

Elisabetta Brizio

«L'opera musicale e biologica, la cosiddetta poesia». Conversazione con Massimo Sannelli

Come citare questo articolo:

Elisabetta Brizio, «L'opera musicale e biologica, la cosiddetta poesia». *Conversazione con Massimo Sannelli*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 33, no. 12, maggio/agosto 2013

Di recente, in «Poesia 2.0», lei ha pubblicamente abiurato alla sua opera in versi con una serrata e articolata dichiarazione che vale la pena riprodurre qui per intero.

Massimo Sannelli, *Abiura in cinque punti*

1.
Nell'anno 40° della vita decido di rinunciare alle mie opere di poesia. D'ora in poi, non riconoscerò nessuno dei miei libri di poesia, né le collane in cui sono usciti, né i rapporti - di volta in volta umani, accademici, professionali, critici - che li hanno garantiti e promossi. Abbandono tutti i miei libri di poesia, nessuno escluso: sono stati scritti in un altro tempo (disperatamente lungo, pieno di legami) e con un altro corpo (ferocemente autodistruttivo, assottigliato fino alla consumazione, cioè fino all'errore).
2.
I testi riappariranno in libri nuovi, più coerenti con l'intenzione che non ho seguito fino in fondo. Qualcuno conserverà la forma originale, altri saranno cancellati, altri modificati o accorpati, in una nuova casa abitabile. I libri da cui provengono rimarranno indietro, presenti ma abbandonati. Non posso impedire che vengano ristampati, ma l'idea di ristamparli non partirà da me.
3.
Non accetto più l'idea di pubblicare nelle collane di poesia, presso editori specializzati in poesia. Non ho mai voluto scrivere poesie, ma dare una forma musicale ad un'azione biologica, o anche biografica. In realtà, dico biografica e biologica per escludere una parola da non dire, adesso.

4.

La calligrafia e le reti non funzionano più. Nello stesso tempo: devo essere coerente con le ultime operazioni: il libro della Scuola di poesia, la traduzione di *Mistica* di Joë Bousquet, il passaggio da una cosa mondana al mondo. Se interrompo questa coerenza, rientro in una rete amicale che crea un errore sull'errore. Il primo errore è l'istituzione dei rapporti, in cui è implicato un corpo che non ho più, o una mente da modificare. In mezzo: la trasformazione dei rapporti in istituti, anche ideologici. Il secondo errore è la volontà di pubblicare senza pubblico, perché tutto si indirizza alla piccola rete.

5.

L'opera musicale e biologica - la cosiddetta poesia - ricomincia nel 2013 e cancella il passato. E, del passato, soprattutto due vincoli: i rapporti e gli stili, entrambi bloccati, per quindici anni. Il luogo abitabile delle mie opere italiane è da rifare completamente: così oggi azzerò quindici anni di operazioni, considerate poesia. Adesso posso ricominciare, in un altro modo.

La perentorietà delle sue parole ha suscitato nei suoi lettori un certo spaesamento, benché in questi ultimi tempi parecchi indizi lasciassero presagire la sua decisione. Da quale ragione, meditatissima fuor d'ogni dubbio, ha avuto origine, al di là di ogni «tirannia dei rapporti», una reazione così categorica come quella del rinnegamento dei suoi libri di versi?

R. Non volevo più essere un automa-autore: che è poeta, scrive libri di poesia, li pubblica presso gli editori di poesia, nelle collane di poesia. Non c'è modo più sicuro per abolire il pubblico; e per trasformare l'insuccesso in pratica resistenziale. Sento parlare di «poesia civile»: va bene. Ma chi è civile? In quale civitas? E con quali cives? E poi la «tirannia dei rapporti»: non parlo solo degli scambi di favori, dell'editoria a pagamento, ecc.; opporsi a queste cose è vero, troppo vero, ed è anche retorico. Parlo a titolo personale: è tirannia dei rapporti questo esplicitare i testi e legare gli autori. E ho rinnegato gli scritti di eseditoria resistenziale: erano inutili; gli scritti di posizionamento scolastico: erano ambigui; e anche gli scritti da leggere come partiture orali, ma fatti inter nos: erano per pochi, e quei pochi non valevano la pena. Rinnego la freddezza, la politica, l'intelligenza, l'amicizia strutturata; e le tensioni suicidal, soprattutto; il cattivo esempio e l'ambiguità di chi non crede ai rapporti e li ha praticati sempre. Da tutto questo sono uscito. Ma sia chiaro: la prosa ha sempre questo timbro un po' assoluto, come chi non ride mai. Non è così. Chi legge, si libererà anche delle mie asserzioni: integrerà il detto con spiriti vocali e corporali, e passerà attraverso tutto.

A quale parola da escludere, o da non dire per il momento, allude nella sua abiura?

R. La parola non detta è magia. Non certo in senso rituale-operativo. Se c'è operazione, coincide esattamente con la stessa, e intera, vita. Non c'è un rito; così non c'è un libro, ma una proliferazione... una fecondità, continua... non so come dire. E insostenibile. Magia, dunque: diciamo nel senso del performer di Grotowski. O nel senso di certe profezie di Pasolini. O come le premonizioni di Jung. Ho scritto un libro, intitolato per scherzo Scuola di poesia: parla fino all'eccesso degli istituti irrazionali e ostinati. In quella prosa ho provato - ho trovato - una via teatrale. Qui non lo so. Ci sto provando. Gioco a dire.

La sua apostasia, la sua palinodia poetica è forse assimilabile al proposito dantesco («con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta»), per tanti aspetti enigmatico - mentre chiarissimo sembrerebbe il proposito gozzaniano che ne riprende l'espressione?

R. Quando nasce il progetto della Comedia Dante non è più un poeta. Non si esprime più in poesie sciolte, in scambi amicali: i simboli del non-lavoro, in tutti i sensi. Accade l'esilio, che è la base pratica della Comedia: senza esilio non c'è Comedia. E la morte di Guido Cavalcanti deve essere stata un'altra base: non pratica, ma vitale. Forse amorosa, anche. Forse un'amputazione insopportabile; Guido deve rimanere come l'arto mancante. Sono cose importanti: dove tu scrivi per un amico presente e vivo - anche se è il Mentore, il Chirone, ecc. - tu non stai facendo una Comedia: cioè non lavori al tuo Mondo, per il Mondo (e per il pubblico). Sei forse, grossolanamente, civile, se vuoi, ma sei solo un civis fiorentino. Devi spaccarti in due, perdere la terra, iniziare a lavorare e sapere come è duro calle; e poi ammettilo: perdere Guido è peggio che perdere Beatrice. Beatrice era già una cristofora a Fiorenza, non era certo Florentina natione et moribus; ma Guido no: era il precursore reale, e probabilmente ha imposto amore e disamore, contatto e modi di vivere, e stile. Senza Guido, sei solo, ed è una benedizione. A questo punto devi capire: chi sei?, sei un poeta fiorentino o sei il «legislatore di religione», secondo l'estasi di Foscolo? Sei il legislatore, ovviamente autoproclamato. Ti difendi da solo e Guido è morto (meglio per te). Forse Guido è stato il tuo unico, vero, amore, in senso terreno. Bene: perdi anche Fiorenza e perdi tutto. E te ne fai una ragione e arrivi alla Comedia. Ho detto questo per prendere una posizione: io non ritornerò poeta, perché il mio programma esclude una Comedia (per lo meno una Comedia «in forma di parole» e scritta). Certamente i versi fanno parte dell'Operazione, se non dell'Opera. Ma non sono il centro del centro. Il centro del centro è una mente, che si sta organizzando per il futuro. Tutto dovrebbe essere un corpo unico: i vincoli della vita, le opere scritte, recitate, insegnate, in prosa o in poesia, i tentativi filmici, i lavori grafici, gli oggetti di scultura. Un corpo unico; e forse una Comedia, va bene. Voglio arrivare a questo punto. «Con altro vello» è certo: poco ma sicuro. Il corpo ci si muove insieme.

Qui lei parla di un azzeramento tuttavia non indiscriminato, se, come afferma, qualche testo

poetico della stagione passata e sconfessata «conserverà la forma originale» per confluire inalterato in contesti a venire. Non è forse questa un'operazione contro la consunzione, là dove l'iterazione della «forma originale» (dato che ogni forma rimodellata si pone comunque come nuova opera, prima, aurorale, e insieme temporaneamente definitiva, finché un'altra, potenzialmente, non vi subentri) è l'anticipazione di forme future, che potranno essere a loro volta riconfigurate, e insieme superate, in una assidua Aufhebung? Come nella temporalità dell'esistenza e nel fluire scandito e misurato della musica? Il «musicale» di cui lei parla nella abiura può assumere anche questa accezione?

R. Ho praticato la musica, la pratico, l'ho studiata, non finirò mai di studiarla. E di non capirla. Qualche testo del primo tempo può rimanere, perché no? Anche nella sua «forma originale», perché no? Il testo fa testo intorno ad un corpo che opera: se dice bene, perché non deve rimanere? Musica significa due cose, per me: da un lato, la richiesta di abilità, per realizzarla; dall'altro, l'umiliazione del senso. Ti chiede intelligenza per arrivare ad un suono degno; e poi quel suono degno non può essere coartato. Non sai che cosa significhi, se non se stesso: altezza, intensità, timbro.

Lei ha spesso insistito sul valore della riscrittura, a meno di non concepirla nei termini di un labor limae. Riscrivere denota anzitutto il fatto di saper riconoscere le proprie spoglie, anche nella prospettiva di non aver portato a termine, come lei scrive, delle intenzioni. Oppure, per dirla con sue parole tratte da Scuola di poesia, la riscrittura potrebbe, per gradi, compensare la condizione per cui «niente è definitivo, anche se non è immaturo». Poesia è allora lo stesso soggetto che si trasforma: sottraendo, omettendo, dimenticando, abiurando. E, appunto, conservando, confermando. E inoltrandosi, oltrepassando. Tuttavia, si legge ancora in Scuola di poesia, scrivere è «scindere l'esperienza dal corpo». E assumere il concettuale solo nella misura in cui non collida con l'acquisizione del dato di realtà, il che per certi versi comporta il venir meno del divario tra io lirico e soggetto empirico. In che termini quello che spesso viene definito "contenuto universale" insito nel gesto creativo potrebbe evolversi, cambiare?

R. Io non credo al contenuto, cioè non credo all'espressione di idee. Anche ora sto esprimendo idee; e quindi sto facendo un uso servile di strumenti che vorrebbero altri campi; ma nello stesso tempo: sto costruendo uno stile - lo stile è testimonianza visibile e udibile dell'esistenza - e lo aggredisco, lo sperimento riga dopo riga. Faccio di nuovo una partitura. Io non sono la poesia; ma sono la poesia che voglio realizzare; e così si scinde l'esperienza dal corpo, perché la transustanziazione dell'io in un libro è (per me) impossibile (per ora). Il contenuto può essere biografico (io preferirei dire: biologico); oppure concettuale (la poesia religiosa, la poesia civile, la poesia d'amore; tutte cose buone, ma

limitate). Ma il *bíos* è illimitato. Così la sua filiazione in atti.

Cosa accomuna riscrittura e traduzione? Nel caso della sua "interpretazione italiana" dei Doveri di Nostradamus l'atto di tradurre ha rappresentato in qualche modo una intrusione nel testo altrui, un'interferenza, una sovrapposizione o una eco, una sorta di armonizzazione innovativa, o di travestimento, dell'originale? Per riattualizzarlo in altre trame? Per includervi del proprio?

R. Se non avessi potuto «includervi del proprio» non avrei fatto quelle traduzioni. Si include sempre del proprio, del *bíos*, dell'arco e della vita. La riscrittura traduce il brutto, e lo migliora. Lo santifica nel senso ebraico: lo separa da un percorso banale, anche istituzionale, ma immondo. La riscrittura «rende più bianco della neve» (scherzo). La traduzione è un cosmetico: una mediazione. Per i contenuti c'è la politica, giustamente. Comunque non ho firmato il piccolo libro di carta dei Doveri di Nostradamus: anche in questo caso non ho riconosciuto il tessuto personale che lo promuoveva. Era mio, fu mio, e non lo è più. Ho negato la firma e il libro avrà cento facce marcate da due asterischi. In particolare, non ho riconosciuto la proliferazione di icone all'interno: il libro doveva essere più nudo, più separato, e non l'ho visto tale. Allora la traduzione ha dovuto completarsi in una ultratraduzione: togliere il nome. Adattare il testo al disagio, istantaneamente. Non sono responsabile dell'iconografia nostradamica che lo ha invaso: questo è il punto.

È appena uscita con La Finestra Editrice la sua traduzione della Mistica di Joë Bousquet. Tuttavia il frontespizio del libro non riporta "traduzione di Massimo Sannelli", bensì "interpretazione di Massimo Sannelli". Vuole spiegarci la differenza che comporta, e che suggerisce, questo mutamento di definizione?

R. È un'azione tipicamente musicale, in primo luogo. È chiaro che non è proprio un attestato di umiltà. Paradossalmente è un atto di obbedienza, ma sibillina.

Domandarle se sia legittima l'estensione dell'abiura anche a sue opere che non siano in versi sarebbe un controsenso in virtù della sua visione ampia e anzitutto non strettamente tecnica della poesia, a dispetto della sua competenza in ambito metrico e prosodico...

R. La vita è Opera. Dunque abiuro da molti anni di vita. Non solo. Abiuro dal corpo di 54 kg che ho avuto. Non solo. Abiuro dal desiderio del suicidio bello: non è bello. Abiuro dalle derive sentimentali e sessuali; dalla dichiarazione della malattia e dalla malattia; e dalla dichiarazione della salute, ovviamente. Abiuro dall'intelligenza.

Lei si sente poëta-philologus, in una accezione non dissimile (con tutte le distinzioni del caso) da quella in cui lo furono Callimaco, Poliziano, Leopardi, ma in un senso evidentemente diverso, prossimo a un culto quasi devozionale per la parola, profondo, intimo, quasi corporeo?

R. Non è quasi corporeo. È corporeo. Ma rifiuto anche la definizione di philologus, come quella di poëta. Sono limiti opachi e strutturali; danno un limite a qualcosa che vuole essere molto più libero, se non più gioioso. Ad ognuna delle sue domande dovrei rispondere, in realtà: credo più al Bushidō che alle humanae litterae. Non veda in me un autore, un letterato, ecc. Intanto ne veda più di uno: perché questo è il segreto: non basta più uno. Il cinema, per esempio, non può essere un'arte singolare. E passare da un'arte all'altra - con il solo limite di un istinto-arciere che saetta il troppo e il vano - richiede la molteplicità. Anche in una sola vita. Lavoro per questo.

Scuola di poesia, com'è noto, non è un decalogo per apprendisti poeti, benché di poesia - intesa nel senso più vasto - quasi pervasivamente vi si ragioni. Non vi si antologizzano versi suoi, ma c'è moltissimo di lei. Scevra di luoghi comuni, percorsa da una vena umanissima, niente affatto enfatica: cos'è veramente Scuola di poesia? Un libro senza vincoli logici all'apparenza, difficile da inscrivere in schemi e categorie precostituiti, dove, in virtù dell'armonia e della unitarietà dell'indole complessiva e prevalente (del "sentimento fondamentale", avrebbe detto un crociano), diventano inavvertibili i vari passaggi tra soggetti differentissimi tra loro. Il nesso che li coordina è forse la fusione, la non dispersione temporale, qualcosa che abbia a che fare con il «biologico» di cui parla nella abiura? Una mimesi, inoltre, della combinazione delle arti? O l'espressione pratica del suo esser se stesso nel modo più pieno e più assoluto, come un destino (anzi, nel senso del "divenire ciò che si è", con le parole di Pindaro riprese da Nietzsche), e dunque non solo poeta, traduttore, scultore, attore, interprete? E con il "biologico" c'entra qualcosa la dimensione - collettiva - di Godot, vale a dire la condizione differita, e mai tradotta in atto, della potenza?

R. Non può essere altro che «l'espressione pratica», ecc. Quanto alla «potenza»: io temo il magismo evoliano in cui la risposta può scivolare. Lo evito subito e dico: la morte fa giustizia di ogni potenza. Per esempio: la visione di un'amata-cadavere - so che cosa significa - fa giustizia di ogni sensualità. Tutto qui. L'«indole complessiva e prevalente» della Scuola di poesia può restringersi a poche domande: quanto sono solo? (non parlo di anacoreti, ma di fedeltà o di infedeltà alla responsabilità; e anche di voglia o di non voglia di giocare). E faccio buon uso della mia solitudine? (dovrei produrre, prima di tutto: e produco? che cosa?). E i miei risultati sono la felicità di qualcuno? Quest'ultima domanda è semplicissima, ed è anche la più aggressiva. La morte mi ricorda, come a tutti: sei presente, usa bene le

cose. Non c'è altra potenza se non la presenza, che ha stile, e lo stile dichiara il livello di presenza. Tutto qui.

In che misura il «lettore ipocrita» al quale lei costantemente si rivolge in Scuola di poesia può esser assimilato al baudelairiano mon frère? Forse nella realizzazione della ricerca del consenso, nella così detta ricezione, in cui valutazioni e psicologie si sovrappongono, partecipi, al suo testo?

R. Il lettore ipocrita è mio fratello. Fratello mio, o di Baudelaire; in un rapporto singolarissimo e speciale, quasi amoroso, molto oltre la tirannia dei rapporti. Il consenso è con sesso, poi. Ma non è che Baudelaire debba diventare un evangelista. Le sue parole suonavano bene, e il loro passaggio in Eliot le complicava, senza sbiancarle. E poi io parlavo, sempre, impersonalmente ma a titolo personale: questa è la contraddizione, continua e voluta.

Per lei poesia è un'arte applicata, non un genere letterario. Realizza la fusione delle arti come per alchimia, una mistione di suggestioni e sollecitazioni volta a volta visive, fisiche, esistenziali, memoriali, semantiche, simboliche. Poesia è indistinzione di corpo e parola. Non è portatrice di idee ma di «espressioni esposte». Non dà indicazioni "che mondi possano aprirci", né può esser detta in negativo. Anzi, nel suo specifico orizzonte, non potrebbe neppure esser detta, ma sempre e soltanto esposta. Qual è la sua idea di esposizione, e quale il nesso tra l'atto di effondersi e la vulnerabilità?

R. Tutto il vivente è vulnerabile. Non c'è tana che salvi, non c'è scudo che non sia spezzato. Contro la Natura di Leopardi o la donna Pietra di Dante non c'è scudo: l'Islandese la trova sempre, l'innamorato la rivede in ogni cosa fredda. Non c'è scampo, e perché ci dovrebbe essere? Moriremo tutti. E allora che cosa vuoi conservare? Non si può conservare niente. Allora lo effondi, ti fai vulnerare, ferisci a tua volta, rendi militare il tuo atto di militanza. Abbandoni poi la militanza - che è retorica - e ricominci, come lei ha detto, dall'«indistinzione di corpo e parola».

Vuol dirci in che senso un vero libro di poesia dev'essere un «viaggio lineare»?

R. Il viaggio è stilizzato, ma anche illimitato. Un libro non basta: occorre che sia circondato da atti biologici forti, da una fede, da una incarnazione disperata e gaudente.

Quanto sopravvive in lei dei suoi maestri, Pasolini, ad esempio? E quanto dell'insegnamento di Sanguineti è passato nel suo singolarissimo commento - o, come lei preferisce chiamarlo,

nel suo «laboratorio che spera e dispera [anche in forma di poesia]» - alla Comedia, o altrove?

R. Non potevo non partire da Pasolini: nessun corpo italiano è stato più gettato del suo nella lotta. Sia chiaro: nessun corpo di letterato. Mariarca Terracciano e Bobby Sands hanno gettato molto di più, e non certo per realizzare artefatti. Mishima ha gettato se stesso più di Pasolini, e per ragioni più limpide. Diciamo che ci sono gradazioni del Bushidō, e Pasolini sta - tra gli umanisti - ad un livello superiore. Ma il fatto è che l'umanesimo non basta: è ambigualmente solitario, e intanto ha bisogno di rapporti; mentre la vita dedicata pratica la solitudine, ma non è solitaria. Nega i rapporti inferti, questo sì (mentre la vita di Pasolini è una continua creazione di rapporti, nessuno dei quali è salvifico: nemmeno quelli intellettuali). E poi Sanguineti: sapeva tutto e si poteva attingere. Aveva un signorile senso del limite: conosceva automaticamente, perché li forgiava al momento, i limiti dell'interpretazione. Mi ha dato molto e io ho preso tutto; ma anche lui era un umanista - che cercava di arginare la professione con le attestazioni squallide, con la dichiarazione del sesso, come ogni italiano maschio - e questo è un limite.

Sappiamo il rilievo che in lei assume la dimensione della vocalità, come si trae, tra l'altro, dai singolari e suggestivi videopoemi realizzati con Matteo Veronesi; abbiamo letto in Scuola di poesia un riferimento a Reduce di Giovanni Lindo Ferretti, voce in amalgama con i sedimenti del corpo - scriveva il cantore in Bella gente d'Appennino. Così in Carmelo Bene, che si contamina con parole e sedimenti anche di altri...

R. La voce è stile, sempre. Dichiara tragicamente e felicemente, e immediatamente, chi sei (e a che livello: quanto sei). Il mio vero problema è lo stile, segno del vivente. Il vivente ha stile; è stile. Ho scritto questo appunto, per un digesto delle prose, da rifare: «non credevo alla verità, ma credevo allo stile. convinto»; e «ho coltivato lo stile, a volte la goliardia, un po', e privatissima».

In Scuola di poesia a un certo punto lei dichiara di aver «perso un mucchio di anni senza sapere: senza saperlo». Le sue opere più recenti sono tese a riacquisirli, riscrivendoli? Quali sono i suoi progetti artistici ed editoriali con La Finestra Editrice?

R. Certo: riacquisterò. Ma nello stesso tempo: detesto l'idea di imparare dagli errori. In primo luogo, perché è un'idea. E poi la sopravvivenza dell'errore è nevrotica, non dà nessun piacere. Qualcosa ho imparato, sì; ma ora voglio dimenticare i motivi. I progetti vanno tutti in questa direzione: tutti, nessuno escluso. Ed è chiaro che l'editoria è solo una parte della direzione.

Così si conclude Intendyo, opera ancora inedita:

io voglio una offensione lunga
del silenzio perfetto: il vero bianco
e nero contrastato, l'audio chiarissimo
dei pochi verba

detti. il sesso sbaglia, il sonno sbaglia,
mangiare sbaglia; ricordare gli anni
ricorda l'urto, acceca. la volontà vuole
imporre un'altra volta i due colori.

Vorrebbe esplicitare, "chiosare" (ma non si può certo pretendere, nel suo caso in particolare, che un "poeta" riassuma il suo pensiero e il suo mondo in definizioni e formule sintetiche, sicché le virgolette con lei sono sempre un segno di prudenza linguistica) il senso del «silenzio perfetto»?

R. Chiosare no. Solo questo: è il desiderio di un silenzio attivo e fecondo, non certo mistico (se fosse mistico, sarebbe indicibile; se fosse realizzato e poi detto, sarebbe contraddetto). E poi: è il desiderio di un bianco e nero, in senso filmico. Lo stile di Intendyo è volutamente canterino, a tratti ingenuo e illuso; volutamente. Chi decifra il titolo vede tutto. Non posso continuare.

Infine, non è possibile che l'accademismo filologico, neopositivista, chino davanti all'idolo dell'esattezza e della scientificità, finisca per dar luogo a uno smarrimento del senso comune, e per tradire, o per dimenticare, la sostanza umana dei testi? Non è lo stesso filologismo accademico una forma e un momento, in senso heideggeriano, dell'«oblio dell'essere», della tecnica? Non aveva forse ragione Benjamin, e Vico prima di lui, a dire che la filologia deve convertirsi in filosofia, andare oltre il "contenuto fattuale" per penetrare il "contenuto di verità"? E non ha lei compiuto, rispetto ai padri di quella tradizione filologica a cui pure si è formato, una sorta di revoca, di "uccisione" totemica, freudiana o nietzschiana, o un hegeliano "superamento"?

R. Quando si è in piena nevrosi è uccisione e superamento. Dopo no: è qualcosa, indicibile, e forse è successo qualcosa... non mi riguarda più... lo abbandono... Sì, certo: l'ho fatto. Ma voglio dimenticare di averlo fatto. Non voglio più saperlo; né saperne; né sapere.