



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*NEL VORTICE DEL RICORDO E DELLA MATERIA.
ASPETTI STILISTICI E LINGUISTICI DELL'OPERA
POETICA DI MAURIZIO CUCCHI*

Relatore
Prof. Andrea Acribo

Laureando
Nicola Bergamo
n° matr. 1132676 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

INDICE

INTRODUZIONE

1. Cenni biografici.....	13
2. Alcuni giudizi critici	14
3. Un primo inquadramento narrativo	18
4. Temi ricorrenti nelle raccolte cucchiane	20

PARTE PRIMA

CAPITOLO 1

MAPPATURA DEL TERRITORIO POETICO CUCCHIANO

1. Definizione del numero dei componenti	25
2. Definizione dei titoli e dei testi	28
3. Definizione del numero dei versi	29

CAPITOLO 2

NARRATIVITÀ

1. Narratività dell'opera cucchiana	37
2. Narratività e omogeneità testuale	40
3. Componenti a basso σ	44
4. Componenti ad alto σ	50
5. La narrazione frammentata: i puntini di sospensione	55
6. Uso del maiuscolo	58
7. Spaziature all'interno dei versi	61
8. L'uso atipico dei due punti	63
9. Ancora sui due punti. il discorso diretto	65

CAPITOLO 3

DALLA MISURA ALLA MISURAZIONE: ANALISI DI *LA CASA, GLI ESTRANEI, I PARENTI PROSSIMI*

1. Inquadramento del testo	67
2. Una prima ricognizione sul contenuto	68
3. Linearità narrative e scarti temporali. Il primo testo	69
4. Analisi del secondo testo	72
5. Analisi del terzo testo	74
6. Schematico riepilogo dei primi tre testi	75
7. Le ultime tre sezioni del componimento	77
8. Appendice. Una riflessione sui personaggi identificati	78
9. Il defunto	79
10. Il soggetto come istanza conoscitiva	80

CAPITOLO 4

DINAMICHE DI COESIONE TESTUALE

1. Coesione contenutistica dei testi	85
2. <i>Il disperso</i>	86
3. <i>Le meraviglie dell'acqua</i> e le successive raccolte	88
4. <i>Donna del gioco</i>	90
5. Dopo <i>Donna del gioco</i> . Cenni al ciclo di Glenn	93
6. <i>L'ultimo viaggio di Glenn</i> come snodo tematico	97

CAPITOLO 5

LA NARRAZIONE IMPOSSIBILE

1. La narrazione impossibile	101
2. La schedatura dei verbi: l'indice di rarità verbale	102
3. La rarità verbale ne <i>Il disperso</i>	105
4. La rarità verbale in <i>Malaspina</i>	111

PARTE SECONDA

CAPITOLO 1

STRATEGIE DEL SIGNIFICANTE

1. Aspetti generali	117
2. Analisi del terzo testo di <i>Jeanne d'Arc e il suo doppio</i>	119
3. Analisi di un testo di <i>Malaspina</i>	121
4. Tipologie di richiamo sonoro	122
5. Coppie in relazione sonora e poliptoti	123
6. Figura etimologica e paronomasia	125
7. La doppia coppia in serie AABB	130
8. La doppia coppia alternata ABAB	132
9. La doppia coppia incrociata ABBA	134
10. Altre strategie	137
11. Disseminazioni sonore lineari vocaliche e consonantiche	138
12. La disseminazione sonora verticale	144
13. Intrecci di disseminazioni	147
14. Una conclusione	151

CAPITOLO 2

L'USO DI TERMINI SDRUCCIOLI

1. Quasi un'appendice. Lo sdrucchiolo nella poesia di Cucchi	153
2. Analisi di alcune ricorrenze di termini sdrucchioli	154

PARTE TERZA

CAPITOLO 1

IL DISPERSO (1976)

1. Inquadramento generale della raccolta	163
2. <i>L'accaduto</i> e il suo ossessivo ritorno	165
3. Il nuovo principio come viaggio alla ricerca dell'io	172
4. Una conclusione provvisoria	179

CAPITOLO 2

LE MERAVIGLIE DELL'ACQUA (1980)

1. Inquadramento generale della raccolta	183
2. La catabasi. Una ricostruzione quasi rituale	185
3. Gli incontri nel profondo	191
5. L'autenticità e la ricostruzione dell'io	194
6. Tra autenticità ed essenzialità	199
7. Un testo finale atipico	202

CAPITOLO 3

DONNA DEL GIOCO (1987)

1. Inquadramento generale della raccolta	207
2. La costruzione identitaria dell'io	209
3. La figura della nonna Agnese	213

CAPITOLO 4

POESIA DELLA FONTE (1993)

1. Inquadramento generale della raccolta	219
2. L'immersione e il sogno	221
3. La corporeità e il superamento dell'accidia	230
4. L'inizio del nuovo corso	233

CAPITOLO 5

L'ULTIMO VIAGGIO DI GLENN (1999)

1. Inquadramento generale della raccolta	237
2. L'approdo identitario	239
3. Il rilancio di una nuova fase della vita e della ricerca	242

CAPITOLO 6

PER UN SECONDO O UN SECOLO (2003)

1. Inquadramento generale della raccolta	247
2. Il tema dell'accidia	248
3. Il tema dell'autenticità da contatto	252

CAPITOLO 7

JEANNE D'ARC E IL SUO DOPPIO (2008)

1. Inquadramento generale della raccolta	261
2. La figura di Giovanna d'Arco e la sua ispirazione	269

CAPITOLO 8

VITE PULVISCOLARI (2009)

1. Inquadramento generale della raccolta	275
2. Il tema della matericità e dell'autenticità	277
3. <i>La traversata</i> . Un nuovo viaggio	280
4. Il Ciclo della Madre	283

CAPITOLO 9

MALASPINA (2013)

1. Inquadramento generale della raccolta	293
2. Una storia sepolta tutta personale	298
APPENDICE	307
BIBLIOGRAFIA	311

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI PIÙ DIFFUSE

DSP	<i>Il disperso</i>
ACQ	<i>Le meraviglie dell'acqua</i>
DNN	<i>Donna del gioco</i>
FNT	<i>Poesia della fonte</i>
GLN	<i>L'ultimo viaggio di Glenn</i>
SCL	<i>Per un secondo o un secolo</i>
JDA	<i>Jeanne d'Arc e il suo doppio</i>
VIT	<i>Vite pulviscolari</i>
MAL	<i>Malaspina</i>

INTRODUZIONE

1. *CENNI BIOGRAFICI*

Maurizio Cucchi nasce a Milano il 20 settembre 1945. Lo scarno dato biografico aiuta ad identificare alcuni punti fermi della sua parabola artistica: non vive direttamente l'esperienza della guerra, nonostante la sua opera vi accenni spesso; cresce infante ed adolescente negli anni del grande sviluppo economico post-bellico in una delle città più dinamiche, Milano appunto; si forma nei vivaci anni sessanta e giunge alle prime pubblicazioni e all'indiscusso riconoscimento letterario nei turbolenti anni settanta, anni di sopravvenute incertezze politiche, sociali ed economiche; matura infine artisticamente e professionalmente negli anni ottanta, sviluppando una riflessione poetica personale che non rinuncia talora a mettere in evidenza le contraddizioni del mondo del benessere consumistico. Il suo lavoro prosegue lungo i due primi decenni del XXI secolo, alternando il verso alla prosa ed integrando in entrambe le modalità creative una stessa ricerca di senso.

Questo calendario formativo indicativamente a scansione decennale viene arricchito da ricorrenze personali altrettanto fondamentali:

Ecco ad esempio, numeri. Anni:
quarantacinque, cinquantasette,
settantuno, novantasette.
[...]
Anni sbagliati e calendari,

appuntamenti falliti
per un secondo o un secolo.

(SCL.1.E)

In questi versi appartenenti al quinto testo della sezione *Malone non muore* della raccolta *Per un secondo o un secolo*, compaiono alcuni numeri chiaramente identificati come anni legati a circostanze che la finzione poetica intende stigmatizzare nella loro qualità di *appuntamentisbagliati*, fallimentari: l'anno della nascita del poeta, quello della morte del padre, quello dei primi testi stampati privatamente, e infine quello di uno dei numerosi avvenimenti biografici, forse legato alla figura materna ma in ogni caso di non facile identificazione nel personale diario del poeta.

La sintesi tra i due calendari, il formativo e il personale, ha dato luogo, nel corso di oltre quarant'anni di attività poetica, ad una parabola letteraria che ha trovato i propri punti principali di curvatura nella pubblicazione di nove raccolte. L'analisi di queste raccolte costituisce l'oggetto del presente lavoro interpretativo.

2. ALCUNI GIUDIZI E UN PRIMO INQUADRAMENTO CRITICO

«Con la pubblicazione de *Il disperso* Maurizio Cucchi si impone immediatamente come una delle più convincenti proposte della poesia italiana degli anni Settanta». Ad affermarlo è Alessandro Baldacci, curatore della sezione dedicata a Cucchi nell'antologia *Parola Plurale*¹. Raboni comunque ebbe ad affermare nella quarta di copertina della prima edizione de *Il disperso*, che «Cucchi ci dà uno dei più sicuri libri di poesia di questi anni», e il positivo giudizio sulla figura del poeta emergente fu certamente unanime e immediato se già in occasione della pubblicazione del n. 3 dell'*Almanacco dello Specchio* Mondadori (siamo nel 1974) Pasolini ebbe a dire, nei confronti del poemetto *Primo tempo di un'avventura* che lì vi compare: «Maurizio Cucchi: sì. Mi sentirei di dire che questa sua "cantica" è la rivelazione italiana dell'antologia»². Giacinto Spagnoletti, nell'identificare la linea poetica degli epigoni di Vittorio Sereni e dell'idea di un poeta alla «ricerca di un linguaggio vivido riflesso di un

¹ ALFANO G. (2005), *Maurizio Cucchi*, pg. 105.

² In CUCCHI M. (2016), p. XXXI.

interno travaglio», afferma che Maurizio Cucchi è, nella generazione ultima, il poeta *maggiormente dotato di temperamento*³.

All'avvicinarsi dei millenni, le più importanti storie della letteratura fanno in tempo ad inserire Cucchi tra *le esperienze più recenti*⁴ della poesia italiana, collocandolo all'interno di un ben preciso perimetro:

Tra i milanesi Maurizio Cucchi è partito da una osservazione della realtà collegabile alla «linea lombarda», insistendo sulle piccole forme, sugli oggetti e le occorrenze della vita quotidiana, su grigi interni casalinghi, sulle risonanze interiori che il mondo più normale lascia nell'io: di questa realtà dimessa egli ha fatto una specie di valore, una garanzia di speranza, un vero e proprio rifugio di fronte alle dispersioni e alle frantumazioni della storia e della psiche.⁵

L'appartenenza alla linea letteraria lombarda viene sviluppata ancora da Baldacci con qualche ulteriore elemento di riflessione:

In lui prende corpo un riuscito connubio fra linea lombarda ed elementi più marcatamente spuri, dissonanti [...]. Non è un caso se in un brevissimo volgere di tempo abbiano puntualmente riconosciuto la consistenza di questo testo voci differenti quanto autorevoli che vanno, per far solo qualche nome, da Antonio Porta a Franco Fortini, da Giovanni Giudici a Pier Paolo Pasolini.⁶

Se il valore tributato fin da subito alla sua poesia vale a collocare Cucchi nel canone classico della letteratura italiana di fine millennio, è il caso di osservare che la significatività della sua presenza all'interno di una precisa corrente letteraria vale non in quanto epigono, ma in quanto voce attiva impegnata al superamento di una prassi poetica ereditata.

I commentatori infatti identificano concordi una continuità narrativa ed ambientale con la cosiddetta linea poetica lombarda, il cui paradigma fu definito da Luciano Anceschi nella prefazione all'omonima antologia e il cui canone veniva identificato nelle figure, tra le più note, di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Nelo Risi, Luciano Erba, ampliato dalla successiva critica fino a ricomprendervi Antonio Porta,

³ SPAGNOLETTI G. (1994), pp. 838-839.

⁴ MALATO E. (a cura di) (2005), pg. 1232.

⁵ FERRONI G. (2006), pg. 14.

⁶ ALFANO G. (2005), pg. 105.

Giovanni Giudici e Elio Pagliarani e, tra i più giovani poeti, Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi.

Si tratta di una produzione le cui componenti essenziali riguardano una poetica dell'oggetto privato di risonanze eroiche e simboliste e al contrario valorizzato come spunto per una riflessione sul senso, sulla morale e sulla critica nei riguardi della società; in secondo luogo, la forte connotazione territoriale che si riscontra nella precisa e georeferenziata toponomastica nonché l'attenzione cronachistica come spunto poetico tradisce una forte propensione narrativa del verso e dei testi, elementi tutti caratterizzanti la poesia di Cucchi.

Tuttavia, vi è chi ha fatto presente come proprio in Cucchi si riscontri ad un tempo la difficoltà o l'impossibilità di porre in essere una qualsiasi sistematica narrazione⁷ in virtù dell'estrema frammentazione dei testi cui contribuirebbero una movimentatissima diegesi ed una deissi temporale, ambientale e soggettiva spesso renitente a qualsiasi certa riferibilità. L'organizzazione sintattica, continuando la riflessione, si presenterebbe disperata nel tentativo di tematizzare la perdita di riferimenti e di senso con l'impiego di numerose strategie legate alla frattura del dettato e all'ellissi degli elementi essenziali della frase.

Procedendo con le dicotomie, si osserva che i testi di Cucchi presentano l'innesto di corposi elementi autobiografici, ma questa presenza pervasiva dell'io evita gli approdi lirici di un possibile diario intimo attraverso modalità a-soggettive di elaborazione faticosa: in numerosi casi compare la prima persona come nucleo unificante della narrazione, ma spesso essa è semplicemente l'interlocutore di un *tu* non identificato o non identificabile, e nei confronti del quale l'io stesso risulta essere un inattivo spettatore o un curioso osservatore. Si inseriscono in questa riflessione le dinamiche di sovrapposizione soggettiva in base alle quali l'io poetico cucchiano compare nelle pagine dei suoi testi attraverso la figura di personaggi storici e letterari, operando una fusione soggettiva che ad un tempo illumina il dettato e ugualmente lo sfoca nel momento in cui chiarisce riflessioni ma non ne lascia intendere fino in fondo la riferibilità⁸.

⁷ TESTA E. (a cura di) (2005), pg. 266; AFRIBO A. (2017), pg. 49.

⁸ GIOVANNETTI P. (2005), pg. 53, parla di confusione di parlante e parlato, di intercambiabilità dei soggetti della percezione.

Se la presenza di un ben definito io poetico è uno degli elementi ineludibili dell'opera poetica di Cucchi, tuttavia, ed è Giovannetti a formulare il concetto nella maniera più chiara, si possono identificare all'interno di alcune opere un insieme di testi che costituiscono, a propria volta e in maniera più compatta, un percorso narrativo unitario:

È necessario ricordare il caso del «ciclo di Glenn», realizzato da Maurizio Cucchi con risultati particolarmente memorabili. A partire dal volume *Il disperso* del 1976, passando prima attraverso *Glenn* nel 1982, poi *Donna del gioco* del 1987, e arrivando infine, nel 1999, a *L'ultimo viaggio di Glenn* (ma con ricorrenze sensibili anche in altre raccolte), l'autore ha raccontato, più esattamente ha narrato la vita del proprio padre, costruendo un'opera trasversale, una specie di trans-libro che è, a un tempo, frammentario e coerente, irriducibilmente pulviscolare e radicato in un nucleo invariabile di ossessioni personali.⁹

Così, è indubbiamente fondata l'idea di trovarsi di fronte ad un'opera-romanzo ed è ugualmente fondato asserire l'esistenza di un corpo di testi riconoscibile come una sorta di autonomo ciclo; all'interno di questo romanzo nel romanzo, si potrebbe dire, sussistono però altri filoni di narrazione a tematica familiare rispetto ai quali il ciclo di Glenn non costituisce la parte più ampia; è vero che gli elementi della milanesità poetica ancorano una indiscussa continuità con una certa tradizione al punto che alcuni testi o raccolte possono essere addirittura geolocalizzati con precisione satellitare, ma è anche vero che l'io si muove molto spesso al di là della realtà topografica, varcando confini onirici o psicologici alla ricerca di coordinate di senso che si ritiene possa essere trovato solamente in un indefinito altrove.

Gli elementi formali che tematizzano la frammentazione spariscono presto lasciando a presidio dell'oscurità narrativa strumenti appartenenti più alla stilistica e alla retorica (asindesi, deissi di difficile relazione, eclissi verbale) che all'impaginato, ma l'apparente rifiuto delle soluzioni più tradizionali dal punto di vista del significante (le rime su tutto) trova un contrappeso di sconcertante abbondanza e complessità nella sollecitazione fonica che coinvolge tutti gli approdi delle assonanze, delle consonanze, degli anagrammi, dei poliptoti, delle disseminazioni, delle ricorrenze ritmiche, con modalità che non istituzionalizzano strutture riconoscibili, ma che nondimeno tradiscono la presenza di precise e volute geometrie sonore.

⁹ GIOVANNETTI P. (2005), pg. 71. Allo sguardo orgoglioso e innamorato del piccolo Maurizio Cucchi, il padre Luigi appariva con le fattezze dell'attore americano Glenn Ford, eroe western degli anni quaranta e cinquanta.

Linea poetica lombarda e suo superamento, narrazione e sua impossibilità, autobiografia e occultamento dell'*io*, opera-romanzo e distinti cicli narrativi, *espressività bassa*¹⁰ e indiscusso esercizio tecnico sul fronte del significante: come orientare la ricerca della presente tesi che si accinge ad affrontare una lettura di tutta l'opera poetica di Maurizio Cucchi?

3. UN PRIMO INQUADRAMENTO NARRATIVO

Il piccolo Maurizio Cucchi, dodicenne, perde il padre a seguito di un grave incidente (*l'accaduto*). Il terribile avvenimento influisce con un duplice profilo negativo sulla personalità in formazione del giovane io poetico: viene meno l'importante paradigma comportamentale paterno, si sviluppa una forte sfiducia nelle possibilità di conoscere il mondo e di avere con il prossimo relazioni positive. In particolare viene coinvolta la figura della madre che, chiusa nel suo dolore, non seppe mediare con il figlio l'accettazione della morte del caro. In questo inquadramento contenutistico è chiaro come *Il disperso* del titolo della prima raccolta vada identificato con l'io poetico.

Tale condizione di stallo relazionale e di senso viene affrontata con una ricerca introspettiva nelle profondità oniriche e psicologiche dell'io in modo da poter riallacciare con modalità inedite ed autentiche legami e connessioni nuove con narrazioni, sovrapposizioni di figure, ricordi e memorie. Sono *Le meraviglie dell'acqua*, un altrove liquido, fluido, proteiforme, a consentire di sciogliere i nodi interiori grazie alla guida di misteriosi e indefinibili *tu* che si fanno vicini.

Questa esperienza però non ha risolto le difficoltà dell'io poetico, ma ha fatto vedere la possibilità di un metodo per affrontarle: egli ha potuto vedere, e conseguentemente ora potrà agire, compiere il primo passo. Ad aiutare e incitare questo passo sarà la *Donna del gioco*, la vecchia nonna mai conosciuta ma immortalata con il bambino per mano in una vecchia foto.

Compiere questo passo non è facile, perché alla prontezza dello spirito non si accompagna quella del corpo. Tuttavia la determinazione vince le inerzie psicologiche e consente l'acquisizione di alcuni punti fermi: siamo materia che non attende alcun aiuto

¹⁰ BORSELLINO N., PEDULLÀ W. (a cura di) (2004), pg. 338.

dalla trascendenza; è il sangue l'unico elemento che determina la filiazione, e quindi bisogna valorizzarlo; si dovrà elaborare uno strumento poetico che riesca ad attingere senso e identità nelle profondità psicologiche dell'io, una *Poesia della fonte*.

Tanta ricerca giunge ad un risultato: il poeta rivendica per sé essenzialità, autenticità, indipendenza, anche a costo della marginalità sociale. Tuttavia, a questa raggiunta consapevolezza su se stesso si affianca ora quella storica sull'*accaduto*. Il poeta sa le modalità precise di ciò che è successo e i motivi per i quali queste non gli furono mai accessibili: il padre si suicidò con una pistola, lontano da casa, forse in fuga da tutto e da tutti. L'io poetico pertanto può ora ripercorrere a distanza di anni *L'ultimo viaggio di Glenn* per congedare una stagione della sua vita.

Risolto il nodo personale identitario, l'io poetico può continuare nella sua personale ricerca di senso. Ha l'impressione che tutto quello che gli è capitato nella vita sia stato casuale, un appuntamento mancato *Per un secondo o un secolo*, di fronte al quale egli non ha saputo reagire, comprendere appieno. Ora però la sua attenzione si rivolge all'altro da sé alla ricerca di una autenticità che valorizzi l'osservazione, la quotidianità, il contatto con le piccole cose che accompagnano la nostra vita, e in particolare con il proprio corpo, nel tentativo di definire cosa lo costituisce, quale meccanismo lo governi, e quali istanze lo attraversino.

Se tra corpo e oggetto vi può essere un rapporto di autenticità grazie al reciproco scambio materico dovuto alla fruizione e alla frizione, se tutto ciò che è materia è in continua trasformazione e scambio, e pertanto se anche gli esseri umani partecipano dell'infaticabile movimento delle particelle, l'io poetico si chiede se oltre a queste *Vite pulviscolari* vi possa essere qualcosa che si ribelli al destino di oblio e consunzione che investe tutto.

Il corpuscolo, la traccia, la polvere sono il risultato di una vita semplice ed anonima che con il tempo si è depositata: è così possibile operare dei carotaggi ad un tempo geologici e storici per far emergere, dal sottosuolo e dalla memoria, ciò che è stato e pertanto ciò che siamo, far emergere i più antichi ricordi, come quello affiorante di un'escursione al laghetto *Malaspina* e ancora più indietro, in una memoria che non è più solo propria, ma condivisa.

Se escludiamo il poemetto *Jeanne d'Arc e il suo doppio*, le rimanenti raccolte costituiscono un unico romanzo personale che di volta in volta sviluppa una riflessione

unitaria partendo dalle posizioni chiarite e consolidate nei componimenti precedenti. È unica ed unitaria in tutte le raccolte la vicenda che vede l'io poetico cercare di affrontare la propria condizione di disperso dovuta al fatto di avere perduto troppo presto il proprio paradigma paterno. In questa enorme impresa, l'io poetico è solo, e pertanto gli approdi che di volta in volta lo confortano devono passare attraverso dubbi, fallimenti, nuovi tentativi.

4. TEMI RICORRENTI NELLE RACCOLTE CUCCHIANE

Le raccolte dunque sono legate in un unico *continuum* dalle vicende dell'io poetico, ma punti di ancoratura narrativa si possono trovare anche nella presenza trasversale di altri temi, per esempio quello familiare.

Al ciclo di Glenn di cui parla Giovannetti vengono dedicati testi appartenenti a quasi tutte le raccolte, con sezioni importanti soprattutto ne *Il disperso*, in *Donna del gioco* e ne *L'ultimo viaggio di Glenn*. Pur presentando una certa autonomia narrativa e contenutistica, il ciclo di Glenn si inserisce a pieno titolo nella storia dell'io: *disperso* per non capire il perché della morte del padre, l'io poetico raggiunge alcuni punti fermi della sua identità e personalità proprio quando viene a conoscenza delle reali circostanze dell'accaduto. Anche alla madre viene dedicato un proprio ciclo, con testi appartenenti ad almeno sei raccolte e con sezioni importanti ne *Il disperso*, *L'ultimo viaggio di Glenn* e *Vite pulviscolari*. Se il rapporto con il defunto padre si svolge tutto all'interno del ricordo e della ricerca, quello con la madre si consuma in una quotidianità povera di contatti, ma quando il poeta realizza l'importanza delle relazioni e dei rapporti di sangue per capire se stessi, ecco il riavvicinamento e l'affettuoso accompagnamento della madre attraverso la malattia. Un terzo piccolo ciclo riguarda il nonno materno: il poeta ha compreso che anche la madre visse la sua stessa esperienza di bambino cresciuto senza padre, e pertanto intende chiudere questo capitolo della genealogia familiare ricostruendo per quanto possibile le vicende del nonno capitano, *uomo infedele e infelice*.

Questi tre cicli costituiscono un elemento narrativamente unificante non solamente per la distribuzione dei relativi testi su più opere, ma anche per una loro

medesima struttura: pacificarsi, perdonare e comprendere significano per il poeta accompagnare fino alla morte. In tutti e tre i casi, infatti, egli segue i propri cari nel ricordo (il padre), nella realtà (la madre) e nella memoria (il nonno) fino al congedo delle spoglie mortali dal mondo.

Altre ancorature tematiche trasversali riguardano il tema del viaggio (se ne parla in quasi tutte le raccolte: quello *In treno* della seconda parte de *Il disperso*, quello in campagna in *Giuseppe* di *Le meraviglie dell'acqua*, il *Viaggio di Glenn* in *Donna del gioco* e ovviamente *L'ultimo viaggio di Glenn*, *Trasbordo* di *Poesia della fonte*, i *Meravigliosi viaggi del protagonista* in *Per un secondo o un secolo*, *La traversata* in *Vite pulviscolari*), il tema dell'accidia, della vacanza, della sospensione, dell'immobilità che deve essere vinta (*Il principio* ne *Il disperso*, *Il sonno del mattino* in *Poesia della fonte*, *Bosco d'Isola* ne *L'ultimo viaggio di Glenn*, diversi testi in *Per un secolo o un secondo*), ed ancora il tema dell'immersione, che è onirico in *Le meraviglie dell'acqua*, storico e geologico in *Malaspina*, iniziatico in *Jeanne d'Arc e il suo doppio*.

Delineata negli ultimi due paragrafi una veloce sinossi delle opere di Maurizio Cucchi, la presente tesi avrà come obiettivo quello di descrivere le dinamiche narrative formali e la loro evoluzione nelle differenti raccolte. In una seconda parte, si opererà uno studio stilistico sulle dinamiche di compattazione del significante, aspetto di rilevante interesse che non ha goduto di particolare attenzione critica; in una terza parte finale, si affronteranno le linee tematiche di ciascuna raccolta mettendone in evidenza raccordi, sviluppi, approdi.

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1

MAPPATURA DEL TERRITORIO POETICO CUCCHIANO

1. DEFINIZIONE DEL NUMERO DEI COMPONENTI

La lettura dell'opera poetica complessiva di Maurizio Cucchi ha fatto emergere indici formali e contenutistici di interesse, linee tematiche ed intrecci narrativi, esercizi tecnici e stilemi personali che è stato necessario schedare a seguito di numerose incursioni analitiche; così, le briciole lasciate nel sentiero poetico dell'opera cucchiana hanno consigliato di predisporre una segnaletica certa che permettesse di ritrovare con la rapidità topografica di un Tuttocittà i luoghi studiati all'interno del suo ben definito territorio. L'obiettivo di cartografare con precisione tutti gli indici ritenuti interessanti è stato perseguito con la definizione di un codice alfanumerico univoco da attribuire ad ogni testo poetico e costituito da tre parti interpretabili con la matrice [opera – titolo – testo]. Si prenda per esempio la seguente tabella:

Il disperso	1976	DSP
Le meraviglie dell'acqua	1980	ACQ
Donna del gioco	1987	DNN
Poesia della fonte	1993	FNT
L'ultimo viaggio di Glenn	1999	GLN
Per un secondo o un secolo	2003	SCL
Jeanne d'Arc e il suo doppio	2008	JDA
Vite pulviscolari	2009	VIT
Malaspina	2013	MAL

Le singole opere, che si danno in elenco cronologicamente ordinato, saranno d'ora in poi indicate con l'acronimo che si trova nella terza colonna (prima parte del codice univoco).

Ciascuna raccolta è strutturata a propria volta in diversi componenti, caratterizzati nella quasi totalità delle ricorrenze da titoli: questi ultimi sono stati identificati da un codice numerico (seconda parte della matrice) che viene giustapposto all'acronimo dell'opera. Per fare un semplice esempio, *Ragna*, secondo titolo dell'opera *L'ultimo viaggio di Glenn*, sarà tabellato con il codice univoco GLN.2. In appendice alla presente tesi, verrà fornita in elenco la corrispondenza di tutti i titoli con i rispettivi codici univoci.

La particolare e complessa struttura dei componenti cucchiani ha in ogni caso reso necessario sviluppare il codice univoco con un'ulteriore terza parte: la quasi totalità dei 77 titoli rubricati infatti è costituita da composizioni poetiche che si articolano in più testi (ne abbiamo contati 550); questi, in DSP e parzialmente in ACQ vengono direttamente numerati dal poeta stesso, mentre già in ACQ e poi regolarmente da DNN in poi vengono semplicemente messi in pagina senza indicazioni particolari, talvolta con sottotitoli. Sarà quindi possibile intraprendere utilmente gli itinerari poetici cucchiani che questa tesi pone all'attenzione del lettore interpretando correttamente codici come ACQ.2.2 (raccolta *Le meraviglie dell'acqua*, titolo *Dolce fiaba*, secondo testo numerato dall'autore avente come primo verso *Non dire niente in giro, mantieni*) oppure come VIT.7.Q (raccolta *Vite pulviscolari*, titolo *La traversata*, diciassettesimo testo non numerato dall'autore avente come primo verso *Ho chiuso in tasca il temperino*).

Questa rassicurante codificazione univoca ci restituisce una topografia poetica certa, ma è in ogni caso necessario scendere a compromessi o a doverose semplificazioni con alcune località testuali di differente definizione cartografica, come si evince dal seguente elenco:

1. Le prime due raccolte, DSP e ACQ, contengono alcuni titoli che non si articolano in più testi. In questo caso, il codice univoco si limiterà al secondo indice. Per esempio: DSP.23, ACQ.5, ACQ.11;
2. in DSP, i testi *Prima parentesi* e *Seconda parentesi* presentano, da un punto di vista grafico, dei sottotitoli, ma nessun titolo. In ogni caso, sono stati considerati come

- titolo a sé, e quindi marcati con DSP.3.1 e DSP.3.2; la stessa riflessione varrà anche per i componimenti ad unico testo privi di titolo ACQ.3 e ACQ.5;
3. sempre in DSP, l'eponimo titolo risulta diviso in tre distinti testi caratterizzati da un proprio sottotitolo e da una successione in numeri romani; a propria volta, il testo *III La mappa del tesoro* è articolato in tre ulteriori testi numerati dall'autore. Per la nostra codificazione, il componimento viene suddiviso in treditoli distinti: DSP.7, DSP.8, DSP.9.1/2/3; similmente, DSP.19, *In treno*, viene considerato testo a sé rispetto al precedente DSP.18 *Primo tempo di un'avventura*;
 4. l'ampia sezione FNT.2 (*Il sonno del mattino*) si articola in 19 testi sottotitolati; qui, come altrove, il sottotitolo verrà omesso nella codificazione per far spazio alla terza parte alfabetica del codice univoco (es.: FNT.2.B, componimento *Cecità della materia*);
 5. GLN.1 (*Rutebeuf*) si compone di 28 piccoli testi; esauriti i segni grafici dell'alfabeto, si sono indicati gli ultimi due testi con i codici GLN.1.Z1 e GLN.1.Z2;
 6. la particolare natura della raccolta JDA è resa evidente dall'assenza di qualsiasi titolazione e numerazione; trattandosi di un insieme di 34 testi, il codice univoco si compone di due sole parti: JDA.12, JDA.24, etc.
 7. In VIT.3 vi è l'unica descrizione con codice univoco di quattro parti: il titolo infatti si compone di due sottotitoli con numerazione romana di cui il primo è in prosa ed il secondo in versi, ed entrambi sono composti di quattrotesti. Torna quindi utile usare il codice VIT.3.II.B per indicare, per esempio, il secondo testo della seconda parte del terzo titolo della raccolta *Vite Pulviscolari*.

Si segnaleranno, qualora incontrate, altre minori anomalie grafico-testuali.

Un primo esito derivante da questa definizione cartografica dell'opera cucchiana può quindi essere rappresentato dalla seguente tabella:

Raccolta	Titoli	Testi
DSP	25	79
ACQ	14	69
DNN	9	65
FNT	6	47
GLN	4	61
SCL	8	52
JDA	1	34
VIT	7	79
MAL	5	64

2. DEFINIZIONE DEI TITOLI E DEI TESTI

Lo studio e la definizione della complessa morfologia dell'opera analizzata non si esaurisce nella semplice tabellazione dei componenti e della sua strutturazione in più testi autonomi, poiché una più precisa definizione del suo territorio poetico deve affrontare ulteriori emergenze relative al conteggio dei versi e delle parole. La sollecitazione delle forme poetiche posta in essere da Maurizio Cucchi infatti conduce lungo alcuni sentieri resi scivolosi dalla presenza di ampie porzioni in prosa, di versi franti, di versi abnormi, di versi vuoti.

Ampie sezioni dell'opera poetica cucchiana sono in prosa. Queste coinvolgono l'8,42% del totale delle parole impiegate dal poeta nelle sue nove raccolte. Le ricorrenze di parti in prosa sono riassunte nella seguente tabella:

Raccolta	Titoli totali	Titoli in prosa	Testi in prosa
DSP	25	0	0
ACQ	14	1	1
DNN	9	1	16
FNT	6	0	1
GLN	4	0	0
SCL	8	0	3
JDA	1	0	0
VIT	7	0	4
MAL	5	0	4

Titoli interamente in prosa sono presenti solamente nella seconda e nella terza raccolta poetica, nel dettaglio ACQ.12 e DNN.4. Il primo componimento è monotestuale; il secondo si compone di 16 testi e costituisce una delle parti fondamentali del ciclo di Glenn. Entrambi i testi, significativi come vedremo da un punto di vista contenutistico, presentano una coda costituita da una manciata di versi. Dopo queste due ricorrenze, e con l'eccezione di GLN e JDA, raccolte sotto molti profili particolari come vedremo in seguito, le parti in prosa diventano una presenza progressivamente sempre più stabile fino a caratterizzare non più titoli interi, ma singoli testi all'interno di quasi tutti i titoli di ciascuna raccolta: se la quarta di queste presenta il solo testo in prosa FNT.2.Q, e così se VIT presenta quattro testi in prosa ma tutti ricompresi in VIT.3.I (si ricordi, il caso di codice univoco in quattro parti) ecco che in SCL abbiamo 3 ricorrenze su 8 titoli (SCL.2.B, SCL.7.C, SCL.8.C) e in MAL 4

ricorrenze su 5 titoli (MAL.1.E, MAL.2.E, MAL.3.I, MAL.5.G). Per queste due ultime raccolte, è necessario integrare le evidenze descritte nella tabella, poiché in entrambe (SCL.2.F, MAL.4.B) è presente un'ulteriore porzione in prosa che accompagna parti in versi più ampie. Si veda il testo seguente:

Chengde

Il primo incanto nella campagna povera,
il sospeso via vai dei ciclisti, la diga,
le donne ai bordi che vendono la frutta.
Era prestissimo e il formicolio
mi aveva sorpreso lucente
come se da uno squarcio
fossi caduto dal sonno al sole
quieto e gentile di un mondo leggero.

Dalian

Chiedevo di vedere quei buchi luridi, quelle specie di scatole
abitate o caverne pechinesi di Matera da cui la gente sgattaiolava
ombrosa per giocare carte sui bidoni o per sciamare in bici

e ci hanno offerto, amico mio, altre buche,
il golf nella metropoli fantasma di Port Arthur,
nel più insensato campo verde della terra.

(SCL.2.F)

Il desiderio da parte dell'io di reagire ad una situazione di inerzia e accidia interiore e relazionale trova spesso realizzazione nel tema del viaggio; in SCL.2, *Meravigliosi viaggio del protagonista*, vengono elencate alcune località visitate e nel testo F vi è la descrizione di impressioni e riflessioni riportate da un viaggio in Cina; il testo, come si vede, presenta una duplice particolarità: è un testo unico con due sottotitoli caratterizzato inoltre da una porzione consistente ma minoritaria in prosa.

Per la definizione del montante totale dei titoli, dei testi, dei versi e delle parole, le parti in prosa sono state opportunamente scorporate.

3. DEFINIZIONE DEL NUMERO DEI VERSI

Come visto in precedenza, anche il conteggio dei versi per essere esatto deve osservare particolari accorgimenti dovuti alle scelte grafiche e formali del poeta. Non

simbolo, di ciò che è avvenuto e che non si riesce a comprendere, ora da adulto come allora da bambino. L'inconoscibile ci appare con la morfologia di un rumore prima crescente e poi secco, dietro la porta di casa; secco e forte come un incidente stradale, ma ugualmente secco e forte come il colpo di pistola con il quale il padre di Cucchi si tolse la vita. Sconcertante il fatto che il poeta verrà a conoscenza delle reali circostanze della morte del padre solamente molti anni dopo aver pubblicato questo componimento.

Una seconda tipologia di verso che merita di essere osservata è quella categorizzata come verso *abnorme*. La denominazione, così vaga ed imprecisa, ha un suo senso se capiamo che non ne ha alcuno definire in maniera differente versi composti di 50, 60, 70 sillabe. Si tratta di versi non semplicemente lunghi, ma occupanti più righe grafiche continue necessarie per fare spazio, con continui accapo, a versi, appunto, fuori misura, *abnormi*. Nell'edizione delle opere di Cucchi utilizzata come base per il presente studio¹¹ il limite grafico dell'impaginato ha costretto più volte la spezzatura a capo del verso; è solamente in alcuni specifici casi però che l'accapo è stato impiegato più volte, come negli esempi seguenti:

E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo,
sarò testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre
del nonno in questi casi, della nonna,
del casotto (dell'orto) tutto ruggine,
riempito di badili, pezzi di legna, tolle,
bellissime cianfrusaglie tenute dacconto,
sacchetti di plastica concordine fatte su, elastichini, luc-
chetti, palline di gazosa (verdi), chiodi, bulloncini, cac-
ciavite, cerotti: così come in casa al primo piano, in basso i
detersivi nell'armadio a muro
e le bottiglie dell'olio e dell'aceto e sopra
scatolette zeppe di roba che chissà
potrebbe servire a qualche cosa
e così correre ravanare
bottoni pennini
e labocchetta dell'inchiostro, tutto asciugato, i tacchetti per le
scarpe da pallone, naftalina, immaginette, la coroncina del
rosario dello scout e:
contagocce, bottiglioni, turaccioli, la macchinetta [...]
(DSP.6.4)

L'impaginato tradisce chiaramente la presenza di due versi *abnormi*: la forma impiegata, una via di mezzo tra verso e prosa, è giustificata dalle lunghe elencazioni di

¹¹ CUCCHI M. (2016), *Poesie 1963-2015*, a cura di A. Bertoni, Mondadori, Milano.

oggetti che emergono da un passato lontano; l'io narrante ricorda i nonni paterni attraverso gli oggetti che li riguardavano in maniera così ipnotica e straniante da attrarre e sopraffare, nella congerie casuale e ininterrotta della memoria, la percezione della versificazione e della narrazione stessa.

Altrove, il verso si allunga innaturalmente sulla base di sollecitazioni diverse, inseguendo un pensiero o un desiderio (nel primo esempio, la presa di consapevolezza di intraprendere un viaggio) oppure una spontanea associazione di idee (nel secondo esempio, un lungo elenco di ricordi conferma l'impressione di essere semplici personaggi della propria storia):

(Dubito che ci sia stato Mario. Ho l'impressione d'essere solo.
Accompagnato da lui? Portato la borsa un po' per uno? Bevuta
una camomilla-tranquillante? Difficile allungare le gambe.
Ho salutato bene la portiera. Giù per le scale
uno scarafagione bello grosso.
Mangiarlo! Altro che dargli un colpo di valigia...)

(DSP.19)

Il ticchettio dell'orologio appena aperti gli occhi... uno spiraglio
dalla gelosia... lo stridere, passeggero, del piccione sul vetro.
Anni fa, sulla panchina, nel chiostro già quasi in vacanza; o
al Museo della Scienza, la riunione dei piloti...
L'orrore degli sputi freschi,
nel gelo dei pochissimi passanti...
[...]

(ACQ.11)

Nel conteggio dei versi, quelli abnormi verranno conteggiati come uno.

Le modalità di scrittura di Maurizio Cucchi arricchiscono le differenti fattispecie versali con una terza ricorrenza. Si riscontrano infatti all'interno delle prime raccolte porzioni di testo come la seguente:

IL CORPO (il primo, s'intende).
.....
Ma poi era venuto su dalle scale
nel buio.
Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.
.....
Nascosto nel portaombrelli. Identificato.
Finalmente. Recuperato nel sonno.

(DSP.1.5)

L'evento luttuoso descritto in DSP.1 è oggetto di una sorta di riepilogo inquisitorio che ha lo scopo di metterne in luce l'eziologia. In realtà, l'io poetico non è in grado di comprendere quanto avvenuto né le ragioni di tutto ciò che accade come conseguenza dello stesso avvenimento. Un riepilogo viene tentato ordinando azioni e oggetti, ma le falle conoscitive sono troppe e non consentono, al pari di lunghe strisciate di puntini sospensivi, di correlare gli indizi raccolti. Una ricorrenza funzionalmente simile alla precedente si trova anche in altre parti della raccolta, come nel seguente testo:

Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati
un diario intimo ricco di annotazioni. Decifrate,
eccole trasmesse in elenco privo di nessi.

«Era un gran bel ragazzo mongoloide.» (Ci faremo amici?)	5
.....	
.....	
Potrei misurare il tempo secondo il metro dei bambini.	10
.....	
.....	
Che cos'altro se non accucciare il piede in fondo al letto o mettere la mano sotto il cuscino soffice, al sicuro?	15
.....	
.....	

(DSP.7)

La vuota e inutile ricerca istruttoria viene tematizzata in questo testo attraverso il ritrovamento di un vecchio diario che non può che dare frammenti sconnessi incapaci di fornire una informazione integrale e fruibile, nel tentativo di scoprire, nel passato, un senso ed un presagio per il presente e il futuro.

Appare comprensibile, a questo riguardo, definire queste ricorrenze grafiche come versi vuoti. La presenza di versi di questo tipo non è sporadica, se è vero che in DSP ne sono stati contati ben 46, pari ad oltre il 4% del totale dei versi della raccolta. Sotto un profilo più generale in ogni caso, la presenza di un verso vuoto nell'articolato grafico di un componimento poetico non può che dare spazio, corrispondentemente, ad un vuoto logico-argomentativo:

Avendo il coraggio delle proprie azioni (delle mie
 azioni) sarebbe il caso di mettere a fuoco
 fissazioni di gusto sospetto
 baluginanti dentro la pancia più che altrove e spunto,
 scusa, partenza per giocherellare:
 a partire
 dal rumore nella notte (già da bambino) dall'attesa
 dello scontro frontale sulla strada stretta di montagna
 per avere la fortuna di lasciare
 fermo lì, di colpo, tutta la vicenda...

 (a ben guardare
 a occhio nudo è qui
 la spiegazione del fascino dell'orrido
 da questa parte della strada, dell'ombra
 del verde incupito, avvallato dall'altra):

(DSP.6.1)

La ricerca di un senso accumula come visto oggetti ed azioni nel tentativo di
 ricostruire successioni causali che ad un certo punto si perdono, tacciono, suggerendo
 che ciò che può dare certezza conoscitiva alla realtà in effetti si trova in un attuale vuoto
 di pensiero e parola. Vuoto nella ricerca conoscitiva, ma anche vuoto nella successione
 dei ricordi:

Non solo colti sul fatto, identificati
 passando. Vestiti a festa (la banda, la processione,
 spianati a non finire tavoli e sedie da caffè all'aperto).

 Cosa di latte, di formaggi...
 ma ben altro... È una ricomposizione.

 Di mediocre statura, pingue.
 In fama di taccagno. Asciutto
 nei modi, Sincero negli affetti.
 – Ma non risulta iscritto
 in questo registro di Popolazione.

.....
 (Tutte bugie; se te lo chiedo non te ne ricordi...
 seguito all'avventura, quale che sia, non conta...
 forse un cavillo. O uno sbaglio di persona.)

(DSP.24.5)

La strada per la costruzione di un senso e di una identità passa attraverso la
 ricostruzione della provenienza e della memoria, ma queste operazioni non sono lineari,
 non sono complete.

Riepilogando quanto descritto in questo paragrafo, le ricorrenze versali particolari possono ottenere una precisa contabilità nella tabella seguente:

Raccolta	Versi franti	Versi abnormi	Versi vuoti
DSP	19	8	46
ACQ	9	2	3
DNN	0	0	0
FNT	0	0	0
GLN	1	0	0
SCL	2	0	0
JDA	0	0	0
VIT	0	0	0
MAL	0	0	0

Ai fini del conteggio, si è ritenuto opportuno considerare come veri e propri versi quelli vuoti, mentre i versi franti e quelli abnormi, entrambi distribuiti su più righe grafiche, sono stati conteggiati come un unico verso. Aggiungendo questi esiti a quelli già descritti per le parti in prosa, si giunge ad un conteggio assestato complessivo di titoli, versi, testi e parole i risultati netti dei quali appaiono con chiarezza nella seguente tabella:

Raccolta	Titoli	testi	versi	parole
DSP	25	79	1139	7104
ACQ	13	68	942	5301
DNN	8	49	496	2636
FNT	6	46	505	2489
GLN	4	61	444	2360
SCL	8	49	569	3084
JDA	1	34	502	2588
VIT	7	75	822	4207
MAL	5	60	705	3476
TOTALE	77	521	6124	33245

Da queste evidenze prenderemo spunto per il prosieguo della nostra tesi.

CAPITOLO 2

NARRATIVITÀ

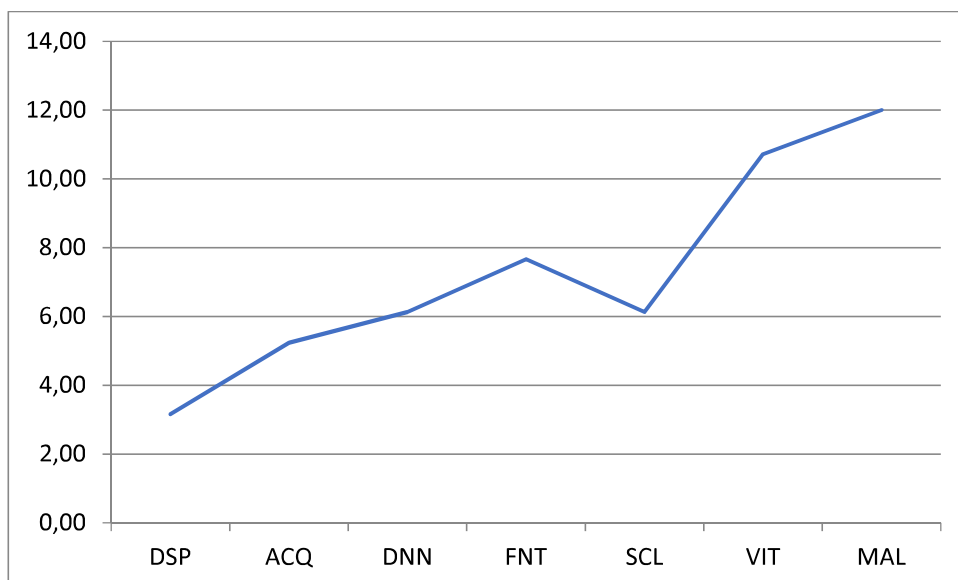
1. *NARRATIVITÀ DELL'OPERA CUCCHIANA*

Tra le caratteristiche principali dell'opera di Cucchi, come abbiamo visto, si annoverano alcuni fattori di continuità con quella linea poetica che caratterizza diversi autori di origine o ascendenza culturale lombarda operanti tra la fine del XIX secolo e la fine del successivo XX secolo. Così, interni condominiali ed esterni di periferia cittadina, referenti soggettivi familiari in senso proprio e in senso lato, l'attenzione ai gesti e soprattutto alle cose consentono lo snodarsi di una narrazione che immancabilmente colloca le vicende dell'io poetico in uno spazio certo e in un tempo definibile. È stato segnalato nelle prime pagine di questa tesi come caratteristica fondante della poesia cucchiana sia una narratività che tende a mettere in relazione le diverse raccolte; l'asserzione trova precise corrispondenze tra testi e titoli dove è possibile rinvenire linee narrative che si intrecciano e riemergono a distanza di anni e di spazio. Sotto il profilo contenutistico, daremo corpo a queste illazioni nella seconda parte del presente studio; per ora, sotto il profilo di un approccio innanzitutto formale all'opera di Cucchi, anticipiamo che è possibile arguire argomentazioni di appoggio ad una costruzione narrativa dei testi anche da una semplice analisi dei fenomeni numerici in precedenza definiti, ed in particolare che è possibile osservare come l'evoluzione del dettato poetico cucchiano si diriga nella direzione di una implementazione dell'aspetto narrativo nelle raccolte via via pubblicate.

Abbiamo assodato la distinzione tra titoli e testi, ovvero tra movimenti tematici enucleati dalla titolazione dei componenti e la loro articolazione argomentativa, narrativa e poetica ad un tempo in più testi collegati e coordinati da quelle stesse titolazioni. Argomento (titolo) e sviluppo (testi) sono gli elementi essenziali di una narrazione, e se l'articolazione di un titolo in più testi è indice di maggior narrativa, gioverà forse verificare se tale articolazione presenti una determinata curva di sviluppo. Osserviamo la seguente tabella:

Raccolta	Titoli	testi	Indice narrat.
DSP	25	79	3,16
ACQ	13	68	5,23
DNN	8	49	6,13
FNT	6	46	7,67
GLN	4	61	15,25
SCL	8	49	6,13
JDA	1	34	34,00
VIT	7	75	10,71
MAL	5	60	12,00

Dai dati riportati in tabella è stato possibile ricavare un rapporto, definito indice di narrativa. Questo, come emerge chiaramente, è in continuo crescendo. A movimentare una curva in leggera ma inesorabile salita sono due raccolte per alcuni aspetti atipiche: da una parte, JDA è l'adattamento poetico di un precedente testo pensato dal poeta per il teatro, e di questa natura mantiene intatte numerose modalità diegetico-performative, nonché l'unità tematica al punto da apparire quasi come un poemetto in prima persona. Dedicata alla figura di Giovanna d'Arco, la raccolta potrebbe ad una analisi superficiale esulare dalle linee narrative e tematiche connesse al resto dell'opera, ma vedremo nel capitolo dedicato che non è così. La sua mancata articolazione in titoli, quindi, ne fa un *unicum* omissibile dal novero delle osservazioni che qui si intendono porre in essere. Ugualmente atipica appare la raccolta GLN, particolare come vedremo sotto molti altri profili formali; il suo indice di narrativa è costruito su soli quattro titoli, due dei quali (il primo e il quarto) articolati in numerosi testi brevi (GLN.1 arriva a 28 testi per complessivi 120 versi, GLN.4 arriva a 24 testi per complessivi 217 versi) che falsano le medie e i dati di tendenza.



Se prescindiamo dunque da queste raccolte particolari, notiamo nel grafico che sviluppa la tabella una evoluzione nella direzione di una maggiore narratività dei componimenti: si riduce progressivamente il numero dei titoli per aumentare inversamente il numero di testi medi per titolo. Il risultato può essere corroborato da ulteriori osservazioni (attenzione: qui sotto vi si ricomprendono anche i testi in prosa):

Raccolta	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	+	+
DSP	11	1	3	4		4		1	1					
ACQ	4		1	2	1	1	2		1	2				
DNN			1	1	2	1	2					1	16	
FNT				1	1	2	1						19	
GLN				1	1								24	28
SCL				1	1	3		2	1					
JDA													34	
VIT					1	2	1		1				17	26
MAL						1					1	1	17	18

In questa tabella abbiamo indicato, per ciascuna raccolta, quante volte compare un titolo articolato in un solo testo, in due testi, e così via fino a dodici; oltre la riga nera, abbiamo le articolazioni più numerose con l'indicazione diretta dei testi che compongono i titoli più articolati. Emerge con chiarezza che testi di articolazione povera compaiono solamente nelle prime raccolte, mentre a mano a mano che il lavoro poetico si sviluppa, aumenta anche l'articolazione dei titoli, e quindi il numero dei testi che li sviluppano.

Non è ozioso osservare che l'identificazione di determinati cicli narrativi si trovi nei titoli composti di più testi: VIT.1 (*Il bacio della buonanotte*, 26 testi) è una sorta di poemetto sul congedo dalla vita terrena della madre del poeta; VIT.7 (*La traversata*, 17 testi) descrive movimenti ed impressioni legate ad una piccola traversata in traghetto; DNN.5 (*Viaggio di Glenn*, 7 testi) riguarda i ricordi di guerra del padre; FNT.6 (*Al Cairo*, 7 testi) opera una ricognizione socio-geografica del quartiere in cui Cucchi è cresciuto; in MAL.5 (*Console o capitano*, 17 testi) il poeta ricostruisce le vicende di un nonno materno mai conosciuto, etc. Il piccolo elenco è casuale e ovviamente non esaustivo, e dove non è presente una chiara tematica di tipo familiare o più in generale personale, ecco che i titoli organizzano una serie di testi collegati da una stessa riflessione: SCL.4 (*Un'opulenza spettacolare e oscena*, 5 testi) affronta il tema del consumismo e accenna alla nuova divinità costituita dal mercato; MAL.3 (*Macchine movimento terra*, 11 testi) descrive la realtà come caratterizzata dall'instancabile movimento di minuscole particelle che si depositano e con sé trattengono testimonianze del passato; VIT.2 (*L'orizzonte degli eventi*, 9 testi) affronta ugualmente il tema di un'esistenza caratterizzata dal vorticare continuo di materia e relitti biologici.

2. NARRATIVITÀ E OMOGENEITÀ TESTUALE

Nei precedenti paragrafi abbiamo analizzato la macro-morfologia dei componimenti di Cucchi, osservando come la loro strutturazione abbia un ruolo nel determinare il respiro narrativo della sua opera. Potrà giovare ora dare un rapido sguardo alla micro-morfologia dei testi, onde arguire, se del caso, ulteriori elementi utili di comprensione. Il conteggio dei titoli, dei testi e del loro rapporto rischia di non cogliere infatti un ulteriore elemento analitico che può essere sintetizzato con la seguente domanda: rileva ai fini di una riflessione sulla narratività osservare se uno stesso titolo sia composto di testi di differente o simile lunghezza? La questione non è oziosa, poiché tra titolo e titolo si riscontrano differenze così marcate che tale ricorrenza potrebbe mettere in evidenza interessanti tecniche di composizione poetica. Ad un primo sguardo, infatti, testi omogenei dal punto di vista che qui interessa lascerebbero intendere un decorso narrativo di un certo tipo che non si potrebbe certo considerare

simile in titoli composti sia con testi lunghi sia con testi molto brevi, distici o monostici addirittura. Tenteremo di gettare uno sguardo all'interno di questi fenomeni avvalendoci di due strumenti quantitativi, ovvero la matrice dei versi e lo scarto quadratico medio degli stessi.

La matrice dei versi è uno strumento descrittivo: fa emergere in una successione opportunamente ordinata il numero dei versi dei testi appartenenti ad uno stesso titolo. Prendiamo questo esempio:

DSP.1 [29-36-24-15-8-4]

DSP.1 si compone di sei testi, la cui consistenza versale viene descritta, in successione ordinata e corrispettiva, dalle cifre contenute nella parentesi quadrata. È facile constatare un progressivo restringimento dell'organizzazione narrativa del testo a mano a mano che ci si avvia verso la fine del componimento. Il secondo esempio mette in evidenza un differente tipo di andatura:

ACQ.10 [12-12-12-12-12-8]

Il componimento viene progettato su basi decisamente diverse; nel caso specifico, si tratta dell'unico titolo con testi composti interamente da quartine.

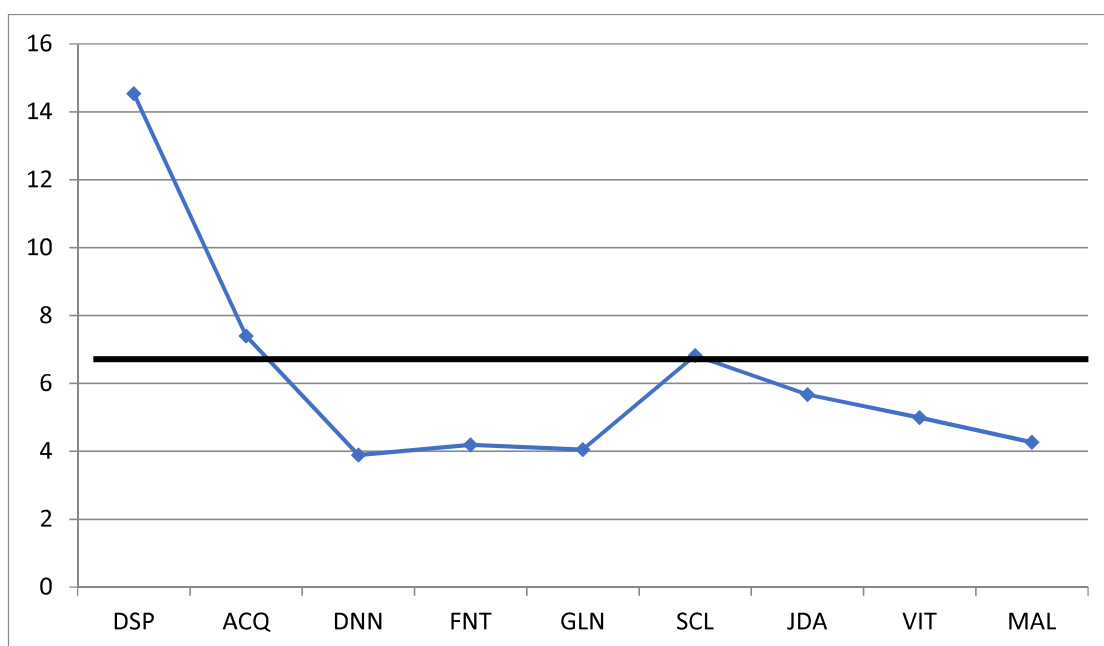
Lo scarto quadratico medio (σ) è uno strumento matematico che misura la dispersione statistica di una serie data di fenomeni¹²; semplificando, è un indice numerico che ci aiuta a misurare l'omogeneità o disomogeneità dei testi di uno stesso componimento sotto il profilo del loro numero di versi. Ritornando agli esempi precedenti, $\sigma_{\text{DSP.1}}=11,37$ (lo scarto quadratico medio di DSP.1 è uguale a 11,37), mentre $\sigma_{\text{ACQ.10}}=1,40$; dai due esempi emerge che più alto è σ più disomogenea è la consistenza

¹² La formula dello scarto quadratico medio è la seguente: $\sigma_x = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^N (x_i - \bar{x})^2}{N}}$; per le finalità di questa tesi, il σ di un componimento si ottiene sottraendo al numero di versi di un testo (x_i) la media dei versi dei testi del componimento (\bar{x}); sommando tutti i risultati ottenuti ripetendo l'operazione per ciascun testo; elevando al quadrato la somma di tutte queste differenze; dividendo tale quadrato per il numero dei testi del componimento (N), e mettendo tutto sotto radice.

versale dei testi di uno stesso titolo, e viceversa. Ora, quali indicazioni può dare σ in una riflessione sulla narratività dei testi?

Abbiamo operato alcune misurazioni sulle raccolte in analisi e quindi applicato il concetto matematico per vederne l'effetto sui testi cucchiani. Innanzitutto, abbiamo calcolato il σ sul totale dei testi delle singole raccolte, con i risultati quantitativi e grafici che seguono (la linea in grassetto rappresenta la media di 6,20):

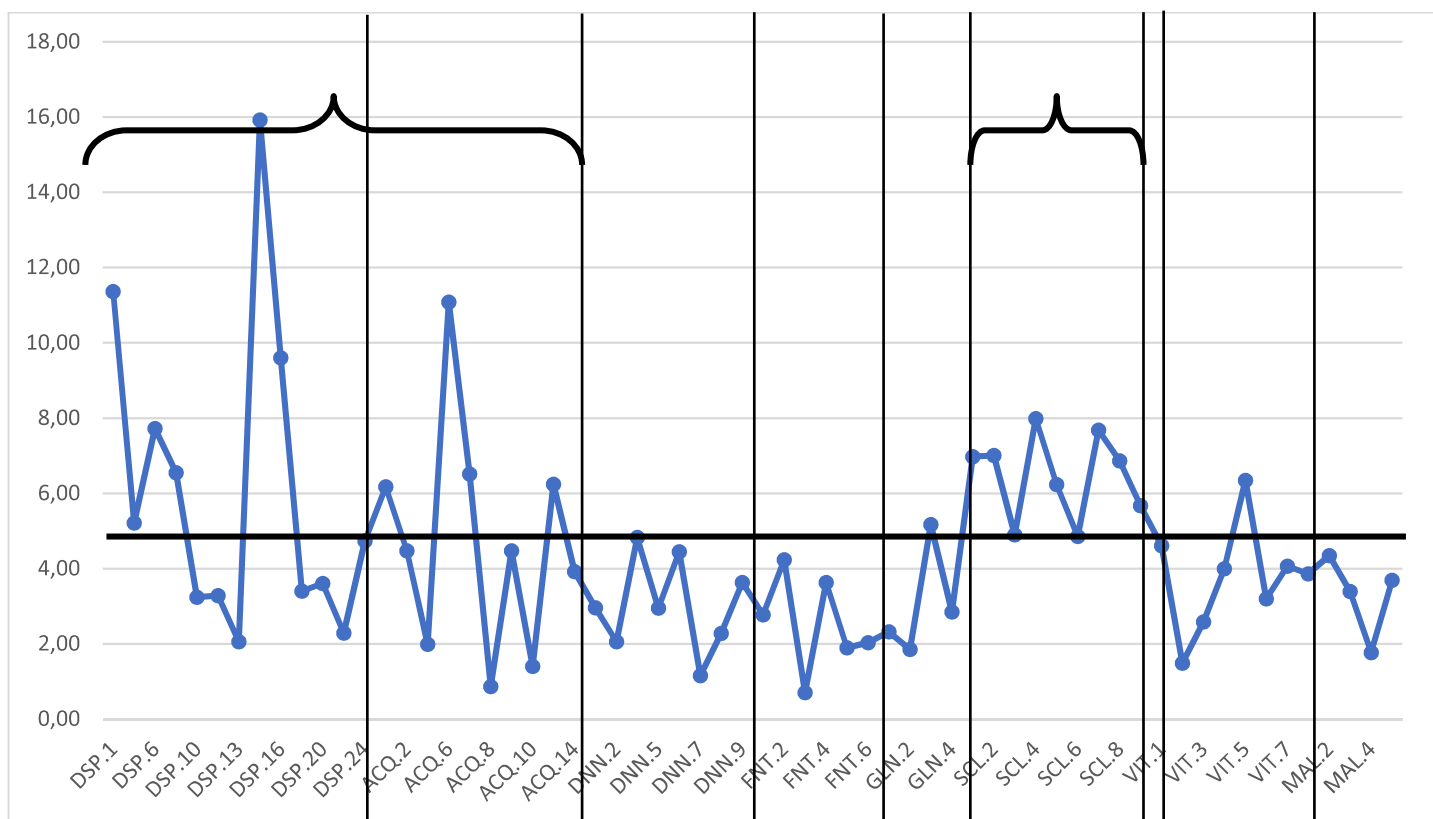
Raccolta	s per raccolta
DSP	14,54
ACQ	7,40
DNN	3,89
FNT	4,19
GLN	4,05
SCL	6,82
JDA	5,67
VIT	4,99
MAL	4,27



La prima raccolta presenta una forte disomogeneità versale che tende, via via, a scendere e a stabilizzarsi dopo la terza raccolta; con SCL, la disomogeneità complessiva ritorna a valori al di sopra della media, per ridiscendere successivamente verso misure simili alle raccolte centrali. Ad un primo approccio morfologico, quindi, DSP, ACQ e

SCL presentano da pagina a pagina una evidente escursione grafica dell'impaginato e, si suppone, una diversa andatura narrativa.

Un passo ulteriore invece, più efficace per focalizzarsi sulla narratività del lavoro poetico di Cucchi, consiste nel calcolare σ per ciascun titolo, e vedere l'andamento della curva risultante. L'assemblare all'interno di uno stesso titolo testi con differente consistenza versale infatti non depone intuitivamente a favore di una maggiore linearità narrativa, poiché una marcata differenza nella lunghezza dei testi di un titolo potrebbe adombrarne funzioni diverse anziché una semplice catena di episodi. Se questo è vero, e se un alto σ certifica la presenza di raccolte ad alta disomogeneità testuale, sarà anche probabile riscontrarne la realtà, come vedremo poi. Nel successivo grafico sono stati calcolati i σ relativi a tutti i titoli, con esclusione di quelli formati da un solo o da due testi, e osserviamo, in via preliminare, come la curva risultante confermi innanzitutto l'andatura del precedente grafico (il valore medio qui è pari a 4,51):



Pur se spezzettata, la curva non mette in discussione l'assunto di partenza: DSP e ACQ, epurati dai titoli monotestuali, presentano molti titoli con σ superiore alla media,

SCL addirittura è programmaticamente sempre al di sopra; nelle altre raccolte il σ supera significativamente la media in misura episodica, non strutturante. L'osservazione vale ad intuire un progetto volto alla progressiva normalizzazione del rapporto reciproco tra i testi, mentre vi è un ritorno a modalità compositive iniziali solamente in SCL.

3. COMPONENTI A BASSO σ

Abbiamo chiarito che valori di σ molto alti certificano la presenza di testi lunghi accanto ad altri molto brevi nello stesso componimento; viceversa, componimenti a basso σ mettono in evidenza una certa omogeneità nella lunghezza dei testi. Potrà quindi essere utile analizzare un campione di poesie per verificare se particolari valori di σ possano rivelare particolari scelte stilistiche. GLN.1 (*Rutebeuf*) è costituito da una lunga serie di testi molto brevi caratterizzata da basso σ (2,32); dei ventotto testi che lo compongono, diciotto sono inferiori ai 4 versi; 8 testi sono compresi tra i 5 e i 7 versi; un solo testo ne presenta 9, un altro ne presenta 12.

La struttura narrativa è scomponibile in un paio di temi legati da passaggi logici. Una prima sezione riguarda i testi da GLN.1.A a GLN.1.H con una matrice parziale a bassissimo σ [3-3-2-3-3-4-5-3]; vi si parla della figura del poeta medievale provenzale *Rutebeuf*. La sua poetica dell'intuizione e i suoi aspetti biografici da artista socialmente *bordeline* sembrano essere graditi dall'io poetico al punto da vederne un proprio paradigma comportamentale e identitario. Successivamente la piccola sezione di 3 testi compresi tra GLN.1.I e GLN.1.K opera la fusione tra figura letteraria e biografia dell'io attraverso gli esempi socio-antropologici delle persone affette da cretinismo o idiotismo¹³ visto come cifra dell'autenticità. È significativo il fatto che il testo a maggiore disomogeneità versale sia proprio quello che determina la conclusione del tema e il passaggio contenutistico ad altro:

¹³ In CUCCHI M. (2016), p. 370, si riporta una nota d'autore che spiega come il poeta, nel definire i soggetti affetti da idiotismo si rifaccia all'omonima glossa contenuta nel Dizionario di cognizioni utili (vol. III, UTET, 1924).

Indossa un camicione che gli arriva
ai piedi nudi. È piccolo
come un fanciullo, e ha le dita
intrecciate sul petto,
quasi in preghiera.
Con la sua faccia tonta
e il naso trilobato
mi dà un'idea di mitezza sognante
e di una nobiltà interiore un po' animale.
Per molto tempo ho guardato la figura
e ho riso.
Ora non più.

(GLN.1.I)

GLN.1.J replica lo stesso tema del cretino, è quasi una appendice di I; quindi, segue il breve testo K (3 versi) in cui si introduce, grazie al tema del sogno, la seconda parte del componimento. Il testo L è nuovamente un testo lungo nell'economia del componimento, e come il precedente chiude una sezione tematica, così questo ne apre un'altra:

Il sole era già alto
e lei nella discesa oltre il cancello
così vecchina e piccola
infagottata nel suo cappotto blu.

Non potrò più dimenticare questi pomeriggi
seduto al tavolino col tuo vermut
a vederti mangiare

e dire: «In fondo la mia vita è stata povera,
ma non mi è mai mancato lo spirito».

(GLN.1.L)

Al testo L segue un'ampia sezione di sedici testi con matrice caratterizzata da σ nuovamente molto basso [3-2-7-3-5-6-4-5-5-3-4-2-6-2-2-2], il cui contenuto è autobiografico e riguardante la madre, l'infanzia, il padre e la sua fine.

Dove abbiamo omogeneità nella lunghezza dei testi (basso σ), sembra essere una prima conclusione, abbiamo una narrazione che procede per passaggi logici e consequenziali; nel momento in cui ci imbattiamo in testi più lunghi della media, osserviamo come la loro funzione sia di discontinuità, di rottura con quanto è stato detto in precedenza e con quanto verrà detto successivamente. Vediamo altri esempi.

FNT.3 [10-10-11-9]; $\sigma=0,71$ ha un contenuto che opera una riflessione sulla creaturalità dell'uomo, orfana di Dio, e che nega qualsiasi senso alla trascendenza; i

quattro testi sono tenuti assieme da un filo conduttore tematico chiaro, ma si presentano come momenti autoconclusi, come distinte argomentazioni relative ad una stessa questione. Una sorta di polittico, insomma.

ACQ.8 [11-11-9-11]; $\sigma=0,87$ descrive, come molti altri testi di ACQ, una sorta di discesa nelle profondità del ricordo e della memoria, forse del sogno o di una dimensione in qualche modo altra rispetto alla realtà; in questo scenario dell'oltre, l'io incontra presenze e creature che attendono una forma; i quattro testi, in qualche modo, certificano la discesa, la volontà di intraprendere il percorso, l'incontro e la constatazione che questo concretizza un muoversi fuori di sé e verso l'altro, concretizzando una linea narrativa che ha un principio e una fine in coerente continuità. I quattro testi delineano quindi quattro momenti episodici di una stessa riflessione.

DNN.7 [4-6-4-4-5-7]; $\sigma=1,15$ è un componimento che ha come contenuto il consapevole tentativo di scoprire per sé una identità autentica:

A.
trepidi cenni disegni
di carta ma quali saranno
attore maschera o marinaio
i moti del tuo cuore?

B.
anima furba che mi eludi mano molle
che il capo tiene su, il tempo fai
cadere, la tua fisionomia è un bavero
un clic un cappello, nessun luogo
è la tua casa ogni straccio un possibile
volto

C.
sui sandali dell'austerità
sfarfalli come angelo oppure
te ne andrai strusciando inquieto
le tue ciabatte di foglia

D.
è già schermo l'ombreggiatura
del collo il debole mento
sfuggente, opponi dietro mille
volti nessun volto

E.
amico mio il tuo sarto
ti infossa ti sbava i contorni
i bottoncini, ti raddoppia agile
o pasticciato nelle linee

morte quasi un osso

F.
sfumante fragilità, deposti
i tuoi lembi posi t'inquadri
placato, quelle mani un po'
si agitano quasi ombra o il torso
ruvido massiccio e le spalle
il naso freschissimo:

ti darò un volto e un nome.

Il procedere del componimento è un insieme di invocazioni e di propositi, l'io poetico ora parla con se stesso (*anima furba, amico mio*), ora descrive il lavoro di creazione identitaria fino al finale in cui manifesta, chiara, la propria intenzione. Il componimento è rappresentato dalla progressione di una volontà, i singoli testi non ne descrivono che il decorso, ancora in perfetta continuità; l'esito della riflessione stacca alla fine l'ultimo verso.

GLN.2 [11-10-15-10-11]; $\sigma=1,85$ è un componimento che descrive ancora una volta il desiderio di uscire, di muoversi dalla propria condizione di staticità:

A.
Cerco nuovi percorsi
a minime distanze,
oltre le solite muraglie.
Percorsi sottili di ragna,
nel piano paziente e leggero
che solo a fili pare che s'intrichi.

Infiorescenze, terra,
pulizia intatta.
Qualcuno fa i suoi passi,
si allontana,
eppure è sempre lì.

B.
Siamo figure indistinte
e così indissolubili,
eppure senza tracce,
ormai senza volere.

E giri piano,
verso la luce, il cilindro,
osservando figure mutanti,
geometrie, reticoli, tele.

Sentiamo un po' di vertigine
o il peso del buio nelle fibre.

C.
La materia non è un'idea,
ma certe volte si riassume
in tracciati composti, in linee.
Ma è più che altro un'illusione
e nel suo trasparire
s'insinua il corpo scuro
di un'ala opaca, cupa,
che ci calca la fronte.

Poi in una primavera limpida,
senza riserve,
dopo o dentro il disastro,
vedi la gente passare
e il gioco veloce degli occhi
ti invoglia ancora a strofinare
i grumi delle facciate.

D.
Da questa zona bassa e vacillante,
non so se il monte mi porterà in alto,
o verrà a imprimermi
come un residuo fossile schiacciato,
strozzato in gola.
Ma sogno
lo spaccamento del sasso
e che non sia asciutto,
e si sprigioni.
Anche se il fiume scorre sempre.
ma noi no.

E.
Calcando terra davanti al lavandino,
c'era una roccia fluida,
una madre o una sposa,
un albero davanti al mare,
nubi volanti...

Mi fermo in una stanza desolata,
dove finisce il viaggio.
Sono all'Hotel Riviera,
tra i camion e le giostre,
osservo l'acqua piatta,
passa la scia dei canottieri.

Anche qui come nel testo precedente i singoli testi sono momenti di una stessa riflessione o narrazione, mentre la parte finale pone semplicemente una conclusione, il risveglio da un sogno ad occhi aperti; nella prima parte del testo E l'uso dell'imperfetto *c'era* allude già al fatto che il viaggio onirico oramai era finito, ma quello che intendiamo sottolineare è che questo testo non costituisce una specificità tipologica

particolare, come abbiamo visto in GLN.1 e come vedremo nel prossimo paragrafo. L'incedere della narrazione è lineare e procede verso una sua conclusione naturale.

ACQ.10 [12-12-12-12-12-12-8]; $\sigma=1,40$ ha un incedere fortemente narrativo; vi si descrive una sorta di catabasi nel sonno e nella memoria per ricercare in questo oltre onirico e metafisico una autenticità identitaria; questo oltre offre *infinite possibili aperture*, concretizzando, con la ricerca e al di là di un dover essere, un poter essere identitario. Riportiamo gli ultimi due testi:

F.
Ieri ne avevo coscienza piena, immagini.
Oggi da sempre ce l'abbiamo addosso. Solo
si agita e urla sulla porta in mezzo
ai rottami del giardino. Magri cartocci

pendono dalle rigide braccia... oscena
chiara muffa onnivora caverne che si scoprono
sotto il palato. Chi sul confine minuscolo
passeggia rattrappito tra le crepe insanguinate,

al fondo cieco della fessura dentro i fili.
L'insegna azzurra la palazzina, centinaia
di chilometri... Ricordiamo le caste parole
nei lineamenti mobili, nell'infinita bocca.

G.
Mentre riemerge nella piena bellezza il suo volto
protetto accarezzato dal ruvido latteo lenzuolo.
Nel prato esteso potrò bagnarmi, riavere fiato
terra, sfuggire prove ulteriori, mortificazioni...

Nell'ennesima stretta chiarimenti d'obbligo.
In questo ambiguo delirio, nella gola tutto si chiude
irremovibile si trattiene. Ma non sei tu che mastichi
che mormori «pietà, pietà per questi poveri corpi»?

Dal fondo *riemerge* l'immagine di una salma amata e una sensazione di sollievo, di leggerezza interiore, ma nel testo G vi è perfetta continuità di tono e di tema con i precedenti testi, un decorso narrativo lineare che giunge ad una conclusione ma non la commenta con modalità narrativamente distaccate.

4. COMPONENTI AD ALTO σ

Abbiamo visto che i componenti a basso σ sono caratterizzati da una andatura narrativa lineare, eventualmente con singole riflessioni autoconcluse o con episodi in serie; e abbiamo anche visto, nel caso di GLN.1, che eventuali increspature nell'omogeneità versale dei testi possono indicare punti nodali, battute di arresto o inserti tipologicamente marcati rispetto ad una omogeneità formale e contenutistica dei testi collegati. Proviamo ad analizzare ora componenti ad alto σ per vedere se queste intuizioni possano trovare conferma, concentrando in particolar modo la nostra attenzione su quei titoli che presentano, accanto appunto a σ elevati, testi molto brevi.

Partiamo dal primo componente, la cui matrice abbiamo già incontrato in precedenza:

DSP.1 [29-36-24-15-8-4]; $\sigma=11,37$

Questo componente d'esordio riguarda la notizia della morte del padre; i primi testi si distribuiscono narrativamente tra il ricordo, la descrizione dei fatti e del contesto familiare ed umano conseguente al fatto, tra la ricerca di un senso e l'analisi di luoghi e oggetti che ora come allora non forniscono indicazioni utili per la comprensione, fino alla consapevolezza che *non ci sarà, lo sai bene/ conclusione migliore alla vicenda*(DSP.1.4). I primi quattro testi presentano una certa continuità narrativa che viene interrotta negli ultimi due:

5.
IL CORPO (il primo, s'intende).
.....
Ma poi era venuto su dalle scale
nel buio.
Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.
.....
Nascosto nel portaombrelli. Identificato.
Finalmente. Recuperato nel sonno.

6.
Un fischio ha fatto tutto il corridoio (lungo,
credo, una quindicina di metri) crescendo fino in fondo,
sulla porta. Lì, poi, c'è stato qualcos'altro.
Non so.

Un rumore forte
(un vetro rotto?
un vaso caduto?)
(DSP.1.5/6)

DSP.1.5 chiude il racconto, fino a questo punto di una certa linearità, per tentare un riepilogo istruttorio che presenta molte falle conoscitive; l'ultimo testo è chiaramente un epilogo, una aggiunta che rilancia il discorso: l'io, abbiamo visto, ha terminato il suo racconto e tratto le sue scarne e incomplete conclusioni; quando tutto è finito e la porta dell'appartamento è chiusa, un forte segnale sonoro, simbolo o presagio dell'incidente, riapre la possibilità di ulteriori discorsi. L'alto valore di σ viene determinato da questa chiusura in calare quantitativo del finale, ma ciò che importa rilevare è che questi testi finali brevi non continuano la storia in maniera lineare, ma con modalità tipologiche diverse, appunto nella forma di un riepilogo e di un epilogo. Una andatura simile si può riscontrare in numerosi altri testi ad alto σ , e, nel caso di un finale particolarmente breve, anche in alcuni componimenti a σ inferiore alla media.

Prendiamo un altro esempio: DSP.10 [13-9-10-4]; $\sigma=3,24$. Il titolo si conclude con il seguente testo finale:

Si vedano poi le proiezioni ortogonali. L'effetto
del dramma sul protagonista
in seguito: come assorbito, incassato
(o devitalizzato).

(DSP.10.4)

DSP.10 si compone di quattro testi: nei primi tre vi si descrivono fantasie di morte, violenza subita e autolesionismo come effetto perverso dell'attesa di un evento che tarda ad arrivare; il quarto testo, quello in esempio, si colloca in un momento successivo rispetto all'evento o alla fantasia realizzata (*si vedano poi..., in seguito...*), concretizzando in forma di epilogo *l'effetto del dramma sul protagonista* come una sorta di accettazione della morte o della violenza.

Si veda ancora ACQ.14.7 [13-15-11-12-17-9-4]; $\sigma=3,92$: il componimento tratta del rapporto tra l'io poetico e la madre, in una serie di testi che tentano un recupero nella memoria di fatti ed affetti personali che spesso ne mettono in luce ad un tempo il conflitto e la necessità di una convivenza; la serie di testi viene terminata con il seguente:

Poi è venuto l'inverno
e siamo usciti di casa...

Così, le cose del passato,
a ripensarci adesso ci viene da sorridere.

(ACQ.14.7)

Vi è riconoscibile ancora un epilogo, una specie di cadenza di conclusione che non riguarda semplicemente la fine di un racconto, ma una riflessione su di esso e al di fuori di esso, operata in un tempo lontano: il presente testo descrive chiaramente un dopo che oltre ad essere cronologico è indiscutibilmente anche affettivo.

Vediamo ancora SCL.5 [14-7-16-9-21-2]; $\sigma=6,24$. Questo titolo si compone di sei testi che riflettono sui confini fisici dell'io, sulla materialità biologica del proprio supporto corporeo dal quale *generano sentimenti e visioni*. La narrazione si dipana tra riflessioni personali, ricordi e incontri con amici all'ospedale, per concludersi con uno straniante cambio diegetico. In SCL.5.E, l'io poetico osserva in prima persona le meraviglie del corpo umano su un atlante medico; la descrizione della geografia corporea prosegue per 17 versi, ma alla fine l'io vuole resistere alla tentazione di considerare l'esistenza come limitata al solo aspetto biologico:

«Tutta roba per i sacchi dell'umido» ho fatto,
«però il reale non è così cieco e fangoso.»
E mentre con le mani mi forbivo la bocca,
gli occhi dell'amico erano due fessure.

(SCL.5.E.v.18-21)

Il forte stacco cronologico-narrativo tra questo testo ed il seguente finale viene certificato da alcune spie temporali e diegetiche:

La sua figura già massiccia saliva,
volava in alto su una fune o un gancio.

(SCL.5.F)

Non è chiaro se la *figura* appartenga all'io poetico o al suo amico, ma è evidente che il distico costituisce una visione o una profezia (il corpo portato via in una macelleria industriale) collocata in un tempo altro rispetto a quello della narrazione

precedente, e, nel caso in cui il *sua* si riferisca all'io, anche da un punto di vista diegetico differente.

VIT.6 [9-8-13-7-14-5]; $\sigma=3,20$ si compone di sei testi. I primi cinque, tutti rigorosamente al presente, riprendono il tema della materialità del corpo e dell'esistente: ogni cosa, infinitamente piccola o immensamente grande, può essere definita e sostenuta con evidenze geometrico-matematiche; la parola, il pensiero, la voce e qualsiasi traccia a vario titolo significativa non riescono ad essere più forti di un oggetto o un atto pur anonimi e silenziosi; il nostro dissolverci in materia è la parte migliore di noi. Così, non siamo noi a vivere, ma la realtà contestuale nella quale ci troviamo ci vive e ci succhia della nostra essenza vitale per disgregarci in corpuscoli. La geometria sostiene il nostro corpo fisico per renderlo funzionale all'ambiente in cui viviamo; allo stesso modo opera la società: ci sostiene dandoci una forma con lo scopo di fruire di noi. La cadenza di conclusione appare evidente dal cambio verbale dell'ultimo testo, in cui non appare più il presente della riflessione atemporale, ma l'imperfetto dell'esperienza personale vissuta:

Il busto puzzava di ammoniaca,
grigioverde e pieno di gancini,
divisa e tonaca sul mio costato,
sopra il mio piccolo cuore
nel distacco malato.

(VIT.6.F)

Il busto costituisce nell'esperienza vissuta dall'io poetico la geometria che configura e sostiene il proprio corpo, che ne detta la disciplina (*divisa e tonaca*), che garantisce una forma idonea per poter entrare nella *dolce società crudele... che ci sorride e mastica* (VIT.6.D).

SCL.1 [19-4-3-8-9-9-23-3]; $\sigma=6,98$ affronta un tema diffuso nell'opera, ovvero quello di una accidia che deve essere affrontata e superata per andare incontro all'altro, sia esso persona o realtà. Menzionando per antitesi la figura del Malone beckettiano che qui, contrariamente al personaggio dell'eponima opera *non muore*¹⁴, l'io poetico descrive desideri, riflessioni ed esperienze di apertura al mondo. All'altezza del testo G

¹⁴ Si tratta del romanzo *Malone muore* di Samuel Beckett (1951).

si opera un cambio narrativo: non più verbi al presente, ma nel passato di un ricordo personale:

G.
[...]
In un ritaglio di foto, Icio ha un sorriso
accennato, sapiente, e porta un gilerino
a strisce, fatto in casa. Ma poi,
nelle sue bretelle di lana, alla vista del sole 10
sul laghetto tra i giardini e lo zoo,
sembrava volare come un uccellino
estasiato tra la gente, felice della primavera
e dei fiori, agitando le braccia. Eppure
era selvatico e solitario, propenso 15
a rannicchiarsi già allora nel torpore;
preciso e millimetrico nel gioco,
ma atterrito dalla compagnia.
«Questo bambino è un inetto
e non ha fantasia», 20
sentenziò un giorno qualcuno
amato sopra ogni cosa,
e lui pensò che era vero.

H.
Eppure ho varcato confini,
mi sono inoltrato con gioia e paura
verso terre ignote, città meravigliose.

(SCL.1.G/H)

Il bambino *Icio* (Maurizio) si sentiva a proprio agio nel mondo e nella natura, nonostante un carattere solitario. La *correctio* del primo *eppure* giustifica l'attribuzione, da parte della persona amata (il padre presumibilmente), di un paradigma caratteriale insuperabile. Fino a questo punto quindi abbiamo un certo decorso narrativo che ha come risultato l'ingabbiamento dell'io poetico in un paradigma non desiderato, ma vi è un epilogo che giunge a disattendere tale risultato con un ulteriore *eppure* nel testo finale H: nonostante il giudizio, l'io *ha varcato confini*, ha cercato, certo con modalità tutte personali, di uscire dall'accidia relazionale andando incontro ad un mondo che meritava di essere conosciuto.

La coda breve con funzioni di riepilogo o di epilogo compare in forma doppia in DSP.6 [16-21-14-18-1-2]; $\sigma=7,72$:

5.
Io sono proprio di quelli che tengono le briciole nel taschino del gilè.

6.
Costa sangue costa sudore soldi.
Non si sa mai, teniamolo.

(DSP.1.5/6)

Il componimento riflette sui concetti di autenticità e di modello comportamentale ricevuto da altre persone; in particolare, vi sono protagonisti i nonni, presumibilmente paterni, la cui figura viene tratteggiata attraverso lunghe enumerazioni di oggetti e che trova magistrale sintesi negli ultimi due versi del testo 4: *tutto, tutto,/ tutto potrà servire chi lo sa*. Il testo 5 è riepilogativo e ad un tempo confermativo del paradigma nel quale l'io poetico si riconosce (*io sono proprio*); il testo 6 rilancia il contenuto del componimento, confermando l'acquisizione della regola comportamentale con la certezza di un esempio.

5. LA NARRAZIONE FRAMMENTATA: I PUNTINI DI SOSPENSIONE

Una delle caratteristiche più apprezzate della prima raccolta DSP è l'estrema frammentarietà del periodo cucchiano: inserito all'interno della cosiddetta tradizione lombarda, il nostro poeta si sarebbe spinto, caso paradossale per una poesia che si vuole definire narrativa, oltre i limiti di una qualsiasi forma di racconto. Se questo obiettivo è stato perseguito, come anticipato, sollecitando tutte le possibilità della diegesi e della deissi, è pur vero che, ancora una volta, un'analisi della *mise en page* delle composizioni ci può dare alcune utili indicazioni preliminari. Si prenda in considerazione la seguente tabella, relativa alla presenza di puntini sospensivi nei testi:

Raccolta	versi	Ricorrenze	Versi/ricorr.
DSP	1139	188	6,06
ACQ	942	306	3,08
DNN	496	28	17,71
FNT	505	11	45,91
GLN	444	4	111,00
SCL	569	5	113,80
JDA	502	56	8,96
VIT	822	25	32,88
MAL	705	25	28,20

Come si può vedere, la presenza dei tre puntini di sospensione è strutturante nelle prime due raccolte, tanto più se si considera che i versi vuoti, come in precedenza definiti, non sono ricompresi nelle ricorrenze segnalate, ma concorrono al totale del numero dei versi. In pratica, la narrazione è a tal punto frammentata che in DSP abbiamo puntini di sospensione ogni 6 versi circa, mentre in ACQ la frequenza scende a quasi 3 versi. Un semplice esempio:

Le mani in mano.
Concentrazione... alla finestra...
una sedia. Fuori lo spiazzo... i tetti...
per l'orto... d'estate la siesta.

(DSP.4.1)

Il componimento descrive la presenza di figure femminili in uno scenario domestico e in un contesto di ricordi di momenti passati; i versi proposti accatastano in congerie priva di nessi grammaticali gesti, oggetti, scenari nei quali si colloca un io incapace di comprendere. Dello stesso componimento è anche il seguente testo, ricco del fenomeno interpuntivo in analisi in analisi:

A cena, interno di cucina. Il campanello. «Apro.»
... ma la sorpresa... (stringendone la mano
grossa sulla porta)... «vieni» alla madre «...
vieni.., dall'aldilà... in carne e ossa... lui...

È TORNATO.»

(DSP.4.3)

Vi descrive una fantasia o un sogno ad occhi aperti avente ad oggetto il ritorno del padre. L'indecisione, la meraviglia, la mancanza di parole per la descrizione di un fatto così inaspettato viene tematizzata dalla presenza dei punti di sospensione con 8 ricorrenze in 3 versi.

Il segno grafico dei puntini sospensivi presenta una curva grafica con indicativa andatura a U: calante all'inizio fino a raggiungere i minimi statistici con le raccolte centrali mentre vi è un assestamento verso la fine con presenze significative ma non strutturanti, e fatto sempre salvo quanto detto a proposito di JDA che ha mantenuto una maggior vocazione performativa, e quindi una maggior propensione all'enfatizzazione di pause e reticenze.

Occorre però segnalare un fatto che corregge, o integra, lo specchietto: VIT presenta 25 ricorrenze di puntini sospensivi, ma queste si riscontrano quasi interamente (24 su 25) in un solo componimento, VIT.1. Quest'ultimo è significativamente legato alla figura della madre, in particolare all'ultimo periodo della sua vita. Poste le difficoltà relazionali intercorse tra questa figura femminile e l'io poetico, come avremo modo di dettagliare successivamente, il presente titolo intende descrivere una ricomposizione degli affetti, e l'uso dei puntini sospensivi vale a sfumare un discorso che si fa intimo, che cerca una relazione ma non giunge a conclusioni per ragioni di presumibile pudore; non si tratta più di un incedere frammentato, ma di una proposizione senza conclusione. Non a caso, quasi tutte le ricorrenze compaiono in punta di verso, spesso alla fine di un testo o di un periodo che occupa un gruppo di versi seguito da uno spazio interlineare. Possiamo vedere questo impiego stilistico dei puntini sospensivi in VIT.1.O:

Non è cambiato niente, qui, e te l'avevo detto
già allora, nella canzoncina: «Non credere
che tutte le strade conducano a Roma. Il meglio
vorremo e di scelte facili mai più ci nutriremo»...
Parole nostre, parole da poco, o mia piccola donna
tanto gaia e turbata...
Ma come è stata inverosimile, la tua storia,
e ingiustamente accidentata...

(VIT.1.O)

L'ultimo distico certifica la comprensione del vissuto della madre, e il perdono a lei rivolto. In ogni caso, nelle ultime raccolte la ricorrenza dei puntini sospensivi si fa più estemporanea, raramente concentrata in singoli testi, come registriamo nella raccolta MAL nel seguente passo:

Passeggio accanto ai resti del circo
e all'anfiteatro in libera campagna,
le mura massimianee sotto i piedi.

L'uomo demarca i suoi confini
segnando il territorio: «Ceci
est à moi»... Patetico dominio...
e ignaro... possedere
un pezzo del pianeta...

(MAL.3.J)

Qui il discorso si fa frammento non per ragioni conoscitive, ma per sdegnato sprezzo nei confronti di chi pretende di possedere il mondo, o di lasciarvi segni duraturi.

6. USO DEL MAIUSCOLO

Il lavoro poetico di Cucchi sollecita tutte le possibilità grafico-interpuntive che possono concorrere alla frammentazione del dettato narrativo; tra questi, l'inserimento a testo di porzioni in maiuscolo. Si tratta di ricorrenze numericamente scarse ma indicative di alcune tendenze generali:

Raccolta	Parti maiuscole
DSP	5
ACQ	1
DNN	1
FNT	0
GLN	0
SCL	0
JDA	0
VIT	0
MAL	0

Innanzitutto queste ricorrenze fanno capolino solamente nelle prime raccolte, quelle generalmente a più alto tasso di frammentarietà. Se prendiamo in considerazione la naturale impressione che porzioni in maiuscolo costituiscano un paratesto a servizio del testo con funzione di titolo, indice, etc., possiamo osservare come questa stessa funzione venga mantenuta ma in un certo qual modo risegmentata nell'affabulazione narrativa:

Non ci voleva quel bicchiere rotto.
Poco meno di un simbolo. Poco più
di una fissazione. O viceversa. E poi
la ferita, lo zampillo, l'incerottamento. Mi spiace confessarlo,,
ma per fortuna che non c'ero.

Diamo un'occhiata alla TOPOGRAFIA DELLA CASA:

– Tutte le cose, a loro modo,
erano in ordine, al posto giusto. [...]

(DSP.1.2)

TOPOGRAFIA DELLA CASA è inserito nella continuità del discorso, ma rappresenta nondimeno un paratesto che introduce le successive considerazioni, caratterizzate da un doppio elenco di oggetti che si trovano dentro e fuori dell'appartamento. Abbiamo già visto, con funzioni che si intendono quasi identiche, DSP.1.5:

IL CORPO (il primo, s'intende).

.....

Ma poi era venuto su dalle scale
nel buio.

Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.

.....

Nascosto nel portaombrelli. Identificato.

Finalmente. Recuperato nel sonno.

(DSP.1.5)

La porzione in maiuscolo sembra qui introdurre l'argomento del riepilogo. Un vero e proprio titolo inserito a testo da un ipotetico goffo trascrittore dei testi cucchiani sembra quello dell'esempio seguente:

(Ma se non sbaglio non c'è stata scena. E niente lacrime – o soldo
sopra soldo
a monetine aggiunte al borsellino rosso...

VIVERE ALLA STAZIONE

un via vai tra giornali, sandwich, bagagli,
caffè, di cose di persone
care, che scivolano incerte e chiamano, sbuffano,
mi tirano la giacca...)

(DSP.19, vv. 17-23)

La volontà di giocare con le possibilità grafiche e in particolare con lo stilema che qui si analizza trova certa conferma nel fatto che questo componimento è privo di titolo (ha un sottotitolo però, *il treno*), ma ne presenta uno tipograficamente segnalato al v. 18. L'inserito maiuscolo vale a segnalare uno scarto narrativo: se in DSP.18 c'è la decisione di intraprendere un viaggio, nella prima parte di DSP.19 vi si descrivono le prime impressioni all'ingresso in stazione, e dopo il suindicato v. 18 la descrizione della partenza e della varia fauna umana incontrata in carrozza.

Giova segnalare un'ultima ricorrenza del fenomeno analizzato:

(WOYZECK)
Sono supino, e povero
mi sento sano, e bevo
lasciali ballare
devo ammazzarla
oh, Maddalena...

(DNN.3.B)

All'interno del componimento dedicato alla figura del ciclista Bottecchia, il secondo testo, brevissimo, introduce una stringatissima riduzione, quasi un *tanka*, del Woyzeck di Büchner; l'inserimento del titolo dell'opera in maiuscolo avrebbe avuto presumibilmente lo scopo di rendere evidente la referenza. La funzione paratestuale è chiara, ma non necessariamente scontata nel senso indicato in precedenza. Certo, si tratta di una titolazione che definisce il contenuto del piccolo testo, ma c'è dell'altro: l'impiego delle parentesi va oltre per approdare ad una funzione quasi teatrale, come fosse una sorta di nota di regia resa necessaria per aiutare il lettore ad interpretare correttamente i versi seguenti. Corrobora questa impressione una ulteriore ricorrenza, non contabilizzata negli schemi perché episodica, ma non dimeno significativa:

Dichiarazioni telefoniche rilasciate agli amici
interrotte di colpo:
«In condizioni
di sonno o veglia fermi a letto
un etto di cicoria,
un ravanello o due ti può bastare».
«È stato così che ho fatto, quel mattino,
l'ultimo bagno nel tepore del liquido amniotico». (*sospirando*)
(DSP.7, vv. 10-17)

Quella tra parentesi è una vera e propria nota di regia: con tutta evidenza, una significativa movimentazione narrativa, grafica e diegetica dei testi viene posta in essere anche con questi piccoli mezzi paratestuali.

Più d'enfasi che altro sembra invece l'impiego, in precedenza visto, di *È TORNATO* nell'ultimo verso di DSP.4.3, così come gli ultimi versi di DSP.19:

La città. Mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio.
A bocca aperta. Il traffico,
i passanti, le automobili, i tassi...
Ecco...
ECCO
Così SCAGIONATE perbacco
a passeggio REALI qua e là
LE PERSONE LE COSE.

(DSP.19)

Compiuto il viaggio alla ricerca di una nuova relazionalità con gli altri, l'io poetico si trova immerso in una città nuova e sorprendente nella quale sente più vicine (SCAGIONATE) LE PERSONE E LE COSE.

Differente invece la ricorrenza in DSP.12.6, con indiscussi profili di interesse diegetico:

Così come lampo il colpo di telex:
«È DECEDUTO SUBITO. PERDEVA SANGUE
DALLA BOCCA E DALLE ORECCHIE».

A parlare qui non è più un personaggio, ma il freddo resoconto di un fax che comunica nell'ennesimo andare col pensiero alla morte del padre, le condizioni in cui si trovava (o si sarebbe potuto trovare) il suo corpo nel momento dell'incidente.

7. SPAZIATURE ALL'INTERNO DEI VERSI

Alcuni altri piccoli fenomeni grafico-interpuntivi infittiscono la presenza di particolarità ed anomalie formali e narrative, come emerge dalla tabella seguente:

Raccolta	Spazi endoversali
DSP	4
ACQ	1
DNN	0
FNT	0
GLN	0
SCL	0
JDA	0
VIT	0
MAL	0

È ancora la prima raccolta, con la consueta appendice di ACQ, a presentare dei fenomeni di *mise en page* che spariscono nel prosieguo delle raccolte: il fenomeno illustrato in questo breve paragrafo riguarda l'impiego di spaziature endoversali. Nell'esempio seguente:

Certo del fatto suo, io lo seguivo, prudente
a debita distanza...

L'edificio scolastico, nella campagna (la strada
al sole, senza marciapiede) (all'interno

idea di animali, che so... topi...
farfalle...)

(DSP.22.1)

riscontriamo il fenomeno come effetto di uno stacco narrativo: vi è una descrizione ambientale per oggetti e luoghi che anziché ampliarsi in enumerazione, sembra introdurre un abbassamento di tono, una specie di a parte descrittivo grazie all'uso della parentesi; lo stacco, sempre all'interno di un enunciato parentetico e quindi laterale, come effetto quasi di una sospensione della riflessione, scarta sulla descrizione per concentrarsi, in una dimensione diversa, su ciò che sta dentro l'edificio scolastico.

DSP.12 racconta di un dormiveglia agostano tra incubi, fantasie di morte, falsi risvegli e l'improvvisa notizia di un decesso per incidente stradale che non si sa se sia reale; in una pausa tra inseguimenti e aggressioni, troviamo un momento di riflessione sull'autenticità dei sentimenti:

Un certo appesantimento nelle gambe
(derivato da soverchia fatica o
da pratica amorosa fuori orario)
mi consente un'aria sufficientemente afflitta. Così che
anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo,
opportunamente sorvolandoli. Sulla porta
un bravo giovanotto vestito di nero
faceva gli scongiuri. Ma in realtà
le cose sono andate assai diversamente:

(DSP.12.4)

Il doppio spazio vale ad enucleare la presenza di una misteriosa figura che viene a staccare due nuclei distinti di narrazione.

ACQ.7, in occasione di un soggiorno o di un viaggio in campagna, racconta la figura di un mezzadro, Giuseppe, e della sua quotidianità che metterà in evidenza, al di là di una auspicata essenzialità di stili di vita, una consunzione delle cose e delle attività umane. Il terzo testo, ultimo rilievo nell'opera cucchiana, presenta uno spazio endoversale:

Di primo mattino., uno dei tanti stanzoni freddi.
Lenta panoramica, nella poca luce (*una cesta
di vimini, forse per la biancheria, i vestiti., in un angolo
la bicicletta... al centro il tavolo,*

*massiccio, rettangolare..., due le finestre
simmetriche...
il buffet, il fornello, la stufa... dietro una tenda,
in anticamera, disfatto, ancora caldo
il suo letto...)* Giuseppe

sciabatta, sbadigliando, tra la cuccuma e il lavandino.

(ACQ.7.C)

Il testo, nel descrivere il semplice risveglio di Giuseppe, stacca evidenziandone il nome, dopo la consueta *lenta panoramica* posta in essere enumerando oggetti e luoghi anziché descrivere l'aspetto della stanza.

8. L'USO ATIPICO DEI DUE PUNTI

Un ulteriore strumento interpuntivo, abbiamo visto, caratterizza il movimentato impaginato della poesia di Cucchi: l'uso anomalo dei due punti. L'autore gioca con la funzione propria del segno indicante una relazione eziologica o esplicativa tra due proposizioni facendo venire meno uno dei due elementi della relazione. Abbiamo così segmenti versali iniziati con il segno in analisi, talora addirittura preceduti da puntini di sospensione il cui effetto narrativo è quello di argomentare la conseguenza di una premessa che non si può o non si riesce a formulare, o che magari non esiste, la manifestazione insomma di quell'incertezza conoscitiva che altrove viene tematizzata oscurando le conseguenze. In altre circostanze l'uso anomalo dei due punti vale a collocare in una zona d'ombra l'identità di chi interviene con un discorso diretto:

Nuove didascalie, leggende
per un immaginario album personale;
lo scorrere del film, lo sfogliarsi delle pagine...

: «Adesso vai avanti lungo il porticato. Poi dal cortile
scorgi l'altoparlante, i finestroni, la porticina
d'ingresso alla cappella. [...]

(DSP.16.1, vv. 8-13)

piagnucolando (: «Accidenti... come si vive male...».)

(ACQ.11, v. 38)

Altrove, come anticipato, una conseguenza segue ad un fatto che non viene descritto, che rimane nascosto, sconosciuto:

«La testa» dici «mi duole.»
«La *mia* testa» ripeti smorfiando.

...: e già ti vedo in pezzi senza scampo
gli attrezzi qua e là.
«Il corpo» dici «il *mio* corpo.»

...: e già ti vedo suddiviso analizzato
e già ti scopro dissociante.

(DSP.17, vv. 5-11)

In alcuni rari casi, per concludere, l'impiego dei due punti svolge una funzione inedita di collegamento tra due testi distinti, dove uno termina appunto con il nostro segno interpuntivo, l'altro inizia con il discorso diretto:

1.
[...]
A occhio nudo è qui
la spiegazione del fascino dell'orrido
da questa parte della strada, dell'ombra
del verde incupito, avvallato dall'altra):

2.
«Perché qui anche i fiori ti tocca di pagare
perché qui anche l'occhiata anche il pensierino
e l'ideuzza e l'uso delle gambe,
del cuore, delle braccia, i fiori, il masticare, perché qui
anche i fiori...»
[...]

(DSP.6.1/2)

In questo secondo seguente esempio, la *correctio* avversativa trova opportuna esplicazione nel testo seguente:

4.
[...] Ma in realtà
le cose sono andate assai diversamente:

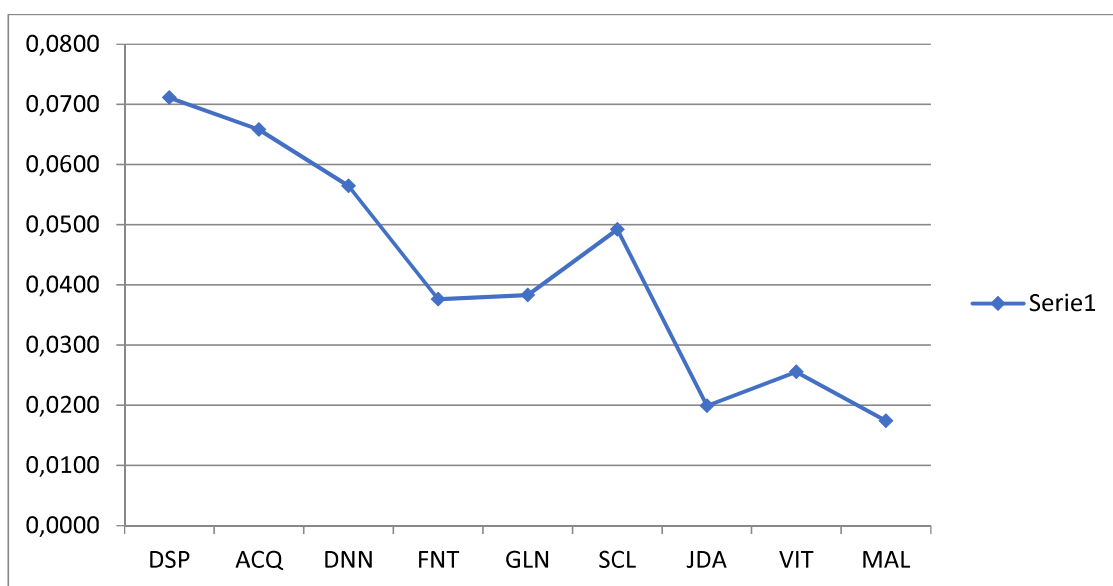
5.
arrivo regolare di corriera. Manovra,
spiazzo, chiesa paesana, campane messa abbraccio
bacio felicità. [...]

(DSP.12.4/5)

9. ANCORA SUI DUE PUNTI. IL DISCORSO DIRETTO

Ulteriori riflessioni sull'uso dei due punti che fino a questo momento abbiamo visto in un certo qual modo atipico, possono confermare sotto altri profili il fatto che le prime raccolte presentano modalità compositive particolari nell'intera produzione cucchiana che tenderanno, nel corso degli anni, ad essere assorbite in forme meno marcate di comunicazione poetica. La tabella ed il grafico seguenti mettono in luce infatti per il fenomeno dei due punti una curva ad andatura già nota:

Raccolta	/:/ atipici	/:/ complessivi	/:/ per verso
DSP	6	81	0,0711
ACQ	1	62	0,0658
DNN	0	28	0,0565
FNT	0	19	0,0376
GLN	0	17	0,0383
SCL	0	28	0,0492
JDA	0	10	0,0199
VIT	0	21	0,0255
MAL	0	14	0,0174



Se lo strumento dei due punti caratterizza particolari modalità comunicative (affermazione e spiegazione, introduzione di un discorso diretto), si deve necessariamente riconoscere che queste stesse modalità vengono in qualche modo a

diminuire nel corso della produzione poetica cucchiana, con un solo ritorno a modalità poetiche precedenti in SCL.

Il fatto è che nelle prime raccolte, ed in particolare in DSP, vengono a concentrarsi strumenti grafico-stilistici di ricorrenza veramente significativa, dando l'impressione di trovarci dentro un laboratorio poetico senza dubbio vivace, ma più ancora possiamo affermare che questa vivacità sollecita in particolar modo le modalità della narrazione, se accanto alla tabella sui due punti registriamo altre e varie modalità interpuntive legate alla titolarità diegetica degli interventi:

Raccolta	parentetiche	caporali	linea di discorso diretto
DSP	134	73	11
ACQ	18	29	0
DNN	4	9	2
FNT	0	11	0
GLN	0	14	1
SCL	0	10	0
JDA	0	20	1
VIT	0	8	0
MAL	0	11	0

Accanto al segno interpuntivo delle parentesi, abbiamo schedato anche i caporali e le lineette del discorso diretto. Ancora una volta, sotto numerosi profili, tra le prime due raccolte e le successive si segnala un netto spartiacque quantitativo, che vede in particolare caratterizzare DSP con tutta la gamma di possibili strategie formali a servizio di una stesura testuale che non può non uscirne frammentaria, impotente a descrivere e connettere. Basti porre attenzione a questa semplice considerazione: in DSP l'effetto combinato di puntini sospensivi, parentesi, caporali e lineette, due punti, porzioni maiuscole, spazi endoversali, versi franti, abnormi e vuoti, etc. etc. certifica la ricorrenza di una particolarità grafico-stilistica ogni 2 versi e ogni 12,48 parole; in ACQ una ogni 2,18 versi e una ogni 12,29 parole; in DNN una ogni 6,88 versi e una ogni 36,61 parole; in GLN una ogni 12 versi, una ogni 63,78 parole.

Offrire esempi degli ultimi fenomeni rendicontati potrebbe risultare eccessivamente schematico, ma nei paragrafi seguenti sarà utile combinarli assieme nell'analisi approfondita dell'organizzazione narrativa di un singolo componimento, DSP.1.

CAPITOLO 3

DALLA MISURA ALLA MISURAZIONE: ANALISI DI *LA CASA, GLI ESTRANEI, I PARENTI PROSSIMI*

1. *INQUADRAMENTO DEL TESTO*

Il primo testo della prima raccolta, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi* (DSP.1) contiene al proprio interno molti degli indici interpuntivi e formali in precedenza analizzati. Il titolo, che può assumere il respiro del poemetto, si compone di 6 testi per complessivi 116 versi. La lunghezza dei testi stessi è molto variabile: la matrice [29-36-24-15-8-4] dà ragione del numero di versi per ciascuno dei sei testi; questi a loro volta sono suddivisibili in unità narrative che la *mise en page* grafica, prima ancora che ragioni contenutistiche, aiuta ad identificare (parentesi, caporali, trattini, spazi, ...) e la cui articolazione può essere descritta da una seconda matrice [6-6-5-2-1-1] (il primo testo è diviso in sei sezioni narrative, così il secondo, il terzo in cinque, e così via). È banale la considerazione che la corposità e la complessità narrativa dei testi diminuisce nello sviluppo del titolo.

Come già osservato, nei primi tre testi emerge chiaramente l'impressione di trovarci di fronte ad una narrazione che non è lineare *tout court*: chi prende in mano il testimone dell'istanza lirico-narrativa non è sempre lo stesso soggetto, e questo avvicendamento sembra essere segnalato dalla presenza di particolari strategie segniche e interpuntive. Volendo formalizzare con matrici anche questo aspetto, si indicheranno con il segno [0] le unità narrative che non presentano o non sono caratterizzate da

particolari segni interpuntivi; con il segno [1] le unità introdotte dal segno di discorso diretto e con il segno [2] le unità poste tra parentesi. Ecco le risultanze di una prima ricognizione formale (ogni stringa rappresenta uno dei sei testi del titolo):

6: [0 – 0 – 1 – 2 – 2 – 0]

6: [0 – 1 – 0 – 2 – 2 – 2]

5: [0 – 0 – 0 – 0 – 0]

2: [0 – 1]

1: [0]

1: [0]

Questa descrizione morfologica fondamentale deve essere integrata da ulteriori osservazioni dal punto di vista interpuntivo: il discorso diretto infatti è arricchito, ad un diverso e ulteriore livello di dipendenza, da altri interventi caratterizzati dal segno di interpunzione dei caporali; queste ricorrenze non costituiscono intervento diretto di un personaggio, ma il pensiero altrui riportato da chi detiene in quel momento la diegesi; inoltre, brevi incisi tra parentesi sono spesso ospitati all'interno di unità narrative di modalità interpuntiva diversa. Ricorrono tutte le fattispecie analizzate di versi abnormi, franti, vuoti, di porzioni di testo in maiuscolo, etc. etc.

Dunque, su 21 unità narrative come registrate nella suindicata matrice, 3 presentano le caratteristiche formali interpuntive del discorso diretto e 5 sono costituite da parentetiche: la differente morfologia interpuntiva delle unità narrative giustifica particolari e identificabili istanze diegetiche o contenutistiche?

2. UNA PRIMA RICOGNIZIONE SUL CONTENUTO

Prima di procedere con una analisi puntuale del titolo, potrà essere utile riassumere per sommi capi il contenuto dello stesso, in modo da fornire utili ed essenziali elementi di orientamento cui si farà necessariamente riferimento nel prosieguo dell'analisi.

In linea molto generale, il testo parla della scomparsa *mortis causa* (v. 58 *l'accaduto*, v. 70 *sparizione*) di una persona. Il titolo della poesia lascia intendere come vi si descriva lo scenario umano e domestico che si presenta come conseguenza di tale luttuoso evento, ma più nel dettaglio lo svolgimento segue le vicende di un soggetto [S], personalmente coinvolto nel lutto, che cerca di raccogliere indizi per capire le modalità del fatto e il suo senso. Attorno ad [S] e alle sue legittime istanze conoscitive, si muove una complessa congerie diegetica di non immediata definizione.

Questa movimentata narrazione si realizza attraverso una particolare organizzazione del materiale poetico che mette in evidenza, nei primi tre corposi testi del titolo, un incedere simile in parallelo e in quattro fasi: la problematizzazione del ricordo dell'*accaduto*; l'interrogarsi sul suo senso; l'emersione di voci dal passato che scompigliano una precisa comprensione dei fatti; in un contesto di incomprendibilità dell'*accaduto*, una voce interviene, alla fine, con toni riepilogativi. I prossimi paragrafi tenteranno di enucleare con precisione questi quattro passaggi come il triplice replicarsi di un unico pattern narrativo.

3. LINEARITÀ NARRATIVE E SCARTI TEMPORALI. IL PRIMO TESTO

La soluzione al groviglio narrativo e contenutistico del testo deve passare, necessariamente, attraverso la schedatura delle connotazioni temporali e personali che caratterizzano ogni unità narrativa. Ecco il primo testo:

1

- | | | | |
|-----|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1 | { | <p>Nei pressi di... trovata la Lambretta. Impolverata, a pezzi. Nessuno di noi ha mai pensato seriamente a ritirarla. Forse la paura. Rovistando nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito ha ripescato una fascia elastica, una foto o due, un dente di latte e un ricciolo rimasti nel portafogli, dieci lire (che non c'entravano per niente...)</p> | 5 |
| 1.2 | { | <p>In aggiunta a tutto ricordo che quando venivo su dalle scale io era di giovedì, finita la scuola, verso mezzogiorno; ma era anche un ritorno diverso dal solito... Ci sarà un aggancio.</p> | 10 |

- 1.3 { Adesso comunque, eccomi qui, e:
– Credimi, fai caso
a quel tale andare tirandosi dietro le gambe e tutto, con gli occhietti
ancora appiccicati, nel pigiama da cane, 15
rigido inamidato. Ma il bello è
che me ne accorgo. E allora con che faccia
fingere un'altra volta il tono giusto, le parole,
cioè, un po' stiracchiate; il vestire in qualche modo?
- 1.4 { (Che i morti siano due? Ma quello giusto? 20
Indifferente? E il primo,
come una specie di confidenza notturna, non è un parente stretto?
Strettissimo?)
- 1.5 { (Dimmi tu se è possibile. Pochi giorni fa 25
era lì che faceva i suoi lavori. Pareva pacifico.)
- 1.6 { È morto per un infarto (o per un incidente stradale, per un malore,
per via di un sasso): sì va bene, ma ci sarà
pure un colpevole, un responsabile
diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori.

(DSP.1.1)

A questo riguardo, posto [T0] il momento o il periodo in cui avviene *l'accaduto*, occorre verificare se tutte le unità narrative si collochino nello stesso T0, e in quale rapporto cronologico con quest'ultimo si ponga [S] con le sue azioni.

Sotto questo profilo, l'analisi della prima sezione del testo, ha dato le seguenti risultanze:

Unità	Modalità ¹⁵	T	Soggetto	Azione	Oggetto	Dativo
1.1	0	T1	S1	M	T0	---
1.2	0	T1	S1	M	T0	---
1.3	1	T1	S1	R	T0	Y
1.4	2	T0	X	P	---	---
1.5	2	T0	X	P	---	---
1.6	0	T0	S0	P	---	---

Nelle prime due sezioni, in modalità interpuntiva [0], S ricorda (azione della memoria – M) ciò che accadde nel passato T0: prima ancora che una schedatura dei verbi impiegati al passato, vale a corroborare l'assunto l'inequivocabile v. 8 *In aggiunta a tutto ricordo che...*, che oltre a dare il quadro cronologico in cui collocare chi racconta e cosa viene raccontato, rappresenta anche una saldatura narrativa tra le due prime sezioni del testo. Inoltre, S oggi (quindi in T1) ricorda T0 come un tempo in cui egli era

¹⁵Si tratta della modalità interpuntiva formalizzata nei paragrafi precedenti.

bambino (tornava da scuola); conseguentemente, qualora ve ne fosse la necessità, sarà d'ora in poi il caso di parlare di S1 quando S agisce oggi, da adulto, e con S0 quando egli agisce o viene descritto da bambino.

Nell'unità 1.3 cambiano alcuni elementi della diegesi: si rimane in T1 (v. 12 *adesso... qui...*), e ugualmente in T1 si pone chi agisce il discorso diretto. A parlare è S1 che si rivolge (racconta – R) ad un interlocutore in seconda persona (v. 13 *Credimi, fai caso*). L'oggetto del racconto è in parte in T0 (*occhietti... pigiama, goffo da cane, ...*: il riferimento è a S0), in parte una riflessione sul presente che da T0 prende l'abbrivio. Il destinatario del racconto è un'incognita Y di non chiara identificazione.

Le ultime tre unità narrative della sezione evidenziano ad un tempo uno scarto interpuntivo, diegetico, cronologico. Concentrandoci per ora sulle unità 1.4 e 1.5, si noti che le stesse sono costituite da parentetiche; chi parla si riferisce all'*accaduto* come ad un evento presente (quindi siamo in T0); in entrambe non sembra parlare S, ma un X non definito: non S1 per ragioni di mancata contemporaneità cronologica, non S0 per ragioni di opportunità fatica: un bambino non si esprimerebbe in questi termini, ma ancora più sembra discriminante la considerazione che è un terzo a rilevare la possibilità *che i morti siano due*, tra loro *parenti stretti*, e alludendo quindi alla morte fisica dell'uno e a quella di diversa modalità dell'altro, del vero disperso quindi costituito dall'io poetico; queste unità sembrerebbero dare corpo all'inciso presente nel titolo *...gli estranei...*, altrimenti privo di riferimenti più precisi.

L'unità 1.6 varia rispetto alle due precedenti: siamo sempre in T0 e non siamo in presenza di un racconto né di un destinatario, bensì di un intervento diretto; tuttavia, scompaiono le parentesi, e se è chiaro che chi parla (P) non è S1, meno scontato è escludere anche S0: l'indecisione definitiva sulle cause di morte, e l'allusione ad una colpa (la propria? Si veda oltre) sembrano avvalorare identificazione tra chi parla e appunto S0.

4. ANALISI DEL SECONDO TESTO

2

- 2.1 { Non ci voleva quel bicchiere rotto.
Poco meno di un simbolo. Poco più
di una fissazione. O viceversa. E poi
la ferita, lo zampillo, l'incerottamento. Mi spiace confessarlo,
ma per fortuna che non c'ero. 5
- 2.2 { Diamo un'occhiata alla TOPOGRAFIA DELLA CASA:

– Tutte le cose, a loro modo,
erano in ordine, al posto giusto. Un senso,
capisci, non mancava. Ma quel tale
entrato poco dopo (forse, mi hai detto
dietro la tenda, uno della polizia) cos'ha capito? 10
Intendo del pestacarne abbandonato
sopra il frigorifero, o della mela
mezza sbucciata, tagliata, diventata nera; della bottiglia
del vermut rimasta senza tappo, in un angolo del tavolo,
col bicchiere lì... 15
- 2.3 { Di fuori c'erano i fiaschi, le bottiglie vuote. Tutti gli ombrelli
appesi alla sbarra di ferro della porta interna.
- 2.4 { (C'entra qualcosa il vicino
del piano di sotto, che esce sempre dopo le undici di sera
con una faccia da vampiro?) 20
- 2.5 { (Non avevo mai nascosto certe mie debolezze:
— Dal dentista,
andarci all'ora del tramonto può essere invitante.
E in più, dopo, uscire, fare il giro della casa,
tenerti la bocca, dire al primo che incontri e ti saluta: «Sai,
devi scusarmi se parlo male, o mostro un riso macabro. Ma vedi,
mi mancano i denti, proprio qui davanti...»). 25
- 2.6 { Così, dopo l'accaduto, la vicina del dentista: «Se la gente caro lei
ci pensasse un po' più spesso
ci sarebbe meno cattiveria». E io 30
rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli
già quasi tagliati a zero
a giustificarmi come segue: «Ma io non c'entro,
io non ho fatto niente...l'infarto... lo sa bene...». 35
E mi toccavo i bottoni della giacca.)
- (DSP.1.2)

L'analisi operata sulla seconda sezione ha dato la seguente schedatura:

Unità	Modalità	T	Soggetto	Azione	Oggetto	Dativo
2.1	0	T1	S1	M	T0	---
2.2	1	T1	S1	R	T0	Y
2.3	1	T1	S1	R	T0	Y
2.4	2	T0	S0	P	T0	---
2.5	2	T0	S0	R	T0	---
2.6	2	T0	S0	R	T0	---

L'unità 2.1 ripropone gli stessi elementi diegetici delle prime unità del precedente testo: adesso (T1), S1 ricorda atti e fatti accaduti in T0. Le successive due unità narrative necessitano di un piccolo aggiustamento: il v. 6 potrebbe costituire un monostico-unità, ma per praticità si è preferito accorparlo con la successiva unità costituita da un discorso diretto: il legame logico è chiaro (l'analisi topografica interessa l'interno e l'esterno dell'abitazione) e analogo formalmente a quanto avviene nelle sezioni 1.3 e 2.5. Inoltre, dal punto di vista contenutistico la sezione 2.3 costituisce un ampliamento della precedente (ripetiamo per comodità: ispezione dell'esterno dell'abitazione dopo aver ispezionato l'interno), e pertanto vi riconosceremo una sorta di attrazione diegetica verso la precedente 2.2. Acquisito questo agli atti, osserviamo che anche queste due unità presentano gli stessi elementi dell'analogia unità 1.3 (l'interlocutore Y è evidente al v. 38 *capisci*).

Le ultime 3 unità, come nel primo testo, staccano e ad un tempo complicano la procedura narrativa. La 2.4 è una parentetica che rappresenta un intervento diretto sulla scena. Il soggetto che qui interviene non ricorda né racconta alcunché a qualcuno, ma parla, si esprime, dà giudizi su fatti avvenuti in T0. Il fatto che si esprima sui coinquilini lascia intendere trattarsi di S0 che parla relativamente a T0.

Le unità 2.5 e 2.6 costituiscono una unica grande parentetica in cui la titolarità diegetica è mantenuta genericamente da S, ma con la particolarità che egli si esprime come S1 nel tempo T1 in una sorta di intelaiatura narrativa (v. 22 *Non avevo mai nascosto certe mie debolezze*; v. 29 *Così, dopo l'accaduto*; v. 36 *E mi toccavo i bottoni della giacca*) all'interno della quale si esprime in discorso diretto il bambino S0; l'assunto sembra essere corroborato dal contenuto testuale (eziologia infantile del narrato) prima ancora che dalla presenza di particolari connotazioni temporali (i verbi

reggenti sono rigorosamente all'infinito, e quindi difficilmente collocabili nell'asse temporale: 24. *andarci*, 25. *uscire*, 26. *tenerti* etc.).

5. ANALISI DEL TERZO TESTO

3

- 3.1 { I primi segni a ben vedere
non erano mancati. È la ricomparsa
che nessuno si poteva attendere. Dato che poi,
sulla poltrona, magari in lacrime, se ne era parlato
della sparizione. Ma in concreto, quanto ne sapevamo? 5
- 3.2 { Ricordati, però, senza cercare colpe, dell'acqua
entrata di notte sotto i vetri in nostra assenza, della crepa
che taglia tutto il soffitto, addirittura del solaio
sopra la stanza in fondo e che neppure ci siamo curati di visitare,
del lampadario che dondola, degli infissi mezzi marci. 10
- 3.3 { Oggi, poi, come non bastasse, guarda qui! Avvicinati,
guarda un po' qui, ti dico, qui sotto. Mi cresce la muffa,
la muffa sulla suola!
- 3.4 { È che mio padre sì
sapeva di lettere, cultura: London,
Steinbeck, Coppi e Bartali, Oscar
Carboni e la Gazzetta
dello Sport. L'officina. E quelle camicie d'allora,
larghe, i pantaloni alti in vita, paletò, palandrane... 15
- 3.5 { Mi sono domandato il perché
di questo continuo andarsene
di inquilini, qui dell'interno. E di operai
che vanno e vengono e sporcano le scale. (Chissà adesso
come sarebbe tutta consunta la targhetta della porta.) 20
- (DSP.1.3)

Nel terzo testo, i collegamenti tra modalità interpuntive delle unità narrative e le loro caratteristiche diegetiche sembrano confondersi:

Unità	Modalità	T	Soggetto	Azione	Oggetto	Dativo
3.1	0	T1	S1	M	T0	---
3.2	0	T1	S1	R	T0	Y
3.3	0	T1	S1	P	---	Y
3.4	0	T1	S1	R	T0	---
3.5	0	T0	S0	R	T0	---

Scompaiono le particolarità interpuntive, e sotto quest'ottica tutte le unità narrative si presentano in modalità [0]; la struttura dell'unità di abbrivio 3.1 è identica a quelle incipitarie delle sezioni precedenti: S1 ricorda T0. Le successive seguono l'andamento sostanziale, non formale, delle precedenti unità in discorso diretto e in parentesi: in 3.2, S1 opera (racconta –R) una enumerazione di fatti appartenenti a T0 rivolgendosi a un Y (v. 71 *ricordati*); in 3.3 l'unità è connotata, al pari delle altre parentetiche, da un linguaggio fortemente orale, in cui S1 si rivolge in T1 (11. *Oggi*) in modo evidente ad Y/tu (v. 76 *guarda qui! Avvicinati! Guarda un po' qui, ti dico...*), interrompendo l'unità oggettiva dell'intero testo; l'unità 3.4 identifica ancora S1 che racconta di T0: in particolare viene evocata la figura del padre, dando da qui utili indizi per delineare un profilo del defunto. L'ultima unità narrativa si colloca in T0: la descrizione avviene infatti in tempo vicino e prossimo a T0 (vi si parla delle ritualità di condoglianza offerte da vicini e compagni di lavoro della vittima alla famiglia). È in ogni caso l'inciso parentetico finale, chiaramente posto in T1 (*chissà adesso*), a creare uno stacco temporale per collocare la prima parte della sezione in T0.

6. SCHEMATICO RIEPILOGO DEI PRIMI TRE TESTI

I testi analizzati fino a questo momento costituiscono la parte più corposa del testo; la loro strutturazione in unità narrative è affiancabile perché presenta indiscussi parallelismi, e abbiamo notato come questa comparabilità si sostanzia nel ripetersi in serie di particolari pattern diegetici che giustificano la maggior parte dei passaggi narrativi:

1. Pattern narrativo P1: il soggetto adulto S1 ricorda oggi in T1 quanto è accaduto nel tempo T0 quando era bambino;
2. Pattern narrativo P2: il soggetto S1 racconta in T1 qualcosa del tempo T0 ad un interlocutore Y con discorso diretto certificato da segni interpuntivi specifici o evidenti espressioni locutive, indici questi presenti, in linea di massima, solamente in queste unità caratterizzate da pattern P2;

3. Pattern narrativo P3: le unità narrative staccano fortemente dalle precedenti con ricorso ad un parlato evidente ed esibito o al segno interpuntivo delle parentesi; l'intervento si colloca chiaramente nel tempo passato T0, il locutore appare essere S0, o al più un X indeterminato;
4. Pattern narrativo P4: le unità fondono e confondono gli indici diegetici prima tutto sommato ordinati; in linea di massima si tratta di interventi che si collocano in T0, chiaramente quindi nelle immediate vicinanze cronologiche dell'*accaduto*.

Riassumendo ed astraendo ad un ulteriore livello schematico:

Pattern	testo 1	testo 2	testo 3
P1	1.1	2.1	3.1
	1.2		
P2	1.3	2.2	3.2
		2.3	
P3	1.4	2.4	3.3
	1.5		
P4	1.6	2.5	3.5
		2.6	

Rimane fuori dalla successione ordinata dei quattro pattern identificati l'unità 3.4 (appartiene al primo tipo, P1), quella che significativamente si riferisce alla figura del padre.

L'andatura dei pattern messi in ordine nel modo indicato nella tabella sembra descrivere, per ben tre volte, uno stesso itinerario narrativo, che riepiloghiamo nuovamente: il ricordo dell'*accaduto* (P1) viene problematizzato, e oggi ci si chiede come si potrebbe capirne il senso (P2); questa attività investigativo-riepilogativa viene interrotta dall'emergere prepotente di voci del passato (proprie, altrui?), che smarriscono la via di una più profonda comprensione dei fatti (P3). Alla fine, senza poter procedere oltre in una attività conoscitiva di qualche tipo, vi è il ritorno (P4) all'*accaduto*, al suo mistero, alla sua indecifrabilità attraverso una voce (S1, S0, X?) che assume, talora, toni riepilogativi ma mai definitivi.

7. LE ULTIME TRE SEZIONI DEL COMPONENTO

La seconda parte del titolo conclude con decisione l'argomento. Si tratta di 3 sezioni molto più stringate rispetto alle precedenti:

		4.	
4.1	{	Avevo cercato di chiedere spiegazioni A chi poteva saperne di più. E le domande, come al solito, si facevano insistenti. Poi ho visto un certo imbarazzo, un certo disagio. «Se non ti va» ho detto «scusami, non se ne parli più.» «Ma non è per questo» mi ha fatto lei. «È che così, a bruciapelo... Preparami, voglio dire, lasciami tempo di abituarli.»	5
4.2	{	– Ma non ci sarà, lo sai bene, conclusione migliore alla vicenda, soluzione diversa dal previsto. Solo tutt'al più prima o poi un tizio che verrà, uno dei soliti, a portare certi suoi risultati di qualcosa: per esempio pezzi di carte, foto, testimonianze...	10 15
			5.
5.1	{	IL CORPO (il primo, s'intende). Ma poi era venuto su dalle scale nel buio. Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi. Nascosto nel portaombrelli. Identificato. Finalmente. Recuperato nel sonno.	5
			6.
6.1	{	Un fischio ha fatto tutto il corridoio (lungo, credo, una quindicina di metri) crescendo fino in fondo, sulla porta. Lì, poi, c'è stato qualcos'altro. Non so. Un rumore forte (un vetro rotto? un vaso caduto?)	

La presenza delle unità narrative degli ultimi più brevi testi descritta come segue:

Unità	Modalità	T	Soggetto	Azione	Oggetto	Dativo
4.1	0	T1	S1	M	T0	---
4.2	1	T1	S1	P	---	Y

5.1	0	T1		Z	T0	
-----	---	----	--	---	----	--

6.1	0	T0	S0	P	T0	---
-----	---	----	----	---	----	-----

La prima unità del quarto testo presenta indici diegetici assolutamente in linea con le precedenti sezioni di pattern 1, e basti quanto riportato in tabella. La seconda ed ultima unità è coerente con il pattern 2 sopra illustrato, non fosse per una particolarità: non viene additato all'interlocutore Y quanto accaduto nel tempo T0, ma vi è una sorta di considerazione conclusiva che viene a constatare la vanità della ricerca, utile unicamente per enucleare frammenti.

E proprio di questi ultimi si tratta nella sezione 5: il verbale contenente, sembra di intuire, annotazioni relative all'*accaduto*, non lascia intravedere un chiaro titolare della diegesi (abbiamo indicato Z, un agente impersonale), mentre la ricostruzione dei fatti risulta fortemente deficitaria data la presenza di ben due versi vuoti e l'oscurità evidente delle annotazioni contenute, che lasciano intendere una possibile soluzione a livello onirico (*Identificato. Finalmente. Recuperato nel sonno*). La sezione si colloca in ogni caso in un tempo successivo a T0, pur riferendosi a T0.

La sezione 6 appare come una sorta di epilogo in *flashback*, che al terminare della frastagliata linea narrativa del componimento rilancia la narrazione con un evento misterioso e inquietante.

8. APPENDICE. UNA RIFLESSIONE SUI PERSONAGGI IDENTIFICATI

Con l'analisi condotta fino a questo momento in DSP.1, si ritiene di aver delineato con adeguata sicurezza alcuni punti cardine del titolo sotto il profilo cronologico e diegetico; è stato pertanto constatato come le unità narrative oscillino tra un passato eventuale e un presente memoriale ruotanti attorno ad un accadimento luttuoso

riguardante un defunto; nell'una e nell'altra dimensione temporale, agisce nella maggior parte dei casi un soggetto S, nella sua condizione di bambino S0 oppure in quella di adulto S1, che ora semplicemente ricorda, ora si rivolge ad un interlocutore indeterminato; intervengono talora altre voci non facilmente identificabili. Indugiamo ancora qualche paragrafo per cercare di dare sostanza verbale e contenutistica ai soggetti coinvolti, alle loro intenzioni e alle loro relazioni.

9. IL DEFUNTO

Innanzitutto, il defunto: che si tratti di una persona defunta lo si evince quantomeno nel testo 1, vv. 20 (*che i morti siano due?*) e v.26 (*è morto per un infarto*), testo 3, v.4 (*se ne era parlato della sparizione*). Circa le modalità della morte (testo 2, v.29 *l'accaduto*), gli indizi registrano il caso di un infarto (testo 1, v.26; testo 2, v.35), di una disgrazia stradale (il riferimento alla *Lambretta* del testo 1, v.1, il dubbio di testo 1, v.26) o della sfortunata concomitanza di entrambi gli eventi (sempre in testo 1, v.26sgg).

Le figure che agiscono o si interrogano attorno al defunto e al suo decesso sono persone a lui molto vicine:

- solamente i familiari sarebbero stati legittimati a ritirare la *Lambretta*, in custodia presso le autorità dopo l'incidente (testo 1, v.2);
- in testo1, v.22 si parla di *un parente stretto/strettissimo*;
- dell'*accaduto* si parla in testo 2, v.11 *dietro la tenda*, in presenza di un inquirente *entrato poco dopo* in casa;
- anche in testo 3, v.4 *sulla poltrona, magari in lacrime, se ne era parlato*;
- in testo4, v.1 sgg. la richiesta di spiegazioni provoca un certo imbarazzo o disagio, tanto è il dolore che non vi ci si può riflettere *così, a bruciapelo*. Chi non sa rispondere a cuor leggero è una *lei* (testo 4, v.7), madre o moglie, comunque una familiare prossima.

In testo 3, v.14 sgg. vi è una sorta di rivelazione: non vi sono elementi per escludere categoricamente che il defunto sia, nel gruppo umano (familiare) cui è

mancato, il *padre*. Il *padre* in questa unità narrativa non è soggetto attivo di interventi o azioni, ma viene delineato attraverso il ricordo (*è che mio padre sì/sapeva*) dei suoi interessi, del suo lavoro, dei suoi vestiti, figura relegata nello stesso passato al quale appartengono le azioni o i ricordi delle altre persone coinvolte nel testo. Una figura narrata in un tempo escluso all'esperienza del presente. Inequivocabilmente, un defunto che può, oggi, essere solamente oggetto di ricordo.

10. IL SOGGETTO COME ISTANZA CONOSCITIVA

Sulla morte del defunto ci sono altre persone che sanno o che potrebbero sapere, che intervengono con una parola, una opinione, che potrebbero rivelare dettagli e informazioni, ma l'intero processo di agnizione, o meglio il suo tentativo, viene centrato sulla figura di S, io narrante e figlio dello scomparso.

S è chiaramente uno dei membri della famiglia che ha subito il lutto in maniera più diretta; sul fatto che si parli di una famiglia legata al defunto non occorre dire altro. In particolare, diversi elementi testuali concorrono a delineare per S la figura di un bambino (in questo caso, S0): quel S che si rivolge insistentemente alla figura femminile (*lei*) in DSP.1.4 è tratteggiato come un soggetto emotivamente e conoscitivamente incompleto, immaturo, bisognoso di conferme e di mediazioni per comprendere ciò che è avvenuto; chiaramente, non siamo di fronte ad un adulto.

L'illazione trova un suo più concreto fondamento nelle prime sezioni del testo: l'*io* che in DSP.1.4 interrogava e si interrogava, in testo 1, v.5 sgg. ci si presenta con le fattezze di un bambino: al v.9 torna da scuola, al v.14 si stiracchia dopo essersi svegliato, *con gli occhietti/ appiccicati, nel pigiama, goffo, da cane*. È un bambino indubbiamente *il furbo di cui al seguito* del v.4, cui si farà cenno affettuoso e ironico anche nella poesia *Le briciole nel taschino* (DSP.6), nel suo rapporto con il nonno.

Ma è un bambino e quindi lo stesso S0 anche quella voce di cui a testo2,v.19, di opaca identificazione per il contesto in cui viene inserita e per l'impiego della parentetica, ma che viene attratta nel mezzo della narrazione con uno scarto logico difficilmente attribuibile ad un adulto che parli seriamente: questa voce, infatti, si chiede *se c'entra qualcosa il vicino... con una faccia da vampiro*, una sorta di libera e infantile

interpretazione investigativa (ricordiamo che si cercano indizi sulla morte di una persona) che avrà consequenziale sviluppo nei versi successivi (*vampiro, denti, dentista*).

Quindi, S ci si presenta talora con riconoscibili caratteristiche infantili; tuttavia, e allarghiamo il quadro interpretativo, questa figura di bambino costituisce il ricordo di un *io* che ritorna, dopo molto tempo, sui passi della memoria: testo 1, v.8 *ricordo che...*, testo1, v.12 *adesso comunque, eccomi qui*. La dicotomia già segnalata consente una adeguata interpretazione dei diversi livelli temporali presenti nel testo. Questa chiave di lettura però sottopone ad una certa prova di resistenza l'assunto della terza unità narrativa del primo testo (DSP.1.1, vv. 12-19): nel momento in cui vengono descritti alcuni fatti o ricordi relativi a S0, vi è una *correctio* al presente che lascia intendere una presa di distanza dal ricordo, come se l'abbandonarvisi concretizzasse un atteggiamento di inautenticità (vv. 17 sgg. *e allora con che faccia/ fingere un'altra volta il tono giusto, le parole*).

L'oscurità del dettato non si lascia dileguare (è inautentico il ricordare ancora? Il fingere di essere qualcuno che non si è più? si era inautentici allora?), ma è notevole il fatto che questo passo venga fortemente referenziato al v.2 della poesia *Primo tempo di un'avventura* (DSP.18, *Non saprei dire, poi, quale la faccia giusta... e il tono...*) che nell'economia di DSP si colloca subito dopo il testo cruciale *Il principio*. Vi ritorneremo successivamente, quando affronteremo gli snodi contenutistici delle singole raccolte, in particolare quando parleremo del tema dell'autenticità.

S quindi è alla ricerca, ora da adulto come allora da bambino, per comprendere le dinamiche e il senso dell'*accaduto*: i testi sono pieni di riferimenti espliciti a tale attività istruttoria, se è vero che non può essere che un bambino quello che gioca dopo essere stato dal dentista, al tramonto (testo 2, v.24 sgg.), esibendo dentatura e *risa macabre*. Ma è certamente un adulto quello che cerca di delineare una rudimentale istruttoria in più e più punti (*ci sarà pure un colpevole etc.; ma quel tale entrato poco dopo... cos'ha capito? ...; c'entra qualcosa il vicino...?...; ma in concreto quanto ne sapevamo?; mi sono domandato il perché...; avevo cercato di chiedere...*). Quindi, cerca il bambino, cerca l'adulto, entrambi senza confortanti approdi: è possibile ricostruire per il bambino e per l'adulto differenti modalità di ricerca? Se S0 e S1 si identificano, è diverso il loro modo di porsi nei confronti dell'istruttoria?

In effetti l'indagine, faticosa e mai lineare, sembra procedere con due specifiche modalità agnitive: una di tipo enumerativo, una di tipo analogico. Si tratta di meccanismi stilistici che costituiscono motore della narrazione: nell'esercizio della funzione narrativa infatti, questa talora tenta di enuclearsi e spingersi innanzi attraverso elenchi di oggetti, talaltra lascia itinerari strettamente logici per gemmare ricordo da ricordo, impressione da impressione, con modalità che definiamo oniriche o analogico-associative.

Del primo tipo enumerativo abbiamo esempi nelle seguenti unità narrativo-cronologiche):

- 1.1: gli oggetti trovati nel cassetto della Lambretta;
- 2.2: gli oggetti del vissuto interno domestico alla presenza dell'inquirente;
- 2.3: analoghi oggetti che si trovano all'esterno dei locali abitati;
- 3.2: elenco di indizi relativi ad un lento declino manutentivo dei locali abitati;
- 3.4: elenco di vari interessi del padre;
- 4.2: tipologie di oggetti relative ai risultati della ricerca;

Del secondo tipo analogico abbiamo esempi in:

- 1.2 e 1.3: il passaggio analogico avviene avendo come innesco il riferimento alla scuola e ad effetto il ricordo del risveglio *nelpigiama goffo da cane*;
- 2.4, 2.5 e 2.6: con una logica più infantile che onirica, il senso di indagine, mistero ed incertezza focalizza l'attenzione di S0 sul vicino con la *faccia da vampiro* che esce sempre tardi, la sera; quindi sugli appuntamenti serali dal dentista; quindi sulle opinioni della vicina del dentista, che sembrano lanciare un'accusa che S0 teme rivolta contro di sé.
- 3.2 e 3.3: l'elenco dei piccoli problemi manutentivi di 3.2 si amplia nella successiva unità a ricomprendere, in maniera un po' infantile o ironica, la muffa che cresce sulla suola della scarpa.

Il primo tipo di modalità agnitiva, quello enumerativo, sembra caratterizzare l'approccio di S1: la sua ricerca dei fatti, operata con evidenza *a posteriori*, tenta itinerari interpretativi partendo da congerie, elenchi, enumerazioni appunto di fatti, indizi, oggetti. La seconda modalità analizzata, quella analogica, sembra rispondere a

strategie stilistiche più varie: introduce la distinzione tra S0 e S1 nel primo esempio riportato, esemplifica nel secondo una sorta di eziologia infantile nella ricerca del colpevole, nel terzo esempio opera uno scarto nella linea narrativa.

Più interessante, in ogni caso, è la posizione di S1, che si pone come reale io narrante che ricorda o riflette nel presente l'*accaduto*: l'inestricabile rebus conoscitivo costituito dall'evento luttuoso grava perché costituisce un forte elemento di discontinuità con le certezze in precedenza acquisite, se è vero che la realtà, prima di esso, non costituiva problema (testo 2, v.7 *Tutte le cose, a loro modo, / erano in ordine, al posto giusto. Un senso, / capisci, non mancava*). Il rebus permane anche e soprattutto ora che S è adulto, e il dubbio, il senso di colpa, l'incertezza a maggior ragione lo imbrigliano in un continuo ritorno all'epoca in cui era bambino; la discontinuità tra il prima e il dopo deve essere riallacciata e superata, così si cerca di capire se anche prima vi fossero segni tangibili di quanto sarebbe accaduto (testo 1: *ricordo che quando venivo su dalle scale... finita la scuola... ma era / anche un ritorno diverso dal solito... ;* testo 3: *i primi segni a ben vedere / non erano mancati*; testo 3: *Ricordati, però, senza cercare colpe, etc.*). In questo contesto, il ricorso alle enumerazioni costituisce il tentativo di acquisire all'ordine preesistente l'evento luttuoso, e più in generale costituirebbe la grammaticalizzazione del tentativo di rinvenire, negli oggetti passati e presenti, un indizio utile a comprendere l'accaduto. Ma ogni velleità in questo senso è inutile, se alla fine di DSP.1.4 abbiamo l'ennesimo ritorno circolare all'accaduto e agli oggetti e al frammento nella consapevolezza che:

[...] non ci sarà, lo sai bene,
conclusione migliore alla vicenda,
soluzione diversa dal previsto. Solo tutt'al più
prima o poi un tizio verrà, uno dei soliti,
a portare certi suoi risultati di qualcosa: per esempio pezzi di carte,
foto, testimonianze...

(DSP.1.4)

Concludendo e riassumendo: un soggetto S1 ricorda il tempo passato (egli era bambino, S0), in cui la sua famiglia subì un grave lutto. La sua giovane età non gli consentì al tempo di capire a fondo il senso e le modalità di tale accaduto riguardante la figura paterna; il lutto e la difficoltà di reperire, anche chiedendo con insistenza, elementi utili per comprendere hanno qualche modo fatto nascere in S0 un senso di colpa.

S1, adulto, ritorna con la memoria a quei giorni tragici e tuttora indecifrabili, impegnandosi nello stesso tentativo di comprendere l'*accaduto*, ed in particolare cercando di capire se negli oggetti del passato orizzonte domestico di allora non sarebbe stato possibile capire l'imminenza della disgrazia. Anche questo secondo sforzo non sembra poter approdare a dimensioni conoscitive più rassicuranti.

CAPITOLO 4

DINAMICHE DI COESIONE TESTUALE

1. COESIONE CONTENUTISTICA DEI TESTI

Ci siamo dilungati in maniera particolare sull'analisi di DSP.1 perché pensiamo di aver identificato nelle particolari modalità formali e compositive del titolo dei chiari indici utili per interpretare il suo contenuto; in seconda istanza in ogni caso, i risultati esegetici acquisiti agli atti ci consentono di transitare con facilità ad un'altra analisi poetica, ovvero quella della coesione testuale.

È stato evidente riscontrare in DSP.1 e nei sei testi che lo compongono lo sviluppo di un tema unitario; nei paragrafi precedenti infatti abbiamo potuto operare incursioni trasversali senza registrare discontinuità lessicali o di contenuto, ma anzi cogliendo ogni volta la possibilità di un rilancio narrativo che trovava compimento o approfondimento nei testi successivi. La questione che intendiamo affrontare ora è la seguente: queste osservazioni operate in DSP.1 caratterizzano allo stesso modo l'intera produzione poetica di Cucchi? Più nel dettaglio, quale rapporto intrattiene ogni componimento con i componimenti appartenenti alla stessa raccolta? Le singole *fabulae* che costituiscono il racconto cucchiano possono essere ricostruite all'interno di un singolo titolo, o pervadono zone poetiche più ampie? Ancora una volta, anticipando alcune conclusioni, ci troviamo di fronte ad una discontinuità tra le prime due raccolte e le successive.

2. IL DISPERSO

DSP.1, che come abbiamo visto descrive atti e fatti avvenuti nelle immediate vicinanze cronologiche dell'*accaduto*, non esaurisce il materiale narrativo dal quale ricostruire la relativa *fabula*. Il tema del disorientamento dell'io narrante di fronte al lutto caratterizza numerosi altri componimenti, quantomeno DSP.4, DSP.6, DSP.7, DSP.8, DSP.9, DSP.10, DSP.12, DSP.14, più qualche altra porzione di testo nei componimenti successivi. Nei titoli indicati gli elementi di continuità testuale e contestuale sono indiscussi: limitandoci a questi nove, il lessico della *TOPOGRAFIA DELLA CASA* delimita lo svolgersi della narrazione quasi interamente tra le mura domestiche, al più negli annessi all'appartamento: abbiamo *cucina* con 3 ricorrenze, *tavola*, *tavolo* (3), *sedia* (2), *mobili*, *divano*, *poltrona*, *anticamera*, *camera* (da letto, 4), *cuscino* (2), *coperte*, *letto* (6), *pagliericcio*, *comodino* (2); quindi *casa* (6), *piano* (di un palazzo, 3), *stanza*, *soffitto*, *solaio*, *corridoio*, *tetti*, *scale* (4), *porta* (5), *portone*, *caldaia*; e ancora *tenda*, *frigorifero*, *piatti*, *portaombrelli*, *attaccapanni*, *lampadario*, *infissi*, *vetrate*, *specchio*, *water*. Si tratta di oggetti e luoghi della più immediata quotidianità frequentati dalle figure umane più familiari; ampliando il novero dei testi ad alcune ricorrenze successive a DSP.14, incontriamo *padre* (2 ricorrenze), *madre* (4), *genitori*, *fratellino*, *nonno* (2) e *nonna* (2), *figli* (2), *amico* o *amici* (8), *amichetto*, *conoscenti*, *zie*, *vicini* (3), *inquilini*, *portinaia* (2) e *portiera* (2), cui si aggiungono il *medico*, il *dentista*, gli *operai*, la *gente* (3).

Registriamo insomma uno stesso scenario ambientale oggettivo e soggettivo che coinvolge la maggior parte dei titoli della prima parte della raccolta e che consente all'io narrante di sviluppare la propria riflessione a cavallo tra ricerca presente e scavo nel ricordo. L'osservazione viene ad avere una sua conferma nell'analisi della seconda parte della raccolta, dove cambia il tema (o meglio, dove il tema si sviluppa): dalla condizione di scacco conoscitivo e immobilità affettiva e relazionale, l'io tenta di riaversi, di, letteralmente, uscire dalla condizione precedente per nuove dinamiche relazionali:

Mi potrei buttare incontrollato (DSP.17, v.12)

.....muovere i piedi, comunque, bisogna... (DSP.18.1, v.1)

E vedere cosa dicono anche gli altri. (DSP.18.1, v. 7)

Così, fidarmi degli altri? (DSP.18.3, v. 1)

Questo obiettivo programmatico viene perseguito con il tema del viaggio. Da DSP.18 compreso cambia il lessico ambientale: vi fanno ancora capolino alcuni termini delle relazioni familiari (li abbiamo aggiunti all'elenco precedente e si tratta di poche ricorrenze), ma praticamente scompaiono luoghi e oggetti domestici, per lasciare spazio a *avventura*, *viaggio* (3), *treno* (2), *trenino*, *scompartimento*, *valigia/e* (5), *bagagli*, *stazione* (3), *partenza* (2), *annunci*, *finestrini*, *biglietti*; quando si parla di parenti, relazioni abituali o ambienti di vita (la scuola, per esempio), lo si fa in maniera problematizzante, per prenderne le distanze o sottoporre il tutto a critica, riflessione, prova di resistenza (*non bastano più le solite ragioni*, DSP.20.1.v.1). Lo sforzo di uscire è personale, e ha bisogno di volontà e fiducia:

...o affidarsi, finalmente fiducioso,
al tepore molle dell'acqua nella vasca...

[...]

Infatti
adesso sono vivo, poche parole le dico,
giusto il minimo, in milanese.

Il viaggio va, o riprende,
verso chissà quale futuro.

(DSP.20.4)

Segnaliamo all'attenzione il semplice fatto che nella prima parte di DSP un lessico e un tono quali emergono da quest'ultimo esempio sono introvabili.

Abbozzando una provvisoria conclusione, possiamo notare che la coesione tematica e lessicale dei componimenti della raccolta DSP tende a diffondersi e coinvolgere diversi titoli, rafforzando l'idea di trovarci di fronte ad una raccolta caratterizzata dallo sviluppo tematico di un'unica *fabula*, pur se sviluppata in due distinti tronconi: lo scacco a seguito di un lutto il primo, e, secondo, il tentativo di superare l'assenza della persona amata scomparsa. Questo modo di intendere la raccolta come un unico racconto si riscontra altrove?

3. LE MERAVIGLIE DELL'ACQUA E LE SUCCESSIVE RACCOLTE

Anche la seconda raccolta sembra organizzare con i propri 14 testi un racconto unico: senza anticipare dettagli contenutistici che saranno oggetto di apposita analisi nella terza parte di questa tesi, possiamo affermare qui che ACQ descrive il tentativo di trovare un senso all'esistenza grazie ad alcune immersioni (o ad un'unica immersione che affonda via via) in una dimensione dell'oltre onirico e della memoria. L'approccio a questo oltre viene descritto, con diverse modalità, in quasi tutti i testi; c'è l'idea della soglia, con *cancello* (2), *specchio* (2), *pellicola*, *vetro* (2) e *vetrino*, oltre che *vitrea superficie*, *soglia* stessa che si teme di *non oltrepassare più*, *porta socchiusa*, *muro* (3) e *confine* (3), *ombra* come linea da varcare; al di là della soglia, si descrive in maniera diffusa l'idea che il superarla introduca in un oltre costituito da un piano inclinato, scivoloso, addirittura a *cono* (3) *rovesciato*, a *piramide risucchiante*, a *imbuto* (2), verso il *basso* (3), in un movimento a *chiocciola*, in una *scalinata* (2); una volta entrati, si *scivola* (4 ricorrenze corradicali), si *slitta* (2) *in bilico*, si *scende* (2) con modalità *vorticanti* (1), *accerchianti* (2), *concentriche* e *vertiginose* (3), con *rotazioni*, con un *giro che sembra avvicinarci lentamente al fondo*; si procede *saltellando* (1), *ballando* (2) e venendo *sballottati*, a *balzi* e a *scosse*, con *giri misteriosi* e *passaggi labirintici*, *oscillando*, *galleggiando* (4). L'oltre si presenta come *fondo* (15 ricorrenze del termine e dei corradicali), *baratro*, *abisso*, *vuoto* (2), *zona indefinibile*; è emblematico a questo riguardo ACQ.6.3, nel quale viene descritto il processo di catabasi/anabasi onirica:

Forse le dita, emergente dal tappeto, semi-
sdraiato... aggrappato, sorridente, alle gambe
del tavolo: una sedia, una maniglia... già le unghie
incerte alla tovaglia, prima, in quell'attimo,
del dirompente fragore nel frangersi di tazze,
catapultati piatti, soprammobili
dal buffet, dalla vetrina a pezzi, dei bicchieri...
l'abbattersi delle cornici, scivolando
l'ambiente a vista d'occhio restringentesi a piramide
rovesciata, a cono, risucchiando il lampadario,
la branda capovolta, i libri
a mucchi sul telefono; rosso, confuso,
il barcollante ormai stravolto in mezzo al piovere
indistinto sugli specchi; singhiozzante,
povera, soffocata cassaforte; squassata cabina
di nave o sgomenta
sballottata navicella tra i rottami:

chiuso ascensore vorticante.

(ACQ.6.3)

nel quale compaiono, quasi si riassumono, molte delle note lessicali che abbiamo indicato in precedenza. La diffusione dei termini elencati riguarda quasi tutti i testi della raccolta poiché, come anticipato, la raccolta stessa costituisce sviluppo, qui come in DSP, di uno stesso tema, e la maggior parte dei titoli trova ragione e rilancio narrativo grazie alla relazione, contenutistica e lessicale, tenuta con altri titoli della stessa raccolta. Dopo ACQ, però, le cose sembrano cambiare. Se in DSP e ACQ possiamo riscontrare uno scheletro tematico sotteso alla maggior parte dei titoli, confermato dal fatto che le vicende descritte si svolgono negli stessi luoghi, con le stesse persone, con le stesse modalità e con lo stesso lessico, è in ogni caso necessario osservare che nelle raccolte successive l'impostazione della narrazione, pur all'interno di un discorso che in effetti e in generale continua ad essere unitario, è differente.

Volendo anticipare alcune conclusioni e avvalendoci di una osservazione operata in precedenza, occorre registrare una differenza tra i titoli composti da testi numerati dall'autore rispetto a quelli che per comodità topologica abbiamo provveduto a marcare con lettere: i primi godrebbero di una minore autonomia e riceverebbero una luce ermeneutica migliore dalla loro relazione con il resto della raccolta; i secondi invece, progressivamente, acquisirebbero maggiore autonomia narrativa, venendo a costituire episodi distinti di uno stesso tema o relativi a uno stesso personaggio.

Fermandoci ancora per un'ultima riflessione alle prime due raccolte, l'ansia di ricerca, l'incapacità di conoscere e quindi l'immobilità agnitiva che vive in DSP l'io costringono questi a ritornare continuamente sui suoi passi, a ripetere le stesse domande e a rivivere continuamente lo stesso disagio nel rapporto con la madre, nel sogno ad occhi aperti e nel sonno notturno, nei fatti di cronaca, nel ricordo e nella fantasia, il tutto negli stessi luoghi. ACQ stesso, abbiamo visto analizzandone il lessico, descrive più cata-anabasi, o semplicemente una stessa discesa che va a fondo sempre di più, ma nelle raccolte successive questa unità di azione viene meno, pur riferendosi ugualmente agli stessi temi e agli stessi personaggi.

Lo scarto morfologico avviene proprio in ACQ: in DSP tutti i titoli complessi sono numerati; in ACQ, esclusi i 4 titoli monotestuali, abbiamo un numero uguale, 5, di titoli numerati e non numerati. Tra questi ultimi, notiamo che il titolo non numerato

ACQ.7 (*Giuseppe*), composto di 10 testi, è una sorta di piccolo poemetto autoconcluso (vi si racconta di un viaggio-avventura fuori Milano, e dell'incontro con una figura di contadino mezzadro che sovrappone le proprie considerazioni a quelle del poeta), così come ACQ.9 (titolo eponimo, 9 testi) che descrive impressioni, sensazioni e riflessioni una volta completata la catabasi e raggiunto il fondo. Da DNN in poi la morfologia dei componimenti cambia, offrendoci titoli composti di testi non numerati e caratterizzati anche da un impaginato autonomo. La scelta avrà gli effetti che abbiamo indicato poco sopra.

4. DONNA DEL GIOCO

DNN si compone di 9 titoli, il cui tema dominante è quello della biografia personale. I titoli possono essere divisi in due, forse tre gruppi: la figura del padre compare in DNN.1 poco, ma in maniera fondante in DNN.2/4/5; la figura della nonna è presente in DNN.1 e soprattutto in DNN.9; DNN.3 parla del campione di ciclismo Bottecchia, la cui figura storica può dare luogo ad alcune evidenti sovrapposizioni con il padre; DNN.6/7/8 si concentrano sull'io, sul senso dell'esistenza, sulla possibilità di costruirsi una identità autentica. Pur riuniti all'interno della stessa cornice contenutistica costituita dal tema familiare e quindi dalla ricerca di una identità propria, e pur suddivisibili in un paio, massimo tre, linee narrative particolari (l'io, il padre, la nonna), i titoli si affiancano ma non si compenetrano, dando l'impressione di costituire non un unico, ma diversi episodi distinti relativi allo stesso argomento o allo stesso personaggio. Prendiamo il gruppo di testi relativo alla figura del padre: DNN.5 (*Viaggio di Glenn*) è una sorta di diario per quadretti relativo all'esperienza di guerra del padre; DNN.4 (*Glenn*) ricorda o ricostruisce in sedici testi in prosa di lunghezza differente alcune vicende vissute dall'io, dal padre e dalla madre: le escursioni in montagna, la pesca e la caccia, alcuni giochi da bambino, e il definirsi di una dinamica relazionale familiare greve, affettivamente faticosa; DNN.2, dal significativo titolo *Lettera e preghiera*, decreta una sorta di riappacificazione con la figura del padre, che compare anche nel primo testo di DNN.1 che programmaticamente ritorna con la memoria alla figura dello scomparso con un atteggiamento positivo.

La conquista di una condizione di benevolo perdono verso la figura paterna, una lettera in cui lo si comunica, la rievocazione della morte della stessa attraverso una analoga vicenda vissuta da un campione del ciclismo, alcuni ricordi da fanciullo ed un diario di guerra: episodi staccati anche se riferiti ad uno stesso tema e personaggio. Senza dubbio, non vi è più uno stesso lessico ambientale, oggettivo e soggettivo, che crea uno scenario unitario per l'azione dell'io poetico e dei suoi personaggi, ma nondimeno si tratta di testi che presentano un indiscusso legame, pur se di livello diverso.

Il fatto è che l'unità di questa raccolta non è garantita da una unità ambientale come le precedenti, ma da un insieme di ancorature lessicali e tematiche che favoriscono l'intercomprensione dei singoli titoli, altrimenti meramente episodici. DNN.3, dedicato alla figura del ciclista Bottecchia potrebbe essere di difficile collocazione se non fosse che alcuni suggerimenti ermeneutici furono posti già in precedenza:

Qualcuno ti cammina
sulla pietra del tetto della testa
tendi le braccia e non la cancelli
la tua orbita cava la tua tenebra di terra
radente luce immobile Matera
Botescià cieco solitario nella fenditura.

O mio pallido birichino
l'orso nero di fuoco è nella gola
c'è il giocattolo di legno marino
e pochissima scienza.
Non vedrò più Milano
lavami lavami lavami.

(DNN.1.G)

Il lessico funerario che caratterizza la prima parte dell'esempio contestualizza un estremo messaggio *post mortem* rivolto al figlio da parte del padre perché ne perdoni le colpe. Il tema è poi espressamente affrontato in DNN.2, ma nel frattempo abbiamo visto al v.6 come l'io narrante identifichi il padre con il famoso ciclista, tra l'altro deformandone il nome secondo la fonetica francese così come francese fu il soprannome, guadagnato come vincitore di *Tour de France*, che allo stesso atleta fu dato e che costituisce il titolo dell'altrimenti letteralmente criptico componimento *L'enigmatique*. I motivi di tale identificazione, riferiti ad una possibile

mitologicizzazione del padre, potrebbero essere legati anche alle simili circostanze della morte, descritte nei dettagli in DNN.3.C (un ennesimo ritorno all'*accaduto* per interposta persona).

Ancora più evidente è un'altra ancoratura contenutistica riguardante il tema della guerra trattato per esteso in DNN.5:

Un dolce mattino di maggio
avrà visto terre lontane, i partigiani.
Chissà a chi avrà pensato,
in ultimo.

(DNN.2.B)

No, amici, sebbene bianco nella foto sia il colore delle nostre divise, non sono nobili i nostri ruoli. Affiorano le sbarre di ferro dei nostri modesti lettini, i residui, il gesso degli spari e della caduta: la guerra, per me, è anzitempo finita.

(DNN.4.15)

E ancora, stavolta in maniera definitiva, costituisce un ancoraggio lessicale generale l'uso di un paio di termini che vengono a connettere i titoli appartenenti ai due gruppi tematici (familiare e personale) sopra identificati: *volto* (9 ricorrenze) e *nome* (5). Si vedano i seguenti esempi:

Non ti ho tradito ma non ti sogno più
e se mi sogno mi sogno col tuo viso [...]

(DNN.1.A)

Ora il suo volto
è diventato la mia maschera.
Ciò che di lui sapevo
io l'ho versato in me.

(DNN.2.C)

Il mio nome è Glenn e sono mio padre.

(DNN.4.A)

L'io si identifica con il padre, e pertanto ciò che si ricorda o si ricostruisce relativamente alla sua figura non può non contribuire a tratteggiare anche l'identità dell'io, oggetto dei successivi componimenti. L'identità è *volto* e *nome*, in parte questi vengono ricevuti alla nascita, in parte possono essere modificati con le proprie scelte:

A.
trepidi cenni disegni
di carta ma quali saranno
attore maschera o marinaio
i moti del tuo cuore?

[...]

F.
sfumante fragilità, deposti
i tuoi lembi posi t'inquadri
placato, quelle mani un po'
si agitano quasi ombra o il torso
ruvido massiccio e le spalle
il naso freschissimo:

ti darò un volto e un nome.

(DNN.7)

Questa operazione di ricostruzione o scoperta identitaria è faticosa, e ha bisogno di un nume tutelare benevolo, di una nonna mai conosciuta ma che sembra fare capolino nelle incursioni oniriche e fantasiose alla ricerca del senso dell'esistenza:

Il mio risveglio è stato nel tuo nome
sussurrato e un saluto un bianco sogno
Agnese che ritorni ombra che passi figurina
bianca sottile che non mi ami.
Io ti seguo con l'occhio e con la penna
mentre scivoli e c'è la guerra
in Santa Maria Fulcorina. Sono poco
un adolescente un angelo una fantasia
sono un signore che ti pensa e inventa
mite e vile affettuoso e coltivo
la mia mania.

(DNN.9.A)

5. *DOPO DONNA DEL GIOCO. CENNI AL CICLO DI GLENN*

Dopo DNN, raccolta caratterizzata da un unico filone familiare e identitario, la coerenza contenutistica si sviluppa in alcune direzioni precise: l'autonomia tematica dei singoli titoli aumenta nell'economia delle relative raccolte, specializzando quindi determinate riflessioni su binari propri o al più tangenti con quelli di altri componimenti. È un evidente riflesso formale di questa tendenza contenutistica la riduzione dei titoli all'interno delle raccolte e inversamente l'aumento della loro

articolazione in testi, come abbiamo visto in precedenza; l'elenco dei temi si riduce occupando lo spazio poetico di pochi o di un solo titolo. Un secondo, più evidente rilievo riguarda il fatto che la specializzazione dei testi trova spesso più chiare connessioni tematiche e lessicali non all'interno della stessa raccolta, ma in componimenti di raccolte successive. Sembra in effetti che da un certo punto in poi il poeta porti avanti quasi in parallelo alcuni filoni tematici che di raccolta in raccolta vengono ragguagliati, aggiornati, approfonditi, riaffrontati.

È all'interno di una intuizione di questo tipo che trova collocazione l'idea di un ciclo di Glenn, ovvero di una serie di titoli appartenenti a raccolte diverse ma tutti riguardanti la figura del padre identificato con quella del divo cinematografico, ma l'osservazione può essere paradigma per enucleare altri veri e propri filoni narrativi trasversali all'intera opera. Ci basti qui, per non affrontare argomenti che saranno affrontati successivamente, elencare in maniera succinta i testi che comporrebbero il solo suindicato ciclo: fanno riferimento al padre in maniera diretta o indiretta DSP.1/7/9/12/20, ACQ.6, forse anche ACQ.10, DNN.1/2/3/4/5, FNT.2.L, GLN.1 e soprattutto GLN.4, SCL.1.G, VIT.4.A, VIT.5.B, MAL.2.C/D.

Non si tratta di zone poetiche tutte corpose o dedicate come DNN.3 e DNN.4 che abbiamo già visto o come GLN.4, ma è indubbio come la figura paterna riemerge dalla memoria, dal ricordo e dalla ricerca di un significato autentico da dare all'esistenza con riscontri trasversalmente riconoscibili:

C.
[...]
Lo rivedo adesso nel gelo, nel bianco
totale, in un estremo paesaggio ghiacciato,
siberiano, alla fantasia, che si compiace
di un'escursione che il tempo ha già ibernato.

D.
Nell'opacità scontornata
di metà Novecento
granulosa di terra
colorata di terracotta
l'uomo mi raccontava
il gelo degli assalti.

(MAL.2)

In questi due passaggi riemergono alcuni ricordi legati alla pur breve partecipazione del padre alla campagna di Russia; nel seguente:

'53

L'uomo era ancora giovane e indossava
un soprabito grigio molto fine.
Teneva la mano di un bambino
silenzioso e felice.
Il campo era la quiete e l'avventura,
c'erano il kamikaze,
il Nacka, l'apolide e Veleno.
Era la primavera del '53,
l'inizio della mia memoria.
Luigi Cucchi
era l'immenso orgoglio del mio cuore,
ma forse lui non lo sapeva.

(FNT.2.L)

è il padre ad accompagnare il figlio in una esperienza di avventura (lo stadio, con gli eroi del pallone interista elencati con i loro inquietanti soprannomi), all'interno di una sezione dedicata all'accidia e agli sforzi per uscirvi; si noti come gli ultimi versi, con l'immensa dichiarazione d'affetto al padre, ancorino il componimento a quelli, già osservati, del seguente testo:

«Questo bambino è un inetto
e non ha fantasia»,
sentenziò un giorno qualcuno
amato sopra ogni cosa,
e lui pensò che era vero.

(SCL.1.G)

o ancora agli ultimi del seguente testo:

Lettera e preghiera 2

Un senso di quiete strana
e di ristoro affettuoso.
Un vero amen.

Qui, almeno, nel campo di un confine,
ti ho seguito passo passo, e tutto
è stato come si deve, lineare e logico,
pacificato.

Terzo albero a destra, lungo la strada
un cappello, pantaloni blu, e l'impugnatura
sinistra. Il rimbombo
alle sei di sera, come un segnale

dei contrabbandieri.
Seduto nella stessa stanza, allo stesso tavolo
allo stesso posto, come se fosse stato
ieri, come se tutto fosse stato
normale.

Ma a quel pensiero per me,
a quel piccolo messaggio d'affetto,
non potevi che dire quelle tre parole,
una condanna: «Non ha importanza».
No, non aveva importanza,
mio per sempre e più di sempre
amatissimo.

(VIT.4.A)

che costituisce, tra le altre cose, una voluta riscrittura fin dal (sotto)titolo, di DNN.2
(*Lettera e preghiera*):

Caro perduto Luigi
sei oggi più tenero, inerme fratello
nel mio mutato pensiero.
È bianca la tua pelle, come carta,
e io ci scrivo.
È questo il saluto e sarà più leggero
il sacrificio dell'anima.
Sul lieto silenzio di un prato
si posa l'ombra dell'ultima parola.
Abbi comunque pace
e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi
il corpo dell'economia.

(DNN.2.A)

o ancora, in uno dei testi finali di GLN.4:

Glenn, come lo chiamavo nella mia mente io,
o com'è più dolce e semplice,
com'è più vero:
Luigi.

(GLN.4.V)

È singolare il fatto che ogni volta che parla del padre, l'io poetico senta il bisogno di manifestare tutto il suo affetto, come un bambino che voglia attirare l'attenzione di un padre troppo a lungo distratto.

Osservazioni trasversali alle raccolte simili a quella compiuta in questo paragrafo possono essere compiute anche per altri cicli soggettivi o tematici, ma in questa sede,

dedicata al modo con il quale viene organizzata la narrazione nelle raccolte di Cucchi, basti quanto detto. Ne riparleremo oltre.

6. L'ULTIMO VIAGGIO DI GLENN *COME SNODO TEMATICO*

All'inizio del precedente paragrafo abbiamo fatto riferimento ad alcune dinamiche organizzative del materiale narrativo all'interno delle raccolte; abbiamo così approfondito, a titolo di esempio, la diffusione trasversale dei testi legati al ciclo di Glenn, ma abbiamo tralasciato di analizzare l'altra intuizione, quella relativa alla specializzazione tematica dei titoli. La quinta raccolta, *L'ultimo viaggio di Glenn*, risulta sotto questo profilo emblematica.

Abbiamo accennato a GLN.4 dal titolo eponimo: si tratta di un componimento formato da 24 testi di lunghezza medio-breve (la lunghezza media è di 9 versi per ciascun testo con $\sigma=2,85$) relativi alla figura del padre. Il componimento ci aggiorna sugli ultimi tentativi dell'io narrante di trovare risposte sulla scomparsa del padre (ora dopo *quarant'anni* il poeta sa: ha cercato notizie sugli archivi della polizia e tra i vecchi compagni di lavoro); ripercorre ancora, con l'ottica di capire i motivi del gesto tragico, le difficoltà vissute durante e dopo la guerra, i primi anni con la moglie e la nascente famiglia, i problemi nel lavoro che acuirono probabilmente i disagi di una interiorità dal fragile equilibrio. Il titolo si chiude con l'ennesimo, ultimo e definitivo film ad occhi aperti sulla morte del padre, sul funerale, sullo sgomento che ne seguì per i familiari, sul perdono:

Ciao, dico adesso senza più tremare.
Io ti ho salvato, ascoltami.
Ti lascio il meglio del mio cuore
e con il bacio della gratitudine,
questa serenità commossa.

(GLN.4.X)

Abbiamo osservato in precedenza i collegamenti trasversali che questo componimento tiene al di fuori della raccolta, ma giova ora osservare che GLN.4 non contiene alcun collegamento evidente con la rimanente raccolta in esame, ad eccezione di alcuni testi che sembrano irrompere con la forza dell'analogia:

U.
Vedevo nella stanza buia
tutte le luci del firmamento.
Il tuono mi faceva galleggiare
in squarci di vertigine e terrore
davanti all'orizzonte del mio vuoto.

V.
E il colpo si era diffuso
nella testa del mio povero padre
e gli aveva spaccato la testa.

W.
Non c'era bisogno di tanta violenza,
mi dicevi. Dio inverecondo
che maneggi le cause e non ti fai vedere:
non farle più del male.

(GLN.1.U/V/W)

Nella solitudine della stanza, un tuono viene a squarciare l'orizzonte e a rifocalizzare l'attenzione dell'io sul colpo di pistola che, notizia probabilmente da poco appresa, uccise il padre. Il testo W però viene a collocare la narrazione in un contesto differente da GLN.4: qui, i protagonisti sono la madre e l'io, di fronte alla nuova e definitiva consapevolezza sull'*accaduto*.

Più in generale, GLN.1 parla dell'identità dell'io poetico attraverso la figura del poeta provenzale Rutebeuf e di alcune dichiarazioni di poetica; nella seconda parte del componimento invece vi è un cambio:

Solo questo so fare e non c'è altro,
e mi applico pigro, superbo, negligente,
e lo faccio anche male.

(GLN.1.P)

Le dinamiche dell'io e la loro autenticità vengono analizzate con particolare riferimento alla figura della madre, e, probabilmente, all'effetto su questa relazione delle nuove notizie acquisite circa la morte del padre.

I due titoli centrali della raccolta, dal canto loro, si focalizzano su uno dei temi importanti della riflessione cucchiana, quello della necessità di vincere l'accidia, di uscire da se stessi incontro al mondo, tema peraltro già affrontato nella seconda parte di DSP e oggetto di specifico sviluppo in FNT. Più introspettivo il titolo GLN.2:

Cerco nuovi percorsi
a minime distanze,
oltre le solite muraglie.

(GLN.2.A)

Più legato ad un'esperienza personale di vacanza GLN.3:

Non sono più nella mia casa,
ma in questa sede ariosa che mi concede tutto.
La sua tranquilla geometria
dà ingresso al chiaro per i corpi
umidi e leggeri sul terrazzo
nelle tracce feriali di una pigra incuria.

(GLN.3.A)

dove emerge, specie nell'ultimo testo GLN.3.D, l'idea di un benessere interiore che si può ottenere solamente se si raggiunge un luogo sospeso tra gli orizzonti del tempo e dello spazio (*La vacanza ci apre un dolce vuoto/ di sospensione piena e alla partenza/ ci agita e respira infinita*). Lo spunto troverà nelle raccolte successive specifiche occasioni di sviluppo.

CAPITOLO 5

LA NARRAZIONE IMPOSSIBILE

1. LA NARRAZIONE IMPOSSIBILE

Nei paragrafi precedenti abbiamo analizzato alcune dinamiche di sviluppo narrativo presenti nell'opera di Maurizio Cucchi: nelle prime raccolte i relativi componimenti sviluppano un determinato intreccio unitario sotto il profilo tematico e lessicale, mentre a partire da DNN e FNT e regolarmente dopo queste due raccolte, il discorso poetico si articola in cicli o filoni tematici distinti e trasversali, pur se connessi dalle più generali tematiche della sua poesia. Abbiamo anche visto come il racconto cucchiano sia faticoso, frammentario, e come perfino le scelte grafico-interpuntive aiutino la progettazione e la realizzazione di questa frammentarietà. Tuttavia, e lo abbiamo notato nei paragrafi iniziali dedicati ai giudizi dei critici, se la poesia di Cucchi ha indiscusse connotazioni narrative, è pur vero che nella stessa si certifica, in qualche modo, l'impossibilità di una narrazione. L'assunto, sotto questo ultimo profilo, merita di essere meditato.

La comunicazione del messaggio poetico, di un qualsiasi messaggio, si avvale di parole ordinate sulla base di determinati principi sintagmatici: quale effetto si può ricavare dalla sollecitazione di questi principi? La congerie di parole consente di operare una qualche forma di riordino del narrato? *L'elenco privo di nessi*, o la proposizione che

lascia nascosti o inconclusi tali nessi può ancora comunicare qualcosa? Alcune schedature operate nelle raccolte di Cucchi possono suggerire determinati filoni argomentativi.

2. LA SCHEDATURA DEI VERBI: L'INDICE DI RARITÀ VERBALE

Nell'analisi dei componimenti, ci siamo imbattuti in testi poveri o privi di verbi di modo finito. Spesso, la presenza di tali forme verbali non dettava l'azione sulla scena poetica, ma si nascondeva tra gli anfratti di frasi secondarie, relative, tutt'al più incidentali. Si vedano i seguenti esempi:

1.
Più che legittima
la rentrée convulsa; le pretese
poco meno che un documentato credito, di subitanea,
cioè, restituzione del sudato gruzzoletto. (E sia, spennato
al gioco. Ma al gioco!)

2.
Futili (come sempre) e indelicati quanto meno gli argomenti
avanzati dai gazzettieri in seguito.
Pronti a sparare a zero sui precedenti e sul ricovero
(del resto minimo e appena appena
precauzionale)

(appunto un gioco, sia chiaro,
tra gli intappati in smoking, duri. Si scherza,
ci si diverte un po' ... – loro –)

3.
Ma ai fatti:
così le urla, la volata sul pavimento
di lusso, i lampadari, tra i croupiers, le fiches. E poi gli spari.
Triste,
inutile, angosciosa, beffarda,
l'incidentale, ingiusta, violenta
morte incolpevole sul fatto da impallinatura, dell'accorrente
appuntato (o che altro?) La Bernarda fulminato. Spiacevole,
tragico, evitabile il grottesco finale dell'arresto,
le manette inchiodate nel dibattersi estremo

precipitando ogni cosa nell'ultima ingiustizia.
(DSP.13, *Gioco d'azzardo*)

Il testo riporta fin nei dettagli un fatto di cronaca nera dei primi anni settanta¹⁶. Abbiamo sottolineato i verbi (se ne contano tre), tutti all'interno di incidentali parentetiche. Nel testo seguente, l'io narrante osserva una macchina movimento terra portare alla luce le stratificazioni storiche conservate nel sottosuolo milanese:

Afferra, nella sua morsa formidabile,
il cucchiaino artigliato, un antichissimo
ferro tutto incrostato, fra condotti
e tubature in terracotta in mezzo a mucchi
di terra, terriccio a grumi indistinguibili,
compenetrati nel metallo granuloso
delle condutture, accanto all'uomo,
all'operaio scuro con la giubba gialla
e in calzoncini, come un bambino nel cortile
sul compressore colorato.

(MAL.3.C)

L'unico verbo è quello iniziale, emblematico dell'azione della ruspa, seguito da una serie di complementi in gemmazione continua. Anche il testo seguente, analogo per tema e soggetto, è costruito sull'unico verbo finito iniziale, cui seguono alcuni infiniti e, successivamente, un periodo intero privo di verbi che risulta costruito su una elencazione di oggetti e una contestualizzazione di luogo e di successione temporale ricca di apposizioni:

¹⁶ Qui di seguito riportiamo l'estratto di comunicato stampa commemorativo diramato dal Consiglio della Regione Autonoma della Valle d'Aosta relativo ai membri delle forze dell'ordine caduti in servizio. Come si noterà, sono presenti tutte le coordinate per interpretare fin nei minimi particolari il testo, a parte il dettaglio del corpo del reato: *La sera dell'11 settembre 1972, l'Appuntato della Polizia di Stato Adolfo La Bernarda, era in servizio presso il posto fisso di Polizia del Casinò di St.Vincent. Gli veniva richiesto dalla Direzione di intervenire nei confronti di un individuo venuto a diverbio con il personale della Casa da Gioco. L'uomo aveva perduto 60.000 lire giocando e si era rivolto alle casse dando in escandescenze ed esigendo di essere risarcito di qualche migliaio di lire per potere tornare a casa. Aveva ottenuto 5.000 lire con l'avvertenza che, come da regola, non sarebbe stato più accettato all'interno della casa da gioco. L'appuntato La Bernarda riusciva a calmarlo e a convincerlo ad uscire. L'esagitato vagò nei bar di St.Vincent per tutta la serata e fu probabilmente in uno di questi locali che si impossessò di un lungo coltello da cucina che nascose sotto gli abiti. Intorno alle 2,30 del mattino l'uomo ritornò nel Casinò e nei pressi della portineria vi trovò l'appuntato La Bernarda insieme ad un altro agente in servizio. Improvvisamente, il folle, con una mossa fulminea estrasse il coltello e, dopo averlo fatto roteare in aria, lo scaglio dalla distanza di tre metri contro La Bernarda, colpendolo al costato con una forza tale da fare penetrare la lama di circa 15 centimetri all'interno del corpo. Immediatamente soccorso, venne fatto salire in ambulanza ma morì prima di raggiungere l'ospedale. L'assassino venne catturato poche ore dopo dai Carabinieri nei boschi intorno al Casinò. L'uomo, che in precedenza era già stato ricoverato presso un nosocomio psichiatrico, durante la permanenza in carcere, si tolse la vita. [...]*
<http://www.consiglio.regione.vda.it/app/comunicatistampa/downloadallegato?id=2301>

Manitou Group

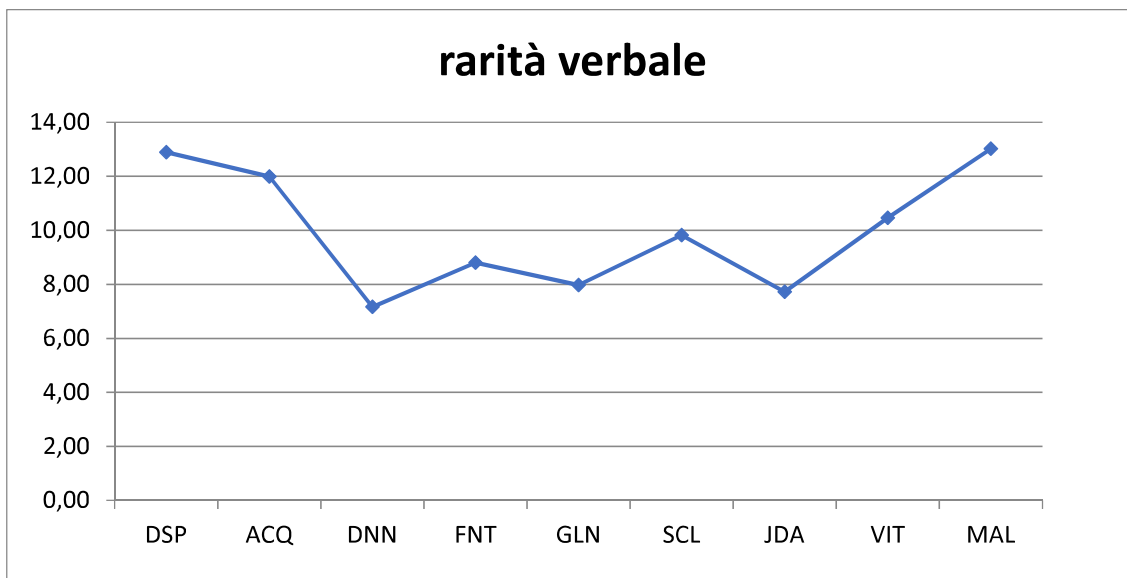
Noi animali amiamo
spargere tracce del nostro
irrilevante passaggio, imprimere
il nostro odore, marcare, appunto,
il territorio di gestione. Carrelli
elevatori e telescopici, taniche
gialle, assi e lamiere, ganci, attrezzi
di metallo, lattine, stracci
in mostra sotto la tettoia, sotto
le arcate della biblioteca
e d'improvviso, come una beffa,
la scritta rossa sulla macchina,
nome del grande spirito,
nostra invenzione manichea,
patetica ed eroica.

(MAL.4.C)

Il testo gioca sull'ironia di una casualità: chi porta alla luce le tracce del passaggio del tempo depositato nel sottosuolo è uno scavatore che ha il nome di una divinità indiana; la coincidenza suggerisce l'ipotesi che qualsiasi forma di trascendenza religiosa in realtà non sia che una nostra *patetica* invenzione.

Prima di procedere all'analisi di alcune ricorrenze stilistiche che possano spiegare la scelta di comporre ampie sequenze con una ridotta presenza di verbi di modo finito, può tornare utile offrire un resoconto quantitativo sulla presenza di verbi nelle singole raccolte, cercando, qui come altrove, risposta alla domanda se il fenomeno in analisi sia episodico oppure se risponda via via a particolari strategie:

raccolta	n. parole	n. verbi	Rarità verbale
DSP	7104	551	12,89
ACQ	5301	442	11,99
DNN	2636	368	7,16
FNT	2489	298	8,80
GLN	2360	296	7,97
SCL	3084	314	9,82
JDA	2588	335	7,73
VIT	4207	402	10,47
MAL	3476	267	13,02



Definiamo il rapporto tra numero complessivo di parole e numero di verbi presenti in una determinata raccolta come indice di rarità verbale. Nella linea indicata nel grafico, un valore più alto dell'indice descrive una presenza più rarefatta di verbi di modo finito; singolare è il fatto che la curva presenti il valore più alto nelle prime e nelle ultime raccolte (agli estremi, un verbo ogni 13 parole circa), mentre le raccolte centrali si assestano indicativamente su un valore di 8. Gli alti valori nelle prime due raccolte non dovrebbero meravigliare più di tanto, in quanto l'osservazione confermerebbe una tendenza allo sperimentalismo vista in quasi tutti i fenomeni fino a questo punto analizzati, e che andrebbe nella direzione della difficoltà come grammaticalizzazione dell'impossibilità agnitiva dell'io poetico. Ma nelle raccolte finali, quale fenomeno vi si può riscontrare? Si tratta di uno stilema impiegato con finalità analoghe?

3. LA RARITÀ VERBALE NE IL DISPERSO

DSP.13 (*Gioco d'azzardo*), che sopra abbiamo riportato come esempio, è uno tra i componenti più poveri sotto il profilo che stiamo analizzando: vi compare un verbo finito ogni 47,33 parole, e sempre in posizione defilata. La mancanza di una strutturante presenza verbale, e quindi di una identificabile azione, porta con sé anche

l'occultamento del soggetto dell'azione stessa (l'unico elemento morfologicamente riconducibile al protagonista storico della vicenda è l'aggettivo *spennato* del v.4). Abbiamo quindi una struttura comunicativa che rinuncia a indicare chi agisce e cosa fa; il contenuto del componimento risulta essere pertanto mero scenario, uno sfondo dal quale viene esautorato il suo protagonista naturale per lasciar posto, con ogni probabilità, all'io poetico. In questi termini, DSP.13 potrebbe essere l'ennesimo sogno fatto ad occhi aperti relativo ad una disgrazia e riattivato dall'io poetico grazie a dinamiche di tipo analogico; ad essere introdotto sulla scena sarebbe quindi l'io stesso, che osserva tutto con le consuete modalità enumerative. Le proposizioni del primo testo sono costruite su due sostantivi (*rentrée, pretese*), nel secondo testo su un sostantivo e un aggettivo (*argomenti, pronti*); il terzo testo è costruito su alcune enumerazioni: la prima relativa al luogo dell'avvenimento, le successive sullo sviluppo attributivo di *morte* e di *finale*.

Occultamento dell'azione e della sua titolarità, sembrerebbe si possa concludere. Vediamo un altro esempio:

1.
Le mani in mano.
Concentrazione... alla finestra...
una sedia. Fuori lo spiazzo... i tetti...
per l'orto... d'estate la siesta.

Dei mobili solo l'impronta sudicia sui muri.
Ma chi gira in vestaglia, al buio,
in anticamera?
Lei? (quale, poi...)
Fino alla consumazione dell'atto
portato il gioco, l'incesto.
Rannicchiati al buio in camera
matrimoniale; uno spiraglio, sempre, per la paura
di riaprire gli occhi cieco.

2.
Orecchio-occhio, lanterna
magica, sequenza, ancora
per diapositive a ruota libera, forse
sulla sedia a dondolo. Qualche ora.
La cerimonia religiosa (il ritardato arrivo
della testimone, i pochi amici, le firme, le foto
sul sagrato).

Impressioni sovrapposte. In cucina,
rumore di piatti. Tu? Lei? (L'una? L'altra?) Una fase
intermedia?

(spiegazione della megera che inseguiva, inseguiva,
questa notte.)

Ma chi avrà assistito al trasporto, alla spoliazione?

La recisione drastica (del resto,
altrimenti, come?) del cordoncino, cruenta
(fino alla consumazione dell'atto...
.....)
(DSP.4.1/2)

Questo componimento, tra i primi in DSP, descrive un evidente quadro familiare a seguito dell'*accaduto*, lo stringersi tra le mura domestiche dell'io narrante e delle *figure femminili* del titolo. I verbi, come indicato nel testo, sono veramente pochi, e quando ci sono non focalizzano il centro del racconto: al v. 6 (*gira*) del primo testo e al v. 12 del secondo (*avrà assistito*) compaiono due verbi di cui non si conosce l'attore (*Ma chi...* in entrambi i casi); poco prima, le altre due ricorrenze verbali sono assolutamente irrilevanti, si tratta addirittura del raddoppiamento lessicale del verbo di una secondaria relativa che si trova in una incidentale parentetica: anche qui, come in DSP.13, la presenza dei verbi è del tutto irrilevante per una ricostruzione narrativa del componimento, che è in effetti tutto scenario, descrizione di elementi composti su uno sfondo. Alcune spie lessicali presenti in particolare nel secondo testo (*lanterna magica, sequenze, diapositive, foto, impressioni*) potrebbero suggerire una ipotesi ermeneutica coerente: non vi sarebbero azioni perché l'io si troverebbe di fronte ad una istantanea, una foto, un ricordo o un sogno (si osservi al v. 4 del primo testo: *d'estate la siesta*), o a una successione di queste cose, come suggerirebbe l'alternanza tra porzioni di testo in carattere corsivo con altre senza marcatura grafica. L'io poetico solleciterebbe queste immagini con continue domande (contiamo nell'esempio nove punti interrogativi) volte ad identificare un titolare dell'azione, ma l'esito è quello di un desiderio che si realizza nel sogno:

3.
Di sera... la tv... sul divano,
raggomitolata: «El mè ninin...
El va!».

– Non ho mai pianto tanto. Recidi!
– Hai ragione, aspetta:
A cena, interno di cucina. Il campanello. «Apro.»
... ma la sorpresa... (stringendone la mano
grossa sulla porta)... «vieni» alla madre «...
vieni... dall'aldilà... in carne e ossa... lui...

È TORNATO.»

4.
Sulla tavola il pane, i pesci.
I piatti di alluminio.

(DSP.4.3/4)

e che viene prontamente rovesciato al risveglio (testo 4), con l'esito scontato di tutto quel tramestio che si avvertiva *in anticamera, in cucina*, tra il *rumore di piatti*, ovvero una tavola imbandita, ma con il rilancio analogico delle pietanze che hanno caratterizzato un riconoscibilissimo episodio dell'unica persona che fu in grado di ritornare dalla morte.

L'ipotesi che in DSP l'occultamento dell'azione e dell'attore offrano all'io poetico una scena o immagine vuota da interrogare trova riscontro anche nei seguenti testi:

2.
Mossa ulteriore:
– La filovia... vuota... disabitata... ridicola
l'asta, la sbarra (beffa? di chi?) orizzontale
a mezz'altezza... i più, ottusi, nell'esercizio
assurdo, avvinghiati, accapigliati a scavalcarla,
battendo i denti, precipiti
al biglietto (il pupazzo-tramviere
e i posti a sedere
sotto due dita di polvere).

3.
Perdurante l'assenza; spasmodica
l'attesa; estrema
soluzione addotta dalle proprie mani:

– Spillo macchinalmente alzato
dalla destra; situazione, tentazione
frenetica; stretto tra le due dita all'altezza
del naso. Fermo. Colta la mira: giusto
giusto a perpendicolo nella pupilla
dell'occhio destro. Sangue. Inevitabile
lo svenimento.

(DSP.10.2/3)

Nella cornice dell'emblematico titolo *In attesa del dramma*, DSP.10, l'io vive una serie di sogni ad occhi aperti in un contesto di attesa e assenza e aventi ad oggetto violenze e atti di autolesionismo: nei due testi proposti non c'è agente non c'è azione, solamente contesto, sfondo, scenario di un qualcosa che c'è senza capire quale volontà

di determinarlo vi sia sotto. E di sogno vero e proprio si tratta in questo testo di DSP.12
(*Levataccia*):

Le cinque meno un quarto. Suona l'ora. La mano
spenzoloni sul comodino, (Ma già prima
ogni mezzora cercare
l'orologio vedere diffidente
per premere osservare
sapere constatare.) Buio e freddo nella casa
vuoto languore allo stomaco. Poche
mosse abituali (ad es.: specchio, sapone, water,
caffelatte, vestiti, valigie, serratura). E
fuori alla fermata fredda del 91.

Tornando ancora alla base: ma
la fuga poté dirsi arrestata. Nonostante
gli spari gli inseguimenti l'ansia
il complice l'irreparabile
le accuse inamovibili.
(Proseguire in un'ipotesi omicida
aguzzare per tempo l'occhio avanti.)

(DSP.12.3)

Un testo composto di due ampie sezioni con un solo verbo in ciascuna in
posizione sintatticamente defilata; la descrizione di un susseguirsi di sogni nel
dormiveglia di una movimentata notte ferragostana, la descrizione di luoghi onirici
senza alcuno che vi agisca, una finale fantasia di morte che non si sa ricomporre se non
in un *elenco privo di nessi*.

La chiave di lettura della descrizione di una istantanea di diversa e varia natura
(non più una foto, ma un quadro) trova conferma anche fuori di DSP, in un testo
appartenente a FNT, una raccolta in generale a indice di rarità verbale relativamente
basso, ma che qualifica questo specifico testo tra quelli ad indice più alto (26,50). In
questo caso, gli elementi per inquadrare alla perfezione il testo e il suo significato sono
resi espliciti, prima ancora che dall'ermeneutica generale della raccolta, da una glossa
aggiunta al sottotitolo:

L'ospite bilanciato
da Chagall a Velázquez

Prima persona o terza ben confuse
e le due teste sovrapposte ai vetri verdi:
le due figure sono forse una.
Disteso lunghissimo di legno

il capo nell'erba, il cappello caduto
nel verde spalmato, bagnato,
il pino, il cielo lilla e il tetto dell'infanzia,
le braccia al cuore a croce,
lo steccato:
ma forse è un pretesto di narciso.

Di casa eppure estraneo,
provvisorio e centrale aspirato
in un risucchio di luce
dietro la piccola folla delle damigelle,
i sovrani, il cane, i nani,
l'artefice, l'ospite bilanciato.
Eccomi, sono lui,
i piedi sui gradini
della porta a un passo
dalla luce bianca del mondo
che c'è fuori.

(FNT.2.C)

Possiamo considerare questo testo, letteralmente, un dittico. Vi si descrivono due quadri: *Il poeta sdraiato* di Marc Chagall (1915), e *Las Meninas* di Diego Velasquez (1656). La ricognizione visiva delle immagini non necessita di verbi, che infatti compaiono solamente con quattro ricorrenze. Significativo il fatto che si tratti sempre di forme del verbo essere, in un contesto in cui Cucchi intende operare una fusione tra se stesso e uno dei personaggi rappresentati. In questo modo è chiaramente programmatica la confusione tra *prima e terza persona*, cioè tra io e personaggio del quadro steso nell'erba in uno scenario ad un tempo infantile e sognante (*le due figure sono forse una*); e ugualmente programmatica è la fusione tra l'io e quel personaggio in tutto e per tutto secondario, sfuggente, decisamente uscente del quadro di Velasquez che si trova in fondo un po' alla destra (*Eccomi, sono lui*). Due ricorrenze verbali compaiono alla fine di ciascun dittico, in una posizione che assume valore di epilogo, ma quel che più conta è osservare che si tratta di un dittico che descrive l'accidia e il suo superamento verso *la luce bianca del mondo/ che c'è fuori*. Gli elementi dell'istantanea dalla congerie descrittiva alla rarefazione verbale ci sono tutti, ma in questo caso si opera una evoluzione stilistica differente rispetto ai precedenti esempi analizzati: quello che in precedenza era scenario svuotato da soggettività, ora si popola di personaggi, anzi, ora si popola dell'io.

4. LA RARITÀ VERBALE IN MALASPINA

Come DSP, anche la raccolta finale MAL presenta un quasi identico indice di rarità verbale. La distribuzione del fenomeno nei titoli delle raccolte, però, non presenta una andatura simile: in DSP ci sono testi ad alta rarità verbale ed altri invece tra i più ricchi di verbi¹⁷. Al contrario, in MAL la rarità verbale ha indici simili in tutti i suoi titoli, indicando così che la periodizzazione povera di verbi non è uno sforzo sperimentale che programmaticamente toglie, ma un livello stilistico acquisito¹⁸. Più che allo svuotamento di soggettività di uno scenario, quindi, ci troviamo di fronte ad una dinamica di gemmazione lessicale. Riprendiamo due testi portati ad esempio nella parte iniziale di questa sezione di testi, MAL.3.C e MAL.4.C. La struttura essenziale del primo testo è la seguente (soggetto è il *mostro-benna* indicato nei testi vicini): *afferra nella morsa un cucchiaino fra tubature accanto all'operaio*; se noi escludiamo il sintagma verbale, essenziale e solitario in apertura di poesia, osserviamo come ciascuno dei sintagmi descritti con riferimento alla sola testa goda di una gemmatura verbale di aggettivi, apposizioni, genitivi ed altri complementi di sviluppo: ancora una volta abbiamo la descrizione di uno scenario topografico (*nella morsa... fra condotti... in mezzo a mucchi... nel metallo... accanto all'uomo... nel cortile sul compressore...*) nel quale agisce un soggetto determinato su di un oggetto determinato. Una scena che si popola quindi, e dove l'io poetico posa lo sguardo, stavolta, rassicurato da una condizione ambientale (la stratigrafia geologica dello scavo) che svela, chiarisce, porta alla luce.

Simili le considerazioni che si possono operare su MAL.4.C (*Manitou group*): nei primi versi ben tre infinitive sinonimiche descrivono le tracce che le vite, anche semplici, lasciano dietro di sé; a partire dal v. 5 invece si dà un lungo ed esemplificativo elenco di queste tracce marcanti il territorio, con la suindicata chiosa finale che introduce il tema del divino. Anche qui non si tratta della descrizione di una istantanea

¹⁷ Basti considerare il fatto che tra i 12 titoli a indice di rarità verbale più alta se ne registrano ben 7 appartenenti a DSP, con valori tra 47.33 e 20.33, ma ugualmente vi appartengono due dei titoli più ricchi di verbi dell'intera opera, con indice 5.26 e 6.38.

¹⁸ Se misuriamo la variazione dell'indice di rarità verbale nei titoli di DSP, otteniamo un $\sigma = 9,66$, mentre per MAL otteniamo un $\sigma = 3,05$. La varianza dell'indice analizzato quindi è, nella prima raccolta, oltre tre volte quella dell'ultima: nel primo caso quindi la rarità verbale è ricercata, nel secondo caso è stile acquisito.

anonima o di uno scenario svuotato delle presenze più importanti, ma di una azione e di un agente certi (*noi animali amiamo*) che moltiplicano segni, tracce, indizi.

Un altro paio di esempi vale a corroborare quanto detto relativamente all'evoluzione stilistica che stiamo analizzando:

L'aria d'intorno chissà come
placata, e frizzante e la gente
a spasso sospesa, aerea,
lentissima, vacante

e indifferente a un traguardo,
all'azione, al profitto, ma
più vaga nel giorno, nel chiaro
mattino di luce e parte

persuasa infine del tutto diffuso,
in aperta adesione e armonia,
nel presente assoluto, animato
dalla pace normale dell'esserci

senza conflitti o sfide, senza
miserabile calcolo, ma
nella pace e nella più normale
armonia discreta dell'esserci.

(MAL.3.G)

La realtà oggettiva è un continuo muoversi pulviscolare, che consuma progressivamente le cose; come la polvere, anche quello sociale è un continuo movimento di soggetti corpuscolari che riescono a raggiungere una condizione di armonia, pace e felicità se privi di conflitti e ambizioni. Emblematico è il fatto che un testo che descrive la vita come movimento continuo non contenga neppure un verbo. Dominano il testo un paio di sintagmi: *la gente*, che regge un elenco via via gemmante di aggettivi fino al v. 10, quindi il circostante *nel presente assoluto* del v. 11 che sostiene i successivi sei versi composti di sviluppi grammaticali i più vari. Come appare chiaro, il testo non racconta di una cieca, disperata e inconcludente ricerca, ma di una luminosa presenza umana che trova un proprio e pacifico equilibrio di vita.

Per concludere, un ultimo testo:

Oltre la rete e il gelsomino,
sterpaglie nere e sassi sparsi,
ciuffi d'erbaccia e un grande vaso
vuoto, nell'incuria domestica

e nel disordine pacifico, ordinario,
nell'abbandono degli assenti.
Il tavolino sporco, le sedie
da cucina, i resti della tortora
sbranata viva, le sue piume.

Così era stato il giorno
di vacanza, prima dell'insinuarsi
improvviso come un richiamo
che ti dà i brividi nella schiena di notte,
e ti risveglia, un richiamo che è
memoria della morte.

(MAL.4.E)

La prima parte, come è evidente, è priva di verbi; il tono e le modalità d'impiego di questo stilema sembrano qui richiamare quelle tipiche di DSP: abbiamo un elenco disordinato, anzi, abbandonato, di oggetti e tracce di vita; non vi è forse la disperazione dettata dall'impossibilità di conoscere, ma un senso diffuso di desolazione sì, e tuttavia questa sorta di *impasse* oggettivo e ambientale non immerge il soggetto nei rivoli di domande senza risposta, ma ne trova subito una nella seconda parte (*così era stato... prima di...*) al *richiamo* di una istanza forte e assoluta come quella della morte. È l'abbandono delle cose, sembra dire il poeta, la vera forma della morte, non il loro consumarsi nell'uso.

PARTE SECONDA

CAPITOLO 1

STRATEGIE DEL SIGNIFICANTE

1. *ASPETTI GENERALI*

Quello poetico è un discorso che viene sottoposto ad un certo lavoro di lima per sopravvivere all'oblio che immancabilmente colpisce le manifestazioni più ordinarie dell'esistenza. Così, per farsi memorabile, la parola poetica ha sempre cercato la rarità, la particolarità, la specialità con lo scopo di imprimersi e conseguentemente di rimanere. Ovviamente, tra le forme più praticate ed istituzionalizzate di preziosismo artigianale poetico non si può non annoverare l'applicazione puntuale di determinate scelte verbali sul fronte del significante, laddove la replica di determinate successioni di sillabe concretizzano eco che stentano a perdersi, o percussioni che costringono a ripetere con forza, in uno con il suono, il concetto.

Non è pertanto da stupirsi se chi ha voluto affrontare con il più devastante piglio rivoluzionario i più comuni istituti poetici della tradizione abbia attaccato in primo luogo quella rete di corrispondenze sonore costituita dalla rima e dalle altre forme di corrispondenza fonica di riconoscibile topologia. Poste queste premesse e sotto questo profilo, la poesia di Maurizio Cucchi sembra appartenere a pieno titolo ad una stagione poetica che ha superato senza rimpianti i modi di fare poesia che la tradizione ci ha consegnato.

Nei 6224 versi complessivi analizzati per la redazione di questa tesi, non è stato possibile mettere in evidenza alcuna forma di sistematica ricorrenza strofica (con

l'eccezione forse di ACQ.10, titolo composto di tutte quartine); né tantomeno sono state rinvenute ricorrenze rimiche che non fossero sporadiche, asistematiche, probabilmente casuali, talvolta così isolate ed estemporanee da mettere in risalto, più che un'eco ricercata, una ridondanza di imbarazzante evidenza, come la seguente:

Col cappellaccio in testa,
sono già qui che aspetto la corriera.
Mi volto sempre indietro,
negli occhi ho la salita,
ma intanto l'isola è sparita.

(GLN.3.D)

Altrove, una certa sistematicità rimica è dettata, ma si tratta sempre di casi isolati se non unici, da citazioni estese di altri poeti, come questa del provenzale Rutebeuf, tratta dall'eponimo *Compianto*:

Tutto l'avvenire è già avvenuto.
E dove sono quelli che ho amato,
che accanto a me mi ero tenuto?
Gli amici sono spariti o sparsi:
il vento li ha portati via,
amici che il vento se li porta
e che soffiava davanti alla mia porta.

(GLN.1.O)

in cui i primi tre versi rimano o consuonano, il quarto trova una forte corrispondenza tra all'interno del verso con la coppia *spariti/sparsi*, il quinto costituisce quasi un verso di volta e il distico finale, al modo delle ottave, chiude il discorso con una rima baciata e ad un tempo equivoca.

In realtà, testi come il seguente:

Cuore filiale è il cuore che ho
ma com'è largo
il cuore povero dell'orfano
se d'improvviso gli nasce una bocca.
Lui vede il basso, e l'alto, e ha negli occhi
una pace che accoglie.
Nella folla che siede
e declina, dice soltanto: «Eccomi,
e chi mi ha conosciuto e forse amato
negherà che non sono,
che non sono mai stato».

(FNT.3.C)

inanellano in serie ben quattro ricorrenze sonore accostabili nella punta di cinque versi consecutivi, ma è chiaro che se si tratta di un progetto di compattazione fonica cercato e voluto, questo si colloca al di fuori di qualsiasi configurazione rimica per ricercare, semmai, diverse e più o meno evidenti forme di compattazione sonora. In ogni caso, nell'analizzare due testi che più sembrano implicati con modalità compositive in qualche modo affiancabili a quelle della rima, è stato possibile elaborare strumenti analitici che hanno consentito di portare alla luce delle dinamiche di compattazione fonica di impressionante abbondanza.

2. ANALISI DEL TERZO TESTO DI JEANNE D'ARC E IL SUO DOPPIO

JDA è il riadattamento poetico di un precedente testo teatrale dedicato a Giovanna d'Arco. Visto il particolare orizzonte conoscitivo emergente dall'opera intera che si preclude una qualsiasi forma di sguardo sulla trascendenza, tutto l'aspetto legato alla spinta divina ad agire che la santa avrebbe assecondato, viene qui ridotto alla dimensione della forza interiore e della suggestione magica. Così, l'introduzione *in medias res* nelle vicende dell'eroina avviene attraverso una sorta di filastrocca che svela, mano a mano che il testo si sviluppa, una tipica cadenza magica:

Mandragola, mandragora, stregghina, dove mai hai messo la sua voce tu che parli di voci?	5
Perché lei, la tossica radice a forma d'uomo, che si avviticchia orrenda e, appunto, umana, nella terra, spargendo con la sua buffa testa	10
amorfa, a ciuffo, scorza e testa, semi-homo di fiaba e di mistero magico, testa di strega e di superstizioni,	15
lei urla, urla, raccontano, quando la tiri su, la strappi via, la estirpi. Lei getta un grido che sembra quasi umano.	

(JDA.3)

Innanzitutto, si tratta di uno dei pochi testi riconoscibili immediatamente dalla sua *mise en page*: come vediamo, i versi sono di lunghezza simile e graficamente quasi uguali, inaspettatamente brevi. Il testo è composto quasi interamente di settenari alternati talora da versi più brevi (un senario, due o tre quinari); dal v. 15 in poi, con il ritmo, il testo perde anche l'omogeneità versale, allungando a ottonari e novenari fino all'endecasillabo di v. 17; con tutta evidenza, la cadenza magica ha concluso la sua funzione introduttoria accompagnando il lettore in una dimensione diegetica altra. Il testo è costituito da una serie fluente di versi in un'unica soluzione e senza interruzioni, spazi bianchi od altre strategie scompaginanti. I primi due versi dettano un ritmo che tenta di imporsi anche successivamente nonostante dei ben calibrati disallineamenti tonici: è il ritmo ipnotico che mette in serie tre ternari sdrucchioli seguiti da un tronco.

Il testo non sembra offrire ad una analisi superficiale ulteriori occasioni di riflessione sul fronte del significante, ma se si amplia lo spettro delle risultanze a ricorrenze altre rispetto a quelle meramente e tradizionalmente rimiche, possiamo osservare come i versi irrelati, alla fine, siano ben pochi. È facile gioco in primo luogo osservare la ricorrenza in punta di verso dello stesso lemma *testa* ai vv. 10 e 14, lemma che compare a mezzo anche nel v. 12; meno immediato registrare che i vv. 6, 8, 12, 19 terminano con parole corradicali, realizzando una forma estesa di figura etimologica: *uomo, umana, semi-homo, umano*. Un più semplice e ordinario poliptoto rela i vv. 3 e 4 (*voce:voci*), mentre una rima imperfetta lega i vv. 7 e 9 (*orrenda:spargendo*). Il v. 11, dal canto suo, quinario, ribatte con il suo *ciuffo* un omoteleuto quasi perfetto nella stessa topologia del precedente v.10, settenario (*buffa*), mentre una identica, forte ribattitura, ma stavolta in regime di anadiplosi, rela i vv. 2 e 3 con *mai:hai*. A voler vedere cosa rimane fuori, tra i primi versi troviamo *mandragora* (v. 1) e *tossica* (v. 5), in effetti due lemmi dalle scarse omologie foniche, non fosse che si tratta di due parole sdrucchiole, e la correlazione, come vedremo in un successivo paragrafo, potrebbe non essere casuale. Tra le altre cose, si rischia di tralasciare la più evidente tra le compattazioni sonore, quella del v.1 con il raddoppiamento quasi perfetto dei termini.

Dopo il v. 12, abbiamo visto, l'andatura da filastrocca viene meno sotto il profilo del ritmo, dell'omologia versale e, lo abbiamo poco fa certificato, anche sotto il profilo della rimananza (parlare di rima sarebbe inopportuno), ma giova osservare che tra versi anche molto distanti permangono delle correlazioni sonore riconoscibili e

probabilmente ricercate: il poliptoto del v.2 *stregghina* con il v. 15 *strega* in omotopia, così come v. 11 *amorfache* assona riccamente con v. 12 *scorza*. Chiudiamo la carrellata con l'ultimo, a quanto ci è dato di vedere, fenomeno, quello che lega v. 17 *strappi* con v. 18 *estirpi*, una sinonimia rafforzata da un anagramma quasi perfetto.

3. ANALISI DI UN TESTO DI MALASPINA

Un altro testo è rimasto nel nostro setaccio analitico quando abbiamo percorso l'intera opera cucchiana alla ricerca di fenomeni rimici o similari, MAL.3.K. Si tratta del testo finale del componimento intitolato *Macchine movimento terra*, sviluppo del tema della ricerca nel ricordo e nella memoria che si è fatta strato geologico da riportare alla luce con adeguati scavi; il testo in analisi allude all'opera letteraria che più si avvicina al concetto della ricerca sotterranea, *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne:

Lezioni d'abisso... Anch'io	
me ne intendevo, quel poco, e sarei sceso	
con l'altero, irascibile professor	
Lidenbrock giù fino al profondo	
esplorato dall'islandese, Arno	5
Saknussemm, tra crosta e mantello	
viscoso, penetrando nelle caverne	
interne, negli oceani, nelle vaste	
foreste di alte muffe a ombrello,	
dove alberga, chissà, il fenotipo	10
indefinibile e cieco, trasparente	
e strisciante, lo speleotipo onirico,	
fino ben oltre fino alla discontinuità	
di Gutenberg, naturalmente, e poi	
respinto fuori da un cratere a Stromboli	15
o forse proprio fino all'Etna.	

(MAL.3.K)

Anche in questo testo, la *mise en page* è piuttosto compatta; la misura del verso non esorbita, assestandosi, salvo eccezioni, tra le nove e le dodici sillabe. Rime in senso proprio si riscontrano solamente ai vv. 6 e 9 (*mantello:ombrello*), mentre vi sono ben tre ricorrenze abbastanza ravvicinate di un fenomeno già visto nel testo precedente, quello di un richiamo sonoro perfetto o quasi in regime di anadiplosi: vv. 7 e 8 *caverne interne*

e vv. 8 e 9 *vaste foreste*; la circostanza che si tratti di sintagmi unici spezzati in riporto accresce l'idea di una maggiore compattezza del significante. Una terza ricorrenza si arricchisce di ulteriori suggestioni sonore: la dittologia dei vv. 11 e 12 *trasparente e strisciante* affianca alla consonanza ricca in sede finale anche ulteriori possibilità paronomastiche nella sillaba fortemente consonantica d'inizio: *tras:stri*. Queste evidenti correlazioni grammaticalizzano in qualche modo l'azione discendente verso il centro della terra dei protagonisti, con una topologia che descrive chiaramente un avvatarsi, una discesa. Andiamo oltre: un omoteleuto ricco rela v. 10 *fenotipo* con v. 12 *speleotipo*, mentre in punta di versoma in sillaba pretonica consuonano ai vv. 3 e 4 *professor:profondo*. Ci si chiede se è possibile, viste le indiscusse omologie sonore e topologiche, relare anche ai vv. 1, 2 e 3 *abisso:sceso:professor*, poiché anche questo tipo di ricorrenza sonora contribuisce ad arricchire l'ampia gamma delle possibilità compattanti del significante poste in essere da Cucchi. Concludiamo con alcuni altri rilievi: i vv. 4 e 11 presentano in omotopologia la relazione delle prime sillabe *Lidenbrock:indefinibile*, mentre si può registrare una assonanza ricca in *profondo:Stromboli* dei vv. 4 e 15. Da ultimo, i vv. 5 e 16 presentano in punta i termini *Arno* ed *Etna*: potrà essere una esagerazione vedervi una relazione dovuta al fatto che si tratta di nomi propri che presentano la stessa successione di vocali e consonanti. Tutto questo, in ogni caso, limitatamente ai fenomeni più eclatanti.

Il fatto è che da questi due testi emergono chiaramente differenti strategie di compattazione sonora che arricchiscono il concetto tradizionale di rima o di richiamo *lato sensu* sonoro con altre modalità tipologiche e topologiche: nei paragrafi seguenti, cercheremo di dare le ragioni per fondare questa asserzione.

4. TIPOLOGIE DI RICHIAMO SONORO

In una intervista sul n. 26 di Maggio-Agosto 2005 della rivista *Orizzonti*, Maurizio Cucchi ebbe ad affermare:

Se si vuole utilizzare il verso libero, è necessario allora trovare degli altri espedienti che riescano a fornire quella struttura offerta dalla forma metrica. Personalmente, per quanto riguarda la mia esperienza, l'allitterazione e le figure sonore riescono a sopperire alla mancanza di una strutturapredeterminata, senza però farmi sentire vincolato.

Le segnalazioni sonore dei precedenti paragrafi, alla luce di quanto qui riportato, non sono da considerarsi frutto di accanimento analitico, ma svelamento di un lavoro poetico che ha inteso perseguire gli scopi della poesia con altri mezzi rispetto a quelli della tradizione. La rima in questo contesto costituisce uno degli stratagemmi possibili, e con tutta l'evidenza il meno frequentato, mentre possiamo affermare che tutte le possibilità combinatorie sono state sollecitate tra consonanze, assonanze, anagrammi, poliptoti, figure etimologiche; a queste aggiungiamo tutte le possibili disseminazioni foniche, le allitterazioni, le paronomasie apofoniche e isofoniche sia vocaliche che consonantiche, sia toniche che atone, sia sonore che ritmiche.

Ora, la parte più interessante dell'analisi operata sulle raccolte di Cucchi non è stato il catalogo delle singole strategie di richiamo sonoro, ma il fatto che queste mettessero in evidenza, nella maggior parte dei casi, un sistema, nello stesso modo in cui non ci si deve stupire, analizzando un sonetto, di trovarvi abbondanti rime, bensì di riuscire a leggersi uno schema ricorrente di relazioni reciproche tra di esse.

5. COPPIE IN RELAZIONE SONORA E POLIPTOTI

L'unità minima di analisi è costituita dalla coppia di significanti in reciproca relazione di richiamo sonoro. Per limitarci ad alcune incursioni casuali nei testi delle prime raccolte, segnaliamo le tradizionali allitterazioni (ACQ.2.4.v.5: *di sopra o in solai*), magari arricchite da altre sonorità conformi (DSP.20.4.v.15: *giusto il minimo, in milanese*) o semplicemente consonanti (DSP.25.v.16: *sto seduto in giardino, guardo la mia tartaruga*), nonché i frequenti omoteleuti (DSP.22.8.v.7: *ne sia diminuito, uscito scosso*; ACQ.7.B.vv.1-2: *le file/ doppie dei pioppi*), anche in regime di anadiplosi (ACQ.4.8.vv.5-6: *la formica.../ l'antica profondità epistolare...*). Più spesso il richiamo sollecita omofonie che sfuggono all'omoteleuto e all'allitterazione, combinando una ripetizione sillabica in differenti posizioni, come in regime di epanalessi troviamo ACQ.2.2.v.7-8: *il lupo cattivo / ha occhichiari*; FNT.2.C.v.6: *negli occhichiusi* e la potente FNT.2.O.vv.9-10: *la desolazione/ onirica del borgo, orgoglio*, o in epanadiplosi di DSP.24.2.v.1: *Devo farcela, attaccarmi come un gatto* e di ACQ.2.5.v.6: *sottinteso*

paesotto. Il legame sonoro può poi riguardare differenti posizioni nei due membri coinvolti, come in ACQ.5.v.1: *partiamo dall'imparziale rifugio*, o come in ACQ.6.1.v.4: *appiccicosa impudicizia*. Talvolta, e lo abbiamo già visto con la coppia *professor:profondo* di MAL.3.K, il richiamo sonoro è rafforzato da omotopologie, come FNT.1.B.vv.10-11 in punta di verso: *per sempre,/ per questa giacca, e questo cibo semplice*, o come FNT.2.M.vv.11-12: *vetrate, cuffie e camici,/ a portarti il suo semplice messaggio*, dove ad essere coinvolti sono due termini sdruccioli in posizione omotonica con la parte finale in relazione consonantica.

Chiudiamo subito questa serie di esempi che rischierebbe di annoiare per la ripetitività dei moduli, ma non prima di aver fornito i risultati della schedatura dei più ricchi fenomeni sonori elaborati dalla penna di Cucchi. Si tratta di casi in cui il legame del significante coinvolge porzioni molto ampie dei termini coinvolti, talora sfidando le più diffuse forme di poliptoto, di figura etimologica, talaltra fornendo meccanismi paronomastici che prevedono scarti minimi, inserti sillabici, o inversioni combinatorie comunque riconoscibili.

Partiamo dalla prima categoria:

Avessi visto invece, come nell'album
delle figurine, la nobiltà del ferro
giovane, abbagliante. Il ferro rosso
di fuoco o bianco incandescente, il ferro
nero freddo, e un gusto forte
di ferro, un odore aspro
di ferro...

(VIT.1.F.v.8-14)

«Lo scorrere degli anni è diventato
orrida cosa... lettera morta... morte;

(ACQ.7.G.V.1-2)

[...] parole...
poche, pochissime

(ACQ.7.H.V.20-21)

Il camminatore ama
le condizioni climatiche estreme,
di quasi estremo disagio

(VIT.1.I.V.1)

Raspa mossa
da qualcosa che non so, guidata

va sotto e sommuove la terra

(MAL.2.B.V.3-5)

Nel primo più corposo esempio il poeta parla dell'officina del padre, del faticoso lavoro che vi si svolgeva e del fascino che in lui esercitava la siderurgia: la ripetizione della parola chiave a intermittenze sempre più brevi vale a mettere in luce l'assorbimento, l'attrattiva, il magnetismo, appunto; negli esempi successivi è singolare il fatto che la ripetizione poliptotica doni alle espressioni una sorta di direzione, di discesa climatica descritta in due stadi, mentre negli ultimi due esempi riportati la ripetizione vale a diffondere nei diversi membri del periodo il concetto veicolato dal termine, con un chiaro effetto di eco.

6. FIGURA ETIMOLOGICA E PARONOMASIA

La schedatura operata nell'intera opera di Cucchi fa emergere con chiarezza che è obiettivo poetico più gradito quello che riesce ad ottenere richiami sonori tra termini distinti nel modo più ricco e articolato possibile. In questa ottica, l'impiego della figura etimologica e delle varie forme di paronomasia valgono a mettere in evidenza i risultati più potenti di tale lavoro poetico. Si prendano alcuni esempi di figure etimologiche:

solitamente tetri, ora deserti, dei soliti scaloni
(DSP.16.2.v.28)

Tocco fatale alla benedizione. Incenso
profumato, fumo
(DSP.16.3.v.6-7)

[...]tra le scartoffie,
carte geografiche, portaritratti, agende
(ACQ.7.E.v.1-2)

È liquido, fumoprofumato
(ACQ.9.I.v.1)

Liquefatto confluirò in te
chiarore ombrato
bianca ombra pastosa
che palpo.
(DNN.9.E.v.1-4)

il trasbordo è all'estraneo
inerzia strana
(FNT.1.D.v.4-5)

La voce cieca
sale dalla terra immensa
e immensamente cavernosa
(GLN.4.S.v.2-4)

essere parte, essere partecipe,
(MAL.5.E.v.6)

[...] Ma guardati,
vacante sguardo, vischioso cane appigliato...
(ACQ.8.C.V.6-7)

...o affidarsi, finalmente fiducioso
(DSP.20.4.v.1)

[...] gli intrusi
si moltiplicano... i ruffiani, ambigue
fisionomie multiple...
(ACQ.4.6.v.4-5)

In effetti, la figura etimologica nei suindicati esempi viene sempre a fornire una sorta di amplificazione alla semplice compattazione del significante: in uno con il suono si diffonde in diversi membri del periodo anche il concetto, che raddoppia le percezioni olfattive (*fumo:profumo*), visive (*ombrato:ombra*), stranianti (*estraneo:strana*); verso la fine del piccolo elenco, il raddoppiamento descrive addirittura una sorta di evoluzione interiore (la fiducia è maggiore; non si è semplice parte, ma partecipi; lo sguardo introspettivo viene consigliato con particolare zelo), mentre nell'ultimo caso non vi è un semplice raddoppiamento, ma addirittura, con *moltiplicano:multiple*, una sorta di sviluppo esponenziale del concetto, delle fisionomie paradigmatiche che si fanno innanzi all'io poetico.

Il gioco etimologico, particolarmente frequente, può anche saltare a piedi pari la figura retorica per offrire nel testo l'etimologia stessa, direttamente e senza mediazioni, realizzando nell'esposizione dell'evoluzione storica dei lemmi interessati la moltiplicazione degli effetti sonori:

Villapizzone ovvero
villaggio Piccione, Villabezone
dopo il Mille, "el paes di zuccatt"
(SCL.2.A.v.15-17)

E non era Vacluse, solo Linterno,
o Inferno, Cassina Interno

(SCL.2.G.v.3-4)

Il poliptoto e la figura etimologica in ogni caso costringono la corrispondenza tra significanti all'interno di determinati binari grammaticali (la flessione, la corradicalità), ma è con la paronomasia o con parziali meccanismi anagrammatici che è possibile trovare una compiuta libertà combinatoria:

Monsieur Opale sgattaiolava coi suoi cioccolatini
sull'ultima rampa cupa e sassosa dei tuguri,
mentre io con il sorriso della mente, oltre il camion
col muso, traballante sull'acciottolato, me ne andavo
nel mio maglione giallo con Topolino e Pecos Bill

(MAL.2.R.V.1-4)

Noi animali amiamo

(MAL.4.D.V.5)

Ah! che testolina
che trottolina questa mano va dentro:

(DNN.9.F.v.5-6)

Così non arrampicarti; arretra il piede

(DSP.19.v.83)

[...] Povero e enorme
come la macchina meccanica

(VIT.5.A.v.9-10)

Ero con lei vicino all'officina.

(GLN.4.P.v.1)

li seduti nel prato. E poi è proprietà privata

(DSP.11.v.6)

Nel primo esempio la corrispondenza, relativa ad almeno tre sillabe fortemente implicate, vale a incorniciare un piccolo quadretto autobiografico in cui l'io poetico vede se stesso appartarsi con dei fumetti e allo stesso tempo, entrato in possesso forse in maniera surrettizia di alcuni cioccolatini, *sgattaiolare* come una sorta di Mr. Hyde (*Monsieur Opale* ne è la versione francese in un film degli anni cinquanta) soddisfatto del suo "crimine". Negli esempi successivi, la relazione si esprime in un verso o poco più, evidenziando tutta la forza delle ricche isofonie coinvolte, in questi casi mai limitate a singole sillabe.

Ad un livello isofonico più articolato troviamo alcune ricorrenze legate da forme più o meno perfette di anagramma:

nel suo torpore era troppo spesso
rannicchiato.
(FNT.2.N.v.5-6)

come il suo portamento
inamidato e timido.
(MAL.5.C.V.5-6)

Domina nascosto, invisibile,
il pietoso, sconosciuto osservatore
(ACQ.4.1.v.5-6)

Dicono che l'amore si trasforma
(VIT.4.F.v.1)

Chissàchi sei donna del gioco
(DNN.1.C.v.4)

[...] nessuna insidia vile,
però, viscida [...]
(DSP.20.4.v.10-11)

Caratteristica di questi esempi è il fatto che uno dei membri della relazione è contenuto quasi interamente all'interno dell'altro, con una ricombinazione del materiale sonoro e pochissimi suoni di scarto. Negli ultimi due esempi la ricombinazione coinvolge addirittura tre termini, con una sorta di risegmentazione del primo membro (*chissà:chi sei*) nel primo caso, ed una fusione dei primi due nel terzo (*insidiavile:viscida*) nell'ultimo.

Questo meccanismo di relazione binaria in ogni caso si può spingere ad ulteriori e più evidenti forme di richiamo del significante:

[...] Ma poi la luce
ancora accesa, in camera, di là; la caramella
(DSP.9.1.vv.22-23)

Esplora. Nebbia, canali, cascinali.
(DSP.24.4.v.5)

Linares leggero, leggiadro nel suo
(VIT.1.N.v.1)

dolente, compiaciuta spia,
ricorrente indovinello, metafora incompiuta...
(ACQ.7.D.v.15-16)

E poi: le ciaramelle di Bronte,
la donna di Salamanca. [...]
[...] Già immagino,
benissimo, il tuo sguardo
stranito, i tuoi occhi spalancati

(VIT.1.S.V.11-16)

Gli immensi banchi dello studio,
le facce sinistre dei prefetti, il tanfo
del refettorio.

(VIT.1.K.v.1-3)

un'arma allegramente colorata,...
riconosco il punto esatto sulla carta.

(ACQ.9.B.v.4-5)

Nei primi esempi, parlare di legame paronomastico o di anagramma può risultare in qualche modo limitativo, poiché l'indiscusso effetto di eco viene ottenuto in linea di massima con l'inserito di una sillaba; negli esempi successivi, l'operazione è simile, ma vi possono essere piccole scorie sonore che rimangono irrelate nel confronto tra i membri, come per esempio in *Salamanca:spalancati*, o in *prefetti:refettorio*.

Un'ultima forma di paronomasia dalle dinamiche sonore ancora più implicate è quella che prevede uno scarto minimo del significante tra i membri interessati dal fenomeno:

È tutto pieno nel suo passaggio,
vivo. Come l'aurora, il vento
o questo mediocre paesaggio

(VIT.7.D.v.1-3)

[...] descrivo
la vegetazione di passaggio
lo stupendo paesaggio notturno

(ACQ.9.C.v.5-6)

quali giri misteriosi, insomma? labirintici
passaggi, spargendo
meravigliosi messaggi, oscuri cenni da...

(ACQ.13.1.v.4-6)

[...] E che parole
o rivoli rossi percorrono i dintorni,
i contorni e si espandono a grappolo,
a pioggia sottile?

(VIT.6.B.v.2-5)

un intervento, un'intervista

(DSP.14.2.v.6)

[...] dell'atleta. Fosse in tuta
o in pigiama da ospedale
mi ha indicato, al muro, un atlante
(SCL.5.C.V.4-6)

capire ripetendo mentalmente o a fior di labbra
per le scale, lentamente, imbambolato
per la strada...
(ACQ.3.B.v.4-6)

nel sentiero che curva alla fontana
docilmente soggetto e nel pensiero
(DNN.6.E.v.3-4)

La ricorrenza ravvicinata dei membri vale a rilanciare con il significante il significato, in particolare quando essi si trovino in un regime topologico di anadiplosi (*dintorni:contorni*), epanalessi (*intervento:intervista*), epistrote (*passaggi:messaggi*). Segnaliamo infine che la penultima coppia (*mentalmente:lentamente*) non vale unicamente a raddoppiare, ma a quadruplicare l'indugiare del passo e del pensiero con la quadruplica ripetizione di *-ente/a-*.

Abbiamo fin qui elencato, dando ampio spazio alle modalità più eclatanti, le dinamiche di richiamo del significante poste in essere nella poesia di Maurizio Cucchi, ma vorremmo segnalare il fatto che in questi paragrafi si è illustrato una sorta di lavoro preparatorio, poiché la coppia di termini legata da richiami del significante è l'indice sonoro più diffuso perché più facile da realizzare e da identificare. Nei paragrafi che seguiranno, vedremo come la relazione tra due membri legati da uno stesso fenomeno sonoro in realtà si organizza in sistema, in relazione di relazioni, in doppie coppie o in forme più complesse di compattazione sonora. Solamente l'abbondanza di esempi potrà rendere ragione di una tale abbondanza di ricorrenze.

7. LA DOPPIA COPPIA IN SERIE AABB

Nello stesso modo in cui le quartine del sonetto presentano nella loro evoluzione storica diversi schemi rimici, allo stesso modo è possibile rinvenire nelle poesie di Cucchi relazioni sonore di coppie di ricorrenze aventi schema AABB, ABBA, ABAB. In realtà, la giustapposizione a schema AABB potrebbe continuare in serie ben più

numerose, ma per i nostri scopi ci limiteremo a ricorrenze indiscutibilmente ravvicinate e rafforzate da altri indici di compattazione, per esempio la compresenza nello stesso verso di tutti o quasi i sonanti, come in questi esempi:

La madre di Franti, fradicia di neve,/ arriva [...]
(FNT.4.A.vv.7-8)

Il corpo era lassù, / era come planasse sulla folla.
(JDA.31.vv.1-2)

Vedi che al cancello le strade si biforcano;
già succhiando la bocca si **impasta**, si **imperlano**
(ACQ.1.A.v. 1-3)

Ricorreo a infantili immagini prealpine,
ai ciclamini, all'**umido**, ai **profumi**
(GLN.3.B.vv.8-9)

[...] Dio inverecondo
che maneggi le cause e non ti fai vedere:
non farle più del male.
(GLN.1.W)

E giri piano,
verso la luce, il cilindro,
osservando figure mutanti,
geometrie, **reticoli**, **tele**.
(GLN.2.B.vv.5-8)

Mi godo brevi soste felici
di sospensione e improvvisa
adesione.
(MAL.A.1.vv. 4-6)

e arrossati che vedo nei vetri
dipinti dall'**estro** violento
(MAL.1.I.vv.8-9)

La gabbia è morbida, ma non è dorata...
calci, piuttosto... o strattonarti forte
(ACQ.14.1.v.1)

È chiara in questa piccola serie di esempi una strategia di compattazione sonora di schema AABB in termini tra loro ravvicinati, al punto che viene ad avere un senso strategico anche la semplice riproposizione di una consonanza scempia, come nel primo esempio, o la relazione tra sillabe identiche ma in disallineamento tonico, come nel quarto esempio, o, come nel quinto, quella delle sillabe atone finali. Nel sesto esempio il legame della seconda coppia (*reticoli:tele*) viene ad assumere la configurazione di una

sorta di inglobamento paronomastico di un termine nell'altro; l'osservazione potrebbe risultare forzata ed estemporanea, se non avessimo trovato lungo tutta l'opera di Cucchi numerosi esempi di questo procedimento. Negli ultimi esempi, la relazione tra le due coppie viene corroborata dal fatto che un unico termine funge da ponte per il duplice collegamento.

In altre occasioni è l'omotopia che viene a rafforzare il legame tra i termini coinvolti:

Destrezza e devozioni,
catechismo e **calcioni**.

(VIT.4.C.vv.14-15)

Può essere il luogo della leggerezza, l'area
del fiato umano autentico, l'aula
del quotidiano **incontro**
che nel **confronto** ti assorbe

(VIT.4.E.vv.1-4)

Nell'opacità scontornata
di metà Novecento
granulosa di terra
colorata di terracotta
l'uomo mi **raccontava**
il gelo degli assalti.

(MAL.2.D)

Nel primo esempio l'omotopia è così scontata da essere corroborata anche da una forma di rima baciata; nel secondo esempio i primi due elementi coincidono la tonica in 4^a posizione, mentre il primo membro della seconda coppia conclude un settenario e il secondo, in rima, perfeziona un quinario; nel terzo esempio, le ricorrenze, tutte in punta di verso, realizzano parallelismi sonori che vanno ben oltre la corrispondenza di semplici sillabe, e configurando, semmai, una sorta di doppio inglobamento anagrammatico.

8. LA DOPPIA COPPIA ALTERNATA ABAB

Anche per la seconda relazione in doppia coppia valgono molte delle riflessioni svolte in precedenza, non fosse che l'alternanza dei richiami sonori sembrerebbe

favorire o suggerire in sede di composizione maggiori possibilità. Un primo gruppo di esempi relativi alla doppia coppia ABAB in analisi corrobora questa idea in virtù della ricorrenza compatta dei suoi membri in uno o al massimo in due versi:

Abbassavo lo sguardo su di te, serenamente
assente [...]
(VIT.1.Q.vv.7-8)

Spero che arriverò sfinitosfiancato
(DNN.B.v.5)

L'ho aperto e ho visto i fotogrammi e le sedi
viscide e molli dell'inconscio.
(SCL.5.E.vv.4-5)

Il paese era sparso sulla schiena del colle
e mi scorreva limpido negli occhi.
(GLN.4.B.vv.1-2)

(quali giri misteriosi, insomma? labirintici
passaggi, spargendo
meravigliosi messaggi, oscuri cenni da...
[...]
(ACQ.13.1.v.3-5)

Anche qui, il membro-ponte che sviluppa la sonorità di entrambe le coppie garantisce con la compattezza data al fenomeno anche la sua indiscussa rilevanza in sede di composizione. Sviluppato su più versi invece, il fenomeno in analisi serve a organizzare, più che singoli termini, il ritmo di più versi in parallelo, sfidando talora in una gara di dissimulazione suggestioni quasi rimiche:

[...] e il cappellino,
forse venuta dalla Portascia delle uova
a un passo dal giardino dei pavoni.
(FNT.6.C.vv.8-10)

che il suo avvenire, così presto,
sarebbe diventato preistoria.
(FNT.6.F.vv.2-3)

Sono all'Hotel Riviera,
tra i camion e le giostre,
osservo l'acqua piatta,
passa la scia dei canottieri.
(GLN.2.E.vv.8-12)

Il nostro suono, il becco, la parola

si mozzano di colpo.
E allora siamo
una macchia nera che non vola.

(VIT.2.H)

In tutti gli esempi, come si vede, viene coinvolta la parte finale dei versi con forme di consonanza, anagramma o inversione sonora, mentre ai membri dispari della doppia coppia viene spesso dato incarico di regimentare in omotologia più o meno esatta la parte iniziale del verso stesso. Talvolta la giustapposizione dei membri sembra ancorare e compattare porzioni più estese di testo, come si evince da questi esempi:

Tracce sensibili sparse
di lavoro dell'umanaspecie
così nobilmente **anonimo**

(MAL.4.D.v.1-3)

La portavano via su una **carretta**,
come un pacco di morte.
L'aspettava un palco di pietra, **carico** di legna

(JDA.30.vv.2-4)

Nel primo esempio, soprattutto, vi è un forte richiamo in punta di verso con la prima coppia, mentre la seconda, relata quasi in modo anagrammatico, ancora un insieme di suoni omologhi nella stessa posizione tonica. Nel secondo esempio, la seconda coppia sembra eclissarsi a causa del disallineamento tonico del verso. Concludiamo il paragrafo con un esempio più corposo che rende l'idea della frequenza con la quale questo tipo di fenomeni può essere registrato; qui, la doppia coppia che stiamo analizzando compare per ben tre volte:

O dolcissima Renée Falconetti
come in te esplose la grandezza semplice,
la sofferenza mistica di fronte
a quegli osceni **ceffi** nel tuo pianto.
I grandi occhi senza fine spalancati
nello stupore, nel **terrore**, quando chiedi,
d'improvviso, umile e **smarrita**:
«È già il momento?».

E quei trasalimenti, o il raggio
aperto di un **sorriso**. A tratti
bella, sognante, innamorata
[...]

(JDA.18)

9. LA DOPPIA COPPIA INCROCIATA ABBA

La terza e ultima schedatura di doppie coppie in sistema è quella che configura una relazione incrociata, secondo lo schema ABBA. Anche qui, le ricorrenze di più probante evidenza sono quelle che condensano in un verso, massimo due, i quattro membri incrociati:

Ho un'attenzione **estrema** per l'insieme,
l'effetto armonico [...]
(ACQ.15.5.V.1-2)

materia **attiva** a contatto di terra
(ACQ.9.H.v.14)

[...] Sfruttando a pieno l'estro
gradito della pioggia, il **gioco** propizio
(ACQ.9.B.vv.9-10)

di inquilini, **qui** dell'interno
(DSP.1.3.v.22)

[...] ce la faccio e mi trattengo. Non è **questione**
d'essere **mammone**, è che lo spettro [...]
(DSP.2.vv.11-12)

[...] ifrutti **improvvisi** della **provvidenza**,
rimasugli, rifiuti [...]
(DSP.14.1.vv.3-4)

Il ticchettio dell'orologio **appena aperti** gli occhi
(ACQ.11.v.22)

ho smarrito la **via** diluvia
e il mirto cigola che fa paura
(DNN.1.d.vv.6-7)

una lovestory per **benino non** mi viene fuori.
(DSP.14.2.v.14)

Mentre riemerge nella piena bellezza il suo **volto**
protetto accarezzato dal ruvido latteo lenzuolo.
(ACQ.10.C.vv. 1-2)

Il gioco della compattazione del significante emerge con nuove modalità combinatorie rispetto alle precedenti, per il resto si noti come accanto a ricorrenze di semplici sillabe in omoteleuto o anche in posizione non tonica, Cucchi tenda ad

arricchire il richiamo sonoro a forme più ampie di raddoppiamento (*improvvisi:provvidenza*), o a forme quasi anagrammanti (*smarrito:mirto*), oltre a sollecitare, nel penultimo esempio, corrispondenze che coinvolgono termini stranieri (*lovestory:fuori*). La particolare combinazione della doppia coppia incrociata si presta, in porzioni più ampie di testo, a creare particolari effetti di avvolgimento chiasmico, in particolare se vi concorrono altre specificità ritmico topologiche:

Oltre la rete e il gelsomino,
sterpaglie nere e sassi sparsi,
ciuffi d'erbaccia e un grande vaso
vuoto, nell'incuria domestica
e nel disordine pacifico, ordinario

(MAL.4.E.v.1-5)

[...] che pure in sé comprende vaghe **forme**,
strappi sottili, allontanati,
nella quieta **penombra** negligente

(VIT.2.E.vv.4-6)

In questi due esempi, la doppia coppia caratterizza due versi giustapposti in serie; si osservi come nel primo esempio i membri centrali *domestica:pacifico*, sdrucchioli assonanzati, si trovino in posizione omotopologica, mentre *ordinario* valga a dissimulare automatismi compositivi con il forte richiamo assonante e semisdrucchiolo con il proprio corrispondente. Nei successivi esempi abbiamo altre forme possibili di impiego:

Nel tempo che invece non esiste
che è un'**illusione** o solo svolgersi
ordinario di un sé fino a **maturazione**
e fine, sbando definitivo e arresto

(MAL.3.A.vv.1-4)

[...] solo il grottesco, i buffoni,
la **ruota dentata**, i pianti
nel fuoco, la baruffa e il tuo farti
luce finale che si espande.

(JDA.18.vv.21-24)

Dipingerò come il cinese anch'io
la morte del fiore sulla terracotta
con un **tratto** lieve sul bianco candido

(ACQ.10.A.v. 1-3)

Nel primo caso viene ad un tempo organizzata e dissimulata una sorta di quartina, nel secondo una consonanza rara *uffo:uffa* ingloba la percussione triplice *ruota dentata*, mentre la dispersione fonica di *-t-* e *-f-* tende a colonizzare tutto il contesto; nel terzo esempio il primo termine *terracotta* funge da membro doppio, mentre la debole sonorità d'inizio *-co-* viene duplicata in omotopia con *bianco candido*.

La dinamica avvolgente della figura può essere impiegata per più ricche configurazioni:

Ignoro il senso delle piccole pedine,
sprizzANTI meccanismi, allineate
abilità sensibili, **quadrati d'acqua**.
Un muto bagliore, la scattANTE [...]
(ACQ.8.A.vv.1-5)

Nella casa della nostra giovinEZZA,
oltre il lavandino,
strofinavo le **mani macchiate** di vino
sulla pietra del davanzale,
mentre usciva dalla mEZZA vasca
un odore di marcio.
(GLN.1.R)

dove la coppia esterna viene a compattare con sonorità forti arricchite anche da corrispondenze semantiche (*sprizzanti:scattante*) un'ulteriore doppia coppia incrociata che occupa completamente un verso o si caratterizza per la presenza di rimanti perfetti in punta di verso.

10. ALTRE STRATEGIE

Abbiamo visto nei paragrafi precedenti come una serie di relazioni sonore binarie costituiscano in determinate porzioni di testo forme di compattazione che presentano caratteri simili a quelle che la tradizione ci ha consegnato: è ragionevole di conseguenza pensare che modalità di richiamo sonoro possano coinvolgere più di una coppia di membri? In effetti, abbiamo già visto in alcuni esempi riportati come ad una relazione di tipo binario si aggiunga, talora, il coinvolgimento di più membri e, più in generale, dobbiamo ammettere che questa illazione ha trovato conforto nella nostra schedatura con ricorrenze senza dubbio significative. Nei paragrafi che seguiranno cercheremo di

illustrare i risultati ottenuti con l'obiettivo di identificare, all'interno di determinate porzioni di testo, delle ossature sonore esibite ed identificabili per avvicinarci, progressivamente, alle più ricche modalità di compattazione sonora.

11. DISSEMINAZIONI SONORE LINEARI VOCALICHE E CONSONANTICHE

Molto spesso, nella poesia di Cucchi, la struttura sonora di una porzione di testo consiste nella forte disseminazione lineare di determinate ricorrenze vocaliche o consonantiche. Con disseminazione lineare intendiamo, per l'analisi che qui si illustra, il coinvolgimento di un verso o al massimo di due nell'operazione di compattazione sonora. È il caso di ricordare che si danno anche numerosi casi di meno intensa disseminazione (richiami di due o più membri distribuiti in più versi), ma di questi non ci occuperemo, in linea di massima, in questa tesi.

La prima forma di disseminazione lineare è quella relativa a determinate tonalità vocaliche. Molto impiegata nelle ricorrenze binarie di cui già ci siamo occupati, la ricorrenza in analisi risulta particolarmente evidente nei casi in cui la tonalità vocalica in questione si diffonda nel periodo amplificando l'*ictus* dei lemmi più importanti:

[...] Buio e freddo nella casa
vuoto languore allo stomaco. Poche
mosse abituali [...]

(DSP.12.3.vv. 6-8)

In questa frase nominale i termini ruotano attorno al lemma *languore* che coinvolge e sembra appropriarsi della sostanza sonora dell'aggettivo *vuoto* grazie all'azione del dittongo; oltre a questo, *languore* occupa e guida in qualche modo anche i termini seguenti, attraendone la sillaba tonica oltre il segnale interpuntivo di fine periodo. Accompagnano il tono, in maniera meno evidente, ben quattro -o in sillaba finale atona. Nell'esempio seguente il tono scuro -u-:

[...] Da tempo
molto tempo, trascurò gli studi, ma la giovinezza
non mi abbandona, concede nuovi indugi...»

(ACQ.14.2.v.3-5)

più che pervadere il periodo di una tonalità precisa, sembra registrare un addensamento di forza sonora attorno alla relazione tra i membri *studi:indugi*, in opposizione semantica ma in forte relazione assonante nonostante il disallineamento metrico. Ancora un addensamento di tonalità scure, che aggiunge alla linearità la verticalità delle ricorrenze, si ha nel seguente esempio:

Curvando tre volte dopo il più debole
squillo notturno ecco quegli occhi
fissi la mano salendo i qattro gradini
oltre la porta una specie di cattedra

i pochi resti e le piume... facevo luce
scarsa dalla candela tra le gabbie oblique

(DNN.5.F.v.1-4)

La presenza strutturante della labiovelare -qu- si diffonde coinvolgendo anche altre ricorrenze in questa manciata di versi: si tratta del disagio e dell'incertezza notturni del padre del poeta che, a causa di una ferita di guerra, sta per ritornare dalla campagna di Russia.

Più spesso coinvolte in forme di relazione omoteleutica o di assonanza vera e propria, le linearità sonore vocaliche sono particolarmente difficili da trovare al loro stato puro, ovvero senza interferenze di altri fenomeni, mentre molto più abbondanti perché più esibite sono le linearità sonore consonantiche, in particolare quelle meno diffuse nella lingua, o quelle che emergono sfacciatamente perché costruite su nessi consonantici fortemente implicati. Si prendano i seguenti esempi:

fuori alla fermata fredda del 91.

(DSP.12.3.v.10)

il buffet, il fornello, la stufa...

(ACQ.7.C.v.7)

al fondo cieco della fessura dentro i fili.

(ACQ.10.F.v.9)

[...] la faccia di fuoco, potevo
finalmente affacciarmi alla fonte, affondare

(ACQ.9.D.v.8-9)

nei quali la linearità è chiara in tutta la sua evidenza; e così accade anche in questi ulteriori esempi:

le meraviglie del vetrino, lo svolgersi della vita nel letargo,
nella vacanza...

(ACQ.4.1.v.3-4)

Ma era lieve, e così remissivo,
nell'evidenza del suo amore.

(GLN.4.L.v.3-4)

Le labiovelari sorda e sonora sono infatti tra i suoni meno diffusi della nostra lingua, e una loro particolare compattazione, al modo indicato negli esempi, non può passare inosservata. Più frequenti, come abbiamo detto, le linearità consonantiche implicate, in particolare con -r-, come emerge dal gruppo di esempi seguente:

da questa parte della strada, dell'ombra
del verde incupito, avvallato dall'altra

(DSP.6.1.vv.15-16)

[...] vibrazioni
d'organo dietro l'altare (*tantum*
ergo) [...]

(DSP.16.3.v.9-11)

Penetrano, lugubri, attraverso i vetri

(FNT.2.I.v.4)

oltre la doppia porta, oltre le scale,
il cortile verde cupo e il portone

(FNT.2.F.v.3-4)

verde morto e oltre il mercato il fiume

(DNN.5.E.v.9)

Una significativa frequenza riscontrano anche, in virtù dell'effetto di ribattitura le ben riconoscibili ricorrenze dei suoni -t- e -p-:

quegli occhietti dappertutto,
così ottusi

(JDA.22.v.15-16)

Quanto allo scavo avviene forse
per nostalgia diffusa di una realtà
densa di terra, forte, di sudicia
terra totale, e atlante

(MAL.1.K.v.1-4)

Tra le voci raccolte una frase,
detta, ripetuta, sentita un po' da tutti quanti:

«Ho visto., sapete bene... quello mutilato. [...]»
(DSP.9.2.v.9-11)

Come se respirasse, in un istante, tutta intera
l'estasi del distacco.
(JDA.17.v.20-21)

di questa mia realtà preziosa eppure
pellicolare, provvisoria». E si palpava
cauto, il gonfiore, si sporgeva
guardando dalla sua portafinestra
(MAL.5.O.v.9-12)

[...] propone i rapporti;
predispone [...]
(ACQ.13.3.v.22-23)

mentre non mancano altre forme di implicazione coinvolgenti differenti suoni:

stravagante smisurato spazio
(ACQ.8.D.v.8)

Mossa ulteriore:
– La filovia... vuota., disabitata., ridicola
l'asta, la sbarra (beffa? di chi?) orizzontale
a mezz'altezza...
(DSP.19.2.v.1-4)

e alzavi le braccia, uccellino felice di vivere.
(SCL.8.G.v.23)

Come si vede, la compattazione sonora preferisce nessi consonantici particolarmente aspri, riconoscibili, efficaci, spesso rafforzati da altri elementi compositivi come l'omotopia verbale o la tonicità delle sillabe coinvolte. Ci sono ovviamente esempi di omoteleuto consonante resi evidenti più che dalla consistenza del suono, dalla ripetitività ossessiva distribuita su più membri:

[...] Non lontano le fragole
mature, spettacolari in primavera e ciuffi interi, grappoli
(ACQ.7.F.v.6-7)

Sagoma solitaria io
e tu vaneggi ridi
coi tuoi dentoni d'oro
rampolla adiposo in me
il rancore. Miserie
da gran signore da spossessato
re: impuro e fiero
da sé si distrae per essere
(DNN.9.C)

La lunga serie di esempi non si esaurisce qui, ma intendiamo virare verso disseminazioni lineari più coerenti con i concetti di allitterazione e di omoteleuto. Tra le prime, abbiamo scelto dalla nostra schedatura i seguenti esempi:

[...] E quelle camicie d'allora,
larghe, i pantaloni alti in vita, paletò, palandrane...
(DSP.1.3.v.19)

[...] Triste,
inutile, angosciosa, beffarda,
l'incidentale, ingiusta, violenta
morte incolpevole sul fatto da impallinatura, dell'accorrente
appuntato (o che altro?) La Bernarda fulminato.
(DSP.13.3.v.3-7)

tutto lucido per l'uso, nei calzoni. Larghi e lunghi.
(DSP.6.3.v.2)

Qualcuno ti cammina
sulla pietra del tetto della testa
tendi le braccia e non la cancelli
(DNN.1.G.v.1-3)

Il mio costume nero
era cucito a mano ma la maschera
non si sa mai cosa nasconde.
(DNN.1.C.v.1-3)

La ricorrenza allitterante vale a compattare nel primo esempio una elencazione di oggetti appartenenti alla stessa categoria, e analogamente nel secondo dove la serie è costituita da un elenco di aggettivi negativi; negli ultimi due esempi la ribattitura allitterante fa corpo tra sintagmi finitimi, mentre nel terzo esempio la disseminazione si presta a collegare una doppia ricorrenza di coppie sintatticamente distanti, se aggiungiamo alla serie di tre membri anche il termine *larghi* che si lega al successivo *lunghe* in virtù di altre forme di compattazione. Più produttive le forme di omoteleuto perfetto o consonante, spesso flessionale:

Nei pressi di... trovata la Lambretta. Impolverata, / a pezzi.
(DSP.1.1.v.1)

ricordando, parlottando, riposandosi
(DSP.9.1.v.11)

Posso almeno raccogliermi, assaggiarmi,

annusarmi, essere mia... toccarmi...
(JDA.22.v.4-5)

dietro la piccola folla delle damigelle
(FNT.2.C.v.14)

a perpendicolo nella pupilla
dell'occhio destro
(DSP.19.3.v.8-9)

Tutti i parenti, uno per uno,
orrendi; sfilanti dentro casa.
(DSP.25.v.33-34)

Ognuno anonimo, ognuno nessuno, ma senza pena.
(JDA.20.v.4)

In questi casi può trattarsi di una ribattitura consonantica ricca che sviluppa l'eco di una testa di sintagma che si intende valorizzare (*fol*la, *pup*illa), o l'insistenza quasi ossessiva del ritorno sonoro flessionale che intende focalizzare l'attenzione su un particolare lemma (*Lambretta*, *parent*i, *ogn*uno); emblematico a questo riguardo il seguente esempio:

Intendo del pestacarne abbandonato
sopra il frigorifero, o della mela
mezza sbucciata, tagliata, diventata nera; della bottiglia
del vermut rimasta senza tappo
(DSP.1.2.vv. 12-15)

Riscontriamo la ripetizione in regime di omoteleuto flessionale coinvolgente tre aggettivi, mentre il lemma reggente, *mela*, assona in punta di membro (metrico il primo, sintattico il secondo) con il predicante *nera*, e ancora con l'immediato aggettivo *mezza*. Nel frattempo, la forte tonalità aperta della finale -a e i moduli assonanti -a.a- ed -e.a- si fonodiffondono oltre il termine del periodo, coinvolgendo membri della frase successiva.

Riteniamo l'elencazione esaustiva di fenomeni per altro molto diffusi, non fosse il caso di segnalare in un ultimo esempio che lo sperimentalismo di Cucchi si è spinto a offrire la singolare ricorrenza di una disseminazione lineare legata a termini e grafemi stranieri:

c'erano il kamikaze,
il Nacka, l'apolide e Veleno.
(FNT.2.L.v.6-7)

12. LA DISSEMINAZIONE SONORA VERTICALE

Se la disseminazione lineare vale a strutturare orizzontalmente la compattazione sonora in genere di un paio di versi, è in ogni caso possibile riscontrare una disseminazione sonora strutturante in direzione verticale una porzione più ampia di testi, fenomeno tra l'altro già posto in evidenza. Nella nostra schedatura abbiamo identificato numerose ricorrenze di almeno tre membri distribuite su non più di quattro o cinque versi, o poco più:

Perché l'eccesso - dico io - distrae,
rende discreto, occasionale,
il tuo attrito vivo con le cose
e ti sottrae, così, vita, valore.

(VIT.7.P)

per darmi certezza del felice attrito
col mondo, con la materia
che mi accoglie e accarezza.
Che dolcemente mi azzera.

(VIT.7.Q.v.7-10)

Gli esempi riportati registrano le tre ricorrenze nel respiro di quattro versi: trattandosi di gruppi consonantici fortemente implicati (*distr*ae:*sottr*ae è anche figura etimologica, *accarezz*a:*azz*era l'inglobamento perfetto di un termine nell'altro), questi dettano con decisione la linea sonora del territorio poetico occupato, aggiungendo al richiamo paronomastico o omoteleutico anche evidenti omotopologie versali.

Altrove la linea strutturante verticale si aggiunge ad una analoga linea orizzontale nello sviluppo di una stessa o di una diversa sonorità consonantica:

Penso al foppone della peste,
osservo il giallo della Polveriera
e ti aspetto qui fuori,
al Cairo, tra le bisce del portone.

(FNT.6.A.v.4-7)

Perdiamo conoscenza. L'incontro
dev'essere in attrito
diretto e fisico fino a farsi
abrasivo:
ruvido il mondo,
l'esperienza
abrasiva.

(VIT.7.C.v.5-11)

Forse la fonte è una frase,
una domanda spaccata, una figura
che copre un'altra figura e un'altra ancora.
Ma non all'infinito.

(FNT.5.D)

Nel primo esempio, la sillaba *-pe-* detta le sonorità toniche del primo verso, e successivamente la *-po-* del membro centrale le parti finali dei versi successivi; nel secondo esempio succede qualcosa di analogo: dopo un abbrivio consonanticamente implicato (*-tr-*), il testo allinea un verso in *-f-* allitteranti per strutturare successivamente una serie di versi brevi, alcuni monoverbali, costruiti sulla sonorità *-iv-/-vi-*, arricchita poi dalla ricorrenza del poliptoto. Nel terzo esempio è evidente una disseminazione lineare di *-f-* su cui si innesta una disseminazione verticale dello stesso suono.

Talvolta, l'allineamento presenta omoteleuti flessionali,

Non c'è Oreste sul maggiolino
sull'altro lato della strada
per quello che sarebbe stato
il primo mancato bacio
liberatorio della buonanotte.

(VIT.1.X.v.6-10)

Parole nostre, parole da poco, o mia piccola donna
tanto gaia e turbata...
Ma come è stata inverosimile, la tua storia,
e ingiustamente accidentata...

(VIT.1.O.v.5-8)

talaltra, più ampie porzioni di testo sono regimentate in omotologia versale da gruppi sillabici fortemente marcanti come nell'esempio seguente:

Fritz mi aveva detto un po' sfuggente
che c'era vita notturna sull'isola.
Pensavo a quei piccoli scoscendimenti,
e labirinti, a quei tronchi sottili, a un solitario
infognarsi nelle tenebre e gustare
l'ansia gratuita, lo smarrimento, i brividi,
la terra.

(GLN.3.B.v.1-7)

in cui, ancora una volta, la linea verticale delle tre ricorrenze in omotologia finale viene intercettata da una analoga configurazione trimembre lineare. L'omofonia

riguardante il nesso *-mente-* e similari, coinvolgente aggettivi, avverbi, participi, gerundi, risulta particolarmente produttiva nella poesia di Cucchi, in particolare in questi esempi nei quali l'abbondanza dei membri coinvolti è tale da fondere linearità orizzontali e verticali in più corposi gruppi che letteralmente invadono i versi coinvolti:

un'ultima rassicurante stretta uscendo,
capire ripetendo mentalmente o a fior di labbra
per le scale, lentamente, imbambolato
(ACQ.3.v.3-5)

mentre la morbida mela scivolava
docilmente dal suo imbuto, ripercorrendo
mentalmente l'interminabile scalinata
dei cappuccini... accogli degnamente questi
memorabili segnali poiché tu sai
che misteriosi non sono.
(ACQ.5.v.3-8)

Negli esempi seguenti invece, la linearità sonora della gutturale si diffonde in una formazione a gruppo con la forza dell'onomatopea:

[...] Il cuore
è inarrivabile. Ma una cilecca un cric
un crac un forellino un micro-
ingranaggio un tic
un ossicino un' unghia un bulbo
(DSP.12.2.v.13-17)

[...] Chissà perché
ieri sera a letto, spenta la luce,
la testa ficcata nel cuscino, avrei giurato
di sentire come un criccrac
di là, in cucina. E allora volevo svegliarti,
toccarti dentro, dirti:
«Cosa sarà, non senti?».
(DSP.8.v.15-21)

Il suono *-c/cr-* si diffonde, nel primo esempio anche in punta di verso, lungo tutto il testo proposto, coinvolgendo anche i suoni omologhi della gutturale sonora e della palatale. Allo stesso tempo l'indiscussa ricorrenza, occupante dodici membri nel primo caso e tredici nel secondo, si accompagna ad altri leganti sonori interni, lasciando intendere che quando l'analisi si avventura in porzioni di testo più consistenti, la compattazione sonora si avvale di altre dinamiche compositive. Così, se è vero che non è sempre possibile trovare determinate figure sonore allo stato puro, è possibile, in virtù

di quanto emerso negli ultimi esempi, aprire al superamento della coppia e della disseminazione su assi orizzontali e verticali, suggerendo la possibilità di disseminazioni dalla differente geometria tipologica.

13. INTRECCI DI DISSEMINAZIONI

Fino a questo punto, e dopo i paragrafi dedicati alle ricorrenze binarie, la nostra analisi ha avuto l'obiettivo di isolare fenomeni sonori omologhi, ma è nella compresenza di differenti disseminazioni che risaltano le porzioni di testo a compattazione più intensa. Prendiamo alcuni esempi:

«Perchéqui anche i *fiori* ti tocca di pagare
perchéqui anche l'occhiata anche il pensierino
e l'ideuzza e l'uso delle gambe,
del cuore, delle braccia, i *fiori*, il masticare, perché qui
anche i *fiori*...»

(DSP.6.2.v.1-5)

Quatti quatti, quattro folletti ghignano,
quattro spettri, quattro professori [...]

(DSP.19.v.28-29)

Ecco ad esempio, numeri. Anni:
quarantcinque, cinquantasette,
settantuno, novantasette.
Misure: sette centimetri
dietro le coste, sette punti liquidi,
nell'occhio.

(SCL.1.E)

Nei primi due esempi si intreccia una coppia di linee sonore; nel primo caso in effetti sono più evidenti dinamiche anaforiche in disallineamento topologico della serie *perché qui anche i fiori*, con un coinvolgimento gutturale di altri termini; nel secondo vi è il gioco dei sonanti *qua-* e *-tt-* che ricorrono, nei due versi, rispettivamente cinque e sette volte, anche qui con forti dinamiche ripetitive; nel terzo esempio, l'intreccio riguarda tre distinte serie sonore: *-nt-* con cinque ricorrenze, *cinqu-* con due, *-sette-* ancora con cinque. Nell'esempio seguente, le disseminazioni strutturano il testo con due linee verticali intrecciate (*-tt-* e *-rr-*) sulle quali si innestano almeno tre linee orizzontali trimembri (tralasciamo coppie o altre ricorrenze di rilievo secondario):

[...] L'ho rivisto
 nel buio, gli *occhi*
 perfettamente *tondi* e i *grandi* baffi ma
 soprattutto un avido, pauroso,
 vasto *sorriso*... I calzoncini gli cadevano
 sotto il *ginocchio*, le *bianche maniche*
arrotondate al gomito. E allora,
 piccola Gabriella, perché *scappare*?

(DSP.21.v.2-8)

La serie orizzontale centrale in *-ch-* è arricchita dall'inglobamento *occhi:ginocchio* e dalla forte paronomasia *bianche:maniche*.

In altre porzioni relativamente brevi di testo si possono trovare intrecci di figure ancora facilmente snodabili:

Ricordati, però, senza cercare colpe, dell'acqua
entrata di *notte sotto* i *vetri* in *nostra* assenza, della *crepa*
 che *taglia tutto* il *soffitto*, *addirittura* del *solaio*
 sopra la stanza in *fondo* e che neppure ci siamo curati di visitare,
 del *lampadario* che *dondola*, degli infissi *mezzimarcì*.

(DSP.1.3.v.6-10)

Stupefacente è la freddezza del disegno,
 romantico, nella mortificazione, il *compimento*.
 Forse aveva la *mente* spossata dall'*inadempienza*,
 il cuore ferito *dalla* delusione
 o gli *martellava* il braccio come un'eco di guerra,
 nelle *allucinazioni* del mattino.

(GLN.4.T)

Nel primo esempio, i primi versi sono regimentati dalla ricorrente dentale sorda che ospita al proprio interno una linea trimembre a *-r-* implicata; quindi vi è un passaggio (non uno stacco) ad altro regime sonoro più contenuto, introdotto dalla linea intrecciata e allitterante *so-* e caratterizzato dalla dentale sonora in omotopia evidente. L'intreccio viene concluso da una sorta di dittico sonoro finale (*mezzimarcì*), quasi in cadenza di conclusione. Nel secondo esempio l'intreccio riguarda tre distinte disseminazioni verticali: *-nt-* caratterizza la prima parte del pezzo; *-ll-* la seconda; *-ion-* funge in qualche modo da cerniera. A tutto questo, si aggiunge, evidente per l'omotopia, la coppia *-mpi-* dei vv. 2-3.

Porzioni di testo più lunghe possono mettere in evidenza diverse e più articolate strategie di compattazione:

Afferra, nella sua morsa formidabile,
 il cucchiaino artigliato, un antichissimo
ferro tutto incrostato, fra **CONDotti**
 e tubature in **terracotta** in mezzo a mucchi
 di **terra, terriccio** a grumi indistinguibili, 5
COMPenetrati nel metallo granuloso
 delle**COND**utture, accanto *all'uomo*,
all'operaio scuro con la giubba *gialla*
 e in calzoncini, **COM**e un bambino nel **CORT**ile
 sul **COMP**ressore **COL**orato. 10
 (MAL.3.C)

Il testo in analisi risulta suddiviso in due parti di cinque versi ciascuno: nei primi cinque dominano la serie *-rr-* (cinque ricorrenze) nella parte iniziale dei versi e la serie *-tt-* (tre ricorrenze, più numerose altre in forma scempia) nella parte centrale dei versi; nei successivi cinque versi domina la serie *-com-* (sei ricorrenze) di preferenza nella parte iniziale dei versi e la serie *-ll-* (cinque ricorrenze) sia all'inizio che alla fine del verso. Dal conteggio abbiamo omesso la coppia quasi in regime di anagramma e comunque fortemente connessa sotto il profilo del significato *condotti:condutture*, che costituisce, tra l'altro in perfetta specularità topologica, una sorta di legante sonoro tra la prima parte e la seconda, costituendo la settima ricorrenza di *con-* (unica nella prima parte) e la quarta ricorrenza di *-tt-* (unica nella seconda parte). Altre ricorrenze che violino il confine segnato dei vv. 5 e 6 non sono registrate. A questa strutturazione gerarchica a quattro serie, aggiungiamo le piccole fonodiffusioni di coppia relative a singoli versi: v.1 *-or-*; v. 2 *-chi-* (ma c'è una terza ricorrenza al v. 4) e *arti:anti*; la dittologia sonora del v. 4 *mezzo:mucchi* e del v.8 *giubba gialla*; l'assonanza del v. 9 *calzoncini:bambino*.

Una dinamica analoga si riscontra anche nel seguente testo:

Cerchiconcentrici sono quei padiglioni, verso il basso
 a **chiocciola**; attorno, drappi, frange dorate,
specchi dipinti sottili come lame... lampade
 a foglie **accartocciate**... e gli **elastici**, le **FIONDE**
 che agito con le mani; il sapore
 verde **INTEN**so della **MENTA**...
 Un **elefANTINO** **luccicANTE** ci protegge.
 (ACQ.1.B.v.6-12)

Abbiamo una porzione di testo di sette versi divisa in due parti: nella prima dominano la coppia graficamente simile ma foneticamente distinta della gutturale e della palatale sorde (rispettivamente sei e sette ricorrenze); nella seconda parte domina la serie *-nt-* con complessive sei ricorrenze; il verso centrale funge da spartiacque quasi perfetto; le prime serie caratterizzano la parte iniziale dei versi; la terza, presente anche in punta, rappresenta un'ossatura in parallelo degli ultimi due versi.

ACQ.6.3, che abbiamo già visto con riferimento al lessico legato alla discesa e all'ascesa da una dimensione onirico-metafisica, presenta una forte complessità nella sua struttura sonora:

Forse le dita, emergENTE dal tappeto, semi-
sdraiato... aggrappato, sorridente, alle gambe
del tavolo: una sedia, una maniglia..., già le unghie
incerte alla tovaglia, prima, in quell'attimo,
del dirompENTE fragore nel frangersi di tazze, 5
catapultati piatti, soprammobili
dal buffet, dalla vetrina a pezzi, dei bicchieri...
l'abbattersi delle cornici, scivolANDO
l'ambiENTE a vista d'occhio restringENTEsi a piramide
rovesciata, a cono, risucchiANDO il lampadario, 10
la branda capovolta, i libri
a mucchi sul telefono; rosso, confuso,
il barcollANTE ormai stravolto in mezzo al piovere
indistINTO sugli specchi; singhiozzANTE,
povera, soffocata cassaforte; squassata cabina 15
di nave o sgomENTA
sballottata navicella tra i rottami:

chiuso ascensore vorticANTE.

(ACQ.6.3)

Il testo presenta un'ossatura chiaramente costruita sulla serie *-nt/nd-* (dodici ricorrenze) distribuita lungo tutto il testo e *-cchi-* (sei ricorrenze) presente nella sola porzione di mezzo; significativo il fatto che entrambe le serie vengano poi riassunte nelle due punte del verso finale. Una terza serie, *-at-* (undici ricorrenze), meno evidente rispetto alle precedenti, caratterizza il testo a macchie. In numerosi versi, affiancano queste ricorrenze verticali alcune coppie in linea orizzontale, come per esempio v. 4 *prima:attimo*, v. 5 *fragore:frangersi*, v.11 *branda:libri*, v. 12 *rosso:confuso*, v. 15 *soffocata:cASSAforte:squASSata*, v. 17 *sbaLLottata:naviceLLa:rottami*, e altre in linea verticale come vv. 3-4 *maniglia:tovaglia*, vv. 5 e 7 *tazze:pezzi*, vv. 13-14: *mezzo:singhiozzante*, vv. 16-17 *nave:navicella*.

Concludiamo con un ultimo esempio:

Non trattare i bambini da bambini:
tratta i bambini come noi.
Sono esserini teneri e indiscreti,
non innocenti angeli, concreti
folletti misteriosi, lievi e crudeli, 5
sensibili e fedeli, sempre disposti
al riso, al grido, al pianto.
Il loro tempo è veloce, rapinoso,
sono sereni e ombrosi, minuziosi,
non hanno disciplina, né ipocrita censura. 10
Sono come li vedi, sono natura.
(SCL.6.D)

In questo testo, la compattazione sonora è distribuita a fasce con agganci seriali tra l'una e l'altra: una prima parte occupa i primi due versi; una seconda, bipartita, i vv. 3-7; una terza i vv. 8-9, una quarta i vv. 10-11. La prima parte è caratterizzata dal poliptoto trimembre *bambini*, che si lega al successivo verso in virtù della serie *-ini*. I vv. 3 e 9 presentano un'anafora (*sono*) arricchita da una ricca paronomasia (*esserini:sereni*, ma anche *teneri:sereni*) che detta lo sviluppo narrativo del testo con due porzioni (la seconda e la terza che abbiamo indicato in precedenza) di diversa lunghezza e consistenza sonora: la seconda parte ospita la serie trimembre *-eti-*, arricchita da altre sonorità, e vi intreccia la serie *-eli-* (cinque ricorrenze). La terza parte amplifica le tonalità dell'anafora con la serie *-os-*, trimembre, che trovava aggancio al v. 5 *misteriosi*. L'ultimo distico chiude il testo con una rima baciata esibita.

14. UNA CONCLUSIONE

L'abbondanza degli esempi che abbiamo fornito fonda l'impressione che la particolare cura posta da Maurizio Cucchi nell'organizzazione del significante dei suoi testi non sia stata casuale né estemporanea, ma abbia avuto obiettivi strategici volti a pervadere interi testi o sue porzioni di strutturate ricorrenze sonore. Nel cercare, in alcuni componenti, connessioni che potessero in qualche modo ricordare una strutturazione rimica, ci siamo imbattuti in una serie di processi di relazione sonora tra coppie di lemmi lungo tutta la sua opera, e afferenti a assonanze, consonanze, poliptoti,

allitterazioni, omoteleuti, anagrammi e a tutti quegli stratagemmi del suono che la storia della retorica ci ha consegnato.

Ma abbiamo anche visto che l'orizzonte sonoro della bottega poetica di Cucchi non si è limitato al legame ingegnoso tra termini, ma ha avuto l'intenzione di strutturare tali legami in determinate e ricorrenti figure schematiche. Abbiamo così potuto riscontrare che l'unità minima di relazione sonora, la coppia, spesso e volentieri si articola in doppia coppia con ricorrenti e ben determinate geometrie. Abbiamo anche visto che la relazione di coppia, frequentissima, può essere superata dalla serie di tre o più membri, e che queste serie possono contribuire a strutturare direzioni di compattazione del significante verticali o orizzontali. Abbiamo anche segnalato la difficoltà di isolare allo stato puro determinate ricorrenze, poiché l'organizzazione dei testi cucchiani tende ad intrecciare le serie sonore secondo ben determinate direzioni, ed è approdo acquisito agli atti degli ultimi paragrafi il fatto che significative porzioni di testo presentino un'ossatura caratterizzata da pervadenti ricorrenze, creando quasi lo spazio poetico per l'inserimento estemporaneo di coppie o serie più brevi. Appare evidente che Maurizio Cucchi si è tenuto ben lontano dal frequentare le forme poetiche della tradizione, ma è altrettanto vero che la sua poesia ha cercato una difficoltà compositiva non inferiore.

CAPITOLO 2

L'USO DEI TERMINI SDRUCCIOLI

1. *QUASI UN'APPENDICE. LO SDRUCCIOLO NELLA POESIA DI CUCCHI*

Nell'analisi delle raccolte oggetto di questa tesi, ci siamo imbattuti spesso in porzioni di testo caratterizzate dalla presenza significativa di termini sdrucchioli. Il fenomeno delle parole sdrucchiole presenta una propria rilevanza metrico-compositiva, e pertanto è risultato interessante capire se anche sotto questo profilo Cucchi abbia impiegato particolari strategie di costruzione del significante.

Contrariamente ai fenomeni sonori analizzati nei precedenti paragrafi, è stato possibile in questo caso operare una precisa schedatura delle ricorrenze, con i risultati di cui alla seguente tabella:

Raccolta	Parole tot.	Sdrucchiole	Presenza
DSP	7104	392	5,52%
ACQ	5301	469	8,85%
DNN	2636	142	5,39%
FNT	2489	150	6,03%
GLN	2360	110	4,66%
SCL	3084	170	5,51%
JDA	2588	186	7,19%
VIT	4207	249	5,92%
MAL	3476	240	6,90%
TOTALE	33245	2108	6,34%

Lo strumento viene valorizzato con particolare abbondanza in ACQ e in JDA, mentre vede un minimo di ricorrenze percentuali in GLN. Una più omogenea

distribuzione statistica del fenomeno in analisi lascerebbe uno spazio senza dubbio minore alle riflessioni che intendiamo argomentare in questi paragrafi, ma il fatto che vi siano scarti significativi tra raccolta e raccolta conforta la direzione della ricerca, cioè dimostrare che l'uso di termini sdruciolli sia stato uno degli strumenti presenti nell'officina poetica cucchiana. Una seconda tabella può fondare ulteriormente l'istruttoria preliminare che abbiamo intrapreso:

Raccolta	Sdruciole	finali	Presenza
DSP	392	87	22,19%
ACQ	469	136	29,00%
DNN	142	47	33,10%
FNT	150	52	34,67%
GLN	110	47	42,73%
SCL	170	65	38,24%
JDA	186	68	36,56%
VIT	249	77	30,92%
MAL	240	74	30,93%
TOTALE	2108	653	30,98%

Appare evidente che le sdruciole compaiono, di preferenza, in punta di verso, e che tale topologia tende a rimanere in generale costante anche nelle raccolte, quelle centrali, caratterizzate da un minor numero complessivo di sdruciole. L'istruttoria preliminare sembra incoraggiante: nell'analizzare i risultati della nostra schedatura, cercheremo pertanto di ripercorrere la metodologia già applicata in precedenza per le disseminazioni sonore identificando le zone ad alta intensità di sdruciole per verificare se sia possibile riconoscervi particolari regolarità.

2. ANALISI DI ALCUNE RICORRENZE DI TERMINI SDRUCIOLI

L'impiego di parole sdruciole talora sollecita particolari rapporti sonori aggiungendo la particolarità ritmica alle consuete dinamiche paronomastiche o ai particolari omoteleuti che ne caratterizzano spesso i suffissi finali. Così, possiamo registrare alcuni esempi di relazione come *angolo:tavolo* (DSP.1.2.v.15 e ACQ.7.C.v.3), *aggrappandosi:grappoli* ((ACQ.1.D.v.9), *capitoli:titolo* (ACQ.7.E.v.5 sgg.), *candidi:brividi:lucide* (ACQ.9.D.v.11 sgg), *macchina:meccanica:macchiano* (VIT.5.A.v.10 sgg.), che costituiscono momenti di apprezzabile virtuosismo poetico.

Tuttavia, posto in questi termini, il problema delle sdruciole rimane al di là dall'essere impostato. Anche alcuni esempi di serie di ricorrenze flessionali non aiutano nell'obiettivo che ci siamo proposti:

un via vai tra giornali, sandwich, bagagli,
caffè, di cose di persone
care, che **scivolano** incerte e **chiamano, sbuffano,**
mi **tirano** la giacca...)
(DSP.19.v.19-22)

non visti i bambini **ridevano**, acuti;
gridavano, giocavano: mettevano
orrore! [...]
(DSP.2.4.v. 7-9)

(ma guarda tu quei due che sguardi...
adesso si **avvicinano...** mi **pestando...**
mi **lasciano** svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante...)
(DSP.10.1.v.12-13)

In effetti, le serie indicate in esempio sembrano soddisfare necessità climatiche o di ripetizione, più che particolari esigenze ritmico-metriche. In ogni caso, segnaliamo come le porzioni di testo degli esempi mettano in evidenza la scarsità se non l'assenza di differenti strategie di compattazione del significante nelle zone poetiche impegnate dalle sdruciole. Procediamo con qualche altro esempio:

Non è questione
d'**essere** mammoni, è che lo spettro
della **solitudine** ormai doppia (non mia)... e quella **musica**
alla radio della **domenica** nel primo pomeriggio confessa
e stabilisce la quantità della pena
(DSP.2.v.11-15)

Max e il camionista che al volo
si **passano** le casse **pesantissime:**
da fracassare i **muscoli**, i **muscoli**
che invece **tengono**.
VIT.7.E

Fra il tetto e il davanzale, nel cortile,
quelle bestie malate, quando è ancora buio,
gemono, urlano in un coro **altissimo.**
Penetrano, lugubri, attraverso i vetri,
nei **rantoli**, nei sussulti animali,
nell'odore e negli occhi chiusi della stanza.
Sono con noi.
FNT.2.I

Tornando ancora alla base: ma
la fuga poté dirsi arrestata. Nonostante
gli spari gli inseguimenti l'ansia
il **complicel'irreparabile**
le accuse **inamovibili**.
(Proseguire in un'**ipotesi** omicida
aguzzare per tempo l'occhio avanti.)

(DSP.12.3.v.11-17)

In queste porzioni di testo si evidenzia una presenza di sdruciole a macchia che non sembrano costituire particolari geometrie compositive, non fosse il fatto che la loro ricorrenza costituisce una delle principali, se non l'unica, serie di termini caratterizzati da una particolare specificità sonora. Qualora fosse necessario, un altro gruppo di esempi ad alta densità di sdruciole conforta quest'ultima osservazione:

O mio **pallido** birichino
l'orso nero di fuoco è nella gola
c'è il **giocattolo** di legno marino
e **pochissima** scienza.
Non vedrò più Milano
lavami lavami lavami.

(DNN.1.G)

Unghiuti piedini, **amorevole** broncio. All'ora
che i conti non si **chiudono**, quale filtro
mai s'insinua, **tenero** crapino, intollerante
bisbetico cuoricino... Solo più bava e grinze.
«Crudeltà sottili, **piccole** vendette
miserabili...» Ma **guardati**,
vacante sguardo, vischioso cane appigliato...
Tra la porta ormai socchiusa e il muro
due occhi trasparenti gonfi **fissano**.

(ACQ.8.C)

«Questa strana esperienza... animale
litigioso.» «Cicli diversi della vita
di cui l'**ultimo** è sempre il meno necessario.» Richiami
orali, frasi **bisbetiche**; e **mulinavano**
di **seguito** certi fendenti, colpi cattivi addosso,
in aria..., e mi veniva da urlare,
offendere, trascinato scalciano, peso morto
ridicolo, pronto a infierire sulle **lacrime**,
sulla bocca contratta, rettangolare, nello **spasimo...**

(ACQ.14.6)

Acquisiamo agli atti l'osservazione che l'alta densità di sdruciole compaia dove vi sia una rarefazione di altre strategie sonore; in ogni caso, se questo è vero, può anche

verificarsi il fatto di una presenza più strutturata, indiscutibilmente ricercata, del fenomeno in analisi. È emblematico a questo riguardo l'ultimo verso dell'ultimo titolo della prima raccolta, DSP:

Non sono arrivati, i nostri. Addio

caro **adorabile piccolo tanghero ipocrita.**

(DSP.25.v.44-45)

che mette in serie tre aggettivi e il relativo sostantivo finale da riferirsi al protagonista della raccolta, il disperso eponimo, l'io poetico appunto. Serie orizzontali di termini sdruccioli, talora *tricola* potenziati dalla ricorrenza ritmica, compaiono altre volte, e al pari del precedente esempio è difficile escludere una intenzionalità del poeta:

Triste,

inutile, angosciosa, beffarda,

l'incidentale, ingiusta, violenta

morte **incolpevole** sul fatto da impallinatura, dell'accorrente

appuntato (o che altro?) La Bernarda fulminato. **Spiacevole**,

tragico, evitabile il grottesco finale dell'arresto,

(DSP.13.3.v.3-8)

l'identità delle visioni,

possibili metafore gratuite...

(ACQ.4.5.v.5-6)

Difficile decidersi, muoversi e andare,

tra latte e sporcizia, nel verde dei Grasselli...

ACQ.4.9.v.7-8)

La memoria insiste

sul legno abraso e opaco

dove la mano, nel tempo,

briciola su **briciola**, **minima**, **invisibile**,

ha eroso d'AffETTO il suo colore, il rosso,

il rosso umano dell'ATTREZZO.

In queste fruste teche barocche,

resiste l'ATTREZZO antico, **povero**

come la mano ATTIVA. **Povero** e enorme

come la **macchina meccanica**

nobile e astrusa, cieco ordigno

VIT.5.A.v.1-11

Contrariamente a quanto fino ad ora osservato, l'ultimo esempio presenta una alta densità di strategie di compattazione del significante: vi si riconoscono serie strutturanti in senso verticale (-*mano*, -*att*-, -*ste*) ed altre linee di minore impatto in senso

orizzontale, ma è significativo osservare come le due serie di sdruciole orizzontali e l'anafora di *povero* non siano quasi toccate da altre forme di relazioni sonora. Le sdruciole, come le altre serie, sembrano fare gruppo a sé, costituire serie autonome.

Più significative invece sono alcune ricorrenze verticali, sicuramente ricercate perché in punta di verso o in forte connessione ritmica e sonora tra di loro:

Vedi che al cancello le strade si **biforcano**;
già succhiando la bocca si impasta, si **imperlano**
le labbra. Si espandeva, sgocciolava l'**umido**...

C'è come un poggio davanti alla villa, le foglie
volteggiano come gli **abiti**, **cadono** come farfalle
in **bilico** quando mi tuffo, lento, saltellando
nella linea orizzontale, arancione del tramonto.

(ACQ.1.A)

Già, eppure l'**angelo** più alto,
l'**anima** e la mosca hanno in Dio
un **archetipo** comune.

Dio non può creare senza di me un solo verme...

Donna è il nome più **nobile**
che si possa dare all'**anima**.
Molto più **nobile** che **vergine**.

(JDA.29)

Dolce società crudele - **uomini** o api -
che vive minuziosa ed **economia**
la sua breve esistenza nell'**anima** dei fiori
che succhia in un orrendo sacrificio le sue forze
spargendo antenne e ali, zampe amputate nella **regola**
della **mirabile** e oscura, universale pianta **carnivora**
che ci sorride e **mastica**.

(VIT.6.D)

Sono una vecchia, **traffico**,
senza ormai niente di **patetico**,
dietro certe verdure, certi **spiccioli**...

(ACQ.14.5.v.7-9)

Nel primo esempio, serie di sdruciole contribuiscono a strutturare in punta di verso la prima porzione di testo, in senso orizzontale e verticale la seconda, se accogliamo nel novero anche il termine con dittongo finale *linea*; per il resto, si tratta dell'unico esempio tra i quattro forniti in cui compaiono altre serie sonore. Una doppia serie verticale caratterizza invece con opposta topologia il secondo esempio; la serie

uomini:economa:anima del terzo inanella le tre compattazioni ritmiche, topologiche e sonore ad un tempo.

Ulteriori ricorrenze analoghe possono contribuire ad infittire la trama di sdruciole in un testo specifico:

Ho un cervello **meccanografico**
verde, argenteo, mirabilmente minuzioso
e **munitissimo, espandibile, ergonomico**,
con prodigiosi allestimenti di piastrine,
moduli di memoria, dischi **ottici**,
diffusori **acustici**, un chip audio evoluto
a 478 piedini, un dissipatore
silenzioso, efficiente, progettato
per non stressare la madre.

(SCL.3.B.V.1-9)

È indubbio che la rilevante presenza di sdruciole in questo esempio sia arricchita dalla compresenza di due parole terminanti per dittongo, *argenteo* e *memoria*. Anche in questo esempio, come numerosi altri, emerge una bassa densità di altre strategie di disseminazione sonora.

Alla fine di questa indagine possiamo affermare che l'impiego di parole sdruciole abbia costituito nella poesia di Cucchi uno dei possibili strumenti di compattazione del significante: addensare membri in gruppi o in serie verticali e orizzontali ha contribuito a strutturare in un certo modo determinate porzioni di testo; tuttavia, questa operazione non deve essere intesa in contrapposizione alle strategie analizzate nei paragrafi precedenti, bensì tra queste ultime una ennesima strategia, come emerge evidente dal fatto che quando la densità di sdruciole è molto alta, è l'elemento ritmico ad essere messo in particolare evidenza, poiché altre strategie immancabilmente dileguano.

PARTE TERZA

CAPITOLO 1

IL DISPERSO (1976)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

La prima raccolta si compone di 25 testi variamente articolati in sottotesti. Abbiamo già avuto modo di vedere che i componimenti possono essere divisi, da un punto di vista tematico, in due gruppi divisi da un componimento, DSP.17 che funge in qualche modo da spartiacque; significativo è anche il suo titolo, *Il principio*. Le due parti si compongono quindi rispettivamente di 16 e di 8 titoli e risultano piuttosto compatte, come abbiamo visto nei paragrafi dedicati alle dinamiche di coesione testuale. Nella prima parte domina uno scenario domestico legato alle vicende della famiglia dell'io poetico a ridosso della disgrazia stradale che cagionò la morte del padre (ma si saprà poi, nel prosieguo delle raccolte di Cucchi, trattarsi di suicidio). La condizione soggettiva è fortemente turbata: riepilogando quanto detto in precedenza, abbiamo un io poetico adulto che ricorda, ora, gli avvenimenti passati, ed un io poetico bambino che continua a cercare tra interrogativi, dubbi e sensi di colpa, una ragione per l'*accaduto* e un nuovo paradigma identitario e relazionale che fondi o sopperisca quello oramai venuto meno del padre. Nella seconda parte, l'ambiente domestico e familiare viene meno per lasciare l'intero spazio poetico alla riflessione di un io che decide di reagire all'*impasse* identitario descritto in precedenza lanciandosi in una nuova avventura (usata è la metafora del viaggio) che ha come obiettivo la relazione con gli altri e l'approdo a nuove consapevolezza su se stesso.

Emblematico a questo riguardo, come abbiamo accennato, il componimento di svolta, DSP.17:

Il principio

O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi!
P. VALÉRY

Qui non è più il cervello
che detta legge.

Mi sono organizzato ormai
diversamente.

«La testa» dici «mi duole.»
«La *mia* testa» ripeti smorfiando.

...: e già ti vedo in pezzi senza scampo
gli attrezzi qua e là.
«Il corpo» dici «il *mio* corpo.»

...: e già ti vedo suddiviso analizzato
e già ti scopro dissociante.

In sosta, però, medito:
mi potrei buttare incontrollato.

Esito ancora un po', dubbioso; eccomi
dunque. Ecco, tra panico e frenesia,
vedo!
Come una forma tonda e come un coso sopra.
La lingua? Taccio.
Vedo *due* forme tonde.
È inutile! Non resisto...

Sono là sopra...

Dopo i difficili primi testi, complicati perché caratterizzati da impossibilità conoscitiva, DSP.17 presenta chiaramente gli indizi del cambiamento fin dall'esordio (*qui non è più... mi sono organizzato ormai diversamente*), e così il desiderio di attivarsi per un nuovo corso nella seconda metà (*medito, mi potrei buttare, eccomi dunque*). Il punto di partenza, il *principio* proclamato nel titolo, è indicato fin dall'esergo nel proprio *corpo*, ma bisogna fare attenzione. Certo, il *corpo* viene citato per ben due volte, e così le sue più nobili parti (*testa* due volte e inoltre *cervello* e *lingua*), ma per cambiare direzione all'esistenza l'io poetico sembra individuare una strada caratterizzata dalla corporeità e dalla materialità: l'interrogarsi continuo per capire, sembra suggerire il componimento, non ha raggiunto alcun approdo, e pertanto bisogna trovare altre

strategie per sopravvivere (*buttarsi incontrollato, tra panico e frenesia*), in un contesto dove il *cervello* non deve più *dettare legge*, dove la *testaduole*, dove la *lingua* deve *tacere*, e dove il *corpo* rischia di essere sottoposto ad una analisi così accanita da risultarne *dissociato*. La funzione di componimento di svolta può essere valutata anche dalle caratteristiche formali che lo rendono singolare all'interno di DSP: la *mise en page* risalta all'interno della raccolta per la brevità quasi telegrafica di quasi tutti i suoi versi, e non si registrano altri fenomeni con le stesse caratteristiche. Con i versi, anche la lunghezza delle frasi e dei periodi risulta contenuta, e non si trovano le consuete enumerazioni o quelle altre particolari strategie finalizzate a tematizzare la difficoltà, l'incertezza, il dubbio, il disorientamento narrativo: certo, albergano qui un *io* e un *tu* che, alla luce di quanto acquisito agli atti quando analizzammo DSP.1, dovrebbero essere in realtà due distinte figure dello stesso io poetico, ma all'interno di DSP quello in analisi è il componimento con il minor numero di particolarità interpuntive, e, dato ancor più significativo, si tratta di uno dei titoli più ricchi di verbi di tutta l'opera cucchiana: quarto titolo nella graduatoria generale dell'indice di più bassa rarità verbale (5,26), appartiene a DSP che presenta una media complessiva del 12,89 (12,33 nella prima parte dei titoli, 15,02 nella seconda), una tra le più basse di tutte le raccolte.

Un nuovo *principio*, quindi, che ponga fine ad un periodo di inconcludente dolore e sofferenza, questo è quello che si augura l'io poetico. Ma da quale condizione intende uscire?

2. L'ACCADUTO E IL SUO OSSESSIVO RITORNO

DSP.1 offre due passi che possono aiutare a focalizzare la condizione dell'io poetico di fronte all'*accaduto*:

È morto per un infarto (o per un incidente stradale, per un malore,
per via di un sasso): si va bene, ma ci sarà
pure un colpevole, un responsabile
diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori.

(DSP.1.1.v.26-29)

I primi segni a ben vedere
non erano mancati. È la ricomparsa
che nessuno si poteva attendere. Dato che poi,

sulla poltrona, magari in lacrime, se ne era parlato
della sparizione. Ma in concreto, quanto ne sapevamo?

Ricordati, però, senza cercare colpe, dell'acqua
entrata di notte sotto i vetri in nostra assenza, della crepa
che taglia tutto il soffitto, addirittura del solaio
sopra la stanza in fondo e che neppure ci siamo curati di visitare,
del lampadario che dondola, degli infissi mezzi marci.

(DSP.1.3.v.1-10)

L'io poetico non ha assistito alla disgrazia; non è neppure in grado di dire se si sia trattato di una tragica fatalità, di una imprudenza, di una sfortunata catena di coincidenze, dell'azione di un colpevole. Di fronte ad una frattura nel reale di siffatte proporzioni cosmiche, e per un bambino di dodici anni tale definizione non dovrebbe apparire esagerata, è giocoforza per lui cercare di capire se non vi fossero attorno, nelle cose, nelle case, altre incrinature (*i primi segni*), altre fratture che potessero in qualche modo profetizzarne l'evento. Ed infatti, crepe e incrinature, reali o simboliche, erano presenti nell'appartamento, nei muri, sul soffitto, segni che avrebbero dovuto costituire profezia, presagio. Ora, solamente con l'immaginazione sarebbe stato possibile affrontare una ricerca di questo tipo, ma in assenza di una parola di verità che riesca a dare la giusta luce a tutto quello che è successo, dall'immaginazione non si esce. Così, i titoli che appartengono alla prima parte di DSP sono un frequente ritornare dell'io con l'immaginazione all'*accaduto* ogni volta che lo stesso si imbatta in una incrinatura, in una piccola frattura del reale:

Non ci voleva quel bicchiere rotto.
Poco meno di un simbolo. Poco più
di una fissazione. O viceversa. E poi
la ferita, lo zampillo, l'incerottamento. Mi spiace confessarlo,
ma per fortuna che non c'ero.

(DSP.1.2.v.1-5)

Un piccolo incidente domestico viene assunto a simbolo, ripetizione del più grande e fatale incidente; così la piccola ferita sanguinante viene paragonata a quella, molto più grave, che avrebbe causato la morte del padre con conseguente sollievo per non aver assistito ad uno scempio che avrebbe dovuto essere così straziante; nel testo seguente:

*Di sera... la tv... sul divano,
raggomitolata: «El mè ninin...
El va!».*

– Non ho mai pianto tanto. Recidi!
– Hai ragione, aspetta:
A cena, interno di cucina. Il campanello. «Apro.»
... ma la sorpresa... (stringendone la mano
grossa sulla porta)... «vieni» alla madre «...
vieni... dall'aldilà... in carne e ossa... lui...

È TORNATO.»

(DSP.4.3)

un momento di calorosa intimità viene turbato dall'idea di una ennesima possibile separazione, quella con la madre; solamente l'inaspettato ritorno *dall'aldilà* dello scomparso potrebbe ovviare a questo timore. Ancora un passo:

Avendo il coraggio delle proprie azioni (delle mie
azioni) sarebbe il caso di mettere a fuoco
fissazioni di gusto sospetto
baluginanti dentro la pancia più che altrove e spunto,
scusa, partenza per giocherellare:
a partire
dal rumore nella notte (già da bambino) dall'attesa
dello scontro frontale sulla strada stretta di montagna
per avere la fortuna di lasciare
fermo lì, di colpo, tutta la vicenda...
.....
.....
..... (a ben guardare
A occhio nudo è qui
la spiegazione del fascino dell'orrido
da questa parte della strada, dell'ombra
del verde incupito, avvallato dall'altra):

(DSP.6.1)

Una riflessione sul proprio paradigma comportamentale (DSP.6, *Le briciole nel taschino*, parla degli insegnamenti del nonno) deve prendere l'avvio dai *segni*, dalle incrinature, dal fatto che costituisce il punto zero di tutta la riflessione poetica cucchiana: così il forte rumore nella notte di cui già abbiamo alluso in precedenza per DSP.1.6, l'attesa dello scontro, *l'orrido fascino* della strada su cui si è consumato l'evento. Nella poesia seguente:

Tutto è cominciato pochi giorni fa.
Mi ha proprio riferito la portiera di averlo visto uscire

quieto nel primo pomeriggio. [...]
[...] E dico io
i più cattivi giurano che se ne frega
della madre, del fratellino; chi garantisce che «telefona
di tanto in tanto si fa vivo, soave, sorridente»;
chi assicura di averlo visto
peregrinare per i Giardini Pubblici
tra un albero, una macchinina
a pedali, una bicicletta,
ricordando, parlottando, riposandosi
su una panchina di granito. Bevendo un caffè, qualcosa.

(Spunti vagabondi, tratti di peso da impressioni, fossi io lui
in persona.)

(DSP.9.1)

si opera una fusione tra la figura del padre e quella dell'io (*fossi io lui in persona*): per tentare di capire cosa sia successo, l'io (ora bambino: *la macchinina, la bicicletta*, ora adulto: *bevendo un caffè, qualcosa*) segue le stesse orme del padre quando usciva di casa per passeggiare in città, ricostruendone incontri e movenze (la portiera lo vedeva uscire, c'è chi assicura e garantisce di poterlo descrivere), raccogliendo informazioni, *spunti vagabondi, impressioni*. I sensi di colpa di chi scrive sono evidenti: se si esce di casa si dà spazio ai giudizi dei *più cattivi* che potrebbero malignare sulle intenzioni di non tornare, di trascurare i cari, poiché questo è già accaduto. Ma contrariamente a questo, l'io dopo aver seguito le tracce, ritorna: *Lo rivedi tornare col Corriere, rilassato* (DSP.9.2.v.1), ed è qui che scatta il cortocircuito immaginativo cui abbiamo alluso più sopra:

Certo si tratterà, per buona parte, di sciocche fantasie.
È che una pista, dentro o di fuori,
una traccia,
un segno vago lo seguiva. Coi suoi indizi,
ancora adesso le sue buone informazioni.

(DSP.9.3.v.1-1-5)

I segni, gli indizi, le tracce, non mancano lungo tutta la città, ma l'esito di un ritorno è *sciocca fantasia*, perché le informazioni non danno alcun conforto in questa direzione. Eppure non è possibile rassegnarsi, perché il padre scomparso aveva fatto delle promesse:

Ricordo, prima di finire, tra le sue frasi preferite,
questa:

«Quando sarò vecchio avrò più pazienza.
Darò da mangiare ai piccioni».

(DSP.9.3)

Per il resto, altri testi ritornano sull'accaduto con le forme della visione ad occhi aperti o dell'incubo notturno. Emblematici a questo riguardo i componimenti DSP.10 e DSP.12 (rinviamo al paragrafo sulla rarità verbale per alcuni riferimenti testuali). Quest'ultimo in particolare afferma programmaticamente che l'io è *preparato ad assistere al rituale incubo-film*; così, *tutto solo nel buio della notte a ferragosto*, si susseguono visioni di morte per malattia o a seguito di improvvisi *raptus* che colgono inaspettatamente, così come inaspettatamente, viene da chiedersi, si è verificato *l'accaduto: sognato di un tale [...] crepato per il cancro pure lui, e addirittura/ perseguitato dalla paura comica di alzarmi/ dal letto quatto quatto/ e in sonnambula accoltellarla nella notte*. C'è anche la paura di un infarto in un testo ricco di suggestioni sonore onomatopiche che abbiamo analizzato negli appositi dedicati paragrafi:

[...] Il polso il polso
tastarmi il polso è il minimo
che possa fare. Auscultare
auscultare bisogna. Il collo. Torcere avanti
e indietro. Ma tutto inutile. Il cuore
è inarrivabile. Ma una cilecca un cric
un crac [...]

(DSP.12.2.v.9-15)

ma, in maniera più evidente, ritornano fantasie di morte violenta:

Tornando ancora alla base: ma
la fuga poté dirsi arrestata. Nonostante
gli spari gli inseguimenti l'ansia
il complice l'irreparabile
le accuse inamovibili.
(Proseguire in un'ipotesi omicida
aguzzare per tempo l'occhio avanti.)

(DSP.12.3.v.11-17)

con la terribile, finale, improvvisa comunicazione della morte di un non meglio identificato personaggio l'identità del quale non si fa difficoltà ad intuire:

Così come lampo il colpo di telex:
«È DECEDUTO SUBITO. PERDEVA SANGUE
DALLA BOCCA E DALLE ORECCHIE».

(DSP.12.5.v.10-12)

Un paio di componimenti piuttosto difficili da interpretare ricavano una certa luce ermeneutica dalle considerazioni che abbiamo elaborato in queste ultime righe, ovvero del legame analogico tra fatti di cronaca nera e le analoghe fantasie di morte legate all'accaduto. È solamente grazie all'indicazione di un cognome, quello del defunto appuntato La Bernarda, che è stato possibile inquadrare nei suoi elementi giornalistici un determinato fatto di cronaca nera avvenuto il 12 settembre 1972; nella precisa ricostruzione dei fatti, il poeta non prende le parti della vittima, né del colpevole, a propria volta vittima di un gioco, quello d'azzardo:

1.
Più che legittima
la rentrée convulsa; le pretese
poco meno che un documentato credito, di subitanea,
cioè, restituzione del sudato gruzzoletto. (E sia, spennato
al gioco. Ma al gioco!)

2.
Futili (come sempre) e indelicati quanto meno gli argomenti
avanzati dai gazzettieri in seguito.
Pronti a sparare a zero sui precedenti e sul ricovero
(del resto minimo e appena appena
precauzionale)

(appunto un gioco, sia chiaro,
tra gli intappati in smoking, duri. Si scherza,
ci si diverte un po'... – loro –)

3.
Ma ai fatti:
così le urla, la volata sul pavimento
di lusso, i lampadari, tra i croupiers, le fiches. E poi gli spari.
Triste,
inutile, angosciosa, beffarda,
l'incidentale, ingiusta, violenta
morte incolpevole sul fatto da impallinatura, dell'accorrente
appuntato (o che altro?) La Bernarda fulminato. Spiacevole,
tragico, evitabile il grottesco finale dell'arresto,
le manette inchiodate nel dibattersi estremo

precipitando ogni cosa nell'ultima ingiustizia.

giungendo alla chiosa finale quale estratto di una vera dichiarazione di impotenza conoscitiva, che vede le persone succubi di una vorticoso serie di eventi sulla quale non è possibile intervenire.

Di più difficile inquadramento, anche se forse si tratta di un testo analogo a DSP.13, è DSP.5, *Corte dei miracoli*, nella quale l'io manifesta una sensazione di forte disagio nel riportare i *dettagli più essenziali* di quello che sembra essere un altro fatto di cronaca nera:

Non è credibile a sentirlo con le proprie orecchie.
Viverlo – ti capisco – un inferno, una vergogna,

un'ansia di scappare (ma restiamo
nei dettagli più essenziali e meno compiaciuti:

la pianta della sacrestia, le malefatte
arcinote del prevosto, l'untuosità dei coadiutori –

il gobbo e il sordo – e delle suore. Il furto
alle cassette, la pistola,

avvolta nel giornale, il colpo in canna...)

(DSP.5)

Analoghe incrinature, *segni* di morte o violenza vissuti nel sogno o nella fantasia, o il ritorno alle dinamiche dell'*accaduto* per sondarne ogni volta possibili occasioni di comprensione compariranno anche successivamente, nelle altre raccolte, in particolare in un passo di *Le meraviglie dell'acqua*:

[...] forse sotto le ruote,
sprofondato in una buca, in un tombino, riaffiorava,

madido, ingobbato, ancora sorridente,
ma con una già mortale fascia di sangue attorno al collo...

(ACQ.14.2)

ma più ancora in DNN.3.C, dove alcuni dettagli della morte del ciclista Bottecchia calzano con le poche notizie che l'io narrante poteva avere dell'*accaduto*:

Il bersagliere usciva al primo sole,
ma sulla strada bianca di Peònis
rimase tramortito.

(DNN.3.C.v.1-3)

Sarà solo molto più tardi, con la raccolta GLN, che l'io poetico riuscirà a comporre i tasselli dell'intera vicenda, e ad apprendere le vere circostanze della morte

del padre. Da GLN.4 tacciono nella nostra schedatura quelle che abbiamo definito fantasie di morte. Il poeta è quindi riuscito a mettere in ordine questo suo essenziale momento biografico, ma nel frattempo si è impegnato in una ricerca che ha come meta capire quale posto gli sia riservato nel mondo.

3. *IL NUOVO PRINCIPIO COME VIAGGIO ALLA RICERCA DELL'IO*

Come abbiamo visto, la seconda parte della raccolta cambia completamente scenario: non vi è più il soffocante clima domestico dominato dal lutto, ma una più fiduciosa possibilità di viaggio, di avventura. I corradicali della stessa parola *fiducia* compaiono quattro volte (due ciascuno in DSP.18 e DSP.20) e in posizioni ravvicinate, quasi ribattute, in questa seconda parte della raccolta, mentre non ve ne è traccia nei sedici della prima parte. Ovviamente, non si tratta di un viaggio in senso stretto, bensì della consapevolezza di appropriarsi di una nuova idea su se stessi:

1.
..... muovere i piedi, comunque, bisogna...
anche qui. Non saprei dire, poi, quale la faccia giusta... e il tono...
se di rabbia, cioè, o pidocchioso, ipocrita... o fermo,
magari conciliante..., oscillante tra lo sfacelo, un po' sordo...
del più e del meno... le abitudini serene, il mare... i genitori...
O che altro? Vedere meglio dentro...

E vedere cosa dicono anche gli altri.

2.
«Riccio... Istrice...
Intemperanza, maldicenza, apatia, rancore.» Queste
le conclusioni poco tenere degli interpellati.

Di mio:
chiederei giustizia. Se potessi.
Più sicuro pietà.

(DSP.18.1/2)

Il *Primo tempo di un'avventura*, come recita il titolo di DSP.18, opera, all'inizio dell'avventura appunto, una ricognizione dell'esistente. Se si tratta di un viaggio alla scoperta di se stessi, per prima cosa bisogna capire cosa di se stessi si pensa e cosa pensano gli altri. Così, se *muovere i piedi comunque bisogna*, se non si è capaci di

assumere contegni e pose naturali (*non saprei [...] la faccia giusta [...]*), è opportuno *vedere meglio dentro*, anzi, *vedere cosa dicono anche gli altri*. Emergono *conclusioni poco tenere*, come si evince dai primi versi del testo secondo, ma di sé l'io poetico sa che il carattere intrattabile e *rancoroso* è dovuto ad una profonda esigenza di *giustizia*, e ad una elusa richiesta di *pietà*.

L'io poetico non è solo: è circondato da altre persone, conoscenti, parenti, ma questa vicinanza non viene avvertita come autentica, non viene apprezzata:

3.
Così, fidarmi degli altri? Tutti cari,
buoni, corrono su e giù come topi per il corso,
sotto le mie finestre, incollati. Ognuno. Ma – insisto –
quale affidamento? Annegano nel poco. Tutti. Birilli...

4.
Un tocco la falsa consanguineità, il gemellaggio
complice, artificiale. Fradici – noi – dello stesso mio liquido.
«Incesto»? Stupida... E se fosse? «La verità»?...

5.
Sempre più incerto l'avvenire. L'invidia – da arrossirne –
per la carriera degli amici – augurando il male, di nascosto. La
gelosia nera,
fino alle amicizie particolari (già da piccolo).

6.
Niente più
che un banale gioco di male assortite coincidenze
(illustri precedenti per via di padre e madre). Per il blasone...

Prove di devozione, stima illimitata (dalle zie
preferito ai figli stessi, dai ragazzini
ancora oggi agli amichetti...)
(dettagli, beninteso, che non rispondono al vero. Luogo comune
le ragguardevoli origini, il millantato credito,
la pretesa d'attenzione ossessiva, irrigidita, acre,
ottusa.)

(DSP.18)

Gli altri, *tutti cari, buoni*, non danno l'affidamento di un modello da seguire, *annegano nel poco, tutti*, come *birilli*; per le persone di parentela più strette (la madre?) non si riconosce nella *consanguineità* un titolo di prossimità più autentico, in quanto mera condizione fisica dell'essere *fradici dello stesso liquido*. Il rapporto con gli amici è *invidioso* e *malevolo* (testo 5), con gli altri parenti (testo 6) artificioso e inautentico.

Non vi è altra possibilità che uscire, prendersi un *congedo straordinario*, e decidersi a *fare la valigia* con l'unica cosa che è possibile trovare nell'armadio del suo essere:

*Tastando nell'armadio sotto il soprabito, sul gancio dell'omino
caldo, appeso su, qualcosa... qualcuno, per i piedi,
penzoloni, scoperto identico, d'aspetto ancora umano,
tirato giù dal fondo (la testa), precipite,
addosso, travolgente, in un groviglio indecifrabile,
di abiti, di corpi (due), vivi o morti (un rebus), col –
finalmente – suicida, senza traccia
alcuna di subita violenza. Apertegli le palpebre a fatica,
goffa, grottesca pantomima; nell'ansia (se suonano alla porta?), trascinato
a viva forza l'esanime corpo, resistente,
per il confronto. Sorrettolo, davanti allo specchio,
ancor peggio tremebondo, gocciante,
di fatica, sudore, per la gioia prorompente del confronto, infine,
risultato positivo!*

(DSP.18.9)

È ancora un gioco di differenti soggettività quello che viene messo in campo dal poeta: all'atto della partenza, in un confusionario groviglio di abiti e corpi (i modelli comportamentali, i paradigmi imposti o proposti dagli altri), l'io riconosce tra questi ultimi il proprio, e alla luce di questo *risultato positivo* può ora mettersi in viaggio.

DSP.19 è significativamente titolato *Il treno*. Vi si descrive, con le strategie grafico-formali che abbiamo già analizzato in precedenza, un viaggio in treno che è soprattutto immersione nel mondo e nell'umanità:

Quasi non ci credo.
Entro come un ladro (la porta
semiaperta) senza il barlume d'una attenuante
disposto tutt'al più a un sorriso ebete, acchiappando scuse, 10
pronto a schivare mosconi,
ragnetti, zanzare, nuovi scarafaggi. Sette i sacchi
di rifiuti traboccanti in fila nella tana [...]
[...]
(A metà strada che tanfo. Mi riappisolo. A meno che
non mi risvegliano questi poveri cristi, il bambino
che ha rovesciato in terra l'aranciata,
tamponata con la carta del Corriere.) 40
[...]
(Che noia questi poveracci,
mezzo emigranti, nello scompartimento congestionato.
I bambini frignosi, le croste sulla faccia; 85
mi mettono addosso soggezione come le puttane
quando le incrocio per strada da solo.)

(DSP.19)

Entrare in relazione con l'altro non è cosa semplice: è come varcare la *porta semiaperta* di una carrozza ferroviaria, luogo troppo angusto per passare inosservati. Il fastidio è evidente, gli sguardi, i cenni i sorrisi sono insetti schifosi da evitare, le persone presenti *rifiuti traboccanti* in una *tana*, che puzzano come animali (*tanfo*) molesti (*bambini frignosi, mettono addosso soggezione come le puttane*). Eppure, si tratta di una operazione che deve essere compiuta con decisione, nello stesso modo nel quale ci si immerge, con la dovuta cautela, in una vasca:

(entrare in acqua calda è un primo attrito...
Farsi vincere dal freddo soluzione qualunque, abbordamento
consenziente, compromissione
fasulla. [...]
[...]
(Così non arrampicarti; arretra il piede, bilanciati,
ma senza entrare
precipitoso in vasca. Respira, prendi tempo... Piano... Piano...)
(DSP.19)

La metafora della vasca e del bagno caldo intendono descrivere un ambiente che accoglie, che avvolge completamente al modo del liquido amniotico, e dentro al quale ci si deve abbandonare per sentirsi protetti. È in questi termini che si descrive la sicurezza dell'ambiente familiare in DSP.7.v.56-57 («È stato così che ho fatto, quel mattino, / l'ultimo bagno nel tepore del liquido amniotico»), o la necessità di distaccarsene in DSP.4.2.v.12-13 (*La recisione drastica (del resto, /altrimenti, come?) del cordoncino, cruenta*). Altrove la sensazione di calore protettivo fa sentire *nel morbido cuore di un uovo caldo* (ACQ.7.I.v.15) o *pensare a una tinozza di piume e calore* (FNT.6.G.v.10), e a maggior ragione, se si vuole cambiare, è necessario *affidarsi, finalmente fiducioso, / al tepore molle dell'acqua nella vasca* (DSP.20.4.v.1-2), cioè di un nuovo grembo relazionale. Qui in DSP.19, la fatica dell'operazione viene descritta come *attrito*, sensazione di *freddo*, necessità di una progressività nell'approccio.

Il titolo quindi, tra viaggi metaforici e metafore relazionali, inserisce alcuni riferimenti a vicende e persone reali: l'incontro con un vecchio compagno di scuola accompagnato da una *fanciullina smunta abbarbicata al suo braccio* (v. 36); il ricordo di un conoscente, *il povero Ambrosini*, che fu visitato quando era in ospedale, e con il quale fu *giusto tagliare i ponti a causa di certi suoi trascorsi e di "cattive abitudini"* (vv.

47-49), e che ora si è saputo essere morto. Ricompare anche il tema dell'inautenticità delle relazioni con amici e parenti:

Qui torna viva, divorante
come un lupo affamato, la vecchia questione delle colpe;
i nostri cari amici, gli ospiti attesi da spolpare,
la tavola imbandita, ognuno il suo veleno.
..... Dai, dai
guardiamoceli bene i nostri album di famiglia.
Da giustiziare gli altri
che vengono di spalle (del resto quasi sempre
in malafede).

(DSP.19)

Il viaggio-immersione è un rito che deve essere compiuto sino alla fine, per poter scendere dal treno con una nuova visione di sé e del mondo:

Un po' di luce:
siamo agli sgoccioli;
già qualcuno si alza; la fine del viaggio, le valigie. (Nello
scendere mi accodo. Le gambe, di legno – le formiche –
giusto manovrarle. Sorridere
ai compagni di viaggio.)

La città. Mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio.
A bocca aperta. Il traffico,
i passanti, le automobili, i tassi...
Ecco...
ECCO

Così SCAGIONATE perbacco
a passeggio REALI qua e là
LE PERSONE LE COSE.

(DSP.19)

Ora è l'io narrante che sorride, dopo il viaggio notturno; l'arrivo in città apre ad una realtà che viene vista con occhi nuovi, più positivi. Che si tratti di un viaggio alla ricerca del proprio sé, lo certifica in qualche modo anche il primo testo di DSP.20:

Non bastano più le solite ragioni.

Correggersi; essere tu, essere lui,
essere in mille punti diversi... ora fissi,
ora rotanti... chi va, chi viene: uomini.
Le molteplici possibilità inesprese...
Essere parte con disinvoltura, condividere commosso.

Più oltre non potete andare,

mescolarvi.
Per non lasciare nulla di intentato
(mi mancano, oramai,
tutti i più validi modelli).

(DSP.20.1)

Emerge con chiarezza la necessità di cambiare (*non bastano più le solite ragioni, correggersi*) e di acquisire nuovi paradigmi comportamentali che riescano ad esprimere *possibilità inesprese*. Ma appare evidente anche un altro elemento fondamentale: questa ricerca di *validi modelli* non è solipsistica o fine a se stessa, ma funzionale a recuperare un rapporto autentico con le altre persone (*essere parte con disinvoltura, condividere commosso*). All'interno del viaggio, DSP.20 (*Nuove ragioni*) rappresenta una specie di sosta, una ricognizione legata ai ricordi. Vi compaiono i lemmi *bianco e nero, scene, illustrazioni, obiettivo*, che, con il distico finale

*Mi rivedi tale e quale
dalle foto della serenità.*

(DSP.20.3.v.20-21)

certificano che immagini, presenze e sensazioni sono in qualche modo dovute ad un album di foto, di ricordi. L'ultimo testo ribadisce il concetto:

...o affidarsi, finalmente fiducioso,
al tepore molle dell'acqua nella vasca...

(temo moltissimo per il mio corpo,
temo sbocchi di sangue improvvisi da ogni orifizio,
smembramenti...)

Comunque sia, perfettamente integro [...]
[...]

Infatti
adesso sono vivo, poche parole le dico,
giusto il minimo, in milanese.

Il viaggio va, o riprende,
verso chissà quale futuro.

(DSP.20.4)

Il nuovo stato di cose e la decisione intrapresa consigliano di *affidarsi fiduciosi*, i timori del passato (si ricordino le fantasie di morte e violenza improvvisa e incontrollata qui riassunte in maniera esemplare nei vv. 3-5) sono superati, il *viaggio* può proseguire.

DSP.22 è un componimento sotto molti aspetti complesso, indecifrabile. È composto di ben otto testi, ma solamente di 56 versi. Vi si segnalano lemmi appartenenti a differenti ambiti: quello della scuola (*edificio scolastico* con 2 ricorrenze, quindi *corridoio, aula*) e del personale che vi lavora (*la maestra P., il traduttore C., bidelli, inservienti, portinai, il dialettico*), quello della gara (*rincorsa, inseguimenti, caccia, trafelato, maratona per i campi, sforzo podistico, tensione agonistica, invito al cimento, classifica, vincitore o vinto*), quello della finzione filmica (*commento musicale, scenario, detective o ladro gentiluomo, personaggio, cinepresa, l'attore consumato, Buffalo Bill, istrione, commediante, antagonista subdolo*). In questo contesto così variegato, compare l'io narrante con brevissimi, misurati interventi (DSP.22.1.v.1-2: *Certo del fatto suo, io lo seguivo, prudente/ a debita distanza...*; DSP.22.4.v.5-8: *Osservando, io,/ spiando ora dalla finestra, in alto,/ in disparte, quasi passivo o forse/ seguendo un mio disegno...*). Una chiave di lettura potrebbe riguardare il tema dell'autenticità, caratterizzante l'intera opera di Maurizio Cucchi. L'io narrante osserva straniato, staccato, quanto avviene: segue *a debita distanza*, osserva *in disparte, quasi passivo*, al v. 4 del testo 2 si definisce *pesce straniero, sbigottito*; lo scenario degli avvenimenti è la scuola: qui, le attività sembrano avvenire con una rapidità e con un agonismo (*la maestra sguscia, il traduttore è trafelato, il collega camuso è impegnato in una maratona, il dialettico dai denti cavallini è dominato da una tensione agonistica*) che lasciano l'io *passivo, alla finestra, intento in un suo disegno*. Tutto questo attivismo sembra assumere le caratteristiche di una finzione filmica, se personaggi e personale scolastico vengono confusi in uno stesso elenco:

L'edificio scolastico (ma gli animali?)

I volti: l'attore consumato, la virago,
la suffragetta (spregiudicati), Buffalo Bill; seri,

dignitosi, autentici: bidelli,
inservienti, portinai (composti). [...]

(DSP.22.6.v.1-5)

Ed in effetti, l'ambiente scolastico sembra invitare ad un confronto continuo (è questa la sua *mozione*, si chiede l'io, ovvero l'occasione per uscire da se stesso?):

7.
La mia «mozione»?... Esplicita l'insidia, l'agguato,
l'invito al cimento («misurati, cogli l'applauso»).

«Se non senti... cosa vuoi dire...
È come definire senza capire...»
Secco, provocatorio: «La questione
non verte qui circa il sesso degli angeli». «Peccato.»

8.
Le mani sudate, i polpastrelli
sbocconcellati e neri. «Eccomi, eccomi

di ritorno, io stesso muto spettro,
sia pure, istrione, commediante
discreto, antagonista subdolo, sia pure...
... non so la mia classifica, se il mio prestigio

ne sia diminuito, uscito scosso.» Vincitore o vinto,
pochi di loro (alibi

o giustificazione), infine,
in carne e ossa.

(DSP.22.7-8)

Si tratta tuttavia di un confronto sentito come artificioso, una *insidia*, un *cimento provocatorio*. L'io, nell'ultimo testo, ne esce personaggio, *istrione* o *commediante*. Si è trattato di una gara, ma non importa se si è usciti vincitori o vinti. Seguire questa via porta ad incontrare rare volte (*pochi di loro*) persone *in carne e ossa*.

4. UNA CONCLUSIONE PROVVISORIA

La seconda parte della raccolta che qui si analizza si conclude con un altro paio di titoli legati ancora al tema del viaggio, e con un ultimo riepilogativo componimento, DSP.25 (*Coincidenze*), che ritorna sui toni della prima parte, legati alla scomparsa del padre, e in particolare al contesto familiare conseguente all'*accaduto*.

Sembra di trovarsi di fronte ad un nuovo irrompere della realtà: *poveri fantasmi, trame scucite* è l'esordio del componimento con riferimento alle narrative della raccolta. Vi ricompare il consueto chiuso clima domestico fatto di *conversazioni stente, ogni tanto una frase*; le mura di casa sono una *gabbia* (v. 13), e *tutti i parenti, uno per uno*,

orrendi, vi sfilano dentro. È l'accaduto ancora una volta a dettare la propria irriducibilità:

Umori stagionali? Piacevolezza del bagno.
... vedere gente, uscire con persone...
Una beffa, o una consolazione?
la felice riuscita degli ingrandimenti, il coro
delle prefiche. Ma a capofitto nella piaga, nel profondo;
la vista del corpo, l'estremo saluto; la cognizione
piena, definitiva...

(DSP.25.v.19-25)

Siamo ancora in un contesto di compresenza tra l'io adulto e l'io bambino, compresenza opportunamente nascosta dalla rarefazione dei verbi nelle parti più strutturanti del componimento. Ora torna nuovamente vivida nella memoria una *cognizione piena e definitiva* che rimette a nudo una *piaga* interiore e che non può essere lenita da distrazioni, dal *vedere gente*, o *uscire con persone*. La spiegazione al fatto inseguita lungo tutta la raccolta è un rebus, anzi, un *quiz*, la cui *soluzione, sui muri*, è scritta *a grandi pennellate d'inchiostro simpatico* (v. 33-34), che l'io adulto non riesce a decifrare per riscattare il proprio io bambino dalla sofferenza e dai sensi di colpa. L'operazione posta in essere dal poeta in DSP sembra essere stata, alla luce dell'ultima parte del componimento, quella di salvare il proprio io bambino, di cercare di capire, ora da adulto, se qualcosa allora poteva aiutare a capire quanto sarebbe accaduto e perché:

Le solite strane coincidenze. Il profumo
delle corriere, il clacson. Aspettare una vita. Sul quaderno
pagine e pagine di nomi
scarabocchiati, sghembi sempre più. Dite, di me,
di quelli là.
Ma quella volta niente:
niente cavalli, dico, sollevarsi il polverone,
fanfare, spade sguainate: no.

Non sono arrivati, i nostri. Addio

caro adorabile piccolo tanghero ipocrita.

(DSP.25.v.37-45)

L'operazione, ora come allora, non riesce a dare un esito diverso alla vicenda. L'io adulto non riesce a riscattare con una nuova e più piena consapevolezza dei fatti

l'io bambino. Così, si deve ammettere che *quella volta niente*, non è stato possibile pensare ad un finale in cui *arrivano i nostri*. L'io adulto deve lasciare il suo io bambino nel dubbio insuperabile, e non può fare altro che prendere congedo dalla propria fanciullezza.

CAPITOLO 2

LE MERAVIGLIE DEL'ACQUA (1980)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

La raccolta si compone di quattordici testi titolati. Diminuisce sensibilmente il numero delle composizioni monotestuali (erano undici, sono ora quattro), configurazione formale che scomparirà nelle successive. Rispetto alla precedente, dominata da spunti autobiografici evidenti, la presente raccolta sembra organizzarsi attorno a contenuti chiaramente differenti, anche se non necessariamente avulsi da una qualche forma di continuità con la stessa, dato che il tema del senso e dell'autenticità sembrano qui essere affrontati con una ricerca che sonda strati di profondità che vanno oltre la mera percezione fisica per inoltrarsi in una dimensione onirica, psicologica, mentale, orfica.

La parte più stimolante dell'analisi di ACQ consiste nel fatto che un significativo numero di componimenti si riferisce ad una evidente dinamica di catabasi e anabasi, ovvero ad una immersione, con conseguente successiva emersione, in una realtà altra per raggiungere la quale è necessario superare soglie, attraversare scenari, giungere a profondità dell'io o di altre diverse forme di realtà percepibile, allo scopo di raccogliere frammenti, incontrare figure in formazione, accedere a ricordi propri o collettivi, a possibilità di connessioni, narrazioni, sovrapposizioni attraverso dinamiche di scomposizione e ricomposizione che fondono il sé con altre figure ed esperienze del passato o della possibilità:

Non è un vuoto, un abisso,
posso osservare, mentalmente,
contemplandone lo specchio...
devo rivivere cauto
ogni minimo particolare: gli acrobati,
la plastica rossa sui capelli,
l'azzurro intenso, le gradinate...
o altrove il bosco, il confettino verde che galleggia,
lo slargo accogliente, melmoso, lontanissimi
i feroci spettatori...

ma non è un fluido
in attesa carezzevole...

impegno nel perlustrarla a fondo, occhio
attento alla goccia minima, agli
invisibili finissimi abitanti; confrontarla
idealmente con l'altra, con quell'essenza
cancellata dalla memoria...

la gradualità degli approcci, la boa,
i diversi sapori...

(ACQ.9.A)

Il luogo può essere *osservato* con la mente (una dimensione dell'interiorità quindi) attraverso uno *specchio*, una soglia; l'immersione deve essere fatta con una certa attenzione e cautela per le sensazioni e i dettagli, complice il fatto che l'operazione avviene nella più completa solitudine (*lontanissimi i feroci spettatori*); è richiesta una certa solerzia (*non è un fluido in attesa*), deve essere vinta una inerzia, serve *impegno* per poter entrare in contatto con gli *invisibili finissimi abitanti*; l'approdo è un'essenza paragonabile alla *memoria*, questa *cancellata*, quella *confrontabile*, forse in grado di sostituire o ricostruire ciò che è andato perso, o che non è mai stato nostro pur riguardandoci da vicino.

Il luogo in cui si accede, proprio perché può ricostruire fila di memoria andate perdute, apre a nuove libertà, consente di eludere i vincoli del dover essere per rincuorarsi in un inedito poter essere.

2. LA CATABASI. UNA RICOSTRUZIONE QUASI RITUALE

L'accesso a questa dimensione dell'oltre avviene nel rispetto di alcune dinamiche che sembrano essere quasi rituali; non si tratta di trovarcisi dentro inaspettatamente, né di accedervi volontariamente, bensì di entrarci sulla base di un preciso itinerario, alla presenza o a contatto con determinati oggetti, ricordi, sensazioni. Può essere esemplificativo di questo aspetto il primo testo della raccolta:

Vedi che al cancello le strade si biforcano;
già succhiando la bocca si impasta, si imperlano
le labbra. Si espandeva, sgocciolava l'umido...

C'è come un poggio davanti alla villa, le foglie
volteggiano come gli abiti, cadono come farfalle
in bilico quando mi tuffo, lento, saltellando
nella linea orizzontale, arancione del tramonto.

(ACQ.1.A)

La raccolta entra fin da questi primi versi *in medias res*: l'io narrante giunge ad un bivio presso un cancello che costituisce chiaramente una soglia; l'approccio a questa è accompagnato da sensazioni gustative e di umidità; l'ambiente circostante è caratterizzato da una verzura (il parco di una *villa* con un *poggio*), e in questo contesto tutto quello che si vede cade volteggiando; l'io, a questo punto, segue questo movimento, ma *lentamente*, nonostante la sensazione sia quella di *tuffarsi* e di *saltellare*. Con tutta evidenza vi è un disallineamento tra un tempo che rallenta ed uno spazio che tende a dilatarsi. A questo punto si è dentro, lungo una *linea* del sogno e dell'oltre, quella *orizzontale del tramonto*.

Con ogni probabilità, lo scenario d'approccio all'oltre è costituito da un fatto reale, la visita ad una *villa*: il lemma compare ancora in ACQ.10.B.v.3-4 (*sulla facciata della villa*) e in maniera forse più esibita in ACQ.4.9.v.8-9, dove si accenna al fatto che è *difficile decidersi, muoversi e andare/ tra latte e sporcizia, nel verde dei Grasselli*, con riferimento forse al parco di una villa presente in provincia di Cremona. Più chiaro il riferimento alla cancellata ripresa nel seguente distico:

Ricordi poi solo il cancello, la fanghiglia
e un biondino che si perdeva [...]

(ACQ.9.B.v.23-24)

dove il biondino è con tutta evidenza il poeta stesso bambino. Il fatto che questa dimensione dell'oltre giochi su un attenuamento delle coordinate spazio-temporali appare con evidenza in un altro paio di passaggi:

[...] c'è un'ora
del giorno o dell'inverno — credimi —
in cui le palpebre si abbassano

dinanzi all'affiorare di un'acqua
più serena: ho messo solo un piede
dove comincia l'ombra
e mi ha succhiato tutto!

(ACQ.10.A.v.6-12)

Slittando, ormai, senza rimedio, attorno,
in basso... inutile
la benché minima nozione del giorno,
l'anno... la fase dell'abbraccio.
Crollavo, nella vertigine, ballavo,
leggero come l'aria, più leggero dell'aria.

(ACQ.2.1.v.4-9)

Gli elementi dell'accesso all'oltre compaiono nell'ingresso precipitoso (*succhiato tutto, crollavo, nella vertigine ballavo*) al di là di una soglia (*l'ombra*) in un contesto di rallentamento delle sensazioni e delle funzioni vitali (*le palpebre si abbassano, l'acqua è più serena, la fase dell'abbraccio*).

L'idea di una soglia da varcare è esplicitata nel seguente passo, tra l'altro già citato in parte subito sopra:

[...] Ma una sagoma
oscura, distante, rasente un muro, una
grondaia, forse... ci avrebbe raggiunto?

Ricordi poi solo il cancello, la fanghiglia
e un biondino che si perdeva... E allora,

conosciute le angustie, i sotterfugi del nemico,
non oltrepasseremo più la soglia.

(ACQ.9.B.v.20-26)

Ciò che emerge, sembra suggerire il passo, può essere talvolta spiacevole, ed uscire incontrollato per spaventare nuovamente; se le cose stanno così, sarà il caso di non *oltrepassare più la soglia*. L'idea dell'attraversamento di un limite è frequente e

realizzata con le più varie strategie; talora ci si riferisce ad essa come ad uno specchio, un vetro o ad una pellicola che consente di passare o di vedere oltre come in una immagine specchiata:

[...] attorno, drappi, frange dorate,
specchi dipinti sottili come lame [...]
(ACQ.1.B.v.7-8)

sgorgando spontanea verso l'alto
formerà un cono rovesciato...
o una pellicola... ma così tenue –
nell'intatta fissità di un gesto –

trasparente immagine specchiata...
(ACQ.1.D.v.19-23)

Il gran piacere dell'accidia... scivola, si appallottola
nella boccia di vetro; magari contemplando
le meraviglie del vetrino [...]
(ACQ.4.1.v.1-3)

noi li ascoltiamo stridere incerti oltre
quei vetri... chiamare... gli occhi già chiusi
sorridenti, avvolti... [...]
(ACQ.8.D.v.4-6)

talaltra viene descritta con referenti ben più oggettivi:

Oltre quei monti
sono altri monti — disse — e altri ancora:
nudi, tremendi, inabitati; d'intatti abeti...
e lo scrosciare dei torrenti... di valle in valle:
null'altro che i miei passi, i sandali.
(ACQ.4.7)

Tra la porta ormai socchiusa e il muro
due occhi trasparenti gonfi fissano.
(ACQ.8.C.v.8-9)

[...] Chi sul confine minuscolo
passeggia rattrappito tra le crepe insanguinate,

al fondo cieco della fessura dentro i fili.
(ACQ.10.F.v.7-9)

La soglia può essere oltrepassata, ma come tale può anche costituire un ostacolo, un impedimento:

[...] Ci amano, ci parlano
di laggiù ci aggrediscono tentano
accerchiamenti colgono segnali tracce

segrete tracce manifeste e non sanno
del muro e degli specchi. [...]

(ACQ.10.D.v.2-6)

È singolare il fatto, e lo abbiamo visto nel primo esempio, che nelle operazioni di approccio e discesa in questo oltre-soglia spesso dominino, oltre a luminosità variamente descritte (quattordici sono le ricorrenze di *luce* e corradicali), percezioni gustative, forse ad indicare l'intensità dell'esperienza in un contesto in cui gli altri sensi dovrebbero essere sopiti, esclusi:

Vedi che al cancello le strade si biforcano;
già succhiando la bocca si impasta, si imperlano
le labbra.

(ACQ.1.A.v.1-3)

Capiscimi: sopportano con pazienza
lo scorrere delle stagioni, il cambiare delle mode...
la brevità insignificante degli anni... ho in bocca
quel morbido sapore di mandorla... era
di castagne, dolcissima, già quasi
nauseabonda, cominciava a corrompersi, formare
bianche palme di velluto in superficie, rappersersi,
diventare veleno...

(ACQ.2.3)

con una bocca ancora dolce umida
come altre volte certi spalancati occhi [...]

(ACQ.4.v.1-2)

Quel solito gelato ripugnante,
denso; quella crema dolciastra...

(ACQ.4.2.v.1-2)

Pochi barlumi: un tailleur chiaro a righe, un certo
sapore voluttuoso nella bocca, socchiusa, ammorbidita,
gonfia...

(ACQ.4.9.v.1-3)

la gradualità degli approcci, la boa,
i diversi sapori...

(ACQ.9.A.v.18-19)

Noi siamo lì, lo vedi, senza cura del disordine; giochiamo
finalmente, a dama. Dietro gli occhiali, cinico e indifferente
lo sguardo del voyeur... quei fili d'erba,

inghiottiti, appiccicosi
sul palato; come capelli, naturalmente.

(ACQ.14.3.v.1-5)

Rispetto all'ambiente urbano di periferia e alle anguste pareti d'appartamento che caratterizzano i componenti di DSP, qui nell'oltre sono presenti più aperti scenari di verzura e di abbondante acqua:

ecco i due corni, a grappoli
e i galleggianti rossi... venivano fuori
dall'acqua, che non s'increspa più

(ACQ.1.D.v.10-12)

(sulla cima
è ancora zona indefinibile, terra di nessuno... più in là
— ma i lottatori, dalla notte,
avrebbero ripreso nuove forze —
è come rotolare verso il mare,
immergersi...)

(ACQ.4.10.v.6-11)

L'ultima luce, alte, leggere
gocce sonore, tra le ciglia, volando sugli stagni.

(ACQ.8.B.v.6-7)

Sguazzano li vedi galoppando volano via
laggiù fiamminghi rosa, acque bassissime
sembrano cupe onde di mare...[...]

(ACQ.8.D.v.1-3)

dinanzi all'affiorare di un'acqua
più serena [...]

(ACQ.10.A.v.9-10)

Ritorniamo nel parco

(ACQ.1.C.v.10)

È soprattutto la piatta, regolarissima estensione del prato, le file
doppie dei pioppi sui margini... il pozzo, la nebbia
quasi immancabile... o nella pienezza
primaverile dei colori...

(ACQ.7.B.v.1-4)

Leggerissimi tra i cespugli, tra
le aiole, agili tra le more abbiamo
voci argentine... sulla facciata
della villa i rampicanti, il corridoio

esterno nelle foglie, i petali...
la trapunta a grandi fiori colorati:

(ACQ.10.B.v.1-6)

Acqua, verde, soglia, sospensione spazio-temporale, catabasi. Abbiamo elencato nel paragrafo dedicato alle dinamiche di coesione contenutistica i lemmi relativi alla discesa e alle sue modalità, ed abbiamo anticipato in virtù di altre esemplificazioni alcune sue caratteristiche, ma giova in questa sede riportare per esteso alcuni altri passaggi che illustrino in maniera inequivocabile la ricostruzione dell'oltre che qui stiamo operando:

Cerchi concentrici sono quei padiglioni, verso il basso
a chiocciola; attorno, drappi, frange dorate,
specchi dipinti sottili come lame... lampade
a foglie accartocciate... e gli elastici, le fionde
che agito con le mani; il sapore
verde intenso della menta...

(ACQ.1.B.v.5-10)

[...] Non altro segnale
poteva manifestarsi libero intorno ... non c'è
abbastanza luce... ho qualcosa
sulla fronte...
sgorgando spontanea verso l'alto
formerà un cono rovesciato...

(ACQ.1.D.15-20)

non c'è durezza, difficoltà, attrito...
«guarda come sono sciolto, sicuro...

guarda come scivolo discreto!»

(ACQ.10.B.v.7-9)

quali giri misteriosi, insomma? labirintici
passaggi, spargendo
meravigliosi messaggi, oscuri cenni da...

ACQ.13.1.v.4-6)

Si viaggiava attorno... ma non
con moto
uniforme; a balzi, piuttosto,
a scosse
vertiginose... ogni giro, ormai,
sembrava avvicinarci lentamente
al fondo; però in modo sensibilissimo.

(ACQ.13.4.v.1-7)

Accanto a vertiginose discese, non possono mancare le indicazioni di una qualche forma di anabasi, realizzata con le forme del ritorno o del risveglio:

non basta la parola fine nel risveglio;
soddisfazione occorre già dal sonno;
appagamento pieno...

(ACQ.4.9.v.4-6)

Prendeva a correre, a correre... veniva su tra i prati, la cascina,
crescendo d'evidenza, dimensioni... con maggiore affanno: mosso,
convulso in primo piano, quasi in rilievo, tanto
da soffocarmi, annaspando, cadermi addosso...

bene o male, poi, si sarebbe ridestato.

(ACQ.4.10.v.1-5)

Poi, le rotazioni divennero
a grado a grado meno veloci. La schiuma
e l'arcobaleno poco alla volta dileguarono
e il fondo di quel baratro apparve lentamente
evolversi. [...]

(ACQ.13.5)

3. GLI INCONTRI NEL PROFONDO

L'accesso ad un oltre onirico e conoscitivo viene descritto in questa raccolta con modalità riconoscibili e ricorrenti, e l'ambientazione onirica o metafisica è in qualche modo confermata dal fatto che in ACQ l'io poetico non ha contatti con altre presenze nella dimensione della realtà, mentre forme e *tu* variamente articolati entrano in contatto con l'io solamente all'interno di questa località che ha a che fare con la mente, il sogno, l'interiorità.

Più sopra abbiamo alluso al fatto che le dinamiche di discesa potevano rappresentare singoli e successivi atti, oppure l'approfondimento progressivo di un'unica catabasi. In effetti, sia vera la prima o la seconda affermazione, è evidente la descrizione di un processo di approfondimento progressivo. Nel primo titolo, *Gadget*, è evidente l'incontro con oggetti:

B.
[...] lampade
a foglie accartocciate... e gli elastici, le fionde
che agito con le mani; il sapore
verde intenso della menta...
Un elefantino luccicante ci protegge.

C.
L'insensatezza riposante delle forme,
l'andirivieni dei commessi, il tuo ridere
alto, sguaiato... sugli scaffali di metallo,
dentro i cofani, il vetro spesso
degli oggetti, le biglie d'acciaio che s'inseguono
nella stupenda sala dei raffinati incastri. Ho una

rossa enorme cravatta a farfalla
e ganci, innumerevoli nel busto. Ti inseguo,
le lame insidiano, sporgenti...

D.
Ritorniamo nel parco, ritroveremo
gli amici della stagione, i vecchi cappotti,
i pupazzi snodati e i grandi banchi; sul piatto
di ghiaccio e di cristallo, preserviamoci,
ballerina dai bottoni d'oro...

(ACQ.1.B/D)

Si tratta di giocattoli, di ricordi legati a piccole cose, vestiti, oggetti, l'ingresso in un negozio (*commessi, scaffali, sala*). Nel secondo titolo avviene un salto di qualità: complice una foto, vi è il contatto con una memoria propria o ricostruita, vi è il ricordo di persone, giochi di bambini, folli discese in bicicletta, ma soprattutto una figura femminile:

1.
Mia cara,
della piazza attraversata, di te vicina
non mi restava che una mediocre illustrazione.
[...]

2.
Non dire niente in giro, mantieni
il segreto... Le associazioni
sono inesauribili e anche tu,
mia cara signora e squaldrina, se pensi,
non parli mentalmente? [...]

3.
Capiscimi: [...]

4.
Guarda: [...]

5.
[...]
La figura minuta, vestita di bianco, un nastro
delicato attorno al collo..., uscita

tale e quale dal ritratto: «Ai Giardini Pubblici
si possono coltivare ancora i desideri»
penso... stringo la mano, ne sono certo, alla nonna
che non ho mai conosciuto... cerco di capire
se è vero che le rassomiglio...

6.
[...]
[...] ma cerca
di aiutarmi... cerca di aiutarmi... sorride
la nonna lupo tra le pieghe del lenzuolo [...]
[...] così,

questa lettera d'amore...

(ACQ.2.1/6)

È evidente la presenza di una figura femminile destinataria delle parole del poeta, di *questa lettera d'amore*, di un pensiero d'affetto, quindi. La comunicazione però è a senso unico, vi compaiono quasi unicamente esortativi (*non dire, mantieni, capiscimi, guarda, cerca di aiutarmi*), il *tu* non interviene mai. È chiaro che si tratta di una persona cara e vicina, vista in una *illustrazione*; figura *maiconosciuta*, si tratta della *nonna*, invocata qui come una sorta di lume tutelare contro le paure vissute da bambino (*il lupo cattivo, lo scheletro amico che ci perseguita*), figure tutte che non diradano, ma *sopportano con pazienza/ lo scorrere delle stagioni, il cambiare delle mode... / la brevità insignificante degli anni...* Si tratta di una figura che il profondo restituisce a tutto tondo andando oltre il ricordo, un primo passo verso ulteriori profondità in grado di restituire altre figure e altri *tu*.

Quest'ultima affermazione trova concreto riscontro infatti in un gruppo di testi nei quali compare un'altra figura femminile, originata senza dubbio dalle profondità, che si relaziona con l'io in questo suo viaggio di ricerca, lo accompagna:

[...]
Magiche larve... ombrose creature... languenti
erbe che affiorano... Io stesso, con la mia mano,
potevo tracciare sulla carta un numero. Sappiamo,
ed eccoci al più limpido oblio del sogno,
che un intreccio vigila dietro i fondali...

(ACQ.8.B)

[...]
impegno nel perlustrarla a fondo, occhio
attento alla goccia minima, agli
invisibili finissimi abitanti; [...]

(ACQ.9.A)

C.
Chiara sinuosa trasparente
tenera forma femminile che sorride e gioca
solo io sono il padrone delle spine
compenstrate già nel sangue nella pelle...

D.
[...] «Ma noi — sussurri
muta e il tuo sorriso mi contiene tutto —
abbiamo campo libero, margine sconfinato,
risorse?» [...]

(ACQ.10.C/D)

Siamo in una profondità che non contiene forme, ma *trasparenze, sinuosità*, presenze filiformi e *invisibili* che *vigilano, dietro i fondali*. Sono forme che progressivamente si costruiscono, prendono corpo e sostanza di interlocutore; forme che accompagnano l'io nella sua ricerca di senso e identità, che ne seguono lo stesso itinerario di discesa, forme che si affiancano all'io e che alla fine potrebbero coincidere con l'io stesso.

5. L'AUTENTICITÀ E LA RICOSTRUZIONE DELL'IO

La discesa nell'oltre del sogno e della memoria non è un capriccio, ma una sorta di missione. È una prosecuzione con altre modalità del viaggio che caratterizza la seconda parte di DSP, un viaggio per intraprendere il quale è necessario vincere una condizione di inerzia e superare i paradigmi comportamentali inautentici. Il tema fu affrontato in DSP con riferimento al nonno:

(È la mediazione quella che rovina
il dialogo, l'approccio autentico. Qualcuno
che provvede a tutto e ha le scorte, le riserve,
gli imballaggi pronti...)

(DSP.6.2.v.6-9)

Le identità precostituite e derivate, sembra dire il poeta, sono un problema, impediscono un approccio autentico alle cose e alle persone. La questione ritorna prepotente in ACQ:

Dimenticheremo, dimenticheremo
dal palco superbo delle recite.

(ACQ.1.B.v.1-2)

A parziale conferma, sappi
che d'estate persino, Igor, mi dicono,
zampetta nella sabbia su una buca,
s'intrufola cercando il fresco, quiete.

(ACQ.6.2)

La meccanica dei rapporti intorpidisce... ecco
il dilatarsi, l'interagire degli strati e poi...

non c'è più storia, evolversi. I gesti
si ripetono, si ghiacciano.

(ACQ.9.F.v.8-)

Dipingerò come il cinese anch'io
la morte del fiore sulla terracotta
con un tratto lieve sul bianco candido
della tazza: ultimo meccanico

approccio... [...]

(ACQ.10.A.v.1-5)

Lo so,
l'abitudine non è un conforto.

Così noi due, personaggi scipiti,
circolavamo un po' nell'ombra, un po' nella memoria.

(ACQ.11.v.)

Inoltrarsi nell'oltre comporta innanzitutto un distacco dal *palco delle recite*; i gesti *ripetuti* sono a tal punto inautentici da non riuscire a comunicare nulla; l'io che si rinchiude in camera per inseguire le proprie idee non ha nulla di singolare, anche il cane (*Igor*) d'estate si chiude in una buca alla ricerca di frescura. Anche la produzione artistica conforme a modelli acquisiti, è un *approccio meccanico*; *l'abitudine* rende *scipiti*, ombre che vagano senza chiara meta.

In un paio di testi, anche l'amore con la propria amata rischia di innescare automatismi stranianti, soffocanti:

1.
[...]
Girando la chiavetta, la rana
balla tutto intorno...

Cerchi di buio caldi,

ispessendosi; la mia schiena
dolcemente intiepidita e umida; nell'azione,
l'ombreggiatura degli spigoli,
le punte acuminata dello sguardo
proteso, verso il fondo dell'imbuto:

le evoluzioni
sarebbero arrivate fino al grido.

2.
Non c'è abbastanza aria... apri...
non c'è luce... gli astanti più vicini,
maschere... Mi soffoca, mi opprime.
Al centro il ruolo dei modelli,
si esprime il padrone delle luci, il grande
airone impennato; [...]
[...]O nondimeno

il gioco pallido del volto, il roteare
assurdo dei suoi occhi, le labbra fini, gli scatti
secchi, ritmici del collo, i lapsus,
i proverbi, quel nomignolo... Compare

alla ribalta, dunque, come si legge.
Passeggeri inattesi, pronti al pubblico,
essi stessi spettatori; [...]

(ACQ.13.1/2)

L'amore è un automatismo, una danza rituale che ha un innesco meccanico e un decorso prevedibile (si sa già dove *le evoluzioni sarebbero arrivate*). La prospettiva è *soffocante*, ripetitiva al punto da seguire dei *modelli* fin nei minimi dettagli e movimenti, come si fosse delle *compare*, dei personaggi preparati per un *pubblico*.

Strettamente legato al tema dell'autenticità dei comportamenti è quello della fisionomia e del corpo, con particolare riferimento alla somiglianza e quindi alla derivazione del paradigma genetico:

Il gergo familiare, vanamente imitati
i piedi di mio padre a spatola, le bianche,
poco virili, ossute mani di un impiegato o un medico;
i due gradi sociali di automobile:
la topolino, la millecento...

(ACQ.6.1)

Dimenandosi, abbozzando
infantili mossettine, provate
poco prima, allo specchio. [...]

[...] «l'effimero,

il caduco, lo stile dei cantanti,
gli applausi, l'assemblea...»

Come gli attori,
i mimi del varietà.

Niente in quei connotati,
sbolliti dal buio, fittizio interlocutore,
di meno anonimo, banale, che un paio
di vistose orecchie appuntite, un grosso naso
rosso, spugnoso.

(ACQ.6.2.v.14 sgg)

Ricareare una propria fisionomia, fisica e quindi, metaforicamente, interiore, è l'obiettivo della discesa. Numerosi sono i passi che alludono al concetto, al disfarsi e al rifarsi del corpo: nell'oltre della profondità si danno nuove opportunità compositive che si staccano dai paradigmi e dai modelli imposti dagli altri:

l'identità delle visioni,
possibili metafore gratuite...
i succhi interni, pappa vischiosa che ristagna,
da assimilare, distribuire, espellere.

ACQ.4.5

Fare del moto, questo il consiglio...

parlo per voce di un estraneo, un amico...
facce che tendono a scomporsi, fondersi; gli intrusi
si moltiplicano... i ruffiani, ambigue
fisionomie multiple...

belluino, scimmiesco, folto di sopracciglia
d'improvviso sulla fronte, l'innocuo, piccolo C.,
cresciuto a dismisura, lo sguardo, il sorriso,
già ebe, pauroso...

(ACQ.4.

[...] Eppure i pigri

rinunceranno fatui alla bagarre,
al lento assorbimento, al calcolo
obbligato delle forze... [...]

ACQ.9

Ricorrente a spaventosi intervalli...
materialità dell'ombra questo dissolversi
dei contorni, graduale inarrestabile espandersi,
sfaldarsi del corpo... immobile

silhouette enigmatica nell'alto

illuminato quadrante: il gomito, la crocchia
sull'osso cavo; avanzava in bilico slittando
l'uomo della cesta. Libero, viscido
agitarsi, germogliare...

ACQ.9.E

[...] «Dimestichezza

vorrà pur dire sfuggirne il controllo» eppure
«che resistenza potrà mai opporre
la pelle e non piuttosto decomporsi, macerarsi,

già sbiancata come nell'olio...»

(.....)

La parte fisica, immersa nelle profondità, *assimila, espelle, scompone, fonde, assorbe, sfalda, dissolve, germoglia, macera, decompone* in nuove visioni, *fisionomie, silhouette*. Non è esclusa, oltre al diluirsi nell'informe, l'acquisizione di una nuova nascente forma, al modo dell'embrione che si va formando nel grembo:

Unghiuti piedini, amorevole broncio. All'ora
che i conti non si chiudono, quale filtro
mai s'insinua, tenero crapino, intollerante
bisbetico cuoricino... Solo più bava e grinze.

(ACQ.8)

L'avventura, affascinante e coinvolgente, sembra alla prova dei fatti di difficile concretizzazione:

4.
Si viaggiava attorno... ma non
con moto
uniforme; a balzi, piuttosto,
a scosse
vertiginose... ogni giro, ormai,
sembrava avvicinarci lentamente
al fondo; però in modo sensibilissimo.

Ero già al calcolo delle forme,
delle geometriche parvenze che sprofondano;

gorgogliavo senza sosta, senza
respiro dentro; tra i rottami, laggiù,
qualcosa dev'esserci stato, non capivo...
qualcosa... non c'è dubbio... Ma come proteggersi,
nell'annaspire ridicolo, aggrapparsi
a un troppo lontano, rassicurante corpo...

5.
Poi, le rotazioni divennero
a grado a grado meno veloci. La schiuma
e l'arcobaleno poco alla volta dileguarono
e il fondo di quel baratro apparve lentamente
evolversi. Riportando l'attore
a occhi aperti, gli avanzi della scena.

(ACQ.13.4/5)

È la catabasi che ha consentito di acquisire nuove sensazioni e conoscenze, ma il fondo è sempre in un oltre insondabile, e così non è possibile raggiungerlo e trattenere gli approdi conoscitivi del viaggio. Il *corpo*, suggerisce il poeta, è pur sempre una protezione rassicurante, che non si riesce ad obliterare del tutto. Inevitabile, al testo 5, la conseguente anabasi e la deludente constatazione che ritornare al livello della realtà significa ritornare sulla *scena* come un inautentico *attore*.

6. TRA AUTENTICITÀ ED ESSENZIALITÀ

Nella coerenza tematica e terminologica si staccano per la singolarità del contenuto un paio di componimenti. Il primo è ACQ.7, articolato in 10 testi, e avente come titolo *Giuseppe*. Il titolo assume, per lunghezza e strutturazione, l'andatura di un poemetto. Vi si narra la quotidianità di un mezzadro, Giuseppe, caratterizzata da una vita essenziale e da sogni semplici. È intuibile l'intenzione dell'io poetico di confrontarsi con la figura di questo contadino come un paradigma comportamentale che si avvicini all'idea di autenticità. Singolare come l'incontro con questi venga descritto, nei primi versi del titolo, come un viaggio avventuroso intrapreso, nella realtà o nel sogno non è dato sapere, come reazione ad una condizione di accidia e inerzia:

Forse con questo aiuto: la pancia
piena di alcol e sonno... «domani?»
chiedi, «oggi?»; o già un «ieri»?
Il contrario sarebbe stato un viaggio in moto,
quelli da film, tra polvere e sole... [...]

(ACQ.7.A.v.1-5)

confermando anche da un punto di vista terminologico la compattezza tematica della

presente con la precedente raccolta. Un'altra caratteristica del componimento è il ricorso frequente a enumerazioni, il cui sviluppo intende illustrare luoghi e atteggiamenti legati alla figura del personaggio ben oltre qualsiasi forma di illustrazione diretta:

Di primo mattino... uno dei tanti stanzoni freddi.
Lenta panoramica, nella poca luce (*una cesta
di vimini, forse per la biancheria, i vestiti... in un angolo
la bicicletta... al centro il tavolo,
massiccio, rettangolare... due le finestre
simmetriche...
il buffet, il fornello, la stufa... dietro una tenda,
in anticamera, disfatto, ancora caldo
il suo letto...*) Giuseppe

sciabatta, sbadigliando, tra la cuccuma e il lavandino.
(ACQ.7.C)

Vita essenziale dunque, fatta di poche cose (egli si dedica, in ACQ.7.A.v.17, *liberamente ai suoi piaceri autentici*), di pochi sogni (ACQ.7.A.v.19: «*Avrei voluto essere cantante*»). In questo contesto essenziale, non si pone forse più una questione di autenticità:

Pago di tutto questo? mediocrementemente soddisfatto?
Forse... anche...
Qualsiasi svolgersi difatti insolito,
già implicito dietro le spalle.
(ACQ.7.A.v.25-28)

La vita intellettuale, o meglio il passatempo intellettuale di Giuseppe è caratterizzato da poche essenziali evidenze, ma tutte importanti:

La credenza ha una vetrata amaranto, ondulata... tra le scartoffie,
carte geografiche, portaritratti, agende... e i libri,
si dirà, ben pochi...
Pochi, certo, ma uno per uno,
ben fissi in mente nei capitoli: ognuno un fatto; cioè,
un suo colore, un titolo, una sua data...
(ACQ.7.E.v.1-6)

Vi si accompagna il suono della radio in grado di offrire, *al suo distratto ascoltatore, un'impressione di riposo assoluto, radicato*. Anche l'attività di contadino di Giuseppe è notevole e meritevole di essere osservata, lui che in maniera *elementare*

ma sapiente è in grado di curare la vita con esiti *spettacolari, dolcissimi*:

Attorno, nei pochi metri quadri,
operazioni al sole.

Con cura elementare alle patate, i pomodori.
Muovendo col badile, dissodando,
osserva con ribrezzo il guizzare di grossi lombrichi,
rossi, disperati. Non lontano le fragole
mature, spettacolari in primavera e ciuffi interi, grappoli
dolcissimi di ribes, a confine...

(ACQ.7.F)

Tuttavia, ad un certo punto, la narrazione cambia passo, identificando una
incrinatura, una realtà oltre le apparenze, una mancanza di senso:

«Lo scorrere degli anni è diventato
orrida cosa... lettera morta... morte;
sia pure vivo, attivo nel presente,
è un camminare cieco, futile,
appiccicoso in oscuri, incompiuti affari...»

(ACQ.7.G.v.1-5)

Lo scorrere del tempo è morte, nonostante l'attività quotidiana, perché privo di
scopo. Così, gli oggetti che marcavano un'esistenza paga del poco, rivelano nel tempo il
degrado e la consunzione, la rovina:

Così, quasi tradotto, Giuseppe pensa; mentre fa.
Il tavolo ben più che grezzo: assi
male inchiodate, piuttosto; ruvide, percorse
da formiche, maggiolini,
per le giunture, sulla panca. Sotto,
alla rinfusa arnesi da lavoro, bustine di sementi,
il setaccio, qualche cassetta, barattoli incrostati.

Rudimentali recipienti d'acqua, grosse tolle
per le mani, le verdure, senza vergogna
per i pochi moschini galleggianti...

Sul fianco, tra i badili, le vanghe,
la carriola, una catasta di legna, quindi
lo schifo di pomodori spappolati,
quasi ormai muffi, putridi, infestati
da mosconi, zanzare, vespe ronzanti:

(ACQ.7.I.v.1.14)

Il tavolo non è più *massiccio*, ma *grezzo* e fatto con *assi male inchiodate*; non vi è più un *buffet* ordinato, ma una maldestra *rinfusa* di attrezzi del tipo più vario; l'immagine del *lavandino* di casa è sostituita da quella di *recipienti colmi d'acqua e moschini*; i *pomodori*, orgoglio dell'orto, sono ora visti *spappolati e putridi*.

Il testo si chiude in maniera definitiva su Giuseppe, fermo alla stazione in attesa di un pullman, che pensa al podere e svela una ulteriore verità:

Ma solo illudersi era, cercare di possederla,
complesso movimento di persone; inganno,
averla un po' di più vivendola...

[...]

Sorridendo, rivolto a una sua idea,
in piedi sulla porta... «certo non è la sua salvezza
che m'interessa... presto tornerà ad affittarla,
o addirittura ad abitarci il padrone,
il ricco Caprotti...»

(ACQ.7.J.v.6 sgg)

Lui non era il proprietario (*illudersi era cercare di possederla*) ma un fattore, un mezzadro; il mondo che lo coccolava in una dimensione di accogliente essenzialità non gli apparteneva, gli poteva essere sottratto, come è avvenuto, in ogni momento. *Il padrone, il ricco Caprotti*, l'ha pretesa indietro. Questo paradigma, così promettente, conduce ad un esito ugualmente insoddisfacente.

7. UN TESTO FINALE ATIPICO

Abbiamo visto, qualche paragrafo fa, la riemersione faticosa dal profondo con la deludente constatazione che la realtà proietta l'io sull'inautentica scena della vita, come un attore (ACQ.13.5). Il testo viene a dare una sorta di *explicit* alla raccolta, non vi fosse la presenza di un ultimo titolo, ACQ.14, *Biglietto di Natale*. Il testo, sotto alcuni profili, sembra riepilogativo dei precedenti. Vi compaiono i frammenti tipici della vorticosa catabasi (*bucce, fondi di bicchiere e calpestati i giornali*), il lasciarsi andare in una dimensione dell'oltre alla ricerca di sé stessi:

già gravi distrazioni incombono,
attutiscono l'attrito, come in quei segnali,
incredibili messaggi... sì, senza vergogna..., cercavo
un'immagine di me stesso.

(ACQ.14.2.v.6-9)

le sensazioni gustative (*quei fili d'erba, inghiottiti, appiccicosi sul palato*), la discesa verso un basso, un oltre (*fase del regresso*). L'esergo, però, offre una chiave di lettura più contestualizzante:

*Abbiamo imparato ad accudirci vicendevolmente.
A badare ai nostri corpi nella gabbia.*

Si tratta di una autocitazione, un distico che compare in DSP.25.v.12-13, il cui riferimento è la madre. La chiave di lettura del componimento, pertanto, deve cogliere, all'interno del contesto, il rapporto con questa essenziale figura femminile. Il testo sembra far emergere modelli, immagini, figure in sovrapposizione all'io (*un principio all'immedesimarsi*):

Non so se l'umido, la pioggia
in altri tempi preferita... o un inverno,
distratto da mille improvvisi pensieri.

Hai un impermeabile chiaro, da chauffeur,
grossi stivali con soles di gomma, enormi
occhiali azzurri, dolci parole...

(ACQ.14.1.v.8-13)

[...] «Da tempo,
molto tempo, trascuro gli studi, ma la giovinezza
non mi abbandona, concede nuovi indugi...»

(ACQ.14.2.v.3-5)

(Fu così che sguscio giulivo da una porta,
agitando nella corsa i due mazzi di fiori,
precipitandosi al pullman; forse sotto le ruote,
sprofondato in una buca, in un tombino, riaffiorava,

madido, ingobbato, ancora sorridente,
ma con una già mortale fascia di sangue attorno al collo...)

(ACQ.14.2.v.10-15)

Eccomi uscire, dunque, al braccio
una gran borsa a quadri...

Sono una vecchia, traffico,
senza ormai niente di patetico,

dietro certe verdure, certi spiccioli...
Neppure il coltello in pugno, il sentire
lancinante la discreta aggressione; temo già
che sdrucchioli, perda quota dentro la busta,
moneta senza corso...

(ACQ.14.5.v.5-13)

Si tratta forse di piccole immersioni (*regressioni*) innescate da qualche album fotografico:

Si era così interrotta la lettura
e, il titolo, dicevi, apparteneva
senza dubbio a una vecchia illustrazione... ma non importa,
dietro le piccole vetrine nostre immagini,
le forme chiare conosciute.

(ACQ.14.4.v.1-5)

ma sta di fatto che vi compare una probabile immagine del padre (*lo chaffeur in stivali di gomma?*), un ricordo o una profezia sul proprio ruolo di studente, una nuova immagine di violenza e morte, una vecchia signora anziana (la madre stessa? La nonna?) con la quale l'io si identifica. Il componimento quindi riporta in ambiente domestico e reale la ricerca di *un'immagine* di se stesso, ma il conflitto e l'astio ritornano a scombinare le prospettive:

La gabbia è morbida, ma non è dorata...
calci, piuttosto... o stratonarti forte,
come coi ragazzini... non mi sentivo
di agitare goffamente le mani... [...]

(ACQ.14.1)

[...] Stupiti,
numerosi domestici animali, cauti spettatori,
muoversi attorno con espressione
incuriosita, becchi a rostro, musci inquieti,
rumori tropicali...

(ACQ.14.4)

«Questa strana esperienza... animale
litigioso.» «Cicli diversi della vita
di cui l'ultimo è sempre il meno necessario.» Richiami
orali, frasi bisbetiche; e mulinavano
di seguito certi fendenti, colpi cattivi addosso,
in aria... e mi veniva da urlare,
offendere, trascinato scalciando, peso morto
ridicolo, pronto a infierire sulle lacrime,
sulla bocca contratta, rettangolare, nello spasimo...

(ACQ.14.6)

L'equilibrio domestico (*gabbia*) è precario, il rapporto con i coetanei conflittuale; i parenti, i vicini, gli amici sono visti alla stregua di animali domestici (abbiamo già visto in DSP l'uso di metafore animali per indicare persone sgradite); più in generale, il periodo di vita che si è ricordato (*esperienza, ciclo*) è stato emotivamente un disastro.

Così, l'io narrante esce, in ACQ come già in DSP, nuovamente sconfitto nella sua ricerca, nelle sue prospettive di costruzione identitaria. Le immersioni nell'oltre sono state proficue, ma alla prova della realtà non fruttuose; la vita in casa è stata caratterizzata da mai sopite tensioni. Ancora una volta, Cucchi rivisita con nuovi strumenti la sua personale biografia, confermando l'impossibilità di riscattarne gli esiti, le movenze. Compiuto questo passo, può solo osservare come il tempo, passando, abbia stemperato le asperità:

Poi è venuto l'inverno
e siamo usciti di casa...

Così, le cose del passato,
a ripensarci adesso ci viene da sorridere.

(ACQ.14.7)

CAPITOLO 3

DONNA DEL GIOCO (1987)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

Abbiamo avuto modo di osservare, nel capitolo dedicato alle dinamiche di coesione contenutistica, che la raccolta DNN è costituita da una ampia riflessione di tipo biografico-familiare, dove accanto ad alcuni titoli legati all'io e alla propria costruzione identitaria, si trovano altri momenti dedicati alle figure della madre e della nonna materna e, in maniera più significativa, alla figura del padre, che vede in questa raccolta buona parte dei componimenti legati al ciclo poetico che lo riguarda.

Più in generale, DNN restringe ancora il numero dei titoli rispetto alle raccolte precedenti (da 25 a 14 e ora a 9), introduce un'ampia sezione centrale in prosa e articola tutti i titoli in più testi, evitando d'ora in poi la stesura di poesie monotestuali. La raccolta prosegue, sotto diversi aspetti, entrambe le precedenti: DSP registrava il disorientamento conoscitivo di un io che ha improvvisamente perso ogni riferimento paradigmatico a seguito della precoce e inspiegabile morte del padre; ACQ lasciava intendere la possibilità di raggiungere una consapevolezza identitaria grazie all'accesso ad una dimensione di un oltre onirico o psicologico dove trovarsi ma anche costruirsi, ricomporsi: entrambe queste linee di riflessione poeticatrovano spazio in DNN, in particolare i primi cinque titoli sviluppano DSP, gli ultimi quattro ACQ.

I primi cinque testi, infatti, riesumano la tematica familiare e soprattutto paterna: qui, però, nonostante non sembri vi siano stati differenti approdi conoscitivi circa

l'accaduto, l'incedere della riflessione sembra volgere ad una soluzione delle tensioni, dei non detto, dei disagi: nei confronti del padre vi è una sorta di riappacificazione, di dichiarazione d'amore incontrastata, anzi è il padre stesso che in DNN.1.G chiede all'io poetante una sorta di rito lustrale, purificante, pacificante della memoria e della scomparsa:

O mio pallido birichino
l'orso nero di fuoco è nella gola
c'è il giocattolo di legno marino
e pochissima scienza.
Non vedrò più Milano
lavami lavami lavami.

(DNN.1.G.v.7-12)

e nel titolo seguente è coerente la risposta dell'io narrante alla richiesta del padre:

Abbi comunque pace
e l'abbia chi ha taciuto. Siamo noi
il corpo dell'economia.

(DNN.2.A.v.10-12)

Più defilata in questa raccolta la riflessione poetica sulla madre, nei confronti della quale permane l'impressione di un disagio relazionale, di una difficoltà affettiva. Ricompare invece in un paio di luoghi la figura della mai conosciuta nonna Agnese, recuperata probabilmente a seguito di una discesa onirica nel ricordo proprio o nella memoria condivisa dei familiari.

Nella seconda parte della raccolta scompare l'orizzonte familiare dei primi cinque titoli: l'attenzione ora si focalizza sull'io e sulla necessità di ricercare paradigmi di autenticità in base ai quali costruirsi una identità certa. La reale situazione personale di partenza viene vista come limite, come eredità vincolante e inautentica. È quindi necessaria un'opera di ricostruzione dell'io che non punti necessariamente a obiettivi ambiziosi, ma si sappia anche accontentare di orizzonti comuni.

2. LA COSTRUZIONE IDENTITARIA DELL'IO

Il giudizio che l'amato Glenn ha dato sul proprio figlio e io poetico pesa come un macigno:

«Questo bambino è un inetto
e non ha fantasia»,
sentenziò un giorno qualcuno
amato sopra ogni cosa,
e lui pensò che era vero.

(SCL.1.G.v.19-23)

Mentre è in posa, l'adorabile piccolo, vestito di bianco, col cappelluccio a visiera e il giornalino a fumetti nelle mani, piega leggermente, flessuoso, la gamba sinistra e il ginocchio sporge appena. Temo però che la sua fantasia sia assai mediocre, l'attitudine al fare inconsistente. La sua curiosità non è purtroppo manifesta, non guarda attorno, non scruta i meccanismi. Ma è tenero e si commuove; sente profondamente.

(DNN.4.D)

Vi si intersecano sensi di colpa legati all'*accaduto*, l'incapacità di comprenderne le ragioni, l'impossibilità di operare un riscatto personale in continuità con il paradigma paterno. Sotto questo particolare profilo è comprensibile il testo nel quale il poeta si chiede se dopo tante difficoltà sarà possibile raggiungere un grado di levità interiore:

Più fermo era lo sguardo
e più tremava il cuore
un rosso corpo cieco era
un urlo una crepa... ma
si scioglierà si scioglierà
dimmi... potrò cogliere anch'io
la mia bionda farfalla?

(DNN.6.A)

In ACQ il poeta ha sperimentato alcune modalità di investigazione delle profondità insondabili dell'io, e pertanto intende ora ripercorrere con rinnovata fiducia e decisione gli stessi passi:

B.
È chiara la curva che decade è gelata
la superficie muta che si pareggia
all'occhio che non intende, parole
semoventi guizzano... desideroso
di luce e terra l'orizzonte è una lama

uno specchio che mi cancella.

C.

[...]

Ora la mente non è più
vagabonda e sospesa la memoria
fa ancora godere
i pensieri d'amore passati.

D.

Questo nuovo altrove è oblio
è impassibile grembo totale.

[...]

Corre il muso fanatico tra i rami la lingua
lecca tra i riccioli di fango gocciola scarpinando
all'inguine le ciucce la saliva.

(DNN.6.B/C/D)

È evidente in questo passo il richiamo ad alcuni elementi della catabasi: al di fuori di evidenti percezioni visive (*l'occhio non intende*), si allude ad una soglia con termini che abbiamo già incontrato (*orizzonte, lama, specchio*), la *superficie* è scivolosa, sdruciolevole, si è in presenza di irrequieti elementi (le *parole*) che guizzano in movimento. L'io si muove in coordinate *mentali*, ma la *memoria* qui è *sospesa* per poter dare luogo a più profonde emersioni. Nel frattempo, si è raggiunto un accogliente *oblio* che alberga in un *altrove*; l'operazione è accompagnata da sensazioni di umidità e gustativo-olfattive.

Cosa si trova in questo *altrove* di così accogliente, pacificante?

D.

[...]

Ascolta infelice
i passi cauti scricchiolare
nel crepuscolo sull'erba: mi vuole!

[...]

Coltivato il suo nome nei fiori
e oggi reso a noi il suo corpo paziente lavato
che sembra di cera sul bancone gelato
sfatto la vita che deborda
flaccida sui fianchi il nero sui talloni
il nero tra le dita e le unghie dei piedi.
Sono io non è più penitenza e una
è la verità.

E.

[...]

Ha un suo breve sorriso ma attorno
nel silenzio pacificato che chiude

domina l'alito cattivo del distacco

(DNN.6.D/E)

L'oblio sembra essere una sorta di dimensione dell'oltre nella quale obliterare gli aspetti negativi della propria biografia per far emergere ciò che c'è di positivo: così, in questo altrove si è desiderati (*mi vuole*) da chi non è più con noi, e ascolta infelice i passi di chi si avvicina; il riferimento sembra proprio alla figura paterna, nella sua condizione attuale di salma. Si ribadisce una volta di più l'identificazione paradigmatica (*sono io, non è più penitenza e una è la verità*) con il defunto, la pacificazione, l'amarezza del *distacco*.

Contrariamente a quanto successo in ACQ, dove l'io poetico, dopo l'immersione nell'oltre, non è riuscito a portare con sé consapevolezza e determinazione per superare le abitudini e gli atteggiamenti indotti, in DNN.7 lo stesso ritorna con rinnovato vigore sul tema affrontando le resistenze al suo progetto di autoformazione. Programmaticamente l'io narrante si chiede:

trepidi cenni disegni
di carta ma quali saranno
attore maschera o marinaio
i moti del tuo cuore?

(DNN.7.A)

Negli altri brevi testi seguenti, il poeta cerca di definire l'oggetto che resiste alle sue intenzioni (DNN.7.B: *anima furba che mi eludi*), affermando le molteplici possibilità di intervento (DNN.7.B: *nessun luogo/ è la tua casa ogni straccio un possibile/ volto*). L'attività che intende porre in essere il poeta è creativa (il titolo è *Disegni di carta*), sartoriale:

D.
è già schermo l'ombreggiatura
del collo il debole mento
sfuggente, opponi dietro mille
volti nessun volto

E.
amico mio il tuo sarto
ti infossa ti sbava i contorni
i bottoncini, ti raddoppia agile
o pasticciato nelle linee
morte quasi un osso

(DNN.7.D/E)

L'esito è quello di una figura tratteggiata, inquadrata, cui manca ora una consapevolezza, una identità:

sfumante fragilità, deposti
i tuoi lembi posi t'inquadri
placato, quelle mani un po'
si agitano quasi ombra o il torso
ruvido massiccio e le spalle
il naso freschissimo:

ti darò un volto e un nome.

(DNN.7.F)

Ha esito positivo questa operazione? Il successivo testo DNN.8 sembra descrivere una parabola biografica, con dedica alla moglie Valeria e al figlio Enrico, che parte da un'infanzia povera di attese:

Nel mio felice anno
l'esordio mi puliva il sentimento
e anche il mattino mi faceva gola.
Ma il possibile vasto è infanzia,
odore di sé, rosario per la vigilia.
Scorro via, sono acqua...
Avrai per compagna un'anima comune.

(DNN.8.A)

per giungere alla consapevolezza che *fiorirà un altro uomo* attraverso nuovi viaggi (*ci aspettano tutti i paesi del mondo*) e nuove possibilità (*ho tutti i treni che partono*):

Fossi stato più frivolo, amico...
L'inverno si rifà salute,
lascia il maestro, ci aspettano
tutti i paesi del mondo
e nessun ruolo.
Per chi avrà fiducia.
Depongo lo stemma dell'invalido,
la foto dell'atleta e un mazzo di santini.
Ho tutti i treni che partono
e molte virtù.
Non credo più nell'opera
queste carte salutano.

(DNN.8.D)

3. LA FIGURA DELLA NONNA AGNESE

Come in ACQ, anche la presente raccolta chiude, dopo alcuni titoli di serrata riflessione, con un ultimo testo più personale, più intimo. Se la discesa nell'oltre si è fatta via via da esperienza straniante a risorsa conoscitiva, se con DNN.8 viene proclamato che *ci aspettano tutti i paesi del mondo*, che *tutti i treni* sono in partenza, ora non resta che partire, avanzare, fare il primo passo. L'operazione tuttavia, nuova e terribile, deve essere compiuta con l'accompagnamento di un nume tutelare, la nonna *Agnese*, che dà il titolo al componimento. Emersa non da un ricordo, ma da una ricostruzione di memorie condivise con i propri cari, e dalle immancabili catabasi alla ricerca del senso e dell'identità, la figura della nonna è sempre apparsa con le caratteristiche della protezione, della sicurezza:

La figura minuta, vestita di bianco, un nastro
delicato attorno al collo... uscita
tale e quale dal ritratto: «Ai Giardini Pubblici
si possono coltivare ancora i desideri»
penso... stringo la mano, ne sono certo, alla nonna
che non ho mai conosciuto... cerco di capire
se è vero che le rassomiglio...

(ACQ.2.5.v.9-15)

In ACQ.2 la figura emergeva a seguito dell'innesco onirico costituito da una illustrazione, da un *ritratto*; è evidente che in questo oltre la nonna emerge come rassicurante figura che prende per *mano* e guida lungo una via in cui *si possono ancora coltivare i desideri*, dove è possibile ancora scoprire, riscoprire o ricomporre una verità su di sé. Ma anche in successivi testi la figura della nonna compare con le stesse caratteristiche:

C.
Il mio costume nero
era cucito a mano ma la maschera
non si sa mai cosa nasconde.
Chissà chi sei donna del gioco
che per mano mi tieni
che mi aspiri e governi
passerò tutto intero
passerò con la testa
in ascolto e presente assoluto.
Il guscio è polpa che si scuote e non c'è più

e anch'io mi sciolgo!
pelli morbide che tremano
urlando poca ombra vuoto grappoli
la forza vita delle donne.
Così vorrei ma il mondo
non è un intreccio della fantasia.

D.
Dicevi: è una notte calda
proteggiamo l'entrata, i solitari
viaggiano sulle foglie morte
nei sentieri. Picchiava nel vetro
ma placido diceva: au revoir
au revoir monsieur non sono un ladro
ho smarrito la via diluvia
e il mirto cigola che fa paura.
Aspetto l'ansia lucida del giorno
che seleziona la morte.

(DNN.1.C/D)

Nel testo C è chiara la presenza di questa *donna del gioco*, che dà nome all'intera raccolta e che ancora tiene *per mano* e guida (*governa*) un incerto perché ancora bambino io poetico. È una figura che *protegge* dalle inquietudini infantili, dalle presenze misteriose che popolano le serate buie a letto, ma si tratta, come evidenziato, di una *fantasia*; il mondo è una realtà ben diversa.

A chiudere dunque questo piccolo ciclo dedicato alla nonna Agnese è DNN.9, nel quale compare, oltre a termini e indizi tipici della discesa nell'oltre, una più strutturata relazione con le figure che vi trovano. Il primo testo è emblematico:

Il mio risveglio è stato nel tuo nome
sussurrato e un saluto un bianco sogno
Agnese che ritorni ombra che passi figurina
bianca sottile che non mi ami.
Io ti seguo con l'occhio e con la penna
mentre scivoli e c'è la guerra
in Santa Maria Fulcorina. Sono poco
un adolescente un angelo una fantasia
sono un signore che ti pensa e inventa
mite e vile affettuoso e coltivo
la mia mania.

(DNN.9.A)

Il passo sembra mettere in evidenza, e quindi corroborare l'idea di un piccolo ciclo omogeneo dedicato alla nonna: in questo testo, *con l'occhio e con la penna* il poeta sta osservando forse la stessa foto di cui si accenna in ACQ.2.5: lì si parlava della nonna

come di una *figura minuta vestita di bianco*, qui di una *figuretta bianca sottile*, il riferimento potrebbe non essere casuale. Al di là di questo, il rapporto tra io e Agnese non avviene a livello della realtà: si può discutere quale passaggio tra differenti realtà certifichi il *risveglio* del primo verso, ma è chiaro che Agnese non è una presenza reale. È *ombra, figuretta, scivola* in un tempo, quello della guerra, che non è quello del presente in cui vive il poeta. A maggior ragione, il rapporto con la nonna è mentale e spirituale, se è vero che l'io si vede come *un signore che ti pensa e inventa*. Il distacco tra le due persone è evidente, poiché l'io narrante cerca la nonna, ma questa è, al di là delle fantasie e delle ricostruzioni oniriche, oggettivamente indifferente, lontana. Così, il poeta recrimina in A.v.4, *non mi ami*, appella quasi insultando in B.v.2 *stupida donna lontana* (ma non le era riferito anche il *mia cara signora squaldrina* di ACQ.2.2.v.4?), e accusa confuso:

Sagoma solitaria io
 e tu vaneggi ridi
 coi tuoi dentoni d'oro
 rampolla adiposo in me
 il rancore. Miserie
 da gran signore da spossessato
 re: impuro e fiero
 da sé si distrae per essere
 ruvida e trasparente ti do
 la carta del pane.
 Perché mi escludi?

(DNN.9.C)

E non potrebbe essere altrimenti, vista la natura del rapporto. Eppure, la figura della nonna è una idea fissa, forse perché paradigma di un paradigma che lo riguarda: come vedremo più avanti, la madre del poeta fu generata da una relazione illegittima con un *capitano* che *dopo non c'è più stato, non è più stato mio*; in questo contesto, sia la madre che l'io poetico son cresciuti senza padre, e la nonna, nell'inseguire una *felicità fragile* diede probabilmente il via al paradigma di sofferenza e dolore della figlia e del nipote accettando una vita senza compagno, da sola:

Ancora lei, l'ombra.
 Chissà perché ti associo
 nella mia mente al mio disordine:
 sei l'esemplare e il mio ricovero
 il capitano è il sole e gli occhi,

l'isola al centro dello scudo. Milano
una carrozza va, il teatro
Italia il nuovo cinedramma
«La felicità»: fragile nell'opporci.
Sormonta il motto chiaro:
«E dopo non c'è stato più
non è più stato mio».

(DNN.9.D)

Sono emblematici i primi versi del passo (*ti associo nella mia mente al mio disordine*), e l'ambientazione d'inizio secolo (*la carrozza, il cinedramma*) focalizzano la figura della nonna. Dal punto di vista esegetico il lemma chiave è *capitano*, sul quale ritorneremo più estesamente commentando l'ultimo testo di MAL. Qui, è il caso di riportare un altro testo:

«L'assente mi dà la malattia
la forza la malinconia.
La sua pronuncia era straniera.
Riappare inatteso riflesso nel vetro
fiore di luce e non l'ho accolto
ma il cuore che non è cambiato
cade. Sull'orlo Tina che è lui mi
accenna e non lo segue: "Non verrò"
però s'imporpora e lo ammira.
E stato così prima di sfiancarmi
e te lo dicono le mie perdute ossa.»

(DNN.9.H)

in cui possono comparire conferme a quanto detto sopra: il testo è una dichiarazione di altri riportata con la segnalazione grafica dei caporali e a parlare sembra essere appunto la nonna (è lei che subì, come il poeta, un'assenza importante). A propria volta, il nome Tina sembra essere in qualche modo legato alla figura della madre del poeta: in quanto possibile figlia dell'assente, Tina si identificherebbe ammirata in questi (*Tina che è lui*) allo stesso modo in cui in DNN.4.A il poeta afferma *Il mio nome è Glenn e sono mio padre*; a corroborare l'illazione vi sarebbe anche il fatto che nel romanzo *La maschera ritratto*, pubblicato da Cucchi nel 2011, comparirebbero la figura di un personaggio alla ricerca delle tracce del padre e del nonno, prematuramente scomparsi, e quella della madre di nome Tina impegnata nella ricerca del marito e del padre. Alla luce di tutto ciò, la figura della nonna come guida viene ad assumere un senso tutto nuovo, il senso di chi ha già percorso un cammino e lo può indicare a chi seguirà (DNN.9.E: *Liquefatto*

*confluirò in te/ chiarore ombrato/ bianca ombra pastosa/ che palpo./ Mi darò a te
spargendomi/ mi avrai dalle mie mani).* Così:

Marudo marudo e tutto quel marciume
e pioggia nel villaggio. La vera del pozzo l'erba
alta selvatica e il fango che mi impiastra. La gioia
del campo infradiciato e i piccoli animali
un dito, la Silvana indicava: vai, esplora
è Marudo! E tu Nanina che ti guardavo
non mi hai calmato divaricatissima
ridotto alla ragione! Hai detto: vai,
vai! c'è Barbablù nel fondo e la memoria.
Avevo i brividi e un po' di fame.
È stato un miracolo un dono
un addio.

(DNN.9.K)

è la nonna stessa ad invitare, con un dono e un addio, il piccolo io narrante a non scoraggiarsi, a buttarsi e sporcarsi le mani nonostante ciò che lo spaventa. L'invito della nonna acquista particolare autorevolezza, se è vero che nonostante le fatiche e i dolori della sua esistenza, può salutare definitivamente il mai conosciuto nipote con queste parole:

«Ho le caviglie troppo gonfie
ma non è questo dolce amico gentile
che parlandomi ti trasfiguri e piangi.
Cammino verso l'impossibile e se il dolore
talvolta mi confonde credimi
non ho mancato la mia vita.»

(DNN.9.L)

CAPITOLO 4

POESIA DELLA FONTE (1993)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

La presente raccolta prosegue la tendenza ad accorciare il numero dei titoli (ne sono ora presenti sei in tutto) per organizzare all'interno degli stessi riflessioni poetiche più ampie. Rispetto alle raccolte precedenti, la presente procede nella direzione orfica di ACQ e della seconda parte di DNN: in quest'ultima, l'io poetante ritorna all'oltre-altrove con maggiore determinazione alla ricerca di senso e identità, qui in FNT affronta la fatica di gestire, nelle operazioni di discesa e recupero del materiale identitario, la dualità tra corpo e spirito, laddove la spinta volenterosa del secondo deve fare i conti con la zavorrante materialità del primo. Ne emerge dal punto di vista contenutistico una raccolta fortemente compatta, che partendo dalla sentita necessità di staccarsi e trasbordare dalle attuali condizioni di vita, cerca di vincere il letargo, l'accidia, l'inerzia, il sonno, il dormiveglia per una rinnovata spinta a intraprendere o proseguire il proprio viaggio. È il caso di osservare subito che definire FNT.2, *Il sonno del mattino*, come un titolo potrebbe essere riduttivo, in quanto lo stesso costituisce una specie di raccolta nella raccolta, con i suoi 19 testi (di cui uno, oramai immancabile, in prosa) ciascuno con un proprio specifico sottotitolo.

Nel primo componimento, dal significativo titolo *Trasbordo*, viene confermata l'intenzione di continuare il viaggio di ricerca nella propria interiorità:

Sono ridotto a una cornice
eppure mi attraversano
sentimenti bellissimi.
L'uomo che giace e si oppone
non è l'uomo indigente, l'escluso.
Dicono i proverbi:
messaggero fedele porta salute.

(FNT.1.A)

Se l'impressione è quella di essersi svuotato per lasciarsi attraversare da istanze interiori eterogenee (*sono ridotto a una cornice*), è pur vero che è necessario perseverare nel proprio obiettivo, come l'io stesso afferma in virtù di una gnome e di un'autorità biblica (il v. 7 riprende Proverbi, 13.17). L'asserzione viene confermata anche nel passaggio seguente:

Sullo scoglio il suo corpo pulito
faceva un gesto senza storia,
di pane.
[...]
Leggere l'economia è obbedire
senza sfida né affermazione
[...]

(FNT.1.B)

Sullo *scoglio*, così come sulla *cornice*, l'esistenza non lascia traccia, è *senza storia*, ma nondimeno è in grado di operare per il bene. Il giacere e l'opporsi, fedeli al mandato, si concretizza anche qui come un *obbedire senza sfida né affermazione*, facendosi cornice, appunto. La fedeltà all'obiettivo, la discesa per il recupero, prevede che si debba operare un distacco, che il corpo e l'anima si *allontanino* per ricongiungersi successivamente:

La piccola folle l'anima disperata
si allontana ridendo.
«Il distacco è ritorno», dice.
«Mi abbraccerà l'estraneo delicato.»

(FNT.1.C.v.3-6)

Ora l'anima, o quel che caratterizza la parte in veglia dell'io dopo il distacco dal corpo sopito, si affida ad un nuovo stato di cose, va incontro ad altro da sé:

Secondo alcuni che soffrono talvolta
di un cieco risveglio e cercano coi piedi
nudi tremando il pavimento che affonda...
il trasbordo è all'estraneo
inerzia strana,
quieta che sfuma,
e ne diviene complice
chi tradisce il bambino
col suo gozzo e il suo torso ricurvo.

(FNT.1.D)

Questa operazione deve essere consentita, dice il poeta negli ultimi versi, anche al bambino, per consentirgli un più completo recupero dell'io, pena il tradimento. Ora l'io si trova nell'oltre, *reciso* in una *assenza*, in quel sottile orizzonte compreso tra cielo e mare così ben raffigurato dal pittore Giovanni Segantini (1858-1899) nel quadro che regala il proprio titolo all'ultimo verso del componimento:

Nel sacro di questa assenza
recisi
tra due lame di luce e acqua
l'orizzonte è il paese.
Il capo lo appoggia,
orfana in un abbraccio,
l'Ave Maria a trasbordo.

(FNT.1.F)

2. L'IMMERSIONE E IL SOGNO

Se FNT.1 è un componimento quasi preparatorio di una nuova desiderata immersione nell'oltre, FNT.2, intitolato molto significativamente *Il sonno del mattino*, entra nella tematica della raccolta confermando che solamente nella sospensione onirica è possibile compiere esperienze di ricerca dell'io. Il titolo, composto ripetiamo di diciannove testi, è fortemente strutturato secondo una successione tematica, e indicando che in questa fase della giornata è possibile operare proficue incursioni nell'oltre. Il componimento presenta un primo gruppo di testi introduttivi, un gruppo finale di testi conclusivi, e due blocchi centrali di testi che affrontano il tema dell'accidia il primo, e di alcuni quadri autobiografici il secondo. Se coinvolgiamo nel novero dei diciannove testi

anche FNT.1.F, indicato nell'ultimo esempio, otteniamo un'organizzazione quasi speculare, come emerge dal seguente schema:

specul.	testo	contenuto
1	FNT.1.F	Immersione nell'oltre
2	FNT.2.A-B	Approdo in una località marina
3	FNT.2.C	Dicotomia accidia-movimento
4	FNT.2.D-K	Tema dell'accidia
4	FNT.2.L-O	Temi autobiografici
2	FNT.2.P-Q	Località marina e fuga da questa
3	FNT.2.R	Dicotomia accidia-movimento
1	FNT.2.S	Risveglio

La prima colonna tenta di delineare le specularità che caratterizzano l'organizzazione dei testi, che vengono successivamente indicati con le coordinate e con una descrizione succinta del loro contenuto.

Gli elementi di specularità 1 descrivono l'ingresso e l'uscita dal viaggio nell'oltre: di FNT.1.F abbiamo già parlato in precedenza, mentre il testo S segue qui sotto:

Risveglio

Eccolo uscire dalla pasta
maleodorante del suo sonno
barcollando nella nausea
già alto il sole,
[...]

Qui si scioglie l'accidia in uno slancio,
come in un gesto alato,
e va planante oltre l'appoggio,
nell'aria tiepida e nei corpi,
o forse nello stacco a precipizio
e nella bocca aperta della luce.

(FNT.2.S)

Il sottotitolo del testo è significativo: l'immersione nell'oltre onirico termina con un *risveglio*. Vi si parla, nella parte finale, di un'*accidia* che viene *sciolta* in uno slancio che punta diritto in una *luce*. Questi elementi riepilogano il contenuto dei testi precedenti. Procedendo ancora in maniera accerchiante, i testi marcati con specularità 2 descrivono la presenza dell'io in una località marina. Il primo testo è chiaro nel descrivere una nuova ambientazione:

La casa al mare

Non sono più nella mia casa,
ma in questa sede ariosa che mi concede tutto.
La sua tranquilla geometria
dà ingresso al chiaro per i corpi
umidi e leggeri sul terrazzo.
Ascolto di qui le voci della piazza,
osservo come un lago il mare che si apre
nel bosco e se c'è vento
una domestica campagna di cicale
che a mezzogiorno protegge i nostri passi.
Dipinta di azzurro e di bianco
la Brise Marine raccoglie gente che non ha
questi giardini riflessi negli occhi,
né le tracce feriali di una pigra incuria.
Mi affaccio distante per vedere
quei musci di pesce e la vernice
azzurra e viola che cola sulla pelle
di chi non sosta quando il tempo
non ha più direzione:
nella pianura totale, deserta,
e nel confine a taglio che si annerchia.

(FNT.2.A)

Il testo menziona il titolo e cita alcune parti di un componimento di Mallarmé. Il titolo, *Brise Marine*, può essere oggetto di riferimenti incrociati se consideriamo che lo stesso è anche il nome di un hotel della Costa Azzurra, dove il poeta si è frequentemente recato. La referenza letteraria allude alla determinazione di fuggire seguendo un innato istinto che nulla può frenare, ed in effetti qui il poeta non è più *nella sua casa*, ma in una realtà luminosa e accogliente, dove lo spazio tende a dilatarsi (*il mare che si apre*) e il tempo ad annullarsi (*il tempo non ha più direzione*). Nella parte specularmente finale, il poeta offre una piccola cronaca turistica legata ad un viaggio effettivamente svolto in Senegal:

Gorée

L'isola di Gorée guarisce
l'ansia del non ritorno.

Dalla scialuppa pensava alla vetrina
dell'istituto, spiava spalle e occhi,
i corpi così nobili.
La casa degli schiavi
aperta sull'oceano da una buca,
il verde polveroso e basso come a Mozia
e il cannone sulla cima.

Il piccolo albergo rosso, feriale,
per una birra. La sabbia quieta,
come nella cartolina, e i ragazzi
sdraiati al sole di dicembre.

Così impreveduta e mite
e delicata l'Africa.

(FNT.2.P)

L'esperienza del viaggio e dell'isola *guarisce l'ansia del non ritorno*, sopisce, sembra dire, con la sua *mitezza e delicatezza*, qualsiasi desiderio di ritornare. Ma il ritorno è necessario, non fosse per l'evento traumatico di un *Incendio* (è il sottotitolo del pezzo in prosa FNT.2.Q) che costringe a lasciare in treno il luogo di villeggiatura, la casa e gli oggetti in spiaggia. Nel treno, *cassone metallico, il sonno è sui sedili*. E in questo dormiveglia, dice il poeta di non *sapere più se partiva o tornava, irrimediabilmente perso nella lontananza*.

I testi di specularità 3 sono i più interessanti, perché inaugurano, o confermano in maniera decisa, la strategia poetica di Cucchi di descrivere situazioni che lo riguardano personalmente facendo ricorso a personaggi della letteratura e dello sport. Di FNT.2.C, che si riferisce a due quadri, uno di Chagall e uno di Velasquez, abbiamo già parlato in precedenza quando abbiamo affrontato il tema della rarità verbale; un analogo riferimento viene operato nello speculare testo FNT.2.R con la figura del precocemente scomparso filosofo e letterato Carlo Michelstaedter:

Lettere di Carlo Michelstaedter

Vi siete accorti, dal modo come scrivo,
che ho molto sonno...
Però non mi lasciate senza lettere,
scrivetemi, vi supplico...
Sarò calmo e normale,
ma che angoscia il distacco, non è vero?
E tu, mamma, non puoi non essere contenta:
sono con tutti allegro, sempre,
sono stato sincero con voi,
sono sempre lo stesso...
Ma le strade hanno in fondo
come una nebbia dorata e gli occhi
non vedevano che buio da ogni parte...
È un incubo d'inerzia faticosa,
l'inerzia nemica delle cose...
Il porto è la furia del mare.
Vi bacio, miei stronzetti adorati.

(FNT.2.R)

Ne *L'ospite bilanciato* (FNT.2.C) l'io poetico assumeva a propri referenti i personaggi decritti nei quadri, nelle direzioni di una uscita, di una vittoria sull'accidia e sull'inerzia; qui ugualmente, alla fine dell'esperienza di immersione, ci si riferisce alla figura del tormentato filosofo, morto suicida per un diverbio con la madre, nel descrivere una condizione personale di fatica (*ho molto sonno*), solitudine (*scrivetemi vi supplico*), disagio (*che angoscia il disagio*). Il viaggio sembra essere giunto a conclusioni poco rassicuranti (*nebbia dorata, buio da ogni parte*), vincere l'inerzia è *faticoso incubo*, l'approdo sicuro del *porto* è in realtà una *furia del mare*. Vi è poi il riferimento alla madre, conflittuale in Michelstaedter così come nel poeta. Ne parleremo oltre.

Siamo così giunti alle parti centrali, in particolare a quel primo blocco di testi relativi al tema dell'accidia che il poeta affronta avvalendosi della figura letteraria di Oblomov, protagonista dell'omonimo romanzo di Gontcharëv. Il gruppo di otto testi risulta fortemente compatto fin dai sottotitoli: *Divano, Sonno del mattino, Vecchiaie, Il sogno di Oblomov, Letto*. Più in particolare, il testo G, con il suo riferimento nel titolo al pigro personaggio, viene a dare una luce interpretativa e quindi una certa continuità anche ai testi precedenti: il testo D, *Divano*, descrive la stanza in cui dimora Oblomov, il *divano accostato alla parete* che sarà *giaciglio provvisorio, improprio, miserabile* di un *polveroso eroe* che in realtà sogna qualcosa di meglio (*un letto di piume*). Il legame con il successivo E (*Sonno del mattino*) è evidente dal verso di chiusura (*già penetra dalle gelosie/ il primo annuncio del mattino*), e dal tema appunto del sonno mattutino:

Sonno del mattino

Nel sonno del mattino
sfuma il rimorso e l'abbandono
genera quasi dei prodigi.

Ma la notte è ancora combattuta
e all'alba s'impregna di sporcizia.

Poi si ricuce
nel primo oziare della luce,
e tra la gente delle vie qui intorno,
come una specie di allegria.

(FNT.2.E)

L'antitesi tra notte angosciosa e dormiveglia mattutino pieno di speranza ed allegria e il loro faticoso avvicendamento vanno inquadrati nella dimensione del prodigio, nel fatto cioè che nel passaggio da una condizione dell'*abbandono* a quella della *prima luce* si apra un passaggio verso nuove possibilità, in cui

[...] qualcosa si proietta
oltre la doppia porta, oltre le scale,
il cortile verde cupo e il portone
nell'indefinibile terra
dove quello che non è stato
andrà a comporsi
nella camera quieta e senza colpe
delle morti oneste.

(FNT.2.F.v.2-9)

Nell'apertura sta una possibilità; se questa non viene colta, non sarà mai. Questa riflessione precede e forse giustifica il successivo testo G, *Il sogno di Oblomov*:

Sul divano
c'era un asciugamano dimenticato
e la pipa abbandonata.

Dove siamo?

È una mattina bellissima... La casa,
gli alberi, la colombaia. Tutto
viene a gettare un'ombra lunga.
Il bambino diventa pensieroso
mentre si guarda attorno
e abbraccia ogni cosa, gli adulti
che si danno da fare nel cortile.

Ecco, si sentono dei passi,
uno si copre il viso con il fazzoletto,
poi si getta a terra e va a sdraiarsi
sotto un cespuglio.

Anche lui parla,
con una voce che non sembra sua.

(FNT.2.G)

Siamo ancora dentro la stanza del divano di Oblomov, ma in realtà (*dove siamo?*) in quel *primo oziare della luce* che consente l'accesso ad una realtà altra; lo scenario accogliente trasmette *una specie di allegria*, ma c'è chi si ritrae spaventato da tanta novità, si nasconde *sotto un cespuglio*. Resiste al richiamo di tanta positività.

Il successivo gruppo di quattro testi sviluppa ancora il tema dell'accidia: questa volta però, l'io poetico lascia il paradigma oblomoviano per intervenire direttamente sulla scena:

[...] usciva
dal fianco mettendosi calato
sulla schiena a vedere l'ora
come in ospedale.
«Faccio una vita anonima
e credo che sia un bene»,
sorrideva tornando
e tutto il corpo rispondeva veloce
verso il basso e il buio,
seguito da un languore consolato.

(FNT.2.H.v.7-16)

È chiaro che non si discute più qui di un modello, ma di una esperienza che si intende vissuta in prima persona: l'io poetico riconosce e accetta l'anonimato della propria esistenza, e al risveglio non fa altro che girarsi *verso il basso e il buio*, in un *languore consolatorio*. Nel frattempo, dall'esterno, giungono all'io rinchiuso nella pigrizia della sua stanza chiusa stimoli, voci, rumori, come si descrive nei tre testi successivi dal titolo *Davanzale, Letto, Balcone*:

Davanzale

Fra il tetto e il davanzale, nel cortile,
quelle bestie malate, quando è ancora buio,
gemono, urlano in un coro altissimo.
Penetrano, lugubri, attraverso i vetri,
nei rantoli, nei sussulti animali,
nell'odore e negli occhi chiusi della stanza.
Sono con noi.

(FNT.2.I)

Letto

Qua sotto fiatiamo caldi
buone bestie tenere

Oh come siamo dolci e inermi,
buoni e sospesi nell'oblio del giorno,
nelle piume e nel poco
che ci protegge scarmigliati,
gli occhi socchiusi, e gli sguardi si sfiorano
in un tocco per sempre che ci fa comuni,
quaggiù depositati, stirandoci a grattarci

nel caldo inverno dei colori.

(FNT.2.J)

Balcone

Seduto come un vecchio sul balcone
guardavo con invidia le volate
e poi le ricopiavo sul pavimento rosso.
Lei, forse offesa per la mia luna, mi diceva:
«Non c'è la mamma, ma è per poco.
Sembra che qui sei sulle spine,
ma perché?».

Perché c'è un arco chiaro, un'ala enorme
che ci tocca dentro, e io divento
quest'abulia sospesa e questo guscio
pieno di fessure.

(FNT.2.K)

Le bestie malate con le loro sofferenze riescono a *penetrare* nel *buio* della stanza, non si riesce a tenerle fuori; eppure sotto le coperte si vive un protettivo calore intimo, anche se si è come *depositati, animali*. La vita, il gioco, non fanno dimenticare, perché nonostante la nostra quotidianità ci avvolga e protegga, il *guscio* in cui viviamo è *pieno di fessure* e lascia che qualcosa filtri dentro. Non siamo perfettamente impermeabili, per quanto sia inerte e abulico il nostro io, qualcosa di ciò che è fuori, esterno ed estraneo, ci raggiunge sempre.

L'ultimo gruppo di testi, da FNT.2.L a FNT.2.O, recupera il tema autobiografico con quattro quadretti legati alla figura del padre (L), della moglie in dolce attesa (M), della Milano degli opifici di periferia (O), e di una inedita rappresentazione di sé stesso come disabile, come fanciullo chiuso a qualsiasi forma di contatto, eppure desideroso di averne (N). Più in generale, il quartetto di testi sembra coinvolgere gli aspetti più importanti della biografia cucchiana, e su questi il poeta stesso sembra voler fondare la ricostruzione del proprio io:

‘53

L'uomo era ancora giovane e indossava
un soprabito grigio molto fine.
Teneva la mano di un bambino
silenzioso e felice.
Il campo era la quiete e l'avventura,
c'erano il kamikaze,
il Nacka, l'apolide e Veleno.

Era la primavera del '53,
l'inizio della mia memoria.
Luigi Cucchi
era l'immenso orgoglio del mio cuore,
ma forse lui non lo sapeva.

(FNT.2.L)

L'inizio della sua *memoria* viene posto in quella *primavera del '53*, inizio che poggia su quell'uomo *ancora giovane*, *Luigi Cucchi*, che teneva *la mano di un bambino* che forse non seppe mai manifestargli il suo affetto. E così, nel testo M, l'io poetante si intrufolava continuamente nei locali dell'ospedale *per portare il suo semplice messaggio di appartenenza*. È questa la fonte della poesia cucchiana? Da questi due personalissimi momenti, vi è un passaggio, nei testi N e O, a considerazioni più ampie:

Il canto del silenzio

Il mite fanciullo franato
storpiava urlando nei denti storti
il canto del silenzio.
Forse, come annotava il consigliere,
nel suo torpore era troppo spesso
rannicchiato.

Vorrei che qui, sotto il canto, le voci,
si udisse il disturbo dei passi,
lo sbattere di porte e della tosse,
lo strusciare
di vesti e piedi che si muovono dai banchi
verso la balaustra. Tra le campane
e le voci degli officianti,
tutto una cosa sola.

(FNT.2.N)

Nella prima parte del testo si descrive un *fanciullo franato*, probabilmente storpio, che soffre per aver mantenuto troppo a lungo una posizione rannicchiata, fisica ma anche interiore. Con un cambio diegetico (si passa dalla terza alla prima persona) quel fanciullo stesso manifesta l'auspicio (*vorrei*) di confondere in un tutt'uno le poche e insignificanti manifestazioni della propria esistenza (*passi, tosse, sbattere di porte*) con quelle degli altri. Un desiderio di mettersi in comune con gli altri, di stabilire una appartenenza comune. Il testo O, *Vetrina*, tratteggia una prima topografia autobiografica: l'io poetico afferma di essere fortunato per il fatto di essere venuto al mondo in un angolo tutto sommato accogliente, questo oramai costituisce un *borgo*

della mente che è fonte fissa, fissato cioè in un ricordo che non è più realtà. Se di ripartenza si deve trattare, se si deve dare un nuovo slancio alla ricerca di una identità, bisogna affrontare e recuperare quei luoghi (Lambrate, Niguarda, via Varé, via Candiani, via Verità) come sono ora, cioè desolazione onirica, verità senza bellezza, sottostoria in un recinto fradicio, altrove ovunque non degno di memoria. FNT.2.O verrà ripreso dall'ultimo componimento della raccolta, FNT.6, Al Cairo.

3. LA CORPOREITÀ COME APPRODO DEL SUPERAMENTO DELL'ACCIDIA

In un contesto in cui è viva la dicotomia tra anima e corpo, è consentito alla prima operare un *trasbordo* verso una realtà altra nella quale poter recuperare elementi utili per la definizione del proprio fondamento identitario. L'approdo avviene in un luogo arioso, luminoso, accogliente, sospeso nel tempo e nello spazio come un'isola. Qui è necessario vincere innanzitutto l'inerzia, l'accidia, la fatica di chi è pago della propria condizione; nonostante ci si rinchioda nel buio della propria stanza, le istanze che vengono dall'esterno non possono essere ignorate, il *guscio* in cui viviamo è *pieno di fessure*. Acquisito agli atti questa necessità di aprirsi, nolenti o volenti, all'estraneo, i punti di partenza per una nuova riflessione su se stessi sono le persone più care, il padre scomparso, la compagna della vita. L'aprirsi agli altri vicini apre conseguentemente agli altri meno vicini, ma le relazioni vanno curate, coltivate, altrimenti, sotto questo profilo, si rischia di essere impreparati, *storpiati, rannicchiati* dalla lunga inabitudine alla convivenza sociale. Bisogna partire, oltre che dalle persone, anche dai luoghi che ci hanno visto venire al mondo e crescere, anche se adesso su questi grava il velo dell'abbandono. Con queste consapevolezza, è ora necessario ritornare, nonostante l'isola interiore nella quale ci si trova sia un luogo così piacevole da far dimenticare tutto il resto. Si lascia l'isola, si emerge, ci si risveglia:

Incerto, abbagliato scorge in basso
le donne distese e un omino
dai riccioli biondi sorridere,
dire qualcosa e andare via veloce.

Qui si scioglie l'accidia in uno slancio,
come in un gesto alato,

e va planante oltre l'appoggio,
nell'aria tiepida e nei corpi,
o forse nello stacco a precipizio
e nella bocca aperta della luce.

(FNT.2.S)

Davanti agli occhi, al momento del risveglio, appare un quadretto familiare, forse autobiografico (quell'*omino dai riccioli biondi* rima troppo con il *biondino che si perdeva* di ACQ.9.B.v.24 per non riconoscervi il poeta bambino che gioca), e, negli ultimi versi, la realizzazione dell'*Eccomi, sono lui, / i piedi sui gradini / della porta a un passo / dalla luce bianca del mondo / che c'è fuori* che proferì lo stesso poeta, attraverso l'*ospite bilanciato* di Velasquez, in FNT.2.C.

Immersione, recupero, emersione. E poi?

Poi vidi un angelo
salire dall'acqua con il sole,
e accanto lo ignora
l'uomo che piange e vomita,
da solo, nel campo dei santi.
Ma già domani o fra un'ora sarà pronto
alto che va e nell'aria
non c'è figura o luce che lo chiami.
Eppure ha scarpe che non fanno traccia,
labbra nel corpo che non si chiudono.

(FNT.3.A)

L'io narrante ha consentito alla propria parte spirituale ed interiore di operare un viaggio alla ricerca di sé e dopo alcuni tentativi il ritorno è stato carico di effetti, ma al momento di intraprendere un nuovo corso di vita, lucidamente, formula una consapevolezza che è un vero punto di partenza: nel suo viaggio terreno, l'uomo è solo. Non vi sono istanze superiori (*figura o luce*) che si chinino sulle sofferenze dell'uomo, né questi si alza ad invocare (*lo ignora, da solo*) l'*angelo* che *sale al sole*.

L'essenza dell'uomo è materialità animale (testo B.v.1: *l'idiota si apriva senza cura all'animale*), e la sua filiazione è unicamente di sangue, nonostante un costante anelito a superarsi:

Al sangue seguiva un pensiero malinconico,
un sorriso e una calma desolata:
l'allegoria del figlio in cuore e spirito,
che nessuno redime ma non si rassegna.

(FNT.3.B.v.7-10)

L'io poetico si preclude una riflessione verso la trascendenza, limitando quindi il proprio orizzonte di senso in un al di qua terreno e materiale. Tuttavia, l'esito della riflessione non è radicalmente solipsistico:

Proteso a sé...
eppure l'animale si dà,
si sparge nel campo se smarrisce
l'orizzonte naturale.
Onorami:
per quello che è un uomo,
per il suo strappo solitario, sordo
e il suo bagliore vuoto nelle tempie,
pelle di verità.

(FNT.3.D)

L'uomo, pur *proteso a sé*, è in ogni caso un animale sociale, un *animale che si dà*, e che porta in sé un valore legato alla sua identità e alla sua sete di verità.

Il successivo testo FNT.4 riprende, rielaborandoli, diversi concetti espressi in precedenza: in A.v.1-2 afferma che *il personaggio non ha ruolo, / dunque è protagonista*, alludendo all'autenticità identitaria che è stata motore e oggetto di tante riflessioni; nel punto in cui è giunto, l'io riconosce di non avere alcun ruolo cucitogli addosso da qualche sceneggiatura, e pertanto può ora essere il protagonista della sua esistenza. Il senso delle cose può essere recuperato dal fondo nel quale ci si immerge con la mente, e solo così, facendosi attraversare da ciò che si raccoglie, esso può eromperci come da una fonte:

Lo sguardo che si propaga,
la luce della mente,
non lo disperde il fondo.
Ma lo rischiarà di obbedienza attiva,
lo traduce in fonte.

Cogliere il fondo al fondo
e farlo infine eromperci, sgorgare
dagli occhi, dalla pancia molle,
ignorando se stesso.

(FNT.4.B)

La valorizzazione del legame di sangue chiama in causa la figura della madre in due passaggi: nel primo vi si manifesta la difficoltà relazionale attraverso la figura del Franti di *Cuore*:

La madre di Franti, fradicia di neve,
arriva trafelata, forse piangendo.
Disse il maestro: «La farai morire».
E quell'infame sorrise.

(FNT.4.A.v.7-10)

nel secondo l'io riconosce l'indissolubile legame di sangue, e, per la prima volta nell'opera, rivolge alla madre una richiesta di aiuto:

O cara madre, gonfia e sfortunata,
dolce di fantasia e magone,
come ti specchi in questi muri gialli,
in queste ragnatele
— e io ti ammiro nella tua zavorra — per resistere?
Curami, non separarmi,
non farmi andare via, morire.

(FNT.4.C.v.12-18)

Chiarite quindi le basilari consapevolezza, i punti di partenza per dare alla vita un nuovo corso e un nuovo senso (nessuna trascendenza, valore al legame di sangue, materico), il poeta può cominciare a tessere la sua riflessione su di sé in maniera nuova e inedita:

Mi depongo sulla tela pulita
tutto materia e muto pensiero,
tutto forma possibile.
Ho lisciato la guancia,
ho piegato il ginocchio, e volo
al centro mitico della lontananza.

(FNT.4.E.v.1-6)

4. L'INIZIO DEL NUOVO CORSO

Ovviamente, la ricerca di senso ha come primo obiettivo identificare la fonte dalla quale il senso deriva. Le catabasi, la ricerca operata nell'oltre, il dialogo con figure mai conosciute e appartenenti alle profondità insondabili dell'io, del ricordo e della

memoria, hanno costituito una sorta di approccio propedeutico alla costruzione del sé, una sorta di prova iniziatica che ha restituito consapevolezza e determinazione. Forgiati da questa esperienza, ora si può cominciare:

A.
Salire e infossare lo sguardo:
nel cupo ci dev'essere un punto geometrico,
fra questi blocchi di pietra
e questa spaccatura e ogni volta
appare, sgorga, va e allora è
come se fosse incessantemente
nel chiuso della valle.

B.
[...]
Io mi incammino tra i passeggeri e i vigili
in nulla differente di visibile.
Però cerco una fonte che sia solo mia.

C.
Qui parlo per me
senza schermo o figura
e mi basto com'ero:
questa sola radice ricoperta di terra.

D.
Forse la fonte è una frase,
una domanda spaccata, una figura
che copre un'altra figura e un'altra ancora.
Ma non all'infinito.

E.
[...]
I miei volti abolisca,
luce nella luce.

F.
Ho bussato per la seconda volta
alla piccola casa del poeta.
Alle spalle un verde senza roccia,
acque rimaste dolci
e quasi una pianura.
Mi respinge, pensavo,
per non averlo abbastanza amato.

Nell'imbrunire tornavo a crogiolarmi
e la mia luna era l'elogio dell'oblio.

(FNT.5)

La verità su di sé può erompere solamente da una fessura, da una *spaccatura* che incrina il piano indistinto della realtà; la si deve quindi cercare *nel cupo, tra blocchi di*

pietra, nel chiuso della valle; l'io non si sente speciale accanto e in mezzo alle altre persone, è consapevole di essere una semplice *radice ricoperta di terra*, ma sa che può cercare una *fonte che sia solo sua*; forse la fonte è una frase che non riuscirà a dire una parola definitiva, ma avvia comunque un processo che di svelamento in svelamento non può non giungere al fondo reale delle cose. Nel testo F, l'io poetico dichiara che la ricerca della sua fonte avverrà con lo strumento principale della poesia, alla quale si avvicina con rinnovata consapevolezza.

L'ultimo testo, FNT.6, supera il momento delle intenzioni di ricerca per uscire letteralmente in strada. L'io poetico percorre ora i luoghi che lo videro bambino, recupera con la memoria le persone che popolarono quei luoghi e considera con approccio diacronico cosa rappresentarono negli anni della sua infanzia quelle periferie piene di opifici divenute quartieri vecchi, degradati, socialmente recuperati:

Il viaggiatore torna curioso sui suoi passi,
tra i padiglioni che fluttuano ingabbiati,
obliqui, semisommersi dalle alghe.
Pensa a una tinozza di piume e di calore,
tira su il bavero e riflette
su queste transizioni.

(FNT.6.G.v.7-12)

Il viaggiatore curioso, l'io poetico, mantiene aperta la tensione conoscitiva, non giunge a conclusioni: registra fatti, situazioni, condizioni, e *riflette* su queste trasformazioni.

CAPITOLO 5

L'ULTIMO VIAGGIO DI GLENN (1999)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

L'ultimo viaggio di Glenn rappresenta indubbiamente un punto di svolta sotto molti profili. Da un punto di vista formale, si tratta della raccolta meno implicata con gli stilemi che hanno caratterizzato la poesia di Cucchi: è quella con il minor numero di titoli, di versi e di parole; in virtù di GLN.1 e GLN.4, titoli composti da molti testi brevi, è la raccolta con il più alto indice di narratività (rapporto tra testi e titoli) e la seconda per omogeneità versale sulla base dello scarto quadratico medio; è una delle raccolte con la più bassa presenza di segni grafico-interpuntivi e con la più alta presenza di verbi sul totale delle parole; è la raccolta con la più bassa presenza percentuale di parole sdrucchiole, e una tra le più povere di strategie di compattazione del significante. Per tutti gli indici formali che hanno costituito oggetto di analisi nell'apposita parte di questa tesi, e che costituiscono ugualmente stilemi marcanti la poesia di Cucchi, GLN in generale rappresenta il punto di minor elaborazione formale.

Dal punto di vista contenutistico, la raccolta descrive, in particolare nei suoi due testi più significativi indicati sopra, l'approdo ad un punto fermo, l'arrivo ad una conclusione.

È emblematico di questa affermazione GLN.4, titolo che chiude definitivamente il ciclo di Glenn. Certo, nelle raccolte successive a DSP il poeta era riuscito a

riappacificarsi e a convivere con la figura del padre, confessandogli il proprio affetto e la propria ammirazione. Era giunto anche alla conclusione di accettare l'importanza del paradigma paterno, quando affermò in DNN.4.1 *il mio nome è Glenn e sono mio padre*, ma si è sempre trattato di una pacificazione effettuata senza conoscere le effettive dinamiche dell'incidente che causò la morte del padre. Ora, con modalità due volte postume (per la morte e per la già raggiunta accettazione del fatto: GLN.4.A.v.3-4: *sarò solo un bambino/ ma mio padre vive in eterno*), il poeta ritorna sull'*accaduto*, ripercorre gli ultimi istanti della vita del padre recandosi in quelle località italo-svizzere dove lui si suicidò:

Il paese era sparso sulla schiena del colle
e mi scorreva limpido negli occhi.
Nell'aria illogica di un sole svizzero
[...]
«Non sento quasi niente — ho detto —.
Però ti fermi su, alla chiesa,
e lasci che io vada solo in mezzo al bosco:
per rispetto, almeno, per raccoglimento.»

(GLN.4.B)

GLN.4 procede in una narrazione asciutta come una cronaca: ricorda le indagini personali svolte (D: *i ragazzi in divisa sono stati gentili*), le interviste ai vecchi compagni di lavoro (E: *Forse Bernasconi/ era stato con lui telarista all'Olympia/ ... forse cercava in lui una speranza*), le difficoltà da reduce (F: *Glenn era tornato dalla Russia/ e aveva ancora il braccio fermo*; H: *Eravamo assaliti da visioni fantastiche/ e dall'angoscia dell'ignoto/ I morti erano incollati a terra dal gelo*; K: *Glenn non ha più la faccia/ da film americano/ è un ragazzo colpito*), il fidanzamento e il matrimonio (M: *Dal Cairo a Loreto/ pochi passi abbracciati sul corso/ e c'ero io nella pancia*). Tutto viene descritto in maniera sintetica, succinta, con poche rapide pennellate: così, descrivendo le difficoltà sul posto di lavoro emerge il *socio sprezzante e fanfarone*, i *pacchi di cambiali*, il *benessere leggero*, i *libri contabili bianchi*, i problemi con l'alcol. Ora l'io poetico sa, è in grado di capire, più che le modalità, le motivazioni:

Stupefacente è la freddezza del disegno,
romantico, nella mortificazione, il compimento.
Forse aveva la mente spossata dall'inadempienza,
il cuore ferito dalla delusione
o gli martellava il braccio come un'eco di guerra,

nelle allucinazioni del mattino.

(GLN.4.T)

Non importa definire l'esatta e unica causa dell'*accaduto*, gli basta, a seguito delle sue ricerche, aver completato il quadro delle possibili concause: problemi economici, personali, dolorosi ricordi di guerra, un'esistenza di sofferenza e disagio generalizzato, insomma. Il poeta ora intende adempiere fino alla fine al dovere di accompagnare il padre, così attraverso il dolore come nel momento della sua morte con *la 6,35 in una tasca* e del suo funerale, *davanti alla scatola col tuo vago sorriso*, e solo dopo questo riattraversamento dei fatti e delle vicende può esserci il definitivo congedo:

Ciao, dico adesso senza più tremare.
Io ti ho salvato, ascoltami.
Ti lascio il meglio del mio cuore
e con il bacio della gratitudine,
questa serenità commossa.

(GLN.4.X.v.6-10)

2. L'APPRODO IDENTITARIO

Risolutivo e conclusivo di una stagione e di una tematica poetica quindi è il componimento GLN.4, ma allo stesso modo anche GLN.1 viene a costituire un approdo, il raggiungimento di un punto fermo. Qui, il poeta sembra dare risposta alla provocazione del verso finale di DNN.7.F: *ti darò un volto e un nome*, e per la prima volta mette da parte dubbi, ricerche e tentativi per offrire un quadro di chi è di cosa vuole essere:

A.
Rutebeuf passeggiava come un santo,
guardava la facciata delle case
come ripida roccia friabile.

B.
Così mi chiamo
perché il mio nome
viene da "rude" e "bue".

(GLN.1.A/B)

Paradossalmente, la raggiunta consapevolezza della propria identità e autenticità avviene ricorrendo ad un paradigma letterario, quello del poeta provenzale Rutebeuf. L'adesione al modello, che avviene anche mediante perifrasi o traduzioni della sua opera, intende mettere in luce l'essenzialità dello stile di vita (*era impeccabile/ nel suo vestito chiarissimo di lino/ quel poco appena uso*), l'atteggiamento leggero e privo di asperità (*non ho fiele né veleno*), il sentirsi sotto molti aspetti *borderline*:

E.
Così mi verso nel niente,
scorro via nelle strade e nei mercati
come piscia di cane.

F.
Sono ridotto in società
ma non ho più committenti.
Ho amici Jean Bodel e Baude Fastoul,
che furono i poeti lebbrosi.

(GLN.1.E/F)

Questo aspetto viene in qualche modo ripreso in un paio di testi relativi alle persone affette da cretinismo:

I.
Indossa un camicione che gli arriva
ai piedi nudi. E piccolo
come un fanciullo, e ha le dita
intrecciate sul petto,
quasi in preghiera.
Con la sua faccia tonta
e il naso trilobato
mi dà un'idea di mitezza sognante
e di una nobiltà interiore un po' animale.
Per molto tempo ho guardato la figura
e ho riso.
Ora non più.

J.
Il capitano Genestas
incontra il vecchio cretino morente:
è il loro ultimo idolo.
Ma dove questi esseri vivono,
la gente crede che portino fortuna alla famiglia.
In certe valli dove abbondano,
vivono all'aria aperta con le greggi.

(GLN.1.I/J)

Figure un tempo disprezzate dal poeta stesso (*per molto tempo ho guardato la figura/ e ho riso*), ora vengono visti come parti integranti del paradigma costituito da Rutebeuf, in virtù della loro *mitezza sognante*, e della *nobiltà interiore un po' animale*, del loro essere più vicini allo stato di natura e quindi ad una condizione di autenticità e verità che la vita sociale non intacca. L'osservazione viene poi corroborata dalla citazione del protagonista de *Il medico di campagna* di Balzac, dove si racconta di una analoga benevolenza che nei luoghi del romanzo viene tributata a questo tipo di persone.

Questa prima parte di GLN.1 sembra aver esaurito il compito di definire l'identità, i desideri e le caratteristiche autentiche dell'io poetante; così, quasi ridestandosi da un sogno (K: *all'alba sono ancora al primo sonno/ e ho fatto il sogno/ di questa povera pietanza*), l'io ritorna al livello della realtà, essendo ora in grado di affrontarne i problemi e i disagi, *in primis* quello del rapporto con la madre con la quale può ora intraprendere un confronto più affettuoso, posato:

Non potrò più dimenticare questi pomeriggi
seduto al tavolino col tuo vermut
a vederti mangiare

e dire: «In fondo la mia vita è stata povera,
ma non mi è mai mancato lo spirito».

(GLN.1.L.v.5-9)

È presente nella parte finale del titolo l'*accaduto*, l'evento tragico del suicidio del padre, ma il focus è sulla madre, sul suo dolore, e verso questo il poeta si proietta come difensore:

V.
E il colpo si era diffuso
nella testa del mio povero padre
e gli aveva spaccato la testa.

W.
Non c'era bisogno di tanta violenza,
mi dicevi. Dio inverecondo
che maneggi le cause e non ti fai vedere:
non farle più del male.

(GLN.1.V/W)

L'idea di essere effettivamente giunto ad una sorta di capolinea emerge anche da alcuni dei piccoli testi finali:

Z.
Noi eravamo una casa nel mare
e adesso in terra si sono mossi i vermi.

Z1.
Ho rotto il mio bicchiere,
tutti i bei giorni sono già passati.

Z2.
E intanto le due donne
stavano guardando dove lo mettevano.

(GLN.1.Z/Z1/Z2)

L'impressione è che questi piccoli distici costituiscano una sorta di epilogo, un guardarsi indietro per valutare attraverso quali eventi del passato si è transitati, l'uso dei tempi passati *eravamo* e *ho rotto* confermerebbero questa illazione; ritorna il bicchiere rotto di DSP.1.2.v.1, lì una disgrazia (*non ci voleva*), qui l'accettazione senza rimpianti di un evento passato che non potrà mai cambiare. L'ultimo distico sembra indicare il congedo definitivo di una stagione della vita: *le due donne* (la madre e la moglie? Si noti in ogni caso il cambio diegetico) osservano e vivono direttamente il cambiamento che ha coinvolto il poeta, che ripone via il proprio passato di incertezze come una cosa che non serve più.

3. IL RILANCIO DI UNA NUOVA FASE DELLA VITA E DELLA RICERCA

I due grandi testi a struttura narrativa analizzati nei precedenti paragrafi rischiano di mettere in secondo piano i due testi centrali, *Ragna* (GLN.2) e *Bosco d'Isola* (GLN.3): se è vero che i primi due costituiscono il punto d'arrivo dei due principali temi della poesia cucchiana, è anche vero che questi testi centrali rilanciano in qualche modo la direzione poetica verso nuove mete, anticipando quanto sarà oggetto di sviluppo successivo. L'asserzione però deve essere necessariamente sfumata, poiché entrambi i testi tradiscono una stesura estemporanea, lontana da sistematicità definite con altre

parti dell'opera cucchiana; sono testi occasionati da momenti di vacanza, di sospensione; GLN.2 termina con i seguenti versi:

Mi fermo in una stanza desolata,
dove finisce il viaggio.
Sono all'Hotel Riviera,
tra i camion e le giostre,
osservo l'acqua piatta,
passa la scia dei canottieri.

(GLN.2.E)

GLN.3 riscrive FNT.2.A (*non sono più nella mia casa*) e ugualmente chiude con la fine di un periodo di sospensione, di vacanza:

Col cappellaccio in testa,
sono già qui che aspetto la corriera.
Mi volto sempre indietro,
negli occhi ho la salita,
ma intanto l'isola è sparita.

(GLN.3.D.v.10-14)

In ogni caso quello che sembra chiaro è che l'esperienza in un oltre onirico o interiore sembra essere ugualmente conclusa, per cui l'attenzione del poeta si rivolge a ciò che sta al di qua, nella materialità delle cose:

Cerco nuovi percorsi
a minime distanze,
oltre le solite muraglie.
Percorsi sottili di ragna,
nel piano paziente e leggero
che solo a fili pare che s'intrichi.

Infiorescenze, terra,
pulizia intatta.
Qualcuno fa i suoi passi,
si allontana,
eppure è sempre lì.

(GLN.2.A)

È programmatica l'intenzione di dedicarsi a *nuovi percorsi*, ma questi costituiscono una attenzione alle piccole cose, *percorsi sottili di ragna*; più che mettersi in un viaggio orizzontale, sembra dire il poeta, si dovrebbe avere un'attenzione verticale

e verso il basso per le piccole incrinature della materia che ci circonda (*qualcuno si allontana eppure è sempre lì*):

La materia non è un'idea,
ma certe volte si riassume
in tracciati composti, in linee.
Ma è più che altro un'illusione
e nel suo trasparire
s'insinua il corpo scuro
di un'ala opaca, cupa,
che ci calca la fronte.

(GLN.2.B)

L'attenzione viene rivolta verso la materia, lo strofinamento, la consunzione degli oggetti nel loro uso. Vi è una chiara eco di questo approccio materico al reale anche in GLN.1, in un piccolo gruppo di testi che anticipa quanto detto:

R.
Nella casa della nostra giovinezza,
oltre il lavandino,
strofinavo le mani macchiate di vino
sulla pietra del davanzale,
mentre usciva dalla mezza vasca
un odore di marcio.

S.
Strofinava i risvolti e i polpastrelli
sul ruvido dei muri,
come per lasciare un brandello impresso,
una macchia di sé, d'inchiostro.

(GLN.1.R/S)

Il tema dello strofinamento, dell'entrare in contatto con gli oggetti mediante frizione sarà una delle linee tematiche strutturanti delle raccolte successive.

Un secondo tema, qui solamente alluso, è quello relativo agli aspetti nascosti della vita biologica e germinante:

Fritz mi aveva detto un po' sfuggente
che c'era vita notturna sull'isola.
Pensavo a quei piccoli scoscendimenti,
e labirinti, a quei tronchi sottili, a un solitario
infognarsi nelle tenebre e gustare
l'ansia gratuita, lo smarrimento, i brividi,
la terra.

(GLN.3.B)

Se l'attenzione al progressivo consumarsi della materia focalizza l'attenzione sui dettagli, sulle piccole cose, a maggior ragione di questo mondo fa parte tutta una serie di vite semplici, elementari, pullulanti e germinanti che costituisce punto di partenza per una riflessione sull'esistente.

CAPITOLO 6

PER UN SECONDO O UN SECOLO (2003)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

Dopo il punto di minimo stilistico costituito dalla raccolta GLN, SCL aumenta il numero dei componimenti, articolandosi in otto titoli. Dal punto di vista contenutistico, viene lasciata da parte, se non si escludono rapidi cenni, la tematica familiare; viene invece approfondito l'aspetto della riflessione sull'io, nel duplice aspetto dei già incontrati temi dell'accidia e dell'autenticità.

Per quanto riguarda il primo, vi è una sensibile reazione nei confronti dell'inerzia e dell'immobilismo. SCL.1 è emblematicamente intitolato *Malone non muore* con esibito riferimento al romanzo *Malone muore* (1951) di Samuel Beckett. Vi si narrano le vicende surreali di un personaggio immobilizzato a letto e rinchiuso nella stanza di una struttura di ospitalità che attende la morte e osserva annoiato quanto succede fuori dalla sua finestra. L'impiego della figura letteraria per antitesi è chiaro quindi fin dal titolo. Il tema viene sviluppato in SCL.2 in cui si descrivono viaggi compiuti nelle più disparate parti del mondo, falsi approdiche non fanno guarire dal vero bisogno di ritrovare se stessi. Anche gli ultimi due titoli sviluppano il tema, ma in maniera meno compatta; vi si scrive del rammarico, non sembra del rimpianto, per le occasioni ed il tempo perduto in osservazioni ed attese.

I quattro testi centrali (da SCL.3 a SCL.6) sembrano dare corpo al desiderio di uscire dalla posizione di letargo ed accidia concentrandosi sul problema identitario del

sé. Ne emerge una ricognizione geo-topografica dell'io come contenitore fisico, come morfologia materica che si struttura, contiene, si lascia attraversare da istanze esterne da un verso, e come biologia minima, pullulante, germinante dall'altro.

2. *IL TEMA DELL'ACCIDIA*

Il tema della reazione all'accidia, più che una programmatica e decisa presa di posizione, sembra essere una constatazione a posteriori. È solamente alla fine di una riflessione trasversale a differenti periodi e suggestioni della sua esistenza, che il poeta può affermare:

Eppure ho varcato confini,
mi sono inoltrato con gioia e paura
verso terre ignote, città meravigliose.

(SCL.1.H)

Quello della vittoria sull'immobilismo, sull'accidia che convince ad accontentarsi di sé e di quel che si è, è stato da sempre un desiderio:

Questa stanza è l'archetipo,
l'alloggio sordido e totale
che ambienta il film notturno.
Oltre il cortile si arriva
da una scala nera di pietra,
la luce dentro è scarsa, c'è il camino
e un sapore di tana nel tanfo.
Non so chi sia la donna che si spulcia,
né la vecchia che sale con la brocca
e dà un'occhiata al barbone col bambino.
Ma i fiaschi, le stoviglie, l'aglio appeso,
gli stracci, il cagnetto sul cuscino
danno un'idea di miseria e impostura
che vorrei riscattata in Emmaus,
col sacco e le pagnotte, le pupille
sgranate dell'uomo nella luce,
mentre laggiù una donna si affaccenda e lui,
buio signore sulla porta di travi,
non sai se è realtà o solo un'ombra.

(SCL.1.A)

Nel primo testo del titolo è chiara una antitesi: da una *stanza sordida e totale*, si descrive uno scenario coerente con il mondo di Malone, si osserva un interno caratterizzato da degrado, *miseria e impostura (tanfo, spulcia, barbone, scala nera, luce scarsa)*; è il *film notturno* cui si assiste come proiezione della propria avvertita miseria personale, ed è la condizione che si desidera (*vorrei*) vedere riscattata da un evento eccezionale, da un incontro come quello di Emmaus, anche se non è chiaro se si tratta di un sogno o della realtà. Il proprio diario personale è costellato di fallimenti, di dissipazioni:

Ecco ad esempio, numeri. Anni:
quarantacinque, cinquantasette,
settantuno, novantasette.
[...]
Anni sbagliati e calendari,
appuntamenti falliti
per un secondo o un secolo.

(SCL.1.E)

Ho dissipato arte, talento, fantasia,
indifferente all'azione, all'opera, al governo,
ho preferito la quiete orizzontale, l'attesa,
il dolce insorgere impagabile
dell'immagine nella rêverie
che va a spirale verso il fondo
[...]

(SCL.8.A)

Da una parte si attende una nuova rinascita:

B.
Ho sempre pensato che la fine
è più importante dell'inizio
ma se la fine si versa nell'inizio
vengo fuori rifatto.

C.
Comunque sia non muoio subito, del tutto.
«Nascere è l'idea del momento»,
scrisse Malone con il suo mozzicone.

(SCL.1.B/C)

dall'altra l'accidia non ha compromesso la possibilità di reagire; anzi, la dissipazione del tempo può essere una strategia minimale di difesa, per godere dei momenti di pace, tranquillità o di riposo forzato:

Ho dissipato, ma sono ancora qui,
innamorato e ignavo.

(SCL.7.A.v.12-13)

Faccio così tardi la mattina...
finché il sole non arriva a inondarmi.
Ma ho tutto il tempo;
no me casc perché g'ho paio
e sto lì, fagand castij in l'airo.

(SCL.7.B.v.1-5)

L'uomo che mangia da solo
seduto al bar e legge la Gazzetta
ghigna tra i baffi e il sugo
mentre passano in fila i giapponesi.
Si stira e stende un po', beato,
le gambe sotto il tavolo.
"Sono al Cabaret Vert
straniero e sospeso nella luce,
qui c'è il fiato sereno
di un'armonia leggera
senza colpa."
Soddisfatto e indolente,
dopo un ultimo sorso,
si alza e canticchia Cielito Lindo
e nella luce alta che declina lenta
sente un leggero brivido:
è l'inattesa gioia della solitudine.

(SCL.8.E)

Ti ricordi, da piccoli, quando si stava
nel letto a sudare?
La febbre è segreta, è come cadere in un buco
e non sei più te stesso. Mi piace, allora,
crogiolarmi, rannicchiarmi sotto le coperte
nel mio sudore.

(SCL.7.E.v.2-7)

Il gatto siamese, come risulta dai manuali, ha un'affettività esigente, venata di una gelosia a volte aggressiva. Chiede il contatto fisico, ama accoccolarsi composto sulle gambe tra le braccia del padrone, tanto è vero che Gigia miagola e mi si arrampica sui pantaloni, e si adagia volentieri, facendo fusa rumorose sulle spalle e sul collo. Poi la osservo mentre con gli occhi semichiusi si acciambella sul divano, e si sistema meglio, rassicurata, e sbadiglia. Ho cercato di penetrare il segreto dei suoi ritmi, delle sue ore di meditazione e stasi, di fame e vivo sentimento. Ho seguito così le sue abitudini, che sono poche ma esattissime: al mattino, per esempio, si deposita sulle mie gambe, giace sulla coperta. Mi incanta la sua giornata, scandita, non so se con gioia o indifferenza, dalle solenni dormite, dal passeggio improvviso verso i croccantini, dai pasti furtivi o frugali, dallo strusciarsi per odore sugli spigoli, dal suo parlottare oscuro e petulante. Fin quando, ceduta l'ambizione vana di educarla, sono rapidamente asceso al suo modello. Facile con il sonno, che mi concedo, sano e abbondante anche se il mio scenario onirico, temo, sia più scosceso e turbato del suo, che intuisco talvolta da impercettibili tremiti e ovattati ronfamenti. Ho poi

cercato di assecondarla nel linguaggio, imitandone a risposta gli urletti minimi e i dolci gorgoglii. Mi sono spinto ad assaggiare dalle ciotole le sue delizie secche per l'aperitivo...Ma adesso puoi vederci entrambi al sole del terrazzo, sdraiati accanto a grattarci la schiena contro il pavimento, mentre agiti le nostre quattro zampe verso il cielo di questo sapido paesaggio animale.

(SCL.8.C)

Mi infilo nel portafogli del mio letto
come una carta d'identità scaduta.
Amo, del resto, questa mia fronte spaziosa
che giorno per giorno immagino e coltivo.

(SCL.8.D)

La capacità di godere dei momenti di ristoro, di solitudine, anche di convalescenza non hanno fatto venir meno l'innamoramento per la vita, per sbarazzini esercizi di fantasia (*fagand castij in l'airo -facendo castelli in aria*). Certo si è come *stranieri sospesi nella luce*, ma in quanto tali si è staccati dalle proprie colpe e dal proprio passato. Un'accidia che odora d'oblio, insomma. E c'è la possibilità di osservare, come un Rimbaud al *Cabaret Vert*, *i giapponesi che passano in fila*, o di studiare gli usi e i costumi di Gigia, la gatta siamese del poeta, che illustra con la sua esperienza cosa possa voler dire essere a contatto e sfregarsi con la realtà concreta.

Il fatto di essere uscito, di aver *varcato confini* è esibito come abbiamo visto nel testo H citato ad inizio paragrafo, ma se si ha l'impressione che l'accidia sia stata vinta *inoltrandosi in terre e città meravigliose*, il titolo successivo, SCL.2, sembra smentire con il suo lungo elenco di località vicine e lontane visitate, questa asserzione o, meglio, sembra suggerire che il vero viaggio deve essere rivolto altrove, più vicino di quanto si pensi:

Cerchi le vette formidabili, le luci polari,
le bianche vastità dell'avventura,
ma poi ti trovi il ghiaccio dentro
e un buco nel cervello
ti crea il panico, ti disorienta
tra il bancone del bar e il portone di casa.
E allora i tuoi sentieri di ghiaccio
sono un lavabo tiepido
per risciacquarti i piedi.

(SCL.2.I)

Questo gruppo di componimenti con tema l'accidia sfuma progressivamente nel secondo tema della raccolta, quello dell'autenticità legata al concreto contatto con le

cose, anticipato tra l'altro già in alcuni testi di GLN.1; l'asserzione trova conforto in alcuni passaggi misurati ma riconoscibili:

Amo strusciare il mio corpo
contro le pietre e l'erba
quando posso sgusciare
con gli occhi riaperti.

(SCL.1.D)

Le parti più sensibili, più docili e reattive
in questo morbido piacere solitario
sono la bocca e il piede
che godono il contatto
passivo e ruvido del lattice, del lino,
sognando l'eterna piuma in un residuo
minimale di esperienza viva, ma capace
ancora di muovere un incontro,
nobile attrito nel corpo che giace.

(SCL.1.F)

Adesso mi appassiona soprattutto il disegno mirabile di queste zampe e zampette e antenne e chele, la superba geometria infallibile dei compagni insetti.

(SCL.7.D)

La vittoria sull'accidia, l'uscire da sé per rientrarvi con nuove consapevolezza, sono attività che non richiedono viaggi attorno al globo, ma attenzione per le piccole cose con le quali si hanno contatti quotidiani, che ci accompagnano e invecchiano con noi, e proprio per questo si tratta di cose ed oggetti che non mentono, che sono autentici. È su questa base che Cucchi elaborerà un'ulteriore ampia riflessione sul senso dell'esistenza.

3. IL TEMA DELL'AUTENTICITÀ DA CONTATTO

Se l'attenzione di buona parte dell'opera cucchiana ha avuto come obiettivo la scoperta o lo svelamento della propria identità, se questa operazione ha richiesto in diversi momenti e con diverse modalità un atteggiamento attivo e propositivo nei confronti delle vicende personali, è pur vero che non ogni esito poteva essere accettato. Così, fin dalle *briciole nel taschino* secondo gli insegnamenti del nonno e lungo tutta l'opera, la ricerca dell'identità si è accompagnata a quella dell'autenticità.

Paradossalmente, ottenuta in qualche modo quella con i requisiti di questa, il poeta ci avvisa che nonostante tutto, nella sua opera, lui deve essere considerato un *personaggio*, una *identità fittizia*:

Perché tutto sia chiaro, quel che segue
sono io, il mio diario, la mia autobiografia.
Io, cioè un personaggio, un'identità
fittizia: Rutebeuf, Malone, Prufrock
o quel che resta di Icio, nato
e vissuto sei anni al Cairo.

(SCL.3.A)

È chiara la rivendicazione in prima persona di una narrazione autobiografica, ma è altrettanto chiaro che qualsiasi forma di restituzione in forma poetica non può non avvalersi che di modelli illustri, letterari, esemplari, ma pur sempre modelli. E secondo quest'ottica, anche il piccolo *Icio* che talvolta fa capolino nei componimenti non deve essere identificato perfettamente con quello che fu il bambino Maurizio Cucchi, poiché la descrizione è sempre mediazione, definizione di nessi eziologici a posteriori, ricostruzione. Forse per la prima volta, in questo gruppo di componimenti trovano spazio riflessioni che vanno oltre le vicende strettamente personali o familiari per coinvolgere, accennandovi, una più ampia disamina relativa ad alcune istanze antropologiche della società tutta:

Ho un cervello meccanografico
verde, argenteo, mirabilmente minuzioso
e munitissimo, espandibile, ergonomico,
con prodigiosi allestimenti di piastrine,
moduli di memoria, dischi ottici,
diffusori acustici, un chip audio evoluto
a 478 piedini, un dissipatore
silenzioso, efficiente, progettato
per non stressare la madre.

Mi tasto il cranio per godere
gli innumerevoli impulsi sempre attivi,
le scosse, i tic, le belle vibrazioni degli slot.
Da quella lastra appesa al muro appare
una città operosa, o una colata di Pollock.
E quei fili di vetro ad alta trasparenza!

Ammetto un po' di confusione, di emozione,
ma ho controllato il processore di linguaggio
poi ho deciso di aggiornare il bios.

(SCL.3.B)

Il testo proposto come esempio affronta il tema del mondo meccanico e digitale, in particolare del suo possibile impiego simbolico per descrivere con modalità metaforicamente nuove dei meccanismi vitali essenziali. Il testo gioca con il vocabolario informatico facendo emergere curiose corrispondenze tra organi del corpo umano ed elementi dell'hardware (*moduli di memoria, diffusori acustici, chip audio, gli impulsi e le vibrazioni*) e lasciando aperta appunto la questione se sia stato il lessico umano ad ispirare gli inventori del computer o non piuttosto quest'ultimo a dettare un nuovo modo di descrivere l'essere umano, nel momento in cui si riesce a controllare le proprie emozioni grazie ad un aggiornamento di *bios*, “vita” in greco ma anche *basic input-output system*, oppure a raffreddare le tensioni familiari grazie ad un *silenzioso ed efficiente dissipatore* (una ventola) *progettato* appositamente *per non stressare la madre*.

Più ampia anche se non sistematica la riflessione sul rapporto tra identità-autenticità e mondo economico-merceologico:

Mi sposso di me per dare campo,
dopo il distacco,
a infinite sequenze merceologiche.
La mia mistica è l'oggetto, l'acquisto,
il mio specchio di Narciso è la vetrina,
il mio cuore un immenso magazzino.

(SCL.3.D)

A.
La mediazione
è a un tasso formidabile.
Le mani sfiorano oggetti
vissuti in sola immagine,
senza freccia in profondo.
Ma per me è ossessione di magia.

B.
Le sole strutture morali
a cui ci affidiamo sono il mercato
e il meccanismo verde.

(SCL.4.A-B)

Anche in questi testi, un linguaggio tecnico, quello dell'economia, diviene simbolico e rappresentativo dell'essere umano e delle sue più autentiche pulsioni: la nuova religione *mistica* consiste in un *acquisto* che ci mette di fronte a *infinite sequenze*

merceologiche; è la *vetrina* a restituirci l'immagine del nostro io, il *magazzino* è ciò che abbiamo nel *cuore*; le scelte della *magia* economica sono dominate dal *tasso* di interesse; è vero, gli *oggetti* sono *sola immagine*, apparenza, ma è *morale* solamente quello che è definito dal *mercato* (la *mano invisibile* di Adam Smith, cui si alluderà in SCL.4.E parlando degli effetti nefasti del FMI in Argentina); anche l'ambiente, se la nostra esegesi può ritenersi corretta, deve essere considerato unicamente sotto il profilo della green economy (*meccanismo verde*).

Queste nuove visioni del mondo, la tecnica e l'economica, sembra ammettere Cucchi, sono affascinanti e soprattutto, oramai, diffuse ed accettate. È forse solamente nell'ottica della globalizzazione economica che può trovare idonea interpretazione quell'*osceno, favoloso opulento mercato* che si trova nel testo seguente:

All'angolo tra via Vitruvio e rue Pirouette
mi inoltro scavalcando agilissimo
ceste e cataste di verdure, schieramenti
di gerani rossi parigini, mammole e margherite,
piramidi di fragranti polpe gialle
sbocciate immense tra le foglie.
Esplode da un ventre aperto in vortici
l'opulenza sgargiante delle merci,
tra rue de la Goutte d'or e via Scarlatti,
schivo cascate di amarene, cipolle viola di Tropea,
verdissime olive della Puglia, il bianco avorio opaco
delle rape, gobbe scure di ortaggi, pentole
di lupini, diavoletti e alici.
Mi avventuro tra le montagne dell'usato
e i cappotti tirolesi di Gabriele
maneggiati da neri, gialli, albanesi,
caporali, massaie, suorine e occhiuti
borsaioli, e poi donne che frugano frenetiche
tra fioriture di tessuti, mille colori di cravatte,
nastri, guanti, gonne e ombrellini.
Carico e lieve do un'occhiata
a grossi ramolacci neri appesi, alla lacca dei baccelli,
e vado via ebete e gaio contemplando
l'oscena e favolosa opulenza del mercato.

(SCL.4.C)

Il mercato rionale che vi si descrive oramai non ha più confini, è costituito da un continuum di *cataste, ceste, schieramenti, piramidi, gobbe, pentole, montagnemaneggiate* da *neri, gialli, cinesi*, con prodotti *parigini, pugliesi, tirolesi*, il tutto senza soluzione tra *via Vitruvio e rue Pirouette*, tra *rue de la Goutte d'or e via Scarlatti*, da Milano a Parigi.

L'economia e la tecnologia che parte importante hanno nella nostra quotidianità non sono forse, suggerisce il poeta, le più adeguate espressioni umane per descrivere l'esistenza. Si tratta sempre di ottiche mediate, di narrazioni di secondo grado rispetto ad una realtà materica di base che resiste, nonostante le nomenclature, nella sua essenzialità fisica. Nell'introdurre questo scarto nella riflessione, l'io poetico allude ancora a *meccanismi e ingranaggi*:

Non ho voluto mai sapere il contenuto,
la trama, il meccanismo del giocattolo.
Neppure da bambino, indifferente
agli ingranaggi, a quello che c'è dentro.
Ma per fortuna non sono più
l'esangue fanciullo sparuto
e mi ha salvato l'egoismo.

(SCL.5.B)

L'attenzione per *quello che c'è dentro* è ora già rivolta altrove, alla fisicità e fragilità del corpo umano, alle sue spettacolari peculiarità:

Tra meraviglia e orrore
ho considerato secrezioni e sintesi,
i succhi e il conseguente impasto,
le contrazioni ondulatorie, l'attività di accumulo
verso ulteriori forme degradate...
e i plessi, regolatori di inibizioni e stimoli.

Di seguito i lobi rosso-bruni filtranti,
i dotti, i canalicoli e le lamine,
l'istmo e le isole di Langerhans, le micelle
dell'interfaccia grasso-acquoso,
giù giù fino ai processi
putrefattivi e di fermentazione.

(SCL.5.E.v.6-17)

La parte più intima dell'uomo, sembra suggerire il titolo di SCL.5 (*L'atlante dell'anima*), si deve fondare sulla propria struttura fisica, intesa come supporto ineludibile:

[...] Pensavo che le cavità
fossero immensa
vacuità viscosa
e invece sono spugna o massa
polposa. Eppure tutto
così mirabile e perfetto,

sulla struttura fortemente vertebrata

(SCL.5.C.v.7-13)

Addirittura, è nella carne che le specificità geografiche e climatiche sono in grado di delineare identità e unicità:

Pelle o budello, comunque sia, non cambia.
Ogni soggetto, unico e irripetibile,
si ottiene solo in aree geografiche ben definite.
Nelle regioni più calde risultiamo più sapidi.
Nelle regioni più fredde siamo di norma dolci.

La qualità delle carni, se idonea,
presenta un colore uniforme rosso chiaro,
una consistenza soda e una superficie
al taglio non acquosa.

(SCL.5.D)

La strada intrapresa con questi ultimi testi può lasciare disorientati, e forse negli ultimi versi di SCL.5.D vi è un ironico riferimento a dinamiche di essiccazione o trattamento degli alimenti (se concludiamo che noi siamo carne dolce o sapida, possiamo anche leggere in SCL.4.D: *La carne era buona,/ filamentosa, lessa. Mi è piaciuto il sapore della carne/ e del sugo; c'era qualcosa/ che ci accomuna, qualcosa/ che era suo e mio*, cioè tra me e il mio piatto di carne), ma è nello sviluppo della riflessione che emerge una nuova spinta narrativa ad evolvere il discorso: materia, carne, fisicità corporea non sono oggetti, ma pullulare di vita germinante e infinitesimale:

Pullula, e di continuo rigermina,
scaturisce e affiora dalle porosità
infinitesimali,
dalle frattaglie e dai frustoli,
dal macinato ai globuli
ai villi e microvilli e soprattutto
si scatena lì, si incrocia
si imbeve e si sparge,
indecifrabile materia,
dalle caverne e dai succhi e genera
sentimenti e visioni,
sentori, panico, euforia, rigurgiti
e figure della mente,
protocollo cangiante dell'anima.

(SCL.5.A)

Vi è un qualcosa di vivo in questa strutturazione tutta materica del nostro corpo e degli oggetti circostanti, qualcosa che costituisce la base per l'attività della *mente* e dell'*anima*. Ma, e qui un altro passo nella direzione intrapresa, questo pullulare di vita germinante alla base delle nostre funzioni più importanti, non è cieco, ma governato da un progetto, da un *destino*:

Sgattaiolare è forse
il loro destino, il loro
infiltrarsi o sciogliersi,
minuzie germinanti,
baccelli o bianchetti
dentro un fiume limitato
di opaca materia buia.
Ma quando mai si fermeranno?
Quando mai il silenzio
li avvolgerà lasciando spazio
solo all'infinita pausa
del ricordo o del sogno?

(SCL.6.A)

Sono loro, *le minuzie germinanti*, a costituire motore della vita, continuo trasformarsi della realtà che, in continuo movimento e senza *pausa*, non permettono al ricordo e al sogno di focalizzarsi nel punto fermo di un istante. E, ancora un passo, questa matericità pullulante non riguarda solamente il corpo umano, ma qualsiasi oggetto, qualsiasi scenario:

Seduto in pace in questa veranda araba.
sento che frusciano là sotto continenti minimi
tra i fili d'erba e il rasoterra folto,
come lassù nel fogliame che vola.
Ecco: una selva, una melma, un gonfiore che pullula
enorme di fragori, di esalazioni e effluvi
ripugnanti, a volte, dolorosi
da stordire, di microvite fino alle voci
gutturali o mule
di talpe, bisce e vermi.

(SCL.6.B.v.1-10)

Il contatto con la materia, al di fuori di qualsiasi forma di *mediazione*, è in grado di restituirci autenticità, *dolore e gioia nostri*:

Al contatto della mano
senti che la materia è ruvida

che la materia c'è, che la cosa
c'è. La mediazione,
non ci raprende in nulla,
non ci espropria.
Ma la materia,
Marco, è solidissima e lieve,
che quasi vola nelle forme
astratte o di pasta, vivide
dei suoi colori, nel gioco
dei suoi fili che vagano
e si intrecciano.
Così ci attrae,
ci avvince, ci invita anche
a graffiarci perché sia nostra,
perché si torni a essere con lei
davvero con dolore e gioia
nostri.

(SCL.6.E)

A partire da questo punto di arrivo, Cucchi riprenderà la propria riflessione nelle raccolte successive.

CAPITOLO 7

JEANNE D'ARC E IL SUO DOPPIO (2008)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

La raccolta in oggetto è particolare sotto numerosi profili: si tratta di trentaquattro composizioni prive di titolo aventi uno sviluppo tematico unico legato alla figura dell'eroina francese. In secondo luogo, la raccolta, ma forse sarebbe più adatto il termine poemetto, è l'unica tra quelle analizzate ad essere svincolata da una riflessione diretta sul senso dell'io e delle vicende familiari e personali del poeta, legata com'è ad un'impresa poetica su commissione. Tuttavia, emergono nel componimento alcuni temi strettamente legati a quanto già prodotto nella poesia di Cucchi: in maniera molto generale, l'accesso ad una dimensione altra come fonte di conoscenza, senso e ispirazione all'agire; l'idea che il contatto con questa dimensione consista nell'attingere ad una profondità comunque personale, tutta delimitata all'interno della propria soggettività pensante, sognante, senziente.

L'intreccio varia l'ordine della *fabula* sviluppandosi in alcuni blocchi narrativi compatti e avvalendosi di flashback e di una diegesi piuttosto movimentata. Testo nato per il teatro e successivamente riadattato per la pagina scritta, JDA costituisce il racconto delle ultime ore di vita della santa, che vive nel presente la disperazione del patibolo e della morte e nel ricordo le vicende che l'hanno resa celebre. Nel gioco teatrale, la titolarità della diegesi viene distribuita tra una figura narrante (il *doppio* del titolo?) e Giovanna. Il narratore, anzi, la narratrice (JDA.2.v.9-10: *io rimango a mezza*

via. *Incompiuta*), è una persona che dialoga con un'immagine della santa relativamente alla loro comune condizione di reclusi:

1.
Perché mi respiri sulla testa?
Forse sei questa piccola figura,
con le vesti chiare, orizzontale, aureolata?
Ma chi ti ha preservato, cosa ti porta qui,
con la tua enorme gloria?
[...]

2.
Forse sei solo vibrazioni,
sei nelle vibrazioni del cervello...
[...]
In questi muri
non c'è puzzo di piscia,
di acido carbonico e di putrefazione,
come nei tuoi, antichi,
e certo io rimango a mezza via
e anche meno. *Incompiuta*.
Non ci sono voli di pipistrelli schifosi,
qui. Né topi tutti denti e code.

Nel bianco della mia divisa, di quest'abito,
non si annidano le pulci.

(JDA.1/2)

Fin dal primo testo, emerge con chiarezza l'immagine della santa, che trova concreta presenza nella scena grazie all'impiego del deittico *questa piccola figura*. La relazione tra le due soggettività non è reale (*vibrazioni del cervello*), è relativa a differenti forme di contatto. La comune condizione di reclusi emerge chiaramente con *in questi muri... come nei tuoi*, e con la descrizione di ciò che dovette caratterizzare le galere medievali (*puzzo, topi*) e le attuali (il *bianco della divisa*). Da questa constatazione, si realizza progressivamente una sovrapposizione tra le due stesse figure. L'operazione, una fusione onirica che il testo certifica in JDA.3 con una sorta di filastrocca magica, e ne abbiamo già discusso altrove, consente di vedere nella scena un'unica figura che distribuisce gli interventi ora alla narratrice ora a Giovanna sulla base di un chiaro schema temporale; da una parte, la narratrice racconta le vicende della santa al passato:

Avevo cercato quei bei nomi, quei paesi,
come un'alunna, sull'atlante.

Domrémy, Vaucouleurs...
Immaginavo la foresta,
antro insondabile di Domrémy.

(JDA.4)

come qui, per esempio, in cui ci ragguaglia sulle prime ricerche da lei compiute per contestualizzare il racconto; in secondo luogo, Giovanna interviene al presente per descrivere ciò che sta vivendo a ridosso dell'esecuzione:

Ma toglietemi via questi catenacci...
Non posso muovermi, vedete!
Andate via, voi tre
che in questo buio mi offendete,
non mi lasciate mai, tra questi topi,
questi muri umidi che puzzano,
e quegli occhietti dappertutto,
così ottusi, rossastri,
tutte quelle zampine,
e stridii
e questo schifo!

(JDA.22.v.9-19)

Ovviamente, la distribuzione dei tempi nelle varie fasi dell'intreccio non avviene in maniera così meccanica, poiché, e forse è qui che si può argomentare l'idea di una reale fusione tra le figure che va oltre le strategie di regia teatrale, possiamo registrare testi nei quali la santa, anziché raccontare ciò che vive al presente, narra in prima persona le vicende del suo passato:

Il colpo era arrivato proprio qui,
violandomi tra collo e petto.
I soldati misero lardo sulla ferita,
e olio d'oliva.
Ma poi, tornando dentro, nell'assalto,
quel Clasdas, quel cane,
quel capitano cadeva giù annegato,
e quanti ne morirono annegati!

(JDA.19.v.1-8)

e ugualmente abbiamo la narratrice che, anziché impiegare il passato per illustrare la biografia di Giovanna, interviene al presente con una riflessione sul senso delle vicende vissute dal suo modello:

Un possesso fisico raggiante della scena,
un respiro larghissimo nella persuasione,
nel cuore del presente.
Era un corpo vistoso che si smaterializza.
La sogno pura luce.

(JDA.6.v.10-14)

La dicotomia scenica tra Giovanna e il suo doppio, che abbiamo visto spesso fondere le parti e i punti di vista, assume talora una configurazione ternaria grazie al ricorso a figure e immagini relative alla santa. Possiamo affermare che qui, come altrove, Cucchi intende descrivere la verità di una situazione avvalendosi di un modello letterario o in senso generale artistico. Già nel riportato pezzo di JDA.6 si fa riferimento al *possesso fisico raggiante della scena*, lasciando intendere che accanto alla *piccola figura* di JDA.1 l'io narrante abbia davanti agli occhi altre rappresentazioni iconografiche di Giovanna, e l'illusione trova conferma più avanti:

17.
[...]
Nel fotogramma lo stupore
è totale.
Le apre gli occhi, li spalanca, e la bocca
è un po' socchiusa, ma ferma. Il volto è largo.
Come se respirasse, in un istante, tutta intera
l'estasi del distacco.
Tutto il futuro che la porta qui.

18.
O dolcissima Renée Falconetti
come in te esplose la grandezza semplice,
la sofferenza mistica di fronte
a quegli osceni ceffi nel tuo pianto.
I grandi occhi senza fine spalancati
nello stupore, nel terrore, quando chiedi,
d'improvviso, umile e smarrita:
«È già il momento?».

(JDA.17.v.16-22; JDA.18.v.1-8)

Nel momento cui deve descrivere l'istante esatto in cui la santa deve essere trasportata verso il patibolo, nel momento in cui deve tratteggiare il momento di più alto pathos dell'intera vicenda, ecco comparire una sovrapposizione letteraria o artistica, il *fotogramma* che immortalava l'attrice Renée Falconetti nella sua interpretazione

cinematografica di Giovanna d'Arco¹⁹. Non era sufficiente con tutta evidenza la presenza della narratrice e di Giovanna, era necessario sulla scena anche il volto di Renée. Il ricorso all'iconografia per creare una sorta di sovrapposizione di secondo grado compare anche in un altro passaggio, molto breve ma significativo: *la piccola Teresa/ avrebbe indossato i suoi panni, per le foto* (JDA.19.v.15-16); qui il poeta, parlando delle campagne militari di Giovanna, ricorda che molti secoli dopo la sua figura avrebbe ispirato quella che sarebbe divenuta santa Teresa di Lisieux, che per omaggio al proprio modello si sarebbe fatta immortalare, bambina, con i panni e con le insegne della pulzella.

Oltre alle figure che abbiamo visto fino a questo punto, ne compaiono altre in una sezione significativa del componimento (da JDA.7 a JDA.13): Gilles de Rais, che sarebbe passato alla storia come Barbablù, e il *suo complice e amico, il forbito alchimista fiorentino* Francesco Prelati. Compagno d'arme di Giovanna, Gilles occupa sette testi nell'economia dell'opera che costituiscono una sorta di narrazione nella narrazione, poiché non entrano direttamente nelle vicende guerriere della santa ma compaiono solamente in virtù delle sue terribili attività alchemiche e occulte. La sua vicenda e quella dell'alchimista è inquadrata nel racconto della narratrice, e i due *amici* non prendono mai la titolarità della narrazione se non attraverso discorsi diretti segnalati da opportuna interpunzione. Questa sezione, ripetiamo staccata dalla narrazione delle vicende di Giovanna d'Arco, viene ad assumere un senso solamente se inquadrata come esperienza alternativa e complementare rispetto a quella vissuta dalla santa:

Forse l'ho avuto anch'io,
nei miei anni di slancio astratto,
un maresciallo Barbablù, un cavaliere
formidabile, un braccio impavido
armato di squarcina...
Forse per questo sono ancora qui.

(JDA.10)

È la narratrice stessa ad informarci, in questo breve testo, che se un legame di *compagnonnage* militare caratterizzò Giovanna e Gilles, forse allo stesso modo in cui lei si identifica con la santa, così vi deve essere un forte legame anche con il *cavaliere*

¹⁹ Il riferimento è al film muto *La passione di Giovanna d'Arco*, del 1928, diretto dal regista Carl Theodor Dreyer. La pulzella fu interpretata dall'attrice Renée Falconetti.

formidabile. Le due figure infatti sembrano attingere direttamente dalle stesse profondità dell'essere, seppur con effetti diversi.

Per adesso, giova concludere questa nostra incursione nella diegesi del componimento completando l'elenco di tutti i personaggi intervenuti (Giovanna, la narratrice, Renée, Teresa, Gilles, l'alchimista) con un'ultima inaspettata presenza. In tutto questo movimentato contesto narrativo sembra quantomeno insolito poter trovare l'io poetico cucchiano *tout court*, e forse proprio qui si anniderebbero alcuni degli interventi di adattamento poetico che furono operati a vent'anni di distanza dalla prima stesura teatrale del componimento. Ci sono alcune tracce testuali di differente consistenza che possono fondare tale illazione:

Ma c'è chi osserva atterrito la sua tenebra ogni notte,
e madido
annichilisce col capo sul cuscino
e per calmarsi si accarezza il viso,
sfiora incerto il corpo più vicino
e resta lì, capisce
il suo graduale trascolorare lento
fino a un biancore senza nome.
«All'incubo non c'è mai risveglio,
ma io lo guardo dritto.
Forse c'è un senso
di più docile armonia, che ti disfa sereno»,
pensa.
E trova casa in un altrove vagante,
si tramuta e si sparge nell'aria.

(JDA.33)

La prima si trova in uno dei testi finali: dopo la morte della santa, la narrazione lascia le vicende storiche per salire al presente fino al testo 33. Qui non vi compaiono le precedenti figure femminili, chi *annichilisce sul cuscino* non si trova in un carcere, se *sfiora incerto il corpo più vicino*. La terribile sensazione di angoscia sembra uscire dalla finzione teatrale e letteraria della storia di Giovanna per coinvolgere una più diretta e concreta condizione esistenziale che l'indeterminatezza pronominale (*c'è chi osserva... capisce... pensa*) lascia nel dubbio se relativa all'io poetico stesso o a qualsiasi possibile io. Nel secondo esempio, il narratore cessa per un attimo il racconto delle vicende per riflettere sulla differenza tra la figura di Giovanna, così ispirata e volitiva, e quella dei seguaci, persone semplici e contadini; ad un certo vi è uno stacco grafico, ed il seguente passo:

Però non posso essere così,
sfondo che passa, assenza,
come voi sfondo fisso, gente, animali!
È alta la mia idea,
altissima! Però talvolta
la sento come colpa...
Non so se mi ha portato qui, se poi mi guiderà
solo un destino comune.

(JDA.21.v.16-23)

Chi parla in questi versi? Le ragioni della fusione soggettiva tra narratrice e Giovanna consiste nella comune condizione di carcerate, in modo da poter giustificare sulla scena il gioco di tale dicotomia, ma non emerge nei primi testi di JDA una autonoma riflessione sul senso dell'esistenza in capo alla prima figura; qui, sembra si possa affermare che a parlare è l'io poetico sotteso a tutta l'opera cucchiana, figura che non dialoga con Giovanna o il suo doppio, ma con tutta la sua riflessione poetica, se in MAL.1.L scriverà poi *non è un'opzione, un atto/ grazioso di cristiana bontà. Ma/ un fondamento, un senso/ di presenza e adesione nel comune/ destino*, e se ancora l'uso dell'aggettivo *comune* comparirà in queste stesse accezioni in DNN.8.A.v.7: *avrà per compagna un'anima comune*.

Una analoga considerazione, quella di una riflessione più ampia sull'esistenza che non appartiene alla narratrice, compare nel distico finale di JDA.5: *Ma una rivelazione, io, me la sono creata,/ qualche volta penso: inventata*.

Ancora un esempio: in JDA.27 si trova questo passo:

Occorre dunque aderire al disegno,
obbedire ma con fierezza,
essere eroicamente parte che non si afferma.

(JDA.27.v.3-5)

nel quale si riconosce ben più di un eco con FNT.1.B.v.7-8: *leggere l'economia è obbedire/ senza sfida né affermazione*.

Un ultimo passo che una esegesi incrociata con la rimanente opera cucchiana inserisce coerentemente con la riflessione che stiamo compiendo, è il seguente:

Nobile, arcaico, eppure
folle amante del canto, e del sacro, evocatore
del demonio: «Il bene e il male» diceva

il forbito alchimista fiorentino, l'elegante
seduttore, il suo complice e amico,
«il bene e il male sono sempre
così vicini...». Godeva
allo sgorgare del sangue, come chi –
io, per esempio – sbianca o sviene,
invece, a una semplice goccia, alla minima
idea di smembramento.

(JDA.9)

Ci troviamo nella sezione dedicata a Gilles e al suo compare; dopo aver riportato alcune loro battute con discorso diretto, e la titolarità diegetica sembra appartenere qui alla narratrice, vi è un inserto finale di pochi versi che cambia radicalmente le coordinate delle soggettività coinvolte: chi è l'io del v.9? È la narratrice a svenire alla vista del sangue, a temere la *minima idea di smembramento*? Sembrerebbe si dovesse dare risposta affermativa, non fosse che alcune spie lessicali conducono in tutt'altra direzione. Viene in mente infatti un passo di DNN:

Ma cosa conteneva la scatola verde? Era per l'onomastico di Gina. Nell'aprirla, ansioso, l'inetto ha avuto un'estrema titubanza; forse per l'emozione, per il mio insistere invadente. Un lembo del coperchietto si è conficcato nel suo pollice di burro. Guardavo le gocce lente, sciroppose, macchiare il mio tinello. Si comprimeva lo stomaco con una mano, se la passava sulla fronte sbiancata con un lieve gemito. [...]

(DNN.4.12)

Se la relazione è corretta, in JDA fa capolino direttamente l'io poetico, che si è descritto altrove come un bambino *inetto* che *sbiancava* al veder colare le *gocce* del proprio sangue. Ma un'altra spia spinge nella medesima direzione: esiste un solo altro luogo in cui compare la parola smembramento:

(temo moltissimo per il mio corpo,
temo sbocchi di sangue improvvisi da ogni orifizio,
smembramenti...)

(DSP.20.4.v.3-5)

Si tratta di un passaggio in cui l'io poetico realizza la necessità di uscire da se stesso per affidarsi agli altri pur temendo che questo nuovo atteggiamento gli potrà risultare dannoso; più in generale, quella del sanguinamento è l'immagine simbolica che il poeta ha collegato alla morte del padre fin dal primo componimento:

Non ci voleva quel bicchiere rotto.
Poco meno di un simbolo. Poco più
di una fissazione. O viceversa. E poi
la ferita, lo zampillo, l'incerottamento. Mi spiace confessarlo,
ma per fortuna che non c'ero.

(DSP.1.2.v.1-5)

Comprensibile quindi che in JDA.9 l'immagine del terribile piacere omicida di Gilles sia così forte da far emergere nel testo, oltre la figura del narratore delegato al racconto, quella dello stesso io poetico.

2. LA FIGURA DI GIOVANNA D'ARCO E LA SUA ISPIRAZIONE

La figura della santa che la storia ci ha consegnato ha subito un'operazione di adattamento nel momento in cui è stata assunta nell'universo poetico di Maurizio Cucchi. Questi non sembra aprirsi alla trascendenza, e pertanto l'ispirazione divina ad agire che la Giovanna d'Arco della storia ebbe con visioni e miracoli, deve qui, nella Giovanna d'Arco di Cucchi, trovare un altro luogo di provenienza. Così, gli aspetti cristiani dell'agiografia storica vengono in qualche modo derubricati a magia e stregoneria, mentre quella che dovette essere l'eccezionalità di una ispirazione data ad una giovane donna mediante presenze angeliche si riduce ad una catabasi che presenta una morfologia rituale che abbiamo già imparato a riconoscere nella poesia di Cucchi:

Si può entrare di notte nel bosco,
col piede incerto, come nella casa.
Nel silenzio allontanarsi dal villaggio, perderlo:
come meta la tenebra del cuore.
Affondare nel sentiero a tentoni,
affondare la mano tra la terra e le foglie,
il muschio, sotto i sassi.
Sfiorare un corpo molle e viscido
che grugnisce e salta via.
Toccare bava in un rumore d'acqua,
o di vento leggero, o una forma sottile, gelata, sinuosa.
Col fiato che ti manca,
l'udito si affina e comunica
mentre perdi la via sprofondando
con lo scattare tra gli sterpi e i tronchi.
Non sono creature di magia,
ma vita e sonno che formicola,
senza luna, senza bene né male.

(JDA.15)

Gli elementi morfologici della discesa ci sono tutti: l'introspezione si ottiene isolandosi, magari in una verzura (*entrare di notte in un bosco, allontanarsi nel silenzio*); l'obiettivo è *la tenebra del cuore*, una discesa (*affondare, sprofondando*) nella profondità dell'io; sollecitato non è il senso della vista (si procede *a tentoni*) ma il tatto (*la mano tra la terra e le foglie, il corpo molle, viscido, toccare bava*) l'udito chesi *affina*, l'incedere è incerto ma anche saltellante, anzi, *scattante tra gli sterpi e i tronchi*. La condizione finale ottenuta è *vita e sonno che formicola*, una condizione onirica insomma. Ed è da questa profondità del sonno, tutta investigata nell'interiorità, che giungeva l'ispirazione: *quella luce, la luce delle voci, / non è fuori di te* (JDA.25.v.5-6).

Vista dagli altri, questa straordinaria forza di volontà attinta da una fonte interiore viene catalogata come magia, stregoneria. È l'accusa che le rivolge l'inquisitore (JDA.26.v.17: *pronunciavi formule di magia?*); è l'allusione cui fa riferimento la narratrice in JDA.2 nel suo avvicinamento alla figura della santa (*ma dove l'hai messa, animuccia, / la tua bella mandragora?*) e con la definitiva fusione con essa attraverso la filastrocca magica di JDA.3 (*mandragola stregghina, mistero magico, strega, superstizioni*); è ancora la precisa morfologia fatata dello scenario verde nel quale Giovanna sente le prime voci:

Lo chiamavano albero delle donne
o delle fate. Gli animali vanno a bere a una sorgente,
lì vicino, per riacquistare la salute.
Dicevano i vecchi che le fate
chiacchieravano, bisbigliavano, vicino all'albero.
Lei non sapeva se era proprio vero.
Le ragazze posavano corone di fiori,
ballavano e giocavano lì attorno.
Le streghe.
E l'ho fatto anch'io.
Nel bosco pelato dicevano
che una ragazza sarebbe venuta
e avrebbe fatto miracoli.
Ma lei non ci aveva creduto.

(JDA.5)

ovvero la radura nella foresta (*bosco pelato*), il grande albero delle fate, la sorgente magica nei pressi, le danze in cerchio (*lì attorno*, cioè all'*albero*) delle fanciulle e delle

streghe. Addirittura, la figura dell'angelo sembra più quella di un guardiano di soglia che non quella di un messaggero divino:

L'angelo aveva un volto di ragazzo
e i capelli biondi delle immagini
gli scendevano sulla veste azzurra.
Gli occhi, però, sotto la fronte bassa,
erano infossati
e aveva qualcosa di duro, di inflessibile.
La bocca socchiusa e ferma e la sua voce
sgorgava dalla corteccia.
Sedeva su un tronco tagliato e attorno
c'erano rami tutti attorcigliati.

(JDA.14)

Quello che interessa ora osservare è che l'accesso a questa realtà altra, che solamente l'ignoranza dei contadini o la malafede degli inquisitori possono definire magia e stregoneria, è scevra da qualsiasi considerazione morale:

Non sono creature di magia,
ma vita e sonno che formicola,
senza luna, senza bene né male.

(JDA.15.v.16-18)

Ciò che vi si trova è senza bene e senza male, la differenza la facciamo noi, sembra suggerire l'io poetico con Giovanna, che operiamo il bene e il male con le nostre scelte. È nello sviluppo di questa riflessione che trova spazio la figura di Gilles de Rais:

Tra i cavalieri c'era Gilles de Rais
e il tuo vicino è sempre perdonabile.
«Nei boschi cedui e dentro le caverne
capellute di radici,
aperte nei fianchi delle scarpate»
lui le dirà nei momenti di sosta,
«tu che hai guardato gli animali lo sai,
ci sono dei nani,
e dei lemuri.
Ma tu non hai parlato mai
con i diavoli e le streghe...»

(JDA.7.v.5-15)

Compagno fedele di battaglia, e quindi sempre *perdonabile*, Gilles conosce esattamente, unico personaggio di tutto il poemetto, da dove Giovanna tragga tanto carisma. Lui sa che nella verzura ci sono luoghi nascosti e profondi nei quali si può

avere accesso a forme diverse di vita e conoscenza, e sa che Giovanna ha frequentato quegli stessi luoghi senza però trovarci dentro quello che ha trovato lui (*non hai mai parlato con i diavoli e le streghe*). La complementarità delle due esperienze, quella di Gilles e quella di Giovanna, è adombrata in un testo successivo:

È strano
come la sorte li abbia accomunati.
O forse no, è solo orribile, ma in fondo
normale.
La luce abbagliante, totale, l'ascesa
e il più cupo affondare nelle viscere
vischiose, nella formicolante ottusità terrosa,
cieca, della materia, già ricolma
di ossa, di nulla, di assopito silenzio.

(JDA.8)

È la *sorte* ad averli *accomunati*, persone tanto diverse eppure unite da una simile esperienza interiore; ma tale constatazione, *orribile* perché mette assieme la santità con la più profonda delle atrocità (Gilles passò alla storia come uccisore di bambini per finalità occultistiche), in *fondo* è semplicemente *normale*, perché *l'ascesa* e *il più cupo affondare* avvengono con le stesse modalità, negli stessi *nulla di assopito silenzio*. Ma la profondità orribile dell'anima di Gilles era il frutto della sua malvagia e ossessiva ricerca, o era ciò che l'io poetico temeva di trovare nelle sue incursioni nell'oltre?

La sua non era un'anima
insanguinata, ma un gorgo nero
una vertigine assoluta, un'ossessione,
o forse solo l'incessante
riprodursi del terrore infantile.
Che ha quelle montagne altissime
e sinistre – sapete –, e così aspre,
e buie, scoscese, che ti senti
masticare nella bocca.

Le cavità, le larve e le serpi,
i grandi coperchi dell'incubo...
Era l'orrore fiabesco che costella
l'infanzia,
era la materia che su se stessa cresce,
e non sa, non vede, non sente.

(JDA.11)

Da questo passo emerge la possibilità di una alternativa (*o forse* scrive il poeta), lasciando intendere che Gilles, più che essere un personaggio di JDA, possa invece

essere immagine di ciò che ha o avrebbe potuto trovare l'io poetico nelle sue catabasi: *l'incessante riprodursi del terrore infantile, l'orrore fiabesco che costella l'infanzia* sembra allignare, come *materia che su stessa cresce*, nell'anima di chi *non sa, non vede, non sente*. Quest'ultima è la condizione dell'io poetico in DSP che teme *sbocchi di sangue*, che teme gli sguardi di *quei due che adesso si avvicinano... mi pestano.../ mi lasciano svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante...* (DSP.10.1), è la condizione di chi vede crescere ovunque la paura perché non è in grado di capire da dove possano venire i fatti che più ci danno dolore.

A seguito di quest'ultima riflessione, può forse assumere nuova luce interpretativa chi possa essere, accanto alla *Jeanne d'Arc* del titolo, *il suo doppio*: non la figura femminile che assume ora il ruolo di narratore ora quello della santa nella finzione scenica di un'opera nata per il teatro, ma la figura complementare di chi ha intrapreso una analoga catabasi rinvenendovi valori e significati opposti. Giovanna ha trovato la luce, Gilles le tenebre. L'io poetico ha cercato la luce dopo aver per molto tempo convissuto con la paura.

CAPITOLO 8

VITE PULVISCOLARI (2009)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

Dopo l'*unicum* costituito da JDA, la raccolta in analisi riprende la morfologia narrativa di organizzare attorno a pochi titoli (sette in VIT) un numero vario di testi sviluppanti particolari linee narrative. In questa raccolta trovano spazio titoli appartenenti a due grandi linee tematiche, quella familiare e quella dell'autenticità materica delle cose. Per quanto riguarda il primo, troviamo in VIT.1 (*Il bacio della buonanotte*) un componimento analogo a quello che fu GLN.4 per il ciclo di Glenn; qui, il titolo sviluppa nei suoi esiti finali il tormentato rapporto tra l'io poetico e la madre, concludendo quello che cercheremo di descrivere come un vero e proprio ciclo della Madre. In VIT.4 (*Piccolo album*) si ripercorre la tematica autobiografica con un rinnovato senso di pacificazione parlando in un gruppo di quadretti autonomi del padre, della scuola dai salesiani, della moglie.

Nei rimanenti titolisi sviluppa una riflessione che si aggancia al filone identitario dell'io e che sviluppa il tema della matericità dell'esistenza. Questo procede lungo un binario costituito da passaggi evidenti: in VIT.2 e VIT.3 ci si chiede se sia da accettare *tout court* l'idea di una matericità cui apparteniamo anche noi, in continua trasformazione senza poter lasciare segni tangibili della nostra specificità, o se vi sia qualcosa in grado di ribellarsi a questo destino di oblio e consunzione; in VIT.5 e VIT.6 l'io poetico si chiede se un autentico rapporto con la realtà possa ancora essere possibile

in un mondo in cui, dominando il denaro e il consumismo, gli oggetti da compagni di vita diventano beni di consumo ad obsolescenza programmata.

VIT.7 descrive un'esperienza, un breve viaggio in traghetto che è anche viaggio interiore e riflessione sul nostro rapporto con la realtà.

2. IL TEMA DELLA MATERICITÀ E DELL'AUTENTICITÀ

In VIT.2, come visto, prende il via una riflessione che affronta il tema del decomporsi materico dei corpi e del dubbio se ci possa essere, oltre a questo meccanismo fisico, un progetto, una nuova ricomposizione, un qualcosa che resiste. Il primo testo pone subito il tema del contendere:

Carissimo, mi dici che ti atterrisce,
quasi fisicamente, che ti ripugna
l'idea dell'infinitamente piccolo.
Ma come darti torto? Eppure
è solo questione di scale, rapporti, microscopi:
solo questione di noi.

(VIT.2.A)

ovvero: ciò che succede nell'infinitesimo corpuscolare riguarda tutto, anche noi stessi. È una constatazione di partenza ineludibile, appena messa in discussione da un timido ottativo di protesta:

Sono già lì, sull'orlo del Maelstrom,
all'orizzonte degli eventi.
Potessi darmi un valore
che non fosse pulviscolare...

(VIT.2.B)

La prospettiva infatti è straniante, avvilente: noi non saremmo altro che *traccia*, ricombinazione casuale di *rimasugli sparsi*, *ricomposizioni addirittura a rovescia*, identità rigenerate con modalità *frattali* identiche ogni volta a un modello:

C.
Ossa bruciate
e rimasugli sottili
si inerpicano e squarciano

in un sogno rosso e in un profilo,
occhi smarriti,
di traccia, di slancio, di dolore.

D.
Quello che resta è lì
e ci fa paura.
Come una cicatrice o un cranio.
O come una cassa vuota
o solo adorna
di rimasugli sparsi.

F.
Collezione
di capillari, legamenti, cartilagini,
paesaggi frattali a ricomporre,
alla rovescia, identità,
fisionomie, organismi.

(VIT.2.C-D-F)

Talvolta il quadro della nostra esistenza fisica trova una *ricomposizione geometrica*, ma si tratta di una *salvezza provvisoria e breve*, per cui ci si chiede se tutto questo abbia un progetto, un destino, se

Continuerà a vorticare la materia?
Anche ridotta a osso spolpato,
a filamenti, a membrane sbreccate,
a infinitesimali suoni rossi?

(VIT.2.I)

Di fronte alla freddezza di questa prospettiva tutta fisica e materica, c'è una speranza, un qualcosa che resiste ed esiste oltre la materia:

Dal bosco alla corsia
la natura continua il suo percorso
e il corpo stravolto, avvilito, lo accetta,
lo riconosce anche se sprofonda
e l'occhio si disfa, l'occhio animale del terrore.
«Vorrei solo mangiare, poter mangiare»
disse l'amico più caro e fraterno
in quel poco tempo che è il mondo,
che è tutto, che è
un uomo che ti vuol bene.

(VIT.3.II.A)

Il *corpo* che è *stravolto* dal male e dalla sofferenza in una *corsia* d'ospedale non ferma l'operato della *natura*, nolente o volente lo deve *accettare* anche se si tratta di una

prospettiva terribile di morte, ma nel gesto d'affetto di un *caro amico* sta il *poco, il mondo, tutto*. Diviene così insensato farsi del male reciprocamente (*neppure sappiamo/ se è per lui o per noi/ che ci feriamo*), o seguire voci che ci invitano a lasciare la *nostra pace, vile ma sana*:

Le mummie e le ombre nere
guardano mescolate
a un incerto agitarsi colorito
di informazioni minime,
fluttuanti, portatrici di soluzioni
così estreme che per la nostra pace,
vile fin che vuoi ma sana,
preferiamo ignorare. O immaginare
un quieto paesaggio di animali
sulle teste sepolte nella notte.
Dobbiamo pur fiatare, scaldarci,
farcela ancora, sospesi.

(VIT.3.II.C)

È preferibile ignorare quelle voci *estreme*, e accontentarsi di una esistenza minimale, quasi animale, ma affettuosa e quieta.

I seguenti testi VIT.5 e VIT.6 ritornano sul concetto della materialità delle cose sviluppando il concetto dell'autenticità del rapporto che si può instaurare con esse:

La memoria insiste
sul legno abraso e opaco
dove la mano, nel tempo,
briciola su briciola, minima, invisibile,
ha eroso d'affetto il suo colore, il rosso,
il rosso umano dell'attrezzo.
In queste fruste teche barocche,
resiste l'attrezzo antico, povero
come la mano attiva. Povero e enorme
come la macchina meccanica
nobile e astrusa, cieco ordigno
che ruota e lavora la piazza.
Le cose, vedi, si nutrono di noi, ci assorbono
nelle crepe e nei cunicoli
sfaldati del colore, nelle ditate
che macchiano un po' l'impugnatura,
la vernice. Ci assorbono, le cose,
nei pori pazienti. Ma oggi
di meno, sempre meno, perché
siamo altrove, schermati. Ricordi
il cordaio di Roma, il vasaio del Nilo?
L'oggetto, avvilito,
non ha più da noi il suo nome,

né senso di terra e di cuore.
Ci è accanto remoto. Così,
senza traccia né attrito, ci siamo
estraniati, ci siamo un po' persi
in questa identità pulviscolare.

(VIT.5.A)

Il contatto, la frizione, l'abrasione, l'erosione, la consumazione da utilizzo delle cose costituisce memoria, perché in questi effetti vi agiscono il tempo e l'attività. Invecchia la cosa perdendo lucidità e vernice e in questo vi è il suo lento assorbirci e una forma di identità pulviscolare. Se le cose ci restituiscono la nostra memoria, la nostra storia, cosa succede quando l'oggetto industriale *non ha più da noi il suo nome?*

Gli oggetti sono cambiati, sono cambiato io.
Erano fatti per resistere, durare anche oltre noi;
costavano fatica, sangue, soldi,
erano carta assorbente opaca
che tramandava affetti e memorie.
Oggi sono lisci, lucenti, spettacolari
mucchi immensi di opulenza iniqua,
impermeabili, scivolano via
di mano, viscidati, io stesso
nel processo del tempo destinato
a questo oceano sgargiante di immondizia.

(VIT.5.D)

L'oggetto di consumo, che non si ripara ma si sostituisce non invecchia con noi, appare nelle nostre esistenze per uscirvi presto, e così noi, come loro, *scivoliamo via nel processo del tempo*. Molto più che un'eco, questo testo certifica che non è solo l'oggetto a sfuggirci di mano, ma anche la nostra identità e il nostro essere, se il v.3 richiama quasi pedissequamente:

Costa sangue costa sudore soldi.
Non si sa mai, teniamolo.

(DSP.6.6)

I beni di consumo ci collocano al di fuori della linea temporale delle generazioni.

In VIT.6 la riflessione sull'autenticità materica prende un'altra direzione:

I corpi, nel perfetto disegno delle membra,
così come nel giro della corsa, o forse
della fuga a precipizio. E poi l'ombra di sé
o un'immagine fanciulla che rimane

nel sottofondo della retina con l'incrocio
dei rami o delle erbe. Tutto, nel microsegno
o nell'immenso, nelle parvenze ingannevoli
del caos, si configura nel numero e nel ritmo
di una perfetta scansione geometrica.

(VIT.6.A)

Il libero fluttuare del pulviscolo e della matericità infinitesimale non può che essere *caos*, non vi fosse una *perfetta scansione geometrica* in grado di mettere ordine con il *numero* e il *ritmo*. L'immagine del *busto del bambino* in grado di dare un ordine armonico allo sviluppo del suo corpo compare fin dal titolo del componimento, e si sviluppa nell'ultimo testo F come *divisa e tonaca*, come segno di una disciplina esteriore in grado di regimentare il *mio costato sopra il mio piccolo cuore*. Queste forme di imposizione esterna assumono poi meno piacevoli connotati sociali nei gruppi fortemente organizzati:

Dolce società crudele - uomini o api -
che vive minuziosa ed economica
la sua breve esistenza nell'anima dei fiori
che succhia in un orrendo sacrificio le sue forze
spargendo antenne e ali, zampe amputate nella regola
della mirabile e oscura, universale pianta carnivora
che ci sorride e mastica.

(VIT.6.D)

La *società crudele* esige da noi un *orrendo sacrificio* di *forze*: ci trova una posizione ma *ci amputa ci succhia, ci sorride e mastica*, ci priva delle nostre specificità inglobandoci in una *esistenza minuziosa ed economica*.

3. LA TRAVERSATA (VIT. 7). UN NUOVO VIAGGIO

Alla fine della raccolta (siamo in VIT.7) vi è la descrizione di un nuovo viaggio. Il componimento è piuttosto articolato: nella speciale classifica dei titoli composti dal maggior numero di testi, quello in analisi si colloca, con i suoi 17, subito dietro i componimenti relativi al ciclo di Glenn, della madre, e della definizione autobiografica.

Il viaggio viene illustrato in tutti i suoi momenti specifici (l'ansia della partenza, l'arrivo al porto, la partenza, ...), e riassume moltissimi dei temi affrontati in VIT e nelle

altre raccolte: si parla di accidia (A: *è stato difficile. Voglio dire venire fuori*), di distacco dalla realtà, progressivo (B: *Nell'attesa [...] / mi accomodo sereno e vedo / come un film, per me, la sospensione, / il giorno che agisce fresco e scorre / nei gesti degli uomini*), di immersione in una dimensione altra (G: *quando ho mosso lo sguardo / verso l'orizzonte / è sceso un cupo silenzio / e mi ha assorbito*); lo scenario della partenza avviene ricorrendo alle enumerazioni, ed in effetti da alcune raccolte non si era avuta occasione per un loro impiego:

Sarà la polvere nel vento
leggero, la barca sudicia e il rampone,
la cassetta, il guanto del pescatore,
le macchie d'olio, le cicche,
i saluti scomposti e le risate,
l'odore del cuoio che mi piace.

(VIT.7.C.v.10-15)

Guardo il furgone azzurro, il risalto
granuloso di ruggine che mangia
materia, che mangia la materia.
L'autista che carica i bagagli,
le unghie cerchiato di nero,
le dita nere, sorridente,
la cicca tra le labbra, la camicia
appiccicata alla schiena.

(VIT.7.E.v.3-10)

Più in generale, comunque, il testo prosegue la riflessione sul rapporto con la materia, sul contatto per confricazione:

Sento le cose ruvide
addosso, mie. Le cose
sporche e piene. Così
ci sono dentro. Anch'io.

(VIT.7.B.v.6-9)

[...] L'incontro
dev'essere in attrito
diretto e fisico fino a farsi
abrasivo:
ruvido il mondo,
l'esperienza
abrasiva.
Far fruttare anche il minimo gesto.

(VIT.7.B.v.5-12)

Con ogni probabilità, il breve viaggio in traghetto ha avuto come meta una località di cura, in cui ha potuto vedere

[...] il volto terreo
dell'oste, il grande corpo
smangiato e d'improvviso, con un brivido,
il cranio rasato della dolce postina.

(VIT.7.G.v.4-7)

Poco dopo, allude ancora a questi conoscenti (I.v.1-3: *Mi venivano in mente,/ mentre guardavo gli amici malati,/ certe strane idee*), ma la riflessione ritorna ancora lì, al centro della questione:

Ho sentito la mia voce che diceva:
«Tutto è materia, c'è un vorticare
di materia. Fuori, dentro di noi,
nel cosmo, in questo sasso
che sto gettando in mare, in quello
che tu chiami il vuoto, o che tu chiami
lo spazio. Aggregazioni varie di materia
orribili e mirabili. Campi e forze,
vibrazioni che creano
materia».

(VIT.7.J.v.8-17)

Ed è in questa dimensione, non in quelle *parole inservibili, svuotate* come *Dio, anima*, che va trovato il senso delle cose. Noi siamo materia, e nel continuo ricomporsi della stessa trova spazio e giustificazione anche la malattia, il nostro lento decomporci. Ribadisce l'io poetico:

Ecco le cose che ancora
sanno di noi, il semplice
che come nostro vive
nella mano e nel gesto,
negli occhi e nel cuore.
Le cose felici, perché nostre,
perché di noi ricolme.

Pierre vide il soldato,
l'ometto nei suoi gesti tondi,
accurati, sciogliersi le cordicelle
della gamba, appendere a un uncino
le scarpe, mettersi a posto gli abiti
che odoravano di lui.
Tutto il male, pensava, non viene

dalla mancanza delle cose,
ma dal loro superfluo.

(VIT.7.O)

solamente le cose che ci hanno accompagnato, che *sanno di noi, di noi ricolme*, possono restituirci l'idea della nostra esistenza, che sarà tanto più autentica quanto più priva del superfluo. L'esperienza della navigazione, senza dubbio una sospensione nella *lama* tra cielo e terra, termina con il ritorno (emersione?) a terra:

mettendo già il piede sul suolo
mi fingo a me stesso più goffo
per darmi certezza del felice attrito
col mondo, con la materia
che mi accoglie e accarezza.
Che dolcemente mi azzera.

(VIT.7.Q.v.5-10)

4. IL CICLO DELLA MADRE

Abbiamo appositamente lasciato alla fine VIT.1 per una disamina complessiva su un gruppo di componimenti legato alla figura della madre e costituenti una sorta di ciclo a lei dedicato. Volendo operarne una rapida ricognizione, parlano direttamente della madre DSP.1, DSP.2, DSP.4, DSP.25, ACQ.14, DNN.1.B e F, DNN.4 in diversi testi, GLN.1 da K a N, GLN.4.V, SCL.8.G e, ovviamente, VIT.1. Vi sono altri riferimenti secondari ed estemporanei in altri testi, tra i più riconoscibili certamente ACQ.6 e SCL.3.B. Non vi è quasi raccolta nella quale non sia dedicato alla madre un testo o un titolo.

L'importanza della figura della madre nell'economia dell'opera cucchiana è certificata anche da questo semplice fatto: dopo DSP.1, titolo dedicato all'*accaduto* che costituisce il motore narrativo principale di tutte le raccolte e in cui si descrive perché abbiamo a che fare con un *disperso* che non farà altro che cercare se stesso, DSP.2 introduce una figura deuteragonista, la madre insomma, che dopo la prima solitudine, quella della vedovanza, si accinge in questo componimento ad affrontarne una seconda, quella del figlio che lascerà la casa di famiglia per trasferirsi dopo il matrimonio:

Se mi guardi bene sto già pensando

al giorno non lontano in cui dovrò sgomberare la mia roba di qui
per portare tutto nell'altra casa.
I libri e il pianoforte che ancora non ho imparato a suonare.

E già premedito l'inevitabile magone di cui
potrò dirti che è la mia parte migliore.

E il pacco, che scarti mentre dici
«qui c'è il pigiama nuovo che ti ho preso per la dote»...
Di dietro agli occhi tanto per cambiare
sento la lacrima che sale, ma questa volta
ce la faccio e mi trattengo. Non è questione
d'essere mammone, è che lo spettro
della solitudine ormai doppia (non mia)... e quella musica
alla radio della domenica nel primo pomeriggio confessa
e stabilisce la quantità della pena. E qui

di fare il bravo il duro di giocare d'ironia
per non sentirsi dentro
straziare dalla commozione questione...
... questione non è più ti dico.

(DSP.2)

La madre non viene citata se non per indiretti riferimenti: lo sgombero delle proprie cose da portare nell'*altra casa*, l'acquisto di un *pigiama* per la *dote*, la *solitudine doppia* cui già abbiamo alluso, il timore di apparire *mammone* per l'eccessivo sentimentalismo; numerosi sono gli elementi che valgono a delineare una affettuosa attenzione dell'io poetico nei confronti della madre, ma un analogo positivo atteggiamento sarà ritrovato solamente nei testi finali del ciclo. In molti passaggi, infatti, si tratteggia un rapporto ambiguo, freddo, staccato. Il fatto è che la madre venne a sapere subito le esatte dinamiche dell'*accaduto*, ma non volle, o meglio, non seppe trasmetterle al figlio se non dopo molto tempo:

Avevo cercato di chiedere spiegazioni
A chi poteva saperne di più. E le domande,
come al solito, si facevano insistenti. Poi ho visto
un certo imbarazzo, un certo disagio. «Se non ti va»
ho detto «scusami,
non se ne parli più.» «Ma non è per questo»
mi ha fatto lei. «È che così, a bruciapelo...
Preparami, voglio dire,
lasciami tempo di abituarci.»

(DSP.1.4.v.1-10)

Nel momento in cui compose le poesie di DSP, l'io poetico non sapeva, proprio come allora, quando l'*accaduto* era una disgrazia ancora attuale e bruciante in famiglia.

La madre in realtà non dissimula, ma si dichiara semplicemente non pronta per parlarne, lasciando crescere nella fragile personalità del figlio *disperso* le indicibili paure di un male orribile sempre in agguato. Così, negli anni, tra i muri di casa (la *gabbia*) l'impressione è stata quella di sopravvivere, incapaci di comunicare (*conversazione stenta*) perché la cosa più importante da comunicare non veniva detta:

Poveri fantasmi, trame scucite. Ogni tanto
una frase. Così... un barlume nella compagnia, nel dormiveglia;
buttata là, ad illustrare; nella conversazione stenta.
[...]
«Abbiamo imparato ad accudirci vicendevolmente.
A badare ai nostri corpi nella gabbia.»

Dal quaderno dei temi: «L'amore della mamma e l'aiuto del
buon dio...».
Certo, quelle sue foto non mettono allegria.

(DSP.25)

La difficoltà del rapporto emerge lungo le raccolte con diverse modalità, ma il denominatore comune è sempre quello di un distacco, di una freddezza, in particolare nel testo seguente:

Una madre che va su polare
e poi va via. Ad abbracciarmi.
E invece solo chimica, umano
soggetto di ferma, soccorso
e lascito orizzontale
pena dissolta in un giorno di pace
poca parola di me.

(DNN.1.F)

Il testo sembra mettere in antitesi due figure di madre, una ideale ed una reale. Con la seconda non vi sembra essere un abbraccio caloroso (*invece* redarguisce il desiderio espresso in precedenza), ma un semplice rapporto tenuto in piedi dal senso del dovere, *solo* dalla *chimica*, dal fatto del legame di sangue, che a quest'altezza deve ancora essere rivalutato come essenziale per comprendere se stessi.

Nel più esteso poemetto in prosa *Glenn* (GLN.4) emerge, accanto a quella del padre, la figura di una madre distaccata, fredda, di ghiaccio: Glenn tiene in braccio il figlioletto che prova fastidio nel sentirsi le mani appiccicose di arancia; la madre Gina, il nome è letterario, *fingeva di ignorarlo*, e prosegue:

Non so cosa possa significare l'immobilità, l'impassibilità superiore di Gina. Quel suo sguardo penetrante e indecifrabile. Non so quali dati, impressioni, sappia registrare o assorbire, quali meccanismi intuisca o disprezzi. Forse neppure con lui s'intende, con l'adorabile piccolo.

(GLN.4.9)

In questo ulteriore passaggio, l'io poetico gioca con referenze favolistiche nel descrivere la madre come una matrigna:

Ma cosa conteneva la scatolina verde? Era per l'onomastico di Gina. Nell'aprirla, ansioso, l'inetto ha avuto un'estrema titubanza; forse per l'emozione, per il mio insistere invadente. Un lembo del coperchietto si è conficcato nel suo pollice di burro. Guardavo le gocce lente, sciroppose, macchiare il mio tinello. Si comprimeva lo stomaco con una mano, se la passava sulla fronte sbiancata con un lieve gemito. Gli ho dato il bicchiere, l'ho medicato contro voglia. Gina non presidiava l'uscio con i suoi occhi di ghiaccio. "Lo condurrò con me prima del sorgere del sole", avevo in mente.

(GLN.4.12)

Questo bambino è un inetto, si leggerà anche poi in SCL.1.G.v.19, e per non tradire il forte disappunto della moglie, Glenn pensa di trattare il piccolo alla stregua di un Pollicino o di un Hansel delle fiabe. La madre insomma è una presenza che non riesce ad entrare in contatto con il figlio, nonostante il legame chimico e ombelicale che talora emerge:

2.
[...]
La recisione drastica (del resto,
altrimenti, come?) del cordoncino, cruenta
(fino alla consumazione dell'atto...
.....)

3.
Di sera... la tv... sul divano,
raggomitolata: «El mè ninin...
El va!».
– Non ho mai pianto tanto. Recidi!
[...]

(DSP.4.2/3)

Tuttavia, ad un certo punto, le cose cambiano; solamente dopo molto tempo è stato possibile considerare *le cose del passato* con un differente, meno astioso atteggiamento:

Poi è venuto l'inverno
e siamo usciti di casa...

Così, le cose del passato,
a ripensarci adesso ci viene da sorridere.

(ACQ.14.7)

Fino al momento in cui non è stato possibile capire e sapere gli esatti contorni dell'*accaduto*, con la scomparsa del padre anche la presenza della madre risultava tutta da scoprire, da capire, ed infatti solamente in GLN cambia l'atteggiamento dell'io poetico, ed in particolare a partire da due piccoli testi che già abbiamo visto:

V.
E il colpo si era diffuso
nella testa del mio povero padre
e gli aveva spaccato la testa.

W.
Non c'era bisogno di tanta violenza,
mi dicevi. Dio inverecondo
che maneggi le cause e non ti fai vedere:
non farle più del male.

(GLN.1.V/W)

È solo ora che l'io poetico cambia prospettiva, che comprende, assieme all'*accaduto*, la sofferenza che deve avere caratterizzato per tanti anni la vita della madre. Ed è solo ora che emerge con evidenza un atteggiamento protettivo nei suoi confronti: da incognita incompresa, la madre diviene interlocutore. E così, il poeta è in grado di affiancare il suo dolore, di lei *che ha taciuto e oggi non tace più*, al proprio:

Glenn, come lo chiamavo nella mia mente io,
o com'è più dolce e semplice,
com'è più vero:
Luigi.
Resti per me una crepa d'affetto
o un lampo intermittente nel cervello.
E anche tu, che non l'hai mai visto,
lo ami.
Tu che hai taciuto, e oggi non taci più,
hai la memoria smangiata come la tua macula:
cerchi e non trovi più
nemmeno la sua voce.

(GLN.4.V)

Poco più che un personaggio in altri testi di GLN.4 e DNN.5, dove compare in alcuni momenti della biografia di Glenn, ora la madre diviene protagonista di un vero e proprio ciclo che ne ricostruisce gli ultimi anni di vita accanto al figlio:

Attorno i vicini storpi che annusano,
sul portone il camion rosso dei pompieri
e le tue povere urla sulle scale,
mentre ti portano via seduta,
piccolo corpo dal viso stravolto, depresso,
che ogni tanto riesce a abbassarsi dolce
per dirmi: «Mi ricordo di lui,
così maschio e gentile,
mi ricordo di te, che volavi al laghetto
e alzavi le braccia, uccellino felice di vivere.
Io ti chiedo perdono, ma è andata così».

(SCL.8.G.v.14-24)

In questo testo amarissimo sembra si descrivano gli ultimi momenti della madre nell'abitazione di famiglia, prima di essere portata via per quella che sembra essere una struttura di ricovero, ospedaliero o residenziale. Sull'identità del personaggio non dovrebbero esserci dubbi (ricorda il marito, e, alla fine, il figlio in quell'innocente gioco al parco di cui già si è parlato in SCL.1.G); sul reale contesto nel quale inserire questo indesiderato trasloco di una persona malata o comunque vecchia (*ti portano via seduta*) la ricostruzione deve avvenire ricomponendo un quadro volutamente sottoposto a diffrazione: nella prima parte del testo si parla di un *amministratore* che *prima del viaggio* illustra qualcosa all'io poetico; quindi vi compare una teoria variegata di luoghi, oggetti e persone tutte coerenti con uno scenario ospedaliero o di casa di riposo: *gruppi sociali, cucina, sacchetti, unghie ritorte e cerchiare di nero, gialle di fumo, sedie spalmate di schifo, cicche, scarpe, vestiti a mucchi sul letto, lenzuola fradice...* In questo contesto così vario e desolante, deve essere segnalata la richiesta di perdono contenuta nell'ultimo verso dell'esempio riportato e rivolta dalla persona che viene portata via all'io poetico.

VIT.1 ci colloca in un momento successivo a questo e chiaramente consequenziale: in una struttura ospedaliera, negli ultimi giorni di vita della madre. Il desiderio che manifesta il poeta ora è quello di trovare una autenticità di sentimenti che si riverberi nell'essenzialità di gesti di affetto:

Vorrei ricondurre tutto, ora,
alla nobile pulizia dei gesti,
delle parole e dei silenzi,
dei saluti e delle confessioni,
tra noi, senza più sprechi,
né equivoci o falsi pudori,
senza la noia delle circostanze
o la sfiducia desolata nelle cose.

(VIT.1.B)

Facciamo però in modo
che tutto diventi soffice,
intimo, familiare, affabile,
anche nei gesti del crepacuore.

(VIT.1.E)

Il componimento si dipana con i suoi ventisei testi toccando alcuni momenti biografici legati alla giovinezza della madre e all'infanzia dell'io poetico, ma la riflessione, coerente con il resto della raccolta, non può non toccare il tema della matericità dei corpi, del farsi e disfarsi delle forme, del loro replicarsi casuale o forse no, ovvero nel trasmettersi delle fisionomie all'interno delle relazioni di parentela:

[...]
Ma dice giusto l'amica, dice
profondo: la memoria è in fondo
inaffidabile, imperfetta, tutta
caverne e trappole. È il sangue,
invece, il corpo, il vero
testimone che non mente,
che porta impressa, sicura
anche se mutante, la memoria.
Ecco perché continuo a rivederti,
vera, presente, nelle forme
delle teste e negli occhi,
nelle fronti di Elena fine
e di Novello, il marinaio artista.

(VIT.1.H.v.6-18)

Un gioco di dissolvenze multiple...
Ti vedo attraverso, in trasparenza,
dietro il suo volto maschile, dietro
i suoi tratti di fratello. Ti esploro, accanito,
in cerca di un'impronta, in queste
fisionomie lontane... Cerco
un'informazione riprodotta,
così un po' ti rivedo, ti moltiplico,
riemergo in loro, a tratti, spezzoni,
sfumature.

Come un'ombra che prende corpo

e si impone centrale in un vortice
di somiglianze...

(VIT.1.L.v.1-13)

Lo scavo nelle profondità della materia e della memoria per ricostruire la propria identità e il senso della propria esistenza diviene in questo contesto genealogia. La ricerca di richiami e corrispondenze fisiognomiche tra la madre e i parenti in vita o conosciuti vuole ora risalire le linee generazionali per collocare in un proprio posto la madre e se stesso, ricercando la somiglianza e quindi l'identità e, oltre l'aspetto, l'ascendenza caratteriale. Sono i passaggi centrali di VIT.1, dove un piccolo gruppo di testi allude alla ricerca e ricostruzione di un albero genealogico:

Ho costruito un albero
illustre, che arriva fino a te.
E quante volte ritorna il tuo
nome, ritorna Sebastiano
che non sai...

Ma certo non avranno avuto
la tua mimica viva e lo humour,
la mobilità estrema dello sguardo,
la linea sottile, rapida, nervosa,
come la tua scrittura.

Nel tuo stemma, c'è un bastone
scorciato. Su per quei rami, vite
composte, vite pulviscolari e ignote, volti
in parte riemersi di questa nostra
identità cangiante.

(VIT.1.R)

È in questi testi che emerge la presenza di avi illustri, di noti architetti che lasciarono un segno in alcune città del meridione italiano. Ma al di là della curiosità genealogica, quello che preme all'io poetico è operare una riflessione che giunga a rafforzare il rapporto con la madre, che ne metta in evidenza le indiscutibili eredità di sangue e, soprattutto, di paradigma comportamentale e caratteriale:

Ti ritrovo ogni giorno di più nei miei gesti,
persino nel battere del tacco sulla strada, nel frenare
del passo, nei lineamenti sempre più vicini, nell'aggrottare
la fronte, negli occhi spalancati, nel tono,
nel riemergere sempre più vivo di qualche ferita
immedicabile verso una vita che si compie.

Abbassavo lo sguardo su di te, serenamente
assente, e ripetevo: eccomi qua, eccomi qua,
mi sto specchiando nel tuo sorriso di ragazza,
e ti dico grazie, grazie...

(VIT.1.Q)

Nell'ultima parte del componimento, allo stesso modo in cui avvenne in maniera postuma con la figura del padre, l'io poetico accompagna la madre nei suoi ultimi giorni di vita:

Eri lì, con un tremito cieco accoccolata
tra il telefono e il letto sul tappeto.
Le labbra protese boccheggjavi
come un pesciolino.
Ho provato con un bacio in fronte
a scuoterti, svegliarti,
delicatamente, a chiamarti, pensando
troppo a me, al mio dolore.

«Questa donna – diceva garbata nel camice –
questa piccola donna minuta, è ormai troppo
impegnata... troppo impegnata.»

Ti restavano ormai solo due giorni.

(VIT.1.U)

Gli ultimi giorni in ospedale, gli ultimi segni di vita, la *discesa di quei pochi gradini, l'ultimo soprassalto*. Un affetto è stato forse recuperato, ma quanto tempo è stato sprecato nella mancata conoscenza degli eventi passati:

Tante volte, però, ti dico adesso,
io ti ho cercato. E infine sempre meno.
Perché non rispondevi? Perché
non rispondevi mai?

(VIT.1.W)

Queste domande, proferite *adesso* che la madre è morta, non rimangono senza risposta: con un inaspettato cambio diegetico che abbiamo visto caratterizzare spesso le cadenze di chiusura di molti componimenti, è la madre stessa ad intervenire direttamente nel testo:

«Chissà perché hai sorriso
mentre mi guardavi e piangevi,
lì, sopra di me. Hai sorriso

con dolcezza e pace, un istante.

Lo so...
quante, ma quante cose, troppe,
da raccontarci, una buona volta, e invece...

Poi ti ho sentito che dicevi:
"La stessa faccia, la fronte... Lei
sono io... E come puoi, allora,
non essere fedele,
fedele! Come puoi, allora,
non farti perdonare e essere anche tu
a perdonare,
sempre, tutto?"»

(VIT.1.Y)

È veramente un gioco diegetico, come certifica la doppia serie di virgolettati: la madre parla, ma dalla sua bocca vengono riferite le parole del figlio. E sono parole di un perdono che non può non riverberare reciprocamente in chi reciprocamente si è scambiato *la faccia, la fronte*.

CAPITOLO 9

MALASPINA (2013)

1. *INQUADRAMENTO GENERALE DELLA RACCOLTA*

Con una morfologia testuale oramai consolidata, la raccolta organizza sessantaquattro testi attorno a cinque titoli. La loro struttura narrativa risulta pertanto molto articolata, quasi tutti i titoli presentano più di dieci testi. I cinque componimenti sviluppano due tematiche che abbiamo imparato a riconoscere: da una parte prosegue la riflessione sulla matericità dell'esistente, dall'altra viene completato un altro capitolo appartenente alla tematica familiare, in particolare le vicende legate al nonno materno, mai conosciuto.

Al primo filone tematico appartengono i primi quattro titoli. Dal contatto con gli oggetti e dalla loro vita pulviscolare viene operato un passaggio di tipo sia storicamente che geologicamente diacronico: se il nostro rapporto con gli oggetti e il reciproco consumarsi per attrito certifica autenticità, senso, esistenza, allora è possibile ricavare elementi di memoria personale e condivisa grazie a carotaggi ed escavazioni che portino in superficie ciò che è sepolto e dimenticato. Programmaticamente, nel primo testo, l'io poetico afferma di sentirsi fortemente attratto da queste attività di scavo all'indietro:

A.
Ho imparato a esprimere gli umori –
anche gli umori forti – senza camuffarli.
Senza infingimenti.

Mi godo brevi soste felici
di sospensione e improvvisa
adesione. Mi oriento
verso un mondo più affabile
e poroso.

B.
Anni su anni di arcadica
routine sono un sollievo,
ma rivisti nell'oggi, mentre
retrocedo, figurano compressi,
come schiacciati nel tempo
ridicolo di un solo giorno.

Perché continuo a retrocedere?

C.
Mi muovo verso strati
sempre più occulti, come
un archeologo, o un operaio
che manovra, nell'ignoranza
senza fine delle tenebre,
verso residui fossili, e rivoli
nascosti, mentre trabocca
la sua realtà geografica
di intrecci collettivi, emblemi
o approssimazioni di altri
molteplici intrecci sconosciuti.

(MAL.1.A/C)

Questa operazione archeologica, nei fatti una nuova forma di catabasi ma più concreta, terrestre e manuale (*l'operaio che manovra*) prende lo spunto da osservazioni ambientali e topografiche per soffermarsi successivamente sulle vicende personali, sulle stratificazioni geologiche in base alle quali la *memoria* è paragonabile ad una *cantinaumida dai muri marci*; pertanto, passando *nel campo dove era stato il fortino di Radetzky*, l'io poetico osserva:

Ma quei tronchi, quelle piante mature, nella solida quiete della loro storia, sono, contengono – ancora – quei fusti gracili, quei poveri arboscelli striminziti dell'origine. Così come noi siamo, conserviamo in noi, ogni antico e remoto io, oggi invisibile, che siamo stati.

(MAL.1.E)

Il testo passa immediatamente ad un momento autobiografico, alla descrizione di una di queste stratificazioni che, relegate in un passato più o meno remoto, continuano ugualmente ad appartenerci, a costituirci:

Ma il bambino non era scaltro,
non era ribelle. La sua era solo
obbedienza e normale fiducia
nell'ordine semplice e quieto.

Masciadri era il suo preferito,
aperto negli occhi e nella fronte,
leale nel sorriso; masciader,
merciadro, merciaio, quel nome

antico, così aspro e sonoro,
ma chiaro, e così viva espressione
pacata del territorio. Se richiesto,
il bambino restava sereno,

solitario e immobile, muto,
per ore. Se cadeva, aspettava paziente
qualcuno a rialzarlo, immerso
nella grande obbedienza

e nel disinteresse, ombroso,
del mondo e delle cose che vanno.

(MAL.1.G)

Non si tratta di una narrazione, di un ricordo specifico o di un fatto (si notino gli imperfetti), ma di una ricognizione caratteriale, di una anamnesi che pesca dal passato ciò che si è stratificato e che oggi ci parla di noi: l'io poetico può dire di essere *scaltro*, *non ribelle*, *sereno*, *solitario*, ubbidiente, *paziente* perché queste caratteristiche emergono dal carotaggio psicologico della sua storia personale. E così, ampliando lo sguardo, MAL.2 esce dalla biografia strettamente personale per coinvolgere in analoghe riflessioni la più ampia comunità di destino dentro la quale è vissuto. Si tratta di una raccolta di piccole storie, figure, luoghi che sono *incisi nella memoria* e ritornano come *spezzoni* di un *film*:

Residui minimali, frammenti
chissà perché incisi nella memoria.
Con un pigro sorriso e un'emozione,
in pace mi godo o subisco spezzoni,
trailer di un vecchio film perduto
e presente per sempre, sepolto.

(MAL.2.A)

Passano così davanti allo sguardo della memoria geologie urbane, vecchi quartieri e palazzi demoliti, gli abitanti del quartiere (la *vecchia strega Angiolina*, le donne al

cinema con le capigliature delle dive di Hollywood, la *vecchia Ines* e *Cochi dalla testa pelata*, il *dottor Markstahler* e *Anita Bellingieri*, ricoverata al Pio Albergo Trivulzio, il venditore ambulante di acciughe *Costante*), gli amici dei giochi *nel cortile delle giovani mamme* (*Osvaldo*, il *marinaretto*, lo *gnucco* con la *mamma che fuma*), i primi timidi contatti con le bambine (*le piccole baggiane con le vestine bianche*), qualche altro ricordo personale (il *mio tiro impeccabile da pistolero* giocando a biglie), dove è il caso di ricordare quantomeno un simpatico e letterario sdoppiamento di persona:

Monsieur Opale sgattaiolava coi suoi cioccolatini
sull'ultima rampa cupa e sassosa dei tuguri,
mentre io con il sorriso della mente, oltre il camion
col muso, traballante sull'acciottolato, me ne andavo
nel mio maglione giallo con Topolino e Pecos Bill,
con l'ansia serena e la sapienza
veloce e naturale dell'infanzia.

(MAL.2.R)

Il piccolo io poetico, schivo e solitario, si apparta in questo lontano ricordo con alcuni fumetti, mentre il suo doppio negativo, il terribile Monsieur Opale²⁰, percorre furtivo la stessa via con i cioccolatini ottenuti con chissà quali malvagi raggiri.

Nei successivi testi prosegue la stessa riflessione ma ad orizzonti più ampi: oggetto dello scavo non è più ciò che riguarda strettamente la biografia e il ricordo personale, ma ciò che è relativo alla memoria di un gruppo più ampio. Si tratta di interessarsi a luoghi nei quali *giacciono strati, subsidenze, depositi/ di inesplorata materia remotissima* (VIT.3.Av.7-8), che possono essere portati alla luce solamente dalla decisa azione di un *mostro* che *nei suoi spettacolari rotelloni d'argano*

tra fango e macerie e cumuli,
fogliame, come una bestia antica,
preistorica, un oviraptor
o brachiosauro [...] morde
e smuove, con lento metodo,
implacabile, [...] affonda, paziente,
fra strati muti di sepolte storie.

(VIT.3.B)

²⁰ Si tratta di una sorta di Mr. Hyde francese. È il protagonista del film noir *Il testamento del mostro* del 1959 diretto da Jean Renoir.

Il mostro *afferra, nella sua morsa formidabile* terra, croste, grumi, metalli e condutture, fango e vermi:

La terra, il terriccio di un mondo
ancora poroso e ruvido, opaco,
allora, e permeabilissimo.

(VIT.3.E.v.7-9)

Questi resti sono il deposito del passato che riguarda la più ampia comunità della città, e grazie ai quali è possibile operare una riflessione più ampia sul nostro essere in società:

L'aria d'intorno chissà come
placata, e frizzante e la gente
a spasso sospesa, aerea,
lentissima, vacante

e indifferente a un traguardo,
all'azione, al profitto, ma
più vaga nel giorno, nel chiaro
mattino di luce e parte

persuasa infine del tutto diffuso,
in aperta adesione e armonia,
nel presente assoluto, animato
dalla pace normale dell'esserci

senza conflitti o sfide, senza
miserabile calcolo, ma
nella pace e nella più normale
armonia discreta dell'esserci

(MAL.3.G)

La vita pulviscolare che si deposita e stratifica nel sottosuolo non è quella della fretta o del conflitto, ma quella che deriva dal movimento casuale ed armonico delle persone per le strade, senza considerazioni di calcolo, interesse o profitto. Le nostre preoccupazioni, sembra suggerire il poeta, non lasciano traccia, ma solamente il nostro *esserci*. Alla luce di queste considerazioni, pertanto, se ciò che rimane di noi è il passaggio casuale sulla terra, non è possibile pretendere di possederne un pezzo:

Passeggio accanto ai resti del circo
e all'anfiteatro in libera campagna,
le mura massimianee sotto i piedi.

L'uomo demarca i suoi confini
segnando il territorio: «Ceci
est à moi»... Patetico dominio...
e ignaro... possedere
un pezzo del pianeta...

(MAL.3.J)

2. UNA STORIA SEPOLTA TUTTA PERSONALE

L'ultimo testo della raccolta e dell'opera che abbiamo analizzato in questa tesi si inserisce nel filone tematico familiare. Risolto il rapporto con la figura del padre e della madre, l'io poetico indugia nelle sue ricerche genealogiche con nuove consapevolezze:

Contemplo
l'immensa maestà rugginosa,
affondo
tra rampicanti spettrali,
mi compiaccio di esprimermi
in prima persona
in modo diretto e libero
come ho finalmente imparato.
Mi insinuo
e raccolgo tracce residue
tra i vari gusci geologici
munito di talpa e macchinari
dell'antica civiltà meccanica,
esplorando sconosciuti terreni
sedimentari.

(MAL.5.B)

L'io poetico, e Cucchi lo dichiara espressamente, ha imparato ad essere libero, ad *esprimersi in prima persona* senza mediazioni, e quindi affonda in esplorazione alla ricerca di *tracceresidue* che riguardino la storia, in particolare la sua personale storia. È in questo contesto che programmaticamente può affermare:

Mi accingo con una certa ripugnanza
a rovistare la storia sepolta
e controversa di un uomo
il più remoto e incauto
sgattaiolando
nei pori e nelle venature, nelle pieghe
del volto accigliato e delle mani
ben oltre il laghetto Malaspina
e quando sui lastroni rossi

e smangiati, irregolari, la mira
della mia mano era impeccabile.
E prima ancora in quell'opaca
realità umanissima, affabile eppure
polverosa dove la morte
è così imperterrita, depositata
nella dolce quiete sinistra
e irrevocabile o nell'eterna posa
di quell'ovale azzurro
colorizzato, e lui fiero,
in alta uniforme e con la spada.

(MAL.5.A)

L'io poetico ha innanzi agli occhi una vecchia fotografia che ritrae un uomo in divisa militare. La necessità di affrontarne la biografia *ben oltre il laghetto Malaspina*, ovvero ricercando al di là dei propri più vecchi ricordi, conforta l'idea di trovarci di fronte ad un parente, un avo, nei confronti del quale gravava, in famiglia, un giudizio di forte disvalore (*una certa ripugnanza, la storia sepolta e controversa, uomo incauto*), e relativamente al quale cova una forte curiosità legata alle evidenti somiglianze che emergono dall'immagine:

Eppure lui, il capitano, uscendo
dalla terra rovistata a fondo
negli strati, lo ritrovo in mia vece,
gli occhi sbarrati, spiritati, mi ritrovo
in quella foto, appunto, del già militare,
folle, come dicono concordi.
[...]

(MAL.5.D.v.1-6)

Non risulta espresso con chiare parole il fatto che si tratti del nonno materno, anche se alcune tracce lasciate qua e là nell'opera trovano in questo MAL.5 una luce esegetica interessante. Fin dalla prima raccolta si trova un passo di inestricabile comprensione: «*Vieni con me,/ ti metterò in collegio, andrai sposa a un ufficiale*» (DSP.25.v.7-8) viene riportato tra le *conversazioni stente* che l'io poetico intrattiene con la madre negli ultimi versi di DSP, e ci si chiede ora se a fare questa promessa non sia stato questo padre *remoto e incauto*, ufficiale di carriera, probabilmente benestante. Una promessa che chiaramente non venne mantenuta.

Ancora in VIT.1, il titolo dedicato alla madre, un passo risulta ora chiaro:

Chissà se l'hai incontrata in giro

quella ragazza dallo strano nome,
Leonisa, studentessa, la figlia
della contessina grassa, la figlia
di tuo padre. [...]

(VIT.1.D.v.1-5)

Qui si allude chiaramente ad una sorellastra, una tal *Leonisa*, che compare con ogni probabilità anche nel seguente testo, relativo ad un funerale, quello del nonno militare:

Sulla macchina, quel giorno,
al funerale, c'erano due donne
del sangue e quando sono scese
qualcuno le ha viste che ridevano,
ridevano tranquille, e forse
con un senso, perfido e umano,
e dunque naturale, di liberazione.

(MAL.5.P.v.10-16)

Ancora in VIT.1, e la madre è già morta, il poeta allude ancora a questa figura che in qualche modo riguardava entrambi:

Parliamoci sereni, quieti, quasi
indifferenti al nostro dolore e al tempo
e ti dirò di lui, il comandante
a Tripoli e all'Asinara, il capitano
dei lancieri che fu un uomo
malato e infedele, infelice,
generoso e violento.

(VIT.1.X.v.11-14)

Anche DNN.9.D, e ne abbiamo già parlato, allude a un *capitano* in una illustrazione della nonna. Se buona parte dell'opera di Cucchi ha avuto come tema lo studio dei paradigmi comportamentali derivati dai genitori, dai nonni e dalle persone in qualche modo vicine, trova forse maggior senso questo scavo nella memoria finalizzato a delineare la figura del nonno capitano che fu, per la propria madre, il padre assente che fu Luigi per il poeta. Questi, pertanto, si sente in dovere di rapportarsi con la figura del nonno allo stesso modo con il quale si rapportò con quella del padre in GLN.4 e della madre in VIT.1. I primi testi descrivono una biografia sommaria e ricostruita del capitano, dalle esperienze militari agli studi ingegneristici compiuti con lo scrittore Gadda; emergono in questa fase alcune riflessioni sentite già altrove relativamente al

senso di essere in una società organizzata, al come essere autentici all'interno di modelli prestabiliti:

«La divisa che porto è l'abito
dell'uomo. La giubba militare
l'orgoglio e la difesa
personale, l'identità sociale, il rango
riconosciuto, attivo. Ma io non voglio
essere parte, essere partecipe,
in quanto non capisco, né dunque
condivido, ma subisco
il senso di questa labirintica
organizzazione che giudico animale.»
(MAL.5.E)

La divisa (si veda anche VIT.6.F: *divisa e tonaca sul mio costato* con riferimento al busto del bambino) è sovrastruttura che mantiene e trattiene, che dà posizione e dignità; chi parla qui ne è consapevole, anche se tutto questo è visto più come un limite. In ogni caso:

[...] L'uniforme mi portava conforto, specie quella più chiara, bianca, con cui mi vedo affacciato a una finestra sorridente, adorno di un ciuffo sulla fronte già imbiancato. Fui trasferito infine alla Reale Accademia di Fanteria e Cavalleria e poi al Reggimento Lancieri, ormai giallo, malato, ingabbiato nel mio soliloquio astruso e nella collera violenta e senza oggetto che non fossi io, io stesso nella vertigine del mio disagio, e di un sordido abisso quotidiano. Eppure, contro ogni apparenza, io non ho mai tradito, e ho sempre rispettato il più profondo vincolo di solidarietà.»

(MAL.5.G)

Uniforme e correttezza, questi i valori che hanno incardinato la vita del nonno capitano; paradigmi comportamentali, in particolare l'ultimo, che il poeta descrive anche in un altro passo:

Una storia, però, senza un'ombra
di trama, di calcolo
meschino, di vergognoso intrigo
o corruzione minima. Questo è il tuo lascito,
e va onorato.

(VIT.1.P)

Il passo si riferisce alla madre e si trova nel lungo componimento a lei dedicato nella raccolta precedente, ma qui, come nel pezzo in prosa esemplificato subito sopra,

emerge una punta di orgoglio nel momento in cui il poeta scopre e quindi mette in evidenza che queste caratteristiche positive non possono non essere anche le sue.

Nella seconda parte di MAL.5 la narrazione delle vicende del nonno capitano si sviluppa nella particolare direzione della sovrapposizione di figure. Ne abbiamo già avuto numerosi altri esempi: Oblomov, Malone, Rutebeuf, Monsieur Opaleed altro, ma qui vi è una sorta di sovrapposizione di secondo grado. Alla figura del nonno capitano, paradigma e sovrapposizione dell'io poetico, si affianca quella di un personaggio letterario, il console de *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry. Semplificando, il nonno è modello del nipote, e la sua figura viene illustrata attraverso quella del console. L'affiancamento del capitano a quest'ultimo (e si segnala significativamente il titolo del componimento, *Console o capitano*) evidenzia alcuni elementi biografici comuni: la malattia, il senso di colpa, le movimentate vicende sentimentali, la dimora in luoghi lontani, esotici (il console in Messico, il capitano in Tripolitania), il desiderio di autenticità e forse un precipitare in un abisso dell'esistenza fatto di fallimenti ed equivoci:

L'animo solitario che precipita
implume nell'abisso scavato...
E dunque mi figuro di essere lui,
console o capitano in quella
sua divisa ripugnante, in quelle
scarpe di vernice senza calze,
e dentro una materia che si sta
inesorabilmente sgretolando,
sbriciolando
sotto il grande spettacolo
del cielo grigio sulle officine
svuotate, o sulle rovine,
mentre cammina incerto
nel suo vacuo sfacelo infagottato.

(MAL.5.I)

Il fatto che le due figure non siano semplicemente giustapposte, ma si fondano ad un certo punto in un'unica emerge con chiarezza dal seguente passo:

«A Quetzalcoatl o Tripoli,
come nella mia terra d'isola e di lava,
mentre procedo con passo malfermo,
con sussiego, impettito – la preziosa
borraccia d'argento nella tasca –
mancato aviatore e artefice, sia pure,

ma non per questo semplice uomo
ordinario o miei vili nipoti in cerca
della storia sepolta e controversa
di un uomo, no, non io...
Non mi consegnerò alle masse,
anche se il vento, ovunque,
gira in fretta le pagine»,

(MAL.5.L)

Si fondono qui località, professioni, movenze nell'unico rivolgersi ai *vili nipoti* a caccia di genealogie. Anche con il nonno capitano, l'io poetico intende seguire tutto l'itinerario attraverso la malattia, la morte, il funerale (*anche la mente in lui vacilla [...] si palpava/ cauto, il gonfiore [...] prima di crollare, come una misera bestia in agonia* in MAL.5.O; *quel giorno, al funerale* in MAL.5.P) e, dopo tutto questo, l'oblio:

Così nella vecchia foto mi affaccio
con un sorriso bianco e dedico
a qualche donna che non so più
nemmeno, una semplice frase: "Mai
io mi annoio"... Mai, perché vorrei,
io, annusare il mondo, vorrei
un mondo intero da annusare, da tastare
e da leccare, come un cane.»
(MAL.5.H.v.17-24)

Il desiderio che manifesta il capitano di trovare un radicamento autentico con il *mondo* è anche quello del poeta, ma l'esito finale non è confortante:

Ormai precipitava nel vulcano
della sua terra e aveva nelle orecchie
quel rumore di lava che trabocca
orribile in eruzione, o forse
era il mondo stesso in esplosione
definitiva. E lui cadeva, dentro
una foresta, cadeva... Urlò,
a un tratto, come se gli alberi
si avvicinasero a stringerlo,
chinati su di lui, pietosi.

E a questo punto qualcuno,
con un'enorme risata oscena,
gli tirò dietro, giù in fondo al burrone,
un cane morto.

(MAL.5.Q)

Questo titolo versifica gli ultimi capoversi dell'opera di Lowry, compresa la caduta *nel vulcano*, compresa l'*orribile eruzione*, compresa la *pietà* degli *alberi* che si *chinano* su di lui, compreso il *cane morto* scagliato *giù in fondo al burrone*. È la morte del console e, metaforicamente e per sovrapposizione, la morte del capitano. È il destino che attende anche l'io poetico, nel momento in cui progetta per tempo il proprio futuro?

[...] progetto
per tempo il mio futuro, la perfezione
del mio calcinato destino, quando
esalerò in fumo in parte da uno storico
forno Gorini e rimarrò
in scaglie poi tritate, sminuzzate
in polvere, composto e silenzioso
nel buio claustrofobico dell'urna.

(MAL.5.J.v.7-14)

APPENDICE
CODICI DEI TITOLI E DEI TESTI

IL DISPERSO

La casa, gli estranei, i parenti prossimi	DSP.1, da 1 a 6
Il magone	DSP.2
Prima e seconda parentesi	DSP.3, da 1 a 2
Figure femminili	DSP.4, da 1 a 4
Corte dei miracoli	DSP.5
Le briciole nel taschino	DSP.6, da 1 a 6
Il disperso – I Ricerca; relazione	DSP.7
Il disperso – II Confessione intima	DSP.8
Il disperso – III La mappa del tesoro	DSP.9, da 1 a 3
In attesa del dramma	DSP.10, da 1 a 4
Monte Sinai	DSP.11
Levataccia	DSP.12, da 1 a 6
Gioco d’azzardo	DSP.13, da 1 a 3
I fatti della settimana	DSP.14, da 1 a 3
Carburo	DSP.15
Libretto personale	DSP.16, da 1 a 4
Il principio	DSP.17
Primo tempo di un’avventura	DSP.18, da 1 a 9
<i>In treno</i>	DSP.19
Nuove ragioni	DSP.20, da 1 a 4
Fresia	DSP.21
Concorrenze	DSP.22, da 1 a 8
Racconto	DSP.23
Quiete	DSP.24, da 1 a 6
Coincidenze	DSP.25

LE MERAVIGLIE DELL'ACQUA

Gadget	ACQ.1, da A a D
Dolce fiaba	ACQ.2, da 1 a 6
Con una bocca ancora	ACQ.3
Letargo	ACQ.4, da 1 a 10
partiamo dall'imparziale rifugio	ACQ.5
Fedeltà	ACQ.6, da 1 a 3
Giuseppe	ACQ.7, da A a J
L'abilità dei passi	ACQ.8, da A a D
Le meraviglie dell'acqua	ACQ.9, da A a I
Stazione Paradiso	ACQ.10, da A a G
Personaggi	ACQ.11
Il paese delle pellicce	ACQ.12
Il buio, le luci, l'arcobaleno	ACQ.13, da 1 a 5
Biglietto di Natale	ACQ.14, da 1 a 7

DONNA DEL GIOCO

Donna del gioco	DNN.1, da A a G
Lettera e preghiera	DNN.2, da A a C
L'énigmatique	DNN.3, da A a E
Glenn	DNN.4, da A a P
Viaggio di Glenn	DNN.5, da A a G
Il figurante	DNN.6, da A a E
Disegni di carta	DNN.7, da A a F
Nel mio felice anno	DNN.8, da A a D
Agnese	DNN.9, da A a L

POESIA DELLA FONTE

Trasbordo	FNT.1, da A a F
Il sonno del mattino	FNT.2, da A a S
Allegoria del figlio	FNT.3, da A a D
Animale acquattato	FNT.4, da A a E
Poesia della fonte	FNT.5, da A a F
Al Cairo	FNT.6, da A a G

L'ULTIMO VIAGGIO DI GLENN

Rutebeuf	GLN.1, da A a Z2
Ragna	GLN.2, da A a E
Bosco d'Isola	GLN.3, da A a D
L'ultimo viaggio di Glenn	GLN.4, da A a X

PER UN SECONDO O UN SECOLO

Malone non muore	SCL.1, da A a H
Meravigliosi viaggi del protagonista	SCL.2, da A a I
Un'identità fittizia e un cervello prodigioso	SCL.3, da A a D
Un'opulenza spettacolar e oscena	SCL.4, da A a E
L'atlante dell'anima	SCL.5, da A a F
Minuzie germinanti	SCL.6, da A a F
Un selvatico dissipatore	SCL.7, da A a F
La pazienza degli affetti	SCL.8, da A a H

JEANNE D'ARC E IL SUO DOPPIO	JDA, da 1 a 34
------------------------------------	----------------

VITE PULVISCOLARI

Il bacio della buonanotte	VIT.1, da A a Z
L'orizzonte degli eventi	VIT.2, da A a I
Un tranquillo weekend	VIT.3, da A a H
Piccolo album	VIT.4, da A a G
Il denaro e gli oggetti	VIT.5, da A a F
Il busto del bambino	VIT.6, da A a F
La traversata	VIT.7, da A a Q

MALASPINA

Berretto a sonagli	MAL.1, da A a L
Nel cortile delle giovani mamme	MAL.2, da A a S
Macchine movimento terra	MAL.3, da A a K
Abbandoni	MAL.4, da A a F
Console o capitano	MAL.5, da A a Q

BIBLIOGRAFIA

TESTO DI RIFERIMENTO

CUCCHI M. (2016), *Poesie 1963-2015*, a cura di A. Bertoni, Mondadori, Milano.

BIBLIOGRAFIA

AFRIBO A., SOLDANI A. (2012), *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna, pp. 243-245.

AFRIBO A. (2017), *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma, pp. 48-52.

ALFANO G. (2005), *Maurizio Cucchi in Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma, pp. 105-120.

BORSELLINO N., PEDULLÀ W. (a cura di) (2004), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XV, Motta, Milano, pp. 338-339.

FERRONI G. (2006), *Storia della letteratura italiana*, vol. XVIII, Mondadori, Milano, pp. 14-15, 80-82.

GIOVANNETTI P. (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma, pp. 52-53, 71.

LORENZINI N. (1991), *Il presente della poesia 1960-1990*, il Mulino, Bologna, pp. 149-154.

MALATO E. (a cura di) (2005), *Storia della letteratura italiana*, Vol. IX, Parte II, Salerno, Roma, p. 1232

NATOLI S. (1991), *Maurizio Cucchi. Poesia della fonte*, in MUSSAPI R. (a cura di), *L'anno di poesia 1990/1991*, Jaca Book, Milano, pp. 203-214

TESTA E. (a cura di) (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, pp. 265-274.

- TESTA E. (1999), *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma.
- SPAGNOLETTI G. (1994), *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Milano, pp. 838-839.
- ZUBLENA P. (2014), *Dopo la lirica* in ANTONELLI G., MOTOLESE M. E TOMASIN L. (2014) (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Carocci, Roma, pp. 403-450.