

<sup>10</sup> C.A. SACCHI, *Favole* etc. cit., pp. 135-140.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, *Eli Eli* etc. cit., vv. 68, 74, 79, 82-3. I lemmi sono impaginati come in versi autonomi giustificati a destra, nel quadro di brevi strofe separate da righe bianche.

anche  
se mi uccide

anche  
il bisogno immacolato

del tuo nome

E la conclusione con la quale il Gesù del dolore diventa *anima mia* (v. 101) arriva da una *climax* in cui egli è via via “*fratello mio / sole velato / sole smarrito*” (vv. 98-100), dove non vi sono più dubbi sull’esito autodistruttivo della poesia come rito, rivelatrice di un Dio con il quale il rapporto è di sofferente, luttuosa lontananza, vista come un destino. Che ciò sia indubbio, lo testimonia l’elemento paratestuale di un insolito esergo a conclusione di *Favole*, un passo leopardiano<sup>12</sup> che se non chiude il discorso sulla possibilità di un imprevisto rapporto intimo con la trascendenza sembra però negare ogni sintesi funzionale tra la ricerca razionale e la dimensione spirituale.

La grande poesia testé commentata è seguita dalla nota *Sidereus Nunci*<sup>13</sup>, dedicata all’amico pittore Carlo Fayer. La costruzione formale del lungo testo (oltre 180 versi) è sostanzialmente musicale, bitematica e ternaria con due diversi sviluppi e una scintillante risoluzione in gravissimo (quasi come la chiusa della *Sonata in si minore* di Liszt). A una prima parte di strofe, con minori elaborazioni digressive, tutte introdotte da un “*Pensa che bello*” (vv. 1, 11, 36, 47, 61, 75) fa poi da *pendant* una seconda serie di strofe che muovono da un “*Pensa che brutto*” (vv. 101, 120, 130, 153). I due temi opposti sono la libertà della creazione e del gusto *versus* il loro asservimento all’utile, all’ideologico, al politico, al morale. La conclusione riprende dal motivo originale del *Pensa che bello* (vv. 163, 174), chiudendo poi però con modi ingannevoli, su un “niente” che nella nuda semplicità della parola rimanda alla signoria dell’inutilità e del vuoto, e giustifica quella maiuscola della *Morte*, del (celato) personaggio leopardiano evocato pochi versi prima (v. 176) che anche ai due amici liberi dalle ideologie e dalle religioni, pieni di gusto per la vita e di strumenti per apprezzarla, si avvicina lungo il cammino (la canzone è appunto *odeporica*, da intonarsi in viaggio) senza che l’ingegno o l’arte la possano allontanare.

Testo drammatico, alto per consapevolezza formale e virtuosismo tecnico, *Sidereus Nunci* collocato dopo il (cronologicamente successivo) *Eli Eli Lamma Sabachtani* segna anche un elemento identitario più profondo di quest’ultimo componimento. Unendosi ai due elementi paratestuali sopra citati, si raccorda direttamente con il volume seguente *Poiein*.

Quest’ultimo infatti si apre con un altro esergo leopardiano<sup>14</sup> che chiarisce, se necessario, il funereo esito della poesia come rito, cioè il fallimento dell’evocazione del divino e la susseguente necessità di un surplus di forza poetica a contrasto; e quasi da introduzione Sacchi colloca un testo in prosa che rivendica la dimensione a tutto tondo, morale ed esistenziale, del fare poesia.

C’era una volta un re (così comincia appunto il testo) che, bisognoso di cogliere il senso della vita, ne chiede dapprima a un filosofo, che gli illustra le reciproche funzioni degli enti, poi a un uomo di ricchezza e successo concentrato su queste sue prerogative, poi a un sacerdote che lo rimanda alla fede come al dono che gli farà capire quel senso. Insoddisfatto della fenomenologia

---

<sup>12</sup> *Verbatim* a C.A. SACCHI, *Favole* etc. cit., p. 150 non numerata: “La perfezion della ragione consiste in conoscer[e] la sua propria insufficienza a felicitarci” (cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, p. 407). Questo elemento paratestuale è preceduto da un altro a p. 149, un isolato distico a fondo pagina che recita “*Habia un rey... / C’era una volta un re*”. Si tratta in quest’ultimo caso di un rimando intertestuale che verrà a chiarirsi nel successivo volume, cfr. *infra* nota 15.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 141-148. Per un ampio lacerto del testo, e un altro commento, cfr. *Poesia I*, pp. 106-107.

<sup>14</sup> Cfr. C. A. SACCHI, *Poiein*, Selecta, Pavia, 2011, p. 5: “il sentimento è sempre vivo [fino a questo tempo], anche in mezzo alla maggior disperazione e al più forte senso della nullità delle cose”. La citazione di Sacchi, tratta da G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 2107, 17 febbraio 1821, traslascia quanto in parentesi quadre.

filosofica, critico dell'egoismo arrivistico ed edonistico, esacerbato da un'idea di fede come incomprendibile dono ad alcuni elargito e ad altri no, il re arriva infine da un musicista vagabondo, con abito arlecchinesco. Conversando con quest'ultimo, capisce che la mancanza di senso della vita è alla fine ben più evidente e ragionevole delle attribuzioni di senso che le danno la filosofia, gli affari, la religione o la politica. Ma la strada, aggiunge il musicista, non sta nello scoprire un senso che non c'è: sta nell'astenersi dal voler capire il perché, e provare a inventare quello che sta dietro ciò che vediamo. Umilmente il musicista propone, dice Sacchi, non "la", ma "una" risposta: tentativa, empirica, provvisoria maniera di portare con dignità quell'abito colorato "che tutti gli uomini hanno ricevuto in dono"<sup>15</sup>.

L'elemento giullaresco dato dall'abito, in sostanza l'autodesignazione di *professionista della maschera*, è un elemento ben presente in *Poiein*, testo scandito in frammenti di esperimento di scrittura amaramente celia di se stessi e del lettore, esplicitamente intesi a delimitare anche l'infelicità necessaria della risposta poetica<sup>16</sup>:

*povero Berto:  
un ritaglio  
uno sbaglio*

*oppure*

*Un pensiero di troppo  
Un sorriso di meno*

*Ferite di ghiaccio*

*Pierrot ha smarrito  
L'abito da pagliaccio*

Critico di sé e ironico verso le proprie proiezioni immaginarie; sospettoso nei confronti dei propri sentimenti e capace tuttavia, quasi in forma automaterna, di improvvise consolazioni<sup>17</sup>; ancora ripetutamente chiamato al confronto con il tema del divino, e spettatore del suo allontanarsi mentre sembra più la pur fragile prossimità umana, Sacchi conquista in questi testi una più specifica attenzione per le movenze di altri (anzi di un'altra), salvo sviluppare poi il volume con una lunga sezione di notevoli frammenti a tema religioso<sup>18</sup>, prima della cadenza che è nuovamente a tema poetologico e termina, non casualmente, con l'unico componimento che abbia un titolo. Solo verso la fine del volume le strutture formali escono dalla semplicità direttissima della scrittura e prendono una fisionomia coscientemente connessa ad ascendenti letterari.

La poesia finale è appunto una specie di *summa* delle diversificate influenze che Sacchi vuole ammettere e di cui (congetturiamo) anche si vuole liberare. *Per Beatrice, Laura e Silvia. Pagine d'album in la minore (N° 59) Beethoven*<sup>19</sup> si articola in tre parti, graficamente e stilisticamente

<sup>15</sup> Ivi, pp.7-15.

<sup>16</sup> Ivi, p. 66 e p. 78.

<sup>17</sup> Per esempio cfr. ivi p. 69: "povero Pierrot / tutto / ti fa male / ma la tua lacrima / può sempre / sognare", o p. 79: "Come sei triste, Berto! / Su, lasciati andare / alla filastrocca / all'anima tua barocca. / Lasciati andare: / da qualche parte / c'è sempre / un nuovo cielo / da inventare."

<sup>18</sup> Ivi, pp. 82-123.

<sup>19</sup> Il riferimento è L. V. Beethoven, *WoO 59 – Bagatella in la minore: Per Elisa, 27 aprile 1810*, probabil-

distinte. Il primo gruppo di versi (vv. 1-15) è completamente nella maniera del Sacchi visto finora all'opera in *Poiein*, capace di giochi di parole fulminanti e apostrofi sconcertanti. Questa parte del testo, dove si nomina per la prima volta Elisa (la dedicataria del brano beethoveniano) potrebbe evocare, per contrasto, Beatrice: alla dantesca icona dell'avvicinamento alla fede, Sacchi contrappone la scoperta della *Banalità*, la persistenza odiosa dell'amore di sé. Non beatificato dalla fede, ma anzi respinto da essa ancor più in una solitudine dolorosa, Sacchi incontra poi nelle sembianze di una metamorfica Elisa la petrarchesca Laura (vv. 16-43). Qui procede con accenti di scrittura modernistica, lemmi leopardiani ed eleganze ungarettiane e montaliane, fino a uno scioccante "*ci abortiamo finalmente in acque fresche e chiare*" (v. 37) che sembra porre la pietra tombale anche sulle capacità di salvezza della funzione estetica. L'incontro finale con la Silvia leopardiana (vv. 44-71) avviene in uno scenario di continue anafore, non immemori di moduli di Rimbaud, Trakl o Eluard, che assorbe anche la lezione della poesia *beat* nell'ingresso del reale dello spazio e del movimento del corpo attraverso i luoghi.

*Come la morte*  
*Come le gonne corte*  
*Come amarti davvero tanto*  
*Come le vie dorate e gli orti*  
*Come vivere senza capire d'esser morti*  
*Come sudare giuocando alle carte*  
*Come recitare la propria parte*

Una discesa in via Mazzini, tra aperitivi e sguardi, bar e conversazioni, sembra poter reincarnare finalmente la donna Elisa, come la maschera della poesia, "*Come un pugno di fantasia sui denti: / fuggitivi e ridenti*" (vv. 70-71). Il tutto in un quadro prevalente di rime bacciate e continue assonanze che hanno un che di infantile, felicemente giocoso, ma anche di serrata, incalzante ossessione ritmica.

Incerto tra il gioco e il dramma, al lettore non restano che due certezze: un libro divagante, diseducativo, non piegabile a ogni uso di edificazione o moralismo e un autore libero, soprattutto dall'idolatria di se stesso. *Libero autore di libri inutili* sarebbe stato, crediamo, un emblema di merito professionale che Carlo Alberto Sacchi avrebbe potuto rivendicare per sé, e che con convezione gli ascriviamo.

## **2. Poeti scomparsi e poetiche a confronto: Elio Chizzoli**

Radi, impossibili i confronti tra Sacchi ed Elio Chizzoli, sia sul piano della dizione che degli ascendenti poetici. Comparabile, però, almeno un elemento, cioè la centralità nella loro esperienza di un *rapporto originale con il Cristianesimo* che, se ha fatto del primo un voltairiano capace tanto di dramma quanto di umorismo, fa invece del secondo un appassionato ricercatore della traccia cristologica.

A C.A. Sacchi non manca il *pathos* della domanda ultima, del senso del dolore; gli è meno congeniale l'osservazione dell'altro, perché più sicuri sono i suoi parametri intellettuali e più disciplinata è la sua scrittura. Da didatta, sa cogliere le potenzialità del prossimo e sa trasmettere al prossimo la strumentazione che egli stesso domina; la sua *pointe* critica è più contro questa stessa

---

mente via *Pagina d'album: Per Elisa - per pianoforte* / Ludwig van Beethoven; [revisione a cura di] G. Montani; [copertina di] A. Rossi, G. Ricordi & C., Milano 1950.

strumentazione intellettuale, contro la sua riduzione a disciplina.

Per E. Chizzoli, poeta di formazione non convenzionale e scrittore per propensione<sup>20</sup>, di enorme forza ideativa e di strumentazione formale disomogenea, la poesia è piuttosto momento di scoperta non dei limiti del pensiero e della cultura, ma dei limiti dell'emozione diseducata, propria e altrui. L'apertura affettiva al prossimo, e la risonanza emotiva del messaggio cristiano, che in Sacchi sono sottoposte a un filtro intellettuale, qui invece trovano pieno sviluppo.

Anche di Elio Chizzoli avemmo già modo di scrivere nel 2018<sup>21</sup>, e successivamente di presentare un ulteriore contributo critico in riferimento a una sua magnifica "fattura poetica", presentato nell'edizione di *Poesia A Strappo* del 2019 e poi accolto nella mostra su Elio Chizzoli e Alda Merini dell'autunno 2019<sup>22</sup>.

Che aggiungere oggi? In primo luogo, che si dovrebbe, come si intende fare per Sacchi, proseguire nel cristallizzare la riflessione sul lascito morale e intellettuale di Chizzoli; in secondo luogo, che l'*opus magnum* di quest'ultimo, già letto nel 2018 dentro il contesto dell'idea della scena poetica cremasca, può essere ulteriormente interrogato secondo diversi profili: ne offriamo qui almeno due, non desiderando affatto di intitolarci lettori ultimativi e onnivori del suo lavoro, e sottintendendo la possibilità reale di ulteriori e diversi approcci.

In primo luogo, Elio Chizzoli, certo sale e catalizzatore della scena poetica cremasca, organizzatore e amico di tanti, rigoroso maestro del dono e del contraccambio poetico (quanti traffici nel suo negozio di biglietti, fogli, libri, idee), ma anche scrittore di autonoma e controversa fisionomia; e in secondo luogo, il suo confronto con il Cristianesimo – laddove, per continuare con il paragone che fa da elemento di continuità per il nostro scritto, mentre a C.A. Sacchi la problematica religiosa si offre sempre anche come dimensione intellettuale, e quindi per lo più esposta alla critica corrosiva, per Elio Chizzoli la questione del Cristo è altrettanto critica ma nel senso di una propria sempre percepita durezza emotiva al lasciarsi toccare dal messaggio spirituale del Salvatore.

Preso come poeta in sé, ossia con parziale tradimento della sua intenzione di essere animatore di una scena e partecipe di essa come elemento lievitante ma non coartante, elio & c. (tale il nome d'arte di Elio Chizzoli), rappresenta una funzione autoriale discontinua. La sua *summa*<sup>23</sup>, già esaminata come luogo di rappresentazione della scena cremasca che una sezione di quel testo ospita, raccoglie versi di diversissima origine e finitura. *Poesia* (pp. 1-22) ha moduli e lemmi propri dell'attenzione alla scrittura colta, ma inizia a presentare alcune idiosincrasie di scrittura che saranno poi ricorrenti (frequenti *dash*<sup>24</sup>, spaziature imprevedute, separazioni di diversi spazi tra un lemma e la virgola appostavi, l'ingresso imprevedibile di un elemento iconico nel testo poetico).

L'immediatamente successiva sezione *Basta coi re* (pp. 23-102) si allontana quasi del tutto dall'ipoteca del linguaggio colto, e in alcuni punti muove con potenza alla dimensione della de-

---

<sup>20</sup> Elementi biobibliografici a <https://www.welfarenetwork.it/crema-bio-chizzoli-le-spine-e-i-silenzi-alda-merini-e-elio-chizzoli-sale-agello-1-17-11-2019-20191031/> a cura di A. Noce.

<sup>21</sup> Cfr. *Poesia I*, pp. 107, 111-113.

<sup>22</sup> Oggi pubblicato a <https://www.cremascolta.it/2019/11/06/omaggio-a-elio-chizzoli-una-fattura-poetica-del-2003/>. La mostra, dal titolo *Le spine i silenzi. I fondali inquieti di Alda Merini e Elio Chizzoli*, curata da A. Noce, D. Cappelli e Giobico, si è svolta presso il Centro culturale Sant'Agostino di Crema, sale Agello, dal 1 al 17 novembre 2019.

<sup>23</sup> ELIO & C., *fermo non respiri, ---- respiri*, Locatelli, Crema 2003. I riferimenti successivi in corpo al testo sono relativi a questo volume.

<sup>24</sup> *Em dash* è la lineetta lunga (quanto una m), alternabile allo *En dash* (quanto una n). Tali lineette, in italiano, indicano normalmente l'apertura e chiusura di uno spazio parentetico, o il ricorrere di battute nel discorso diretto. Dall'inglese o dal tedesco se ne mutuano altre funzioni, come segni di una marca agogica della lettura (quindi una sorta di pausa ritmica).

nuncia e della militanza, senza rinunciare a mobilitare i più diversi artifici iconici e compositivi<sup>25</sup>.

Testi evidentemente di origine assai diversa nel tempo e nello spazio, con propensione (anche retorico-moralistica) spesso efficace, i componimenti di *Basta coi re* nella loro disegualianza di misure e stili appaiono tracce di una specie di sismografo interiore sempre acceso, con al centro, brano unico e atipico nella sezione, un folgorante accesso di poesia non morale, non politica, non eticamente sollecitata, non didascalica (p. 75):

*la casa è incendiata  
sono tutti salvi  
non entrare mi dissero  
non posso e quasi subito esco  
con un libro di poesie*

*era l'alba.*

Insomma il Chizzoli politico è uno strato del Chizzoli poeta, non l'opposto; e il trattamento poetico, in tutta la sua instabilità, dimostra come la poesia di protesta, necessaria per un uomo come Chizzoli, fosse più un riflesso nella sua passione di una *dimensione intellettuale e culturale che era propria della sua sensibilità complessiva che uno scopo strutturato affidato alla poesia come strumento*.

*Poesia d'amici*, la sezione seguente, si divide in due parti (pp. 103-164 e pp. 165-224): della seconda, luogo in cui elio & c. documenta gli amici della scena cremasca e non, interlocutori reali del suo poetare, abbiamo già detto. Più interessante, in questa sede, riflettere sul contenuto della parte autografa di *Poesia d'amici*, tutta dedicata al tema religioso e di fatto resoconto di un rapporto personale con il Cristo. Lontanissimo da ogni dimensione confessionale, il Cristo di Chizzoli è inseguito da un profluvio di preghiera, in una forma spesso impoetica condizionata da moduli della dizione liturgica e religiosa (frequenti per esempio le anafore). Anche gli elementi di originalità compositiva si dileguano e molti testi presentano forme del tutto ordinarie. La sezione, trova una giustificazione nelle seguenti, mondana e profana e abitata dalla diversità dell'altro, che pare di capire possa essere accolto e apprezzato proprio sotto la forza orientante di questo Cristo faticosamente guadagnato. All'interesse del lettore può essere sottoposta una coppia di testi più intimi, meno condizionati da un lessico spesso faticoso perché sovradeterminato (espiazione, colpa, salvezza, luce, rivelazione, il Maestro, l'eterno etc.). In questi testi a nostri giudizi la parola poetica si libera dall'ipoteca del linguaggio tradito e anche su questo tema, che gli è così intimo e difficile, elio & c. raggiunge una felicità di scrittura.

---

<sup>25</sup> Righe sovrapposte al testo, p. 30; crenature particolari di lettere, p. 38; grafemi disegnati, p. 43; segni a pennello allusivamente orientali, p. 48; *collage*, p. 49; riproduzione di un tabellone manuale di briscola, p. 61 (tralasciamo per la frequenza la menzione dettagliata delle peculiari disposizioni del testo sulla pagina, delle sottolineature, maiuscoletti e spaziature etc.). Cogliamo anche l'occasione per notare la presenza delle desuete grafie *ò* per *ho*, *à* per *hanno* etc.

nella vita                    i tre coltelli sacri...

uno per il tuo lavoro  
l'altro che divida il pane con chi non vedi.  
^ l'ultimo il più piccolo ^  
che si sfodera e rifodera

a tarda notte  
al meriggio  
al mattino

per levigare l'ispirata preghiera  
– all'incontrante –  
aperto

dei nostri cuori.

(p. 146)

perché questo chiarore stamane  
nella piccola stanza del sonno.  
l'incastro delle tapparelle è perfetto  
le pitture dei muri sono vecchie.  
ma il chiarore è senza limiti.  
sveglia e abbaglia.

forse, stanco,  
mi ero addormentato sulla spalla,  
di colui che cerco  
, e nei miei occhi ora scorre  
la compagnia della sua luce.

a frammenti, un ticchettio d'aria,  
battuto sui vetri del CHRISTUS REGNAT.  
(p. 157)

Interessante anche una scrittura, completamente in maiuscolo, disposta in versi ma di piglio prosastico, che ricorda le prose evangeliche di Rimbaud (il cui segno, comunque, è tutt'altro) (cfr. p. 152)<sup>26</sup>.

*Rumori di dentro* è la parte più dichiaratamente poetica di *fermo non respiri, ---- respiri*.

Ridotti ma non cancellati gli esperimenti grafico-compositivi, elio & c. dispone di seguito oltre 50 pezzi, per lo più molto brevi, con forte capacità icastica e lirica gestita come sempre senza un'idea di perfezionamento ultimo della scrittura. Sono accattivanti molti pezzi della sezione, (cfr. pp. 256 da cui l'anastatica a fianco 266, 268); quello eponimo (p. 234) porta con sé una dimensione funerea che è un tratto evidentemente ricorrente della poetica e della visione del mondo di elio & c..

USMAN il giovane negro  
è seduto al tavolo delle trattative —

la folla a<sub>t</sub> n<sup>o</sup>  
tor

si compiace all'interrogarlo  
dà segni d'intolleranza  
si fa aggressiva.

usman,                    mostra i documenti  
— sono in regola —

f u g g e !

nel tramonto rosso del sole  
immobile,                    un segno nero.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 152. *Poesia d'amici* è stata riedita in forma variata nel 2015, in un volume dal titolo *Gesù >poesie<* (da: *poesia d'amici*), attribuito ad "Autori Amici di Cristo", nel quale i primi 57 componimenti riepilogano integralmente la sezione di *fermo, non respiri, ---- respiri* nella parte autografa di elio & C., mentre seguono poi altri testi in misura da quasi raddoppiare la consistenza della sezione già riprodotta. Almeno gli ultimi sono dovuti ad altre penne, del che dà una traccia non solo l'attribuzione d'autore ma anche la nota nel *colophon* che menziona i "sei poeti cremaschi" per conto dei quali il volume è stampato (si ringrazia Angelo Noce per aver portato l'attenzione su questo testo e per aver concesso di visionare una copia del raro volume tirato come il precedente da Locatelli in un numero limitato di copie numerate). Il testo conferma la lotta linguistica di elio & c. con il lessico della religione e la forza con la quale alla sua coscienza l'epifania della figura cristologica si impone come pietra di paragone per le emergenze morali e politiche, così come la sua visione dell'impresa poetica come *aspetto di vita collettiva, dove l'individualità scompare nella condivisione dell'emozione e della fratellanza*.

Acutamente consapevole del male oggettivo e autocritico nei confronti anche di una propria disposizione al male, il poeta trova bensì nel Cristo e nella vita sociale compensazioni, sostegni e una retroazione positiva, ma ciò domina solo temporaneamente la sua prevalente umoralità.

La lunga sezione conclusiva di *Fiammiferi* è invece raddoppiata, *de facto*, dall'anastatica pagina per pagina dell'esposizione dei componimenti al *pannello-puré* di *Poesia A Strappo* 1983, l'edizione pionieristica dove venne altresì lanciato, oltre allo spazio di raccolta della poesia (da strappare dalle copie), anche quello *puré* di deposito di poesia da parte dei partecipanti<sup>27</sup>.

*Fiammiferi* porta dentro di sé una dichiarazione di poetica tutt'altro che irrilevante (pp. 315-17), laddove la poesia risulta “emozione esaltante / per uomini cattivi” che offre un “sonno... animale”, a testimonianza della natura essenzialmente passionale, quasi autoterapeutica della poesia di elio & c.. Sarebbe incompleto trattare di Chizzoli senza ricordare che la sua forza costante e la sua mite ma continua sollecitazione sono stati elementi essenziali perché il circolo poetico *Correnti*, ancora oggi attivo, potesse nascere; e senza il rapporto da lui aperto con Alda Merini, insieme ad Angelo Noce, tanto minore sarebbe stato il ruolo pubblico della poesia nella nostra città dagli anni Novanta in poi.

### **3. Ivan Lazzaro Ceruti: dalla scrittura automatica al laboratorio di scrittura poetica (e oltre)**

Ivan Lazzaro Ceruti (n. 1955) rappresenta probabilmente, all'interno della scena locale, il più radicale eversore dell'idea di libro. Condividendo con il gruppo di Cappelli, Guerini e Ogliari un sodalizio centrato, oltre che sulla reciproca e benevolente amicizia, su un'apertura di prospettive estrinseche a ogni autodefinizione o ingessatura in movimenti ed etichette, Ceruti è autore soltanto di edizioni private, ciclostili e testi d'occasione, con unica edizione curata un elegante spillato in occasione di una mostra presso il *salon* di arredamento Raffa alla fine degli anni Ottanta<sup>28</sup>.

Tale caratteristica deriva da una scelta intenzionale, che nasce da un'idea precisa di ciò che sia la scrittura poetica, maturata attraverso, peraltro, una vera e propria pratica a morte della scrittura come tale testimoniata da due testi in ciclostile circolati negli anni Settanta, ed entrambi disponibili online sul prezioso sito di Gian Paolo Guerini, *Il dio caprone*<sup>29</sup> e *Escamotage di San Paolo nella Lettera ai Filippesi*<sup>30</sup>.

Mentre il primo testo potrebbe essere riassunto da quanto lo stesso Ceruti dice, cioè come connesso al disagio generazionale del suo tempo e al consumo di taluni miti della condizione giovanile del tempo<sup>31</sup>, non si deve sottovalutarne l'evoluzione interna, da una situazione di scrittura automatica fino al suo disciplinarsi, nella parte conclusiva, in forti accenti lirici che iniziano a scegliere misure ritmiche e elementi costruttivi (vedi l'anastatica).

---

<sup>27</sup> Non abbiamo potuto ricostruire se la sezione *Fiammiferi*, che porta il *moniker* di *Poesia A Strappo* 1983, sia stata effettivamente lì depositata, oppure se si tratti di un espediente di composizione del volume.

<sup>28</sup> I. CERUTI, *L'unità semplice della scrittura reale. Ivan Ceruti 1979/1989*, Arti Grafiche Cremasche, Crema 1989. Ringrazio l'autore per avermene messo a disposizione una rara copia.

<sup>29</sup> Cfr. [http://www.gianpaologuerini.it/b\\_aboutyou/2\\_guests/pdf/ceruti.pdf](http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/2_guests/pdf/ceruti.pdf), ove l'anastatica del testo, la cui data di composizione è indicata nel 1976, è corredata dalla dicitura “Edizioni Pasto Nudo, Crema 1977 - a cura di Gian Paolo Guerini-”. Con Guerini Ceruti opera saltuariamente anche sulla rivista del *Théâtre du Silence* (cfr. per esempio n. 1, pp. 8-9, [http://www.gianpaologuerini.it/a\\_aboutme/2\\_biblio/pdf/teatrodelsilenzio.pdf](http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/teatrodelsilenzio.pdf). anche per altri riscontri).

<sup>30</sup> Cfr. [http://www.gianpaologuerini.it/a\\_aboutme/2\\_biblio/pdf/escamotage.pdf](http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/escamotage.pdf). Il testo risale al 1979, ed è prefato da Gian Paolo Guerini e Aldo Spoldi.

<sup>31</sup> Cfr. I. CERUTI, *L'unità* cit., p. 3.

cresciuto nella scoperta di bgkunin e delle nebbie  
 e delle feste della vita di quest'uomo grande  
 immenso giusto  
 cresciuto nelle lacrime in un impermeabile un pomeriggio  
 cresciuto nella magia delle finestre illuminate sulla campagna  
 piovviginosa all'ora di cena guardando quell'intimità che  
 mi mancava  
 cresciuto sotto due cesti di basket e cantando con le dita  
 strette in un pugno l'esibizione  
 sentendomi solo e orgoglioso artefice  
 pensando di fronte a un lavabo inconstato di casa mia  
 se sarci riuscito un giorno ad evitare il mio  
 orrendo profilo aquilino d'uomo

Il secondo ben più ampio secondo ciclostile, di 92 pagine contro le 14 del primo, risente di una maggiore costruzione intellettuale anche per l'apporto di Guerini e Spoldi al disegno complessivo. Il riferimento di base al testo paolino non è satirico né canzonatorio, piuttosto metamorfico. Con andamento prosastico, inevitabilmente sospeso tra Burroughs e Manganelli, e tratti di scrittura sapidi, che rendono una sorta di pantomima infernale all'interno di un mondo in parte sessuocentrico, in parte aperto a una trascendenza non confessionale, alcuni versetti della *Lettera ai Filippesi* sono oggetto di sostituzioni accorte che trasformano il dettato paolino in dettato poetologico e preannunciano, sostanzialmente, la genesi della letteratura come esito dell'autosoppressione della morale cristiano-borghese.

Al centro del testo, meritevole per la verità almeno di una più precisa riproduzione anastatica se non di vera e propria edizione, sta il tema del rifiuto dell'automutilazione<sup>32</sup>, cioè tanto della circoncisione come segno di appartenenza di gruppo (dunque rifiuto, qui, della dimensione della distinzione d'artista, di cui testimonia la poverissima e provvisoria veste del lavoro), quanto della normalizzazione del desiderio nel quadro della società borghese, di cui si preconizza la sostituzione rivoluzionaria con una nuova grammatica dell'espressione e dell'esperienza del desiderio veicolata dalla corporeità.

Il tema del lavoro di Ceruti è in fondo proprio la negoziazione tra il sé e la dimensione violenta, intrattabile della sua propensione desiderante, e la ricca fenomenologia del venire a coscienza del desiderio non tanto come spazio di pacificazione e godimento, ma, con un accento proprio del Settantasette, come spazio di distruzione, gesto nichilistico.

Brani di scrittura tipicamente burroughsiani sono evidenti nel *IV Escamotage*, talvolta con livelli di improvvisa accensione lirica e ricerca di effetti omofonici, in un cosmo nebbioso dove si individuano qua e là appagamenti estetici istantanei e possibili in uno scenario turbinoso di continuo scambio tra l'immaginario e il reale.

Nell'impossibilità anche solo di riassumere la complessità di strati di questo testo, esso è interessante nella parabola di Ceruti perché comprende, liminalmente, l'avvio di quella ricerca sulla teatralizzazione laboratoriale dell'origine della poesia che sarà poi il tratto principale della sua attività. Infatti il testo si chiude con una serie di dialoghi con indicazioni a mano di scena e recitazione), dove emergono personaggi individuati come dimensioni interiori dell'autore, o sue proiezioni, o fattori materici o cosmogonici con i quali si sente in contatto.



LABORATORIO  
 DI SCRITTURA POETICA  
 E TEATRO DA CAMERA  
 « IL TROVANTE »

<sup>32</sup> Cfr. S. PAOLO, *Lettera ai Filippesi*, 3, 2.

Al centro c'è il *Chiostro*<sup>33</sup> (per deflessione dal *Cristo* della lettera ai Filippesi), non casuale designazione di una struttura di ordine e organizzazione, chiusa e insieme aperta (chiusa all'influsso orizzontale del mondo esterno, verso cui si relazione solo con regole rigide, aperta al cielo e quindi all'orizzonte della forza sorgiva della vita e della spiritualità). Anche qui non si può indugiare sulla complessità dei livelli, limitandoci ad osservare la strutturale contraddizione esposta *in limine* da una *facies* di testo non finito rispetto alla sua attuale condizione di pubblicità universale data dalla disponibilità *online* oggi e via ciclostile prima.

Negli anni successivi, in particolare tra il 1985 e il 2000, Ceruti, con l'apporto di altri e in particolare F. Monticelli, si dedica all'impresa del *Laboratorio di scrittura poetica e teatro da camera "Il trovante"*. Scriveva puntualmente Ceruti, su "Correnti", 2/97<sup>34</sup>, che la funzione creativa alla quale egli mirava consisteva nel rinunciare alla funzione aggiuntiva, fabulatoria di una parola che riempia il vuoto, ma di lasciare piuttosto che sia quel vuoto stesso della cosa a farsi "non-testo".

Transitando dall'affabulazione torrenziale dei ciclostili a questa nuova disciplina, il laboratorio di Ceruti mira a definire e rendere visibile quel momento in cui la pulsione alla parola non è ancora deviata nell'uso ordinario e sempre falsificante della lingua, e nella sintesi con il gesto e il suono isola momenti in cui il "nulla" evade dalle "forme". La parola quindi non si connette prioritariamente ad altra parola, ma insieme al complesso del sistema sensoriale e delle altre capacità mimiche ed espressive si pone al servizio di una rivelazione d'essere. Tema rispetto al quale Ceruti afferma con chiarezza che "ciò che in ogni istante accade altro non è che il non esserci delle cose"<sup>35</sup>. La pratica del laboratorio, aperta a diversi autori e variamente ripetuta sul territorio, si allarga all'*happening* e alla mostra in collaborazioni con Gian Paolo Guerini<sup>36</sup>, nel quadro di una poetica ostile come tale al libro e alla scrittura come veicoli ultimi della poesia. Non a caso, per diretta testimonianza dell'autore, l'esperienza finale del laboratorio si è consumata con la problematica resa di un testo originariamente pensato per la pagina, il *Conte di Kevenhüller* di G. Caproni, un'esperienza che Ceruti ha considerato poco riuscita e che ha portato, allo stato attuale, alla cessazione delle attività del laboratorio<sup>37</sup>.

Cardinale, sostanzialmente, è quindi per Ceruti non tanto la cesellatura della forma, quanto la costruzione, nello spazio della scena e nel rapporto con il pubblico, delle condizioni di nascita della forma poetica e della contestuale rinuncia a darvi corso, dovendo di fatto la poesia, come possibile illuminazione delle cose, rinunciarsi per lasciare che sia l'ombra della cosa ad affermarsi. Il laboratorio è stato dunque un grande esercizio di ascesi, di rifiuto del valore della parola nel suo porgersi. La scelta di definire il laboratorio con il prezioso concetto di "trovante", cioè del masso erratico di diversa composizione rispetto al suolo su cui si staglia, indica la natura non pro-

---

<sup>33</sup> Cfr. I. CERUTI, *Escamotage* cit., p. 78 ss..

<sup>34</sup> Cfr. *idem*, *Note intorno alla poetica del "nulla"*, in "Correnti", 1997, n. 2, p. 2, supplemento di "Punto a Capo", 7/97, oggi disponibile in microfilm presso la Biblioteca Comunale di Crema, oppure a <http://web.tiscali.it/correnti/acrobat/n2.pdf>.

<sup>35</sup> Cfr. F. LAZZARI, *La poesia da camera*, "La Provincia di Cremona", 29 aprile 1988. Il non esserci delle cose rimanda all'idea del manifestarsi dell'essere come nulla nel ritrarsi degli enti, propria di un approccio Zen se non heideggeriano.

<sup>36</sup> Citiamo almeno *Sembra*, presso Auditorium Cavalli e poi Raffa, Crema 1991-92, con catalogo in mostra di T. OGILIARI, Edizioni Divulga, Crema, 1992; *Sospeso su carta*, Calisto Café, Vailate, 18/07/ 1994.

<sup>37</sup> L'informazione risale a un colloquio diretto con l'autore. Tra le diverse esperienze del laboratorio e di altra attività teatrale, presentate a Crema, Romanengo, Soresina, Livorno, Milano; 1985, *The hired killer's glove*; 1986, *Il mondo è sempre più grande di un'opinione*, *Scrittura discontinua, ovvero: il pensiero di chi cammina*; 1987, *La tenerezza dell'aquila*; 1988, *Falsa partenza*; 1990, *Il ponte sull'acqua*; 1994, *Con testo a fronte*; 1996, *Teatro dell'Ovvio*; 2000, *Il conte di Kevenhüller*, da G. CAPRONI. Oltre alle citate, importante la produzione individuale di *C'è un posto dove il mondo dovrebbe esserci*, di cui in seguito.

gettabile della poesia, e la specificazione che la scrittura poetica sia in sé anche teatro da camera implica la dimensione inautentica dello scrivere come mera rappresentazione, inscenata dall'io per se stesso, mentre sotto la scrittura la cosa sfugge e quell'attimo di nulla, in cui idealmente l'autore e il pubblico ne constatano l'inadeguatezza rispetto all'ipotetico oggetto, è l'effimera manifestazione del lato del reale a cui la poesia tenderebbe.

Dalla scrittura automatica dei primi testi, che tentavano di salvare tutto il distillabile di una ricerca magmatica e fortemente intrinseca al tempo storico, Ceruti perviene così a un'idea di distillazione della scrittura che si compendia in forme succinte, prevalentemente aforistiche, per di più incomplete rispetto alla dimensione scenica e visuale in cui gesti misurati la propongono.

Da una recente raccolta privata<sup>38</sup> che condivide, come non sorprenderà, con Cappelli, Guerini e Ogliari, raccogliamo taluni di questi testi, la cui genesi cronologica conta poco nella loro ideale continuità con le idee dianzi ricordate.

*Non c'è uomo e non c'è anima.  
I poeti in ascolto tacciono.  
A parlare sono i nomi delle cose.*

*La notte amica canta  
la mia estraneità al mondo.  
Guardo senza camminare il cielo nero.*

*È tempo di fermarsi  
ed aspettare che io abbia un'ombra  
da amare.*

*L'orizzonte parla la lingua del lampo.  
Fa lo stesso l'uomo scomparso  
che chiama se stesso, inascoltato.*

L'esperienza di Ceruti si completa con l'attenzione per la forma grafica e per *performance* non immediatamente etichettabili. Oltre a diverse proposte pubbliche del proprio universo segnico, interessante è sicuramente l'esposizione *C'è un posto dove il mondo dovrebbe esserci*<sup>39</sup>, caratterizzata da grandi *tabloid* rielaborativi di slogan e messaggi della comunicazione di massa, dove sapienti cancellature trasformano testi banali in sapidi aforismi, appunto alla Ceruti, riportati su tabelloni con le corrispondenti immagini pubblicitarie contestualizzate dal nuovo commento.



<sup>38</sup> D. CAPPELLI-I.L. CERUTI-G.P. GUERINI-T. OGLIARI, *Piccoli poeti giocano con il fuoco*, con una nota di T. Guerini, stampa privata in 50 copie, 2020. I 4 testi portano, in senso orario, i numeri 22, 27, 8, 29.

<sup>39</sup> Presso Calisto Café, Vailate, 05-31.01.1999.

Poeta e *performer* non classificabile, avventuroso libero e originale, senz'altro in interscambio per un periodo con Cappelli, Guerini, Ogliari, Mori e altri, Ceruti è un personaggio tanto nascosto quanto seminale della scena poetica locale.

#### 4. Un libro nascosto: *Atlante di Tiziano Ogliari*

Tiziano Ogliari, non ignoto agli scenari pubblici della poesia<sup>40</sup>, è da anni cesellatore silenzioso di un'opera destinata a diventare, proprio per la sua assenza dalla scena pubblica, una sorta di grande organizzatore occulto del lavoro poetico cremasco, quasi attrattore come un buco nero lungo una strada che è coerente con quella di Guerini, Ceruti e Cappelli (sodali dei suoi momenti di avviamento alla scrittura) almeno nella ricerca di una via originale, postletteraria, alla pubblicazione della poesia.

In direzione solo parzialmente convergente però rispetto a questi suoi compagni di eversione, Ogliari non è un critico della parola poetica e della sua strumentazione tradita come tale, anzi è un dicitore molto fine, tecnicamente impeccabile sia nella metrica sia nel florilegio delle figure retoriche e del conio neologistico; poeta di settenari, di sonetti, di endecasillabi, di figure di suono e di senso che si ispira a una lezione modernistica estrema, quanto a flessibilità dell'uso e a ricorsi spregiudicati a *portmanteau* e a tamponamenti.

Ogliari invece è comunque un *critico del (proprio stesso) libro*, che si sta astenendo dal concludere da un tempo molto lungo, centellinandone piccolissime parti a diverse e diversi a seconda delle situazioni, espandendo in continuazione la portata del suo lavoro.

*Atlante*, questo il titolo del *work in progress*<sup>41</sup> di Ogliari, è sia una geografia dell'anima e della realtà sia un'azione diurna di faticosa separazione del cielo dalla terra, delle cose dall'essere, altrimenti prese in un gorgo discenditivo, per usare ancora una parola manganelliana, che può essere esorcizzato solo dalla parola.

Elemento di tenuta strutturale dell'opera di Ogliari è una dimensione ipogrammatica che va letta sotto i collanti più estrinseci del suo testo, anche se non per questo meno operativi (i lettori spero si divertano nell'involontaria condizione borgesiana in cui li pongo ingiungendo loro di leggere un libro che, a tutt'oggi, non c'è). Il campo semantico aperto dalla sequenza delle sezioni di *Atlante I* muove dalla nominazione della fluidità archetipica dell'acqua alla sussistenza più profonda della terra; passa attraverso l'emergere della coscienza come proprietà di visione e astrazione che si manifesta nella parola e tramite quest'ultima espande una seconda natura di segni e manufatti sopra quegli archetipi. In *Atlante II* il percorso libero nel mondo che diventa spostamento più strettamente locale incontra via via terre e fiumi, deserti e spazi sotto i cui nomi viene recuperato il senso di quelle dimensioni archetipiche e sorgive, solo per constatarne la fuga precipitosa dal linguaggio, un loro "*fuggire cieco / fatto di tracce senza mai usura*". Non può non sovvenire allora E. Pound (*with usura the line grows thick / with usura no clear demarcation*), non può non sovvenire una matrice heideggeriana. Il ritrarsi dell'essere in *Spuren*, in tracce che mirano a una chiusura su cui non c'è vista; la parola che, se vuole esserne almeno memoria, deve imparare una leggerezza diversa dalla lingua della transazione sociale quotidiana per salvare la commessura dello strappo tra essere ed ente, dire il lutto e la separazione tra lo stagliarsi della cosa e il suo promanare dall'indicibile del tempo e della materia. Qui *Atlante* si merita il proprio

---

<sup>40</sup> Data la volontaria ritrosia di Ogliari, lasciamo al lettore curioso di trovarne le tracce, dalla versione *online* di "Correnti" al sito di Gian Paolo Guerini, a piccole e interessanti scritture variamente distribuite.

<sup>41</sup> Allo stato attuale, e cioè all'ultima occasione a me nota (aprile 2020), *Atlante* consta di due libri, per 130 componimenti. I riferimenti sono al volume I (A I) o II (A II) e al numero progressivo del componimento; solo taluni dei componimenti, a tutt'oggi, hanno titoli.

titolo non solo come eventuale cartografia intima e diario poetico di viaggio, ma come cifra poetologica di una proprietà materica della dizione che lotta a morte schiacciata tra l'essere e l'ente, e come Atlante divide i due sostenendone uno e poggiando sull'altro, schiava di entrambi eppure loro signora perché altrimenti si confonderebbero annichilendosi vicendevolmente.

L'elemento ipogrammatico è dunque quello della *chiusura, della profondità materna e onnivora* che si annuncia fin dal primo componimento: “*Mi tengo la spoglia mortale / per compagnia... l'abisso / contralto e contrabbasso, / che non sempre per poco lascia / il tempo di respirare*” (A I, 2). L'ipogramma si completa con la nozione di sterilità delle madri, con il tema profondo della rinuncia, “così che nulla sia mai stato avuto” (A I, 44). Tra le marche semiotiche diffuse sul tema, l'invisibilità, l'imbastitura, la resa, l'abominio, le allegorie di soggetti la cui alternativa sia l'“incosarsi” a “beneficio della scienza” o il “rimanere in un futuro / denascituro evacuanti, / eterostatici, / declamati dalla distanza”. L'alternativa tra essere prevedibili oggetti dai comportamenti calcolabili o fedeli al proprio sé inesprimibile che si realizza in quell'autoescrezione che è la morte.

Le sottese vicinanze con il grande autore di un'ontologia scatologica (D.A.F. de Sade) si fermano allo scenario. La sospensione titanica della morte è il miracolo della parola, il funambolismo del dire alla E.E. Cummings che tanto si apprezza in Ogliari, e che comunque comporta che la fessura irrilevante dell'essere coscienziale della persona rappresenti anche un interstizio festivo nel reale.

Tra i festosi meccanismi della parola menzioniamo le felici applicazioni di note funzioni metrico-compositive, ma anche qualche sapiente distribuzione crittogrammatica. Come non leggere in A II, 5, nei *prodotti dei tubifici* dai *penetranti degli artigiani della materia*, in quei *rami stroncati dalla mancanza di significati* gli effetti fecali, gli *stronzi* della civilizzazione che invadono tutto il mondo?

Libro discusso quanto sconosciuto, potentemente attrattivo e *inspirational* per i pochissimi che lo hanno visto nel suo insieme e i non molto più numerosi che ne hanno compulsato parti, il criptolibro di Ogliari è sostanzialmente, per la scena cremasca, la controparte dell'enorme lavoro pubblico di Alberto Mori: per un verso il *coitus reservatus* della poesia come necessario trattarsi in sé, prima di diventare testo orfano, per non svigorire la propria funzione di raccordo magico della tela lacerata dell'essere, dall'altro l'idea di una parola che esiste solo come azione, contraccolpo del mondo sulla voce e sul corpo e mediante il corpo e la voce, la carta e l'immagine, sempre impegnata a restituirsi al mondo come destituita.

Del libro di Ogliari<sup>42</sup>, con il suo permesso, riproduciamo pochi testi esemplari, veicolandoli così dalla nonletteratura (altra *boutade* manganelliana) alla letteratura. Oppure contribuendo, con questa nostra rapida disamina, alla sua ulteriore evanescenza e alla (piccola ma reale) leggenda urbana che attorno ad esso circola.

---

<sup>42</sup> Del testo di Ogliari, appunto un criptolibro, esiste anche una cripto-introduzione completa realizzata dallo scrivente, e una cripto-edizione di un certo suo stadio in una copia sola (o così sembra alludere G.P. Guerini, cfr. *Poesia I*, p. 126).

*nudissima e sterminata pianura,  
come un improseguito mondo  
arenato in se stesso, sepolto,  
di opaca natura e cordoglio,  
di tutta la scrittura in un foglio  
che elegga di me una presenza  
dicibile, una traccia di scibile  
diffuso di verità eludibile.  
Vanità misurata estesissima  
come trapassata dallo sterminio  
di sé nei punti cardinali,  
nei mari, riposti lontano  
da una risacca potente  
dello sguardo, della mente,  
rifugiati là attingibili  
da una mira sbagliata,  
dall'anacoluto  
di un corvo in picchiata.*

(A I 24)

flumen vocis

*Si legge nell'iride del gasolio  
il trattenimento dell'invisibile  
che galleggia di scibile in scibile  
sul Nilo abbattuto e reso scolio*

*al testo feroce, al monopolio  
della fugacità irredimibile  
umana che nel soffio, appena udibile,  
di chiglie che disabitano l'olio  
dei flutti, passa di era in era,  
tradendosi nei glifi di Theuth lasciati  
da spensierate navi in crociera;*

*nel gettato che tinge la lamiera  
fluviale senza morali né fati  
si legge l'emersa bellezza intera.*

(A II 64)

*Sulle balze per diffalco dal mondo  
rimango - le balze del tempo giunglate:  
non i coltivi, le viti, un attimo -  
come dipeso da uno scarto  
qualsiasi, illeso per anonimia  
rimango; coltivato come un orto  
visto nel volo di passo intimo  
che ognuno si concede in fondo,  
nell'alto delle cose amate  
per essere, senza fine ultimo,  
dopo tutte le cose scordato.  
Rimarrei sempre anche prossimo  
al richiudersi di queste folate,  
ma non posso che di quando in quando:  
son potuto, in realtà (non è mia  
l'autonomia) dal bando  
d'essere, nel caglio delle annate,  
l'essere ancora di quel che è stato.*

(A I 60)

*Barriti, boati dai tubifici,  
dove si scrivono distici in lingua  
nei penetranti degli artificieri  
della materia, prima che si estingua*

*in prodotti, in salse tamerici  
di oleodotti, in rami stroncati  
dalla mancanza di significati.*

(A II 5)