

legge la propria storia in un libro mentre accade, come a sottolineare il modo in cui lo scorrere della vita sarebbe determinato dalle parole con cui ce lo raccontiamo. Si delinea un movimento parallelo tra la vita che viviamo e 'il libro' che la riproduce, con le sue possibili variazioni immaginate o agite. Ciò si traduce in curiosi fenomeni di distacco tra la persona che agisce e quella che osserva da un punto di vista esterno, contemplando lo spazio vuoto dove risiede la possibilità di fare scelte diverse. La discrepanza si riduce soltanto nel caso in cui si abbia un 'momento perfetto', inteso forse come il convergere di prospettive multiple, l'annullamento dei divari per approdare a uno stato indiviso: il momento estetico per eccellenza, applicabile alla vita come all'arte.

È in atto un processo di rarefazione per arrivare a dire ciò che volevamo, «senza in realtà dirlo» (*Cominciare*), un 'non fare', direi, un posizionarsi (fingendo che non sia buio, ad esempio) per entrare in risonanza con l'esterno e quindi rivelare, senza parere, la grana nascosta del reale. Oppure nel sonno, dal buio arrivano suggestioni, parole che si cerca di ricordare al risveglio, nella difficoltà di raccordare i due mondi e articolare la propria voce. Continua il gioco delle polarità (buio e luce, lontananza e vicinanza, sonno e veglia) interagenti nei versi, in una varietà di modulazioni, un caleidoscopico accostamento di forme, colori, sensazioni, per esprimere pur *senza averlo detto*, in un impossibile andirivieni tra due stati, sempre sul punto di comprendere qualcosa che continua a sfuggire.

In *Porto oscuro* Strand ripropone in modo organico la sua visione della composizione poetica – di cui abbiamo visto dei frammenti in *divenire* – quale unico approdo in grado di fornire qualche stabilità, e una forma di controllo sui marosi di un'esistenza che si svolge in terreno ostile. L'unica forma di riscatto è data dalla ri/creazione del sé, nella distillazione di un elusivo senso poetico ottenuto attraverso l'assenza e la sottrazione: in modo paradossale si rinasce dopo l'estinzione. Così, in *Sempre*, dalla raccolta *Tormenta al singolare* (1998), quando i 'maestri dell'oblio' sono al lavoro, 'scompaiono' porzioni di realtà. E ancora, in *Se stesso ora* la cancellazione del mondo è rimpiazzata dai «versi invisibili della sua vocazione». Una creazione che rinasce costantemente dalle sue ceneri è dunque l'ideale estetico e metafisico di Strand, antidoto o sospensione di una sofferenza insopprimibile e connaturata all'esistere. Una visione poetica che egli porta avanti approdando nel ventunesimo secolo – del quale apprezzerà l'incedere leggero sulla neve, «senza lasciare la minima impronta» (*Il ventunesimo secolo mi piacerà*), risolta in versi sempre più efficaci nella loro elegante levità, opponendosi «alla pulsione continua delle cose verso il baratro», una forza originaria contraria alla poesia – intesa

quale *opus contra naturam*, nel linguaggio alchemico – continuando a sostenere impavido la visione del nulla, la cecità oltre la quale ritrova a tratti la luce, e intesse i consueti motivi in immagini inedite, nella creazione protratta di un universo alternativo e polimorfo, con sempre più icastica maestria, descrivendo la fulminea magia del linguaggio che si trasforma in «un campo che si dispiega» (*Una suite di apparenze*, III).

Improba l'impresa, nella quale si è cimentato Abeni, di tradurre un autore dal linguaggio tanto duttile e accorto nel rendere, tramite fini accostamenti lessicali (spesso sinestetici), il ritmo, le asperità e le impennate del pensiero – è stata notata un'affinità tra Strand e Gerald M. Hopkins nella tendenza al verso franto, in particolar modo nelle prime raccolte – ma soprattutto tanto consapevole degli ambigui paradossi inerenti alla pratica della traduzione da dialogare, a questo proposito, con Jorge Luis Borges nella poesia narrativa *Traduzione*, affermando che «la forza di uno stile va misurata sul metro della sua resistenza alla traduzione» e, in modo ancor più estremo, che tradurre è «... del tutto impossibile», perché per riuscire a farlo si deve «cessare di esistere», riconducendo così tale attività nell'alveo della piena autorialità creativa, da lui incessantemente teorizzata nella dialettica col nulla. Al suo 'futuro traduttore' riconosce invece, tra rivalità e identificazione, la legittimità del desiderio di impossessarsi dell'opera altrui, nato dal più elevato anelito a ricomprendere in sé l'universo, o qualcun altro, senza cessare di essere se stessi (*Il Monumento*, 4), al punto da ipotizzare la presenza, nella penna retta da entrambi, autore e traduttore (a venire), di «uno spettrale terzo» (*ibidem*, 38) personaggio che la abita.

ANNA ROCCHI

Mariangela Gualtieri, *Quando non morivo*,
Torino, Einaudi, 2019.

Sono due, ad apertura di questa quinta raccolta per Einaudi della poetessa cesenate, le dichiarazioni fondanti: una appassionata sincerità, siglata dall'agostiniano «Ecce cor meum» che titola la prima sezione, e la fiducia nell'atto di scrivere come presupposto della condizione poetica: «Lascia che la mano / esegua il fragile dettato. / Abbi fede in quel niente / che viene – quel niente che succede»: questa «celeste pazzia» scioglie il nodo ossimorico per la convinzione che «c'è splendore in ogni cosa».

Dunque, è la vita nella sua interezza – questo intreccio variegato di sensazioni, percezioni, affetti, osservazione della natura applicati allo scorrere dei nostri giorni – a pretendere un sovrappiù di attenzione, una dedizione speciale

che eluda l'opaca insignificanza del quotidiano e questo splendore valorizzi. Occuparsi della vita in modo completo è, per l'appunto, compito della poesia, rivelarne la meraviglia abitualmente impercepita. Questo può avvenire sospendendo gli oscuri rovelli che stancano e affliggono l'anima e attuando una transitoria sospensione della ragione, sì che il cuore, in un partecipe stato di grazia, avverta limpidamente la consonanza tra noi e tutte le cose:

...Il sangue riconosce
più larga parentela che traluce
fra squame e venature e linfe
e pietre e fuoco e cadute e colpi
d'ala piccola, d'ala grande,
una balbuzie di foglie – un incompreso
abito cucito poco a poco nella profonda
sete, nelle stellate ondine increspate
giace un non sapere che riposa, che nutre. (p. 45)

Il 'sapere' recede, si fa contemplazione, quasi amniotico dissolvimento in uno «stato nascente» primigenio, un «addio dolce dentro tutte le cose». Non c'è, in Gualtieri, alcuna intenzione di forzare l'enigma del creato. La parola «enigma» e il suo sinonimo «mistero» hanno nel libro numerose occorrenze, ma rimangono, appunto, intentate nel loro oscuro retroterra gnoseologico. Batte altrove la sua attenzione. Gualtieri si apparenta a quella genealogia poetica che ha in Emily Dickinson e Gerard M. Hopkins i suoi precursori e che, lontana da interessi in senso lato metafisici, «rivela un fortissimo legame alle cose del mondo e alla loro presenza fisica» (E. Krumm). «Enigma» è dunque un dato ineludibile, ma è depotenziato da valenze metafisiche, non sollecita «varchi», non li prelude. La vicenda umana si svolge tutta nel cerchio dell'immanenza, in una valorizzazione assidua dell'incomprimibile consistenza biologica dell'organismo, indagata perfino nel suo sviluppo in chiave ontogenetica. Si veda come l'origine del pensiero del volo negli uccelli assuma qui una dilatazione di visionario stupore: «Quando [...] salendo cresce / lo stupefatto destino di un lancio / con arterie tese a qualcosa. Tese. / A spiccare dal finito all'eterno» (p. 41).

Che cosa permette l'attivazione di questi stati di grazia, di queste immersioni nel flusso della vita che ce ne restituiscano l'intensità? Siamo nel vasto campo delle epifanie, quegli attimi di «attenzione plenaria» – come l'ha definita altrove la stessa poetessa – quasi una prensile estensione corporea che funziona da collettore di percezioni, segnati da una loro specialissima 'claritas' e pienezza. Sono quei momenti a cui allude il titolo del libro, che ci rianimano, quegli 'attimi' di cui parla, pur con altre valenze, un autore caro a Gualtieri, Milo De Angelis.

Le successive sezioni del libro, con studiata e organica partitura, scandiscono i vari ambiti su cui cade l'assorta persistenza del suo sguardo: il mondo faunistico e degli animali domestici; il mondo arboreo; il rapporto con i bambini, dovunque vedendo «nell'ordinario minuto / la meraviglia». Animali, alberi, presenze infantili diventano interlocutori e dedicatari di una laica preghiera di assunzione nel «perfetto infinito presente / del fiorire»:

Vieni nel mio pensiero, fiore!
[...] Prendi la vastità modesta
della mente. Occupa la camera centrale –
che scompaia il tic tac assillante.
Ti vedo, fiore! Entro nel tuo enigma.
Io mi riposo in te che sei guanciaie
e camera celeste per nuotare
dentro la luce [...] (p. 52).

La limpida comunicatività di queste poesie è frutto di un attento studio delle parole perché siano capaci di riorganizzare la percezione mantenendone intatta l'intensità: «Quando tornano intatte / sgusciate dalla loro logora corteccia / prova una felicità sempre nuova». Va qui opportunamente ricordata la lunga scuola di oralità che ha contrassegnato l'esperienza della Gualtieri nel Teatro Valdoco, con assiduo collaudo della potenza orale del verso, e che la rende particolarmente attenta all'incidenza esercitata da allitterazioni, disseminazioni foniche e modulazioni ritmiche sulla sua complessiva testura. Come qui, con esito esemplare:

Quando stavamo appesi al sangue
alle sue impennate
il corpo sbatteva nell'abbraccio
si spalancava il corpo alla pretesa
d'una moltiplicazione. Infuriava
in vibrisse l'enorme respiro liberato
tutto sporgente di là, dal lato
dell'animale – sul bordo scosceso
delle nascite. (p. 42)

Davvero tutto collabora: la compatta densità della struttura esalta l'energia di ogni singola parola, il crescendo dell'eccitazione fonica innalza l'atto d'amore ad una vicenda di vertiginosa, quasi allucinata, intensità cosmica.

Di diverso tenore è, in parte, la successiva sezione, «Specie con orchidee e animali estatici». Qui la poetessa incide più direttamente nelle piaghe del mondo presente, «questo verde globo – parassita folle / che rema contro di sé», dominato da esasperati egoismi e cecità di visione: «Provavamo pietà un

tempo / e guarda ora. Nessuna voce vera. Nessun / grido riaccende il sangue». L'impressione, peraltro, è che nel dettato poetico, fattosi qui più 'civile' e più solenne, traspaia talvolta un di più di declamatorio, con qualche segno di irrigidimento. Del resto, questo tipo di poesia sconta una generale difficoltà di mantenere un risolto equilibrio fra l'elevatezza delle mozioni morali e la retorica energetica della denuncia e della persuasione connaturata alla destinazione ad un più vasto pubblico.

Chiude il libro una breve, ma compatta sezione, *Requiem*, scritta per coro, orchestra e voce recitante, in cui più si esplicita la convergenza tra poesia e teatro che è propria dell'autrice. È la sezione più universalistica, di più densa e diffusa pietà. La voce recitante si fa portatrice delle più vere istanze umane: ora dolente, ora dubbiosa, ora risentita, misura la bellezza ed i tormenti della vita a confronto con l'ultimo passaggio. Voce che, in un assiduo controcanto con l'incalzante e minaccioso ritmo trocaico di alcune terzine del *Dies irae* di Tommaso da Celano, chiede ai morti un supplemento di vita come testimoni e custodi con i vivi della cose che ce la rendono grata, lamenta il silenzio di Dio, tramuta la liturgica confessione dei peccati in quella di non avere «guardato con la dovuta attenzione tutte le meraviglie quotidiane». Così, con una finale apertura alla comunità dei vivi e dei morti, si completa e conclude esemplarmente il percorso lirico di questo libro.

GIANCARLO BACHINI

Maurizio Cucchi, *Sindrome del distacco e tregua*, Milano, Mondadori, 2019.

L'ultimo libro di poesia di Maurizio Cucchi è un prosimetro articolato in otto sezioni assai diverse fra di loro e con un rapporto diverso fra poesia e prosa. La prima (*Improvvisa adesione*), la terza (*Minuta gocciola*) e la quarta (*Antichi bestioni*) sono poesia, con i versi spesso marcati dagli *enjambements*, anche se con un'energia sempre contenuta (ma non sempre della stessa intensità). Come esempio di poesia dai connotati agevolmente riconoscibili cito la seguente, senza titolo come tutte le altre:

Come un globo di tenuissimi colori
sfrangiato e cangiante popolato
da infinitesimali corpi... Si increspa
soltanto un minimo lo specchio
e alla mia lente poco dopo esplose
grigio celeste e livido
nel tiepido giaciglio della purezza. (p. 37)

La sesta sezione (*La chiave di volta*), la più breve, è interamente di brevi prose. L'ultima (*Un idiota sociale*), la più lunga insieme alla quarta (*Antichi bestioni*), è composta quasi del tutto di poesie, con l'inserzione verso la fine di una prosa in tre brevi parti, che a un tratto, nel penultimo rigo, assume, attraverso un *enjambement*, una movenza di poesia. Il testo precedente è una poesia di versi lunghi, che va verso la prosa. Le altre parti del libro sono un misto variabile di poesia e di prosa. In *Felicità frugale* (quinta sezione) domina la prosa (che è sempre prosa-prosa), e la poesia funge da esplicitazione, espansione o commento di essa, marcando la sua funzione attraverso l'uso del corsivo. Al contrario, la seconda sezione, *Il penitente di Pryp'jat*, che inizia con una prosa, volge poi in poesia, con l'uso di strofe di diversa lunghezza, o altre di terzine in vario rapporto con distici o versi unici. Nella settima sezione, *Babazouk*, dominano i versi. Insomma, Cucchi ha percorso non poche strade nel suo viaggio esplorativo attraverso il linguaggio e le sue possibilità, tendenzialmente infinite come quelle del mondo, «campo aperto di possibilità molteplici» come si legge nella prosa che apre la sezione *La chiave di volta*. Colui che ha scritto *La traversata di Milano*, e che anche in questo libro si presenta come un solitario camminatore per le strade della sua città e non solo, è anche, e prima di tutto, uno che si muove attraverso la parola e nella parola. È, prima di tutto, un poeta. Aggiungo che il libro è integrato da due foto (in bianco e nero) opera di Cucchi stesso, testimonianza, anche con un mezzo non verbale (oggi la parola tende a intrecciarsi sempre più con altri media), del suo amore di lunga data, e che affonda in una gloriosa tradizione, per gli umili, gli anonimi. Foto, e dunque occhio. Come dirò.

Il tema centrale del libro è quindi il viaggio, reale, mentale, onirico del poeta esploratore dello spazio e del tempo, anche biografico. Ma l'atteggiamento «curioso» che muove il poeta è innanzitutto espressione dell'indole umana, curiosa per natura (l'aggettivo «curioso» ricorre più volte nel libro). È dunque una curiosità antropologica più che psicologica a spingere il poeta nell'esplorazione delle «terre più estreme»: il poeta «precipitato... / in questo orrendo formicolio pulsante» (p. 10). All'inizio c'è dunque una caduta, una condanna a condividere l'insensato brulicare di un'umanità dai connotati di un'animalità infima. Si tratta di un motivo gnostico ben presente nella poesia europea (si pensi solo all'albatros di Baudelaire), ma che in Cucchi è privato di ogni aura religiosa o metafisica. Resta, comunque, come indispensabile premessa. Cucchi si definisce «viaggiatore vile» (p. 12), che molto più del viaggio amerebbe la «sana ovatta del sonno» o magari la regressione alla condizione dell'«antico umano animale / forse innocente», non segnato, forse,