

Antonio Sichera

Dalla deflagrazione all'integrazione Per la poesia di Maurizio Cucchi

La poesia di Cucchi comincia da un'esplosione, da una deflagrazione cosmica che assomiglia molto a un big bang, o forse a un'apocalisse. Un «evento» – così lo chiama *In attesa del dramma*, una lirica del primo libro (*Il disperso*) – nel senso di un accadimento che si impone, si manifesta da un altrove e cambia la vita.

Per il soggetto che dice 'io' nella poesia di Maurizio Cucchi questo «evento» coincide con la mancanza lancinante di una figura paterna, alla quale verranno dati nel corso dei decenni nomi differenti e tutti significativi: da Luigi a Glenn. Quel che non bisogna assolutamente perdere di vista, però, è il carattere tutt'altro che meramente biografico di questa assenza da cui la scrittura ha inizio. Molto più congruo, infatti, leggere la morte di Luigi (o di Glenn) come un evento cosmico e collettivo, come la metafora, cioè, della dispersione del soggetto moderno, del suo spodestamento inevitabile quando a venir meno è l'orizzonte di riferimento, lo scudo protettivo, l'*holding* paterno che cautela ogni entrata nel mondo, ogni avventura nella vita di chi possa sentirsi figlio di un custode e di un mentore. Morte del padre, insomma, come morte dell'Altro, comunque lo si voglia concepire, creazione di quel «vuoto nel cosmo» di cui parlava un poeta lontano da Cucchi (ma segnato da una medesima assenza) come Pasolini. Perché non è qui in gioco la biografia di un singolo ma il vissuto di un'epoca, simbolicamente espresso ancor oggi (ed è forse l'unico senso autentico, e sublime, che gli resta) dall'Edipo di Freud.

Di questa deflagrazione apocalittica (e sorgiva) non restano che frammenti, schegge, «pezzi», come li chiama il primo testo del *Disperso*: «Nei pressi di... trovata la Lambretta. Impolverata, / a pezzi. [...] 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...)».¹ Cose, oggetti, pezzi sconnessi e fluttuanti, da cui la ricerca prende inizio sotto il segno della frantumazione, di un viversi da «dispersi» che Cucchi ipotizzerà sin dall'inizio come una sorte prefissata della sua lirica, presente e futura, ritenendo *Il disperso* titolo possibile di tutte le sue poesie, presenti e future. Senza che ciò gli impedisca – ed è un altro fatto fondamentale – di dare un contesto e un volto preciso a questi frammenti, a questa materia sfarinata, a queste tracce insensate, collocate con mano decisa, sicura, in un *background* milanese, ovvero – con un altro titolo intimamente suo – assaggiate e distessute dentro una «traversata di Milano».

Ora, in verità, l'intero primo movimento della lirica di Cucchi – e per certi versi, seppur

¹ MAURIZIO CUCCHI, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, in ID., *Il disperso*, Parma, Guanda, 1994, p. 11.

in una nuova ottica, anche il secondo (fino a *L'ultimo viaggio di Glenn*, per intenderci) – si spiega come tentativo testardo e disperato di dare senso al big bang, di ricomporre i frammenti configurando i pezzi vaganti nell'universo post-apocalisse nel quadro di una nuova *Gestalt*. I pezzi, i frammenti, sono in altre parole quelli di un Io lirico che si chiede senza risposta il perché dell'esplosione, che sente e sa di essere rimasto solo e che a tutto questo vuole trovare una spiegazione e un significato possibili. Come sempre succede, d'altronde, lì dove si inizia da una morte, evento che esige sempre parole sul come e sul perché del suo accadere (in che modo è successo, perché è successo). È bene notare subito, però, come già al Cucchi degli anni settanta, e sempre più a quello dei libri successivi fino alla frontiera del millennio, non interessino in alcun modo due vie di uscita dal sommovimento moderno tipiche della storia e della ricerca di tanti poeti, da «Athenaeum» in poi. Da un lato, la risignificazione estetica, ovvero il perseguire una salvezza nella forma, intesa quale totalità autosemantica, capace di disporre i cocci dentro una rappresentazione tanto spietata quanto mirifica dello squilibrio moderno, in forza dell'energia senza tempo del mito, vita pura che ignora la morte (si pensi qui ad uno schema come quello polemicamente evocato dal Rosenzweig dello *Stern der Erlosung*). Dall'altro, il ritorno ai paradigmi del religioso, a un oltrepassamento *en arrière* dell'esplosione primordiale verso un supposto stadio di quiete e di unità pre-frammentazione, come se si potesse ignorare il disastro rimuovendo la morte, la fine-inizio di tutto.

Per questo, Cucchi non deborda mai, nei suoi libri, non grida il dolore né lo consola, ma lo esprime con lucidità e con geometrico spaesamento, in ossequio a un'oggettività mai tradita, perché l'umano e i suoi «strumenti» (così cari al suo maestro Sereni) non possono sopportare alcuna accelerazione retorica o rappresentazione dimentica della misura del reale. Questo però non vuol dire arrendersi. Ed è l'approdo di *Vite pulviscolari*² e di *Malaspina*³ a dimostrarlo, lì dove il poeta resta se stesso eppure cambia, in quel gioco di permanenza e mutamento che appartiene a ogni vita e a ogni autentica ricerca. E così l'ultimo Cucchi si sottopone – o meglio è sottoposto dalla parola della poesia (perché la poesia sempre ci supera e mai fino in fondo ci appartiene) – ad un movimento che sul piano dell'esistenza (del contenuto ultimo dei testi) chiamerei di «pentimento» (in un'accezione squisitamente kierkegaardiana), e a livello formale definirei come rarefazione verbale, ossimoricamente coniugata con una amplificazione narrativa. Come se, insomma, la tensione etica e la disposizione al racconto che hanno accompagnato tutto l'itinerario di Cucchi, che lo hanno segnato come un marchio, ora giungessero ad un loro (pur provvisorio) compimento. Partiamo dal livello etico ed esistenziale e concentriamoci su *Malaspina*. Basta una superficiale ricognizione della lingua di questo libro per accorgersi di come nel suo ordito la presenza invasiva e polisemica del frammento, in tutte le sue possibili

2 MAURIZIO CUCCHI, *Vite pulviscolari*, Milano, Mondadori, 2009.

3 ID., *Malaspina*, Milano, Mondadori, 2013.

realizzazioni lessicali, raggiunga un livello esponenziale. *Malaspina* è assediato dalle tracce, dai sedimenti, dai risvolti scatologici, umici, cretacei, zoologici, artropodici, orografici, bassamente corporei e mortuari del mondo. In una moltiplicazione ossessiva, e in un isolamento voluto e provocante, tutta la materia pulviscolare e residuale del globo viene squadernata nel libro, con un elenco potenzialmente infinito (e istruttivo): «traccia», «umore», «residuo», «strato», «deposito», «subsidenza», «rivolo», «fungo», «mucillagine», «muffa», «topo», «insetto», «verme» «terra», «terracotta», «escremento», «ruga», «grinza», «schifo» sono solo alcune delle parole che il testo ospita con naturalezza, assecondando un chiaro intento di rottura con la bellezza artefatta, con l'eleganza costruita, con la rinuncia preliminare agli aspetti quotidiani, brutti e disturbanti del mondo (siamo su una linea di riabilitazione della faccia umile ed inestetica della vita che trova forse in Italia il proprio capostipite nel Montale di *Satura* e conosce seguaci, tra loro diversi, in poeti come Giudici o l'ultimo Sinisgalli, senza dimenticare, almeno per Cucchi, l'impatto di una grande lezione narrativa come quella di Gadda).

Ma la passione per i lemmi della materialità giornaliera («Mi piacevano certe parole: / martello, lattemiele, peoci, / corriera, schiacciasassi, accetta / e pietanza», *Mi piacevano certe parole*) non viene ormai qui da un contatto con la dispersione irrimediabile del soggetto, da un confronto con la frammentarietà irredimibile dell'esistenza, sempre attaccata e indagata in cerca di senso, di un'esegesi possibile di quelle «tracce» ovunque disseminate (*Innumerevoli sono i sosia*). Per il Cucchi di *Malaspina* la vita non si spiega, non rappresenta l'oggetto di un'«ansia inutile di definizione» (*Un fittissimo invisibile*), bensì la sostanza viva di un'incorporazione, di un'accettazione profonda. Il lavoro sulla morte di Glenn e della madre arriva qui a compimento: il poeta non si pone agonicamente davanti al frammento ma lo assume, rendendosi conto che quel «pezzo», quei tanti «pezzi» non gli sono estranei ma fanno parte della sua esistenza, anzi sono la sua esistenza stessa. Per questo essi non esigono alcuna spiegazione e possono apparire sulla pagina in un isolamento sovrano e con una pervasività sconosciuta. Perché non chiedono significazione ma solo ricollocazione in uno sfondo affettivo che li rende sensati non in virtù di un movimento mentale ma per la potenza silenziosa di un'integrazione corporea.

Ciò è vero ed accade sul piano storico-sociale, sul registro del tempo grande, dove i frammenti stanno ormai non dalla parte della dispersione moderna bensì da quella di una tradizione che non rifiuta la materia, la corporeità, la densità dell'esistenza concreta («Ma a quel tempo chi mai / pensava di nascondere l'usura, / la sua traccia, il suo nostrano sedimento [...] / C'era una più pastosa, nostrana / sporcia, e più odori. Penso / a una più fisica e diretta presenza d'uomo», *E proprio lì alloggiava il capomastro*), di un'epoca in cui «niente era asettico / traslucido di vanità, inodore e vanamente / leccato, leccato come qui» (*Sono talmente infisso nel passato*). Ma mentre sceglie gli «strati muti di sepolte storie» (*In piazza Sant'Ambrogio*) e si perde nell'«umiltà dei secoli» (*Sono talmente infisso nel passato*), questo poeta «archeologo» scende con la sua «benna» (*La*

macchina raspa indifferente) anche nelle profondità del proprio essere («Mi muovo verso strati / sempre più occulti, come un archeologo»; «scavo [...] per nostalgia di una realtà densa di terra», *Mi muovo verso strati*), risale lungo la temporalità del proprio esserci («retrocedo», *Anni su anni*), non per sceverare e chiarire, ma per assumere ed amare. Non si tratta della discesa freudiana nell'inconscio, né dell'avventura junghiana nella cantina dell'*Unbewusstsein*, in cerca di ricordi esplicativi o di simboli archetipici, tali da ricostituire, in forza della loro singolarità assoluta, un edificio verbale ermetico, animato da fantasmi intrapsichici e del tutto personali 'scavati' nel linguaggio. Il Cucchi di *Malaspina* scende e arretra, al contempo, per dare consistenza affettiva ai frammenti, per creare connessioni nel sé («Così come noi siamo, conserviamo in noi ogni antico e remoto io, oggi invisibile, che siamo stati», *Passavo nel campo*), per rivelare la verità della memoria corporea, preziosa e contingente, dove i materiali della demolizione antica servono a costruire, e il tempo esterno si annulla nel tempo vissuto di cui siamo impastati, svolgimento «ordinario di un sé fino a maturazione» (*Nel tempo che invece non esiste*). In questo senso, l'appropriazione totale del passato, l'innesto dell'esistenza nella radice, l'assunzione di ogni dolore e di ogni fatica in un orientamento deciso, in una volontà dichiarata e riconciliata, fanno assomigliare l'anima del Cucchi di *Malaspina* a quella del soggetto etico descritto dal Wilhelm di *Enten-Eller*, al suo «pentimento» come accettazione totale, scelta assoluta di sé.

D'altronde, la «maschera» di Søren Kierkegaard appena evocata chiarisce bene come non si tratti, per la vita etica, di una conversione verso il rigorismo, bensì di un piacere rinnovato, di un gusto estetico sperimentato su basi nuove. L'etica non annulla l'estetica ma le consente la dimora serena nell'attimo del godimento, fuori da ogni ansia, da ogni disperazione implicita. Anche l'io di *Malaspina* può così attingere ad un senso di «ricreazione sospesa» (*Tracce sensibili sparse*), di «felice abbandono» (*Un cappello chiaro*), di *hedoné* giornaliera, episodica, integrata: «Mi godo brevi soste molteplici / di sospensione e improvvisa / adesione. Mi oriento / verso un mondo più affabile e poroso» (*Ho imparato a esprimere gli umori*); «Vorrei avere il passo leggero [...] / Vorrei invitare le vecchie affacciate, / cantare e ridere fra i volti grinzosi [...] / Vorrei portare un berretto a sonagli» (*Vorrei nuotare nel brodo di gallo*), dove il richiamo a Pirandello non è scolastico, ma allude ad una dimensione corporea, e leopardiana, della gioia, dell'esperienza della natura, del cielo, dei fiori, degli uccelli che l'agrigentino coltiverà costantemente, esprimendola in maniera lieve e struggente nell'Uomo Grasso di *All'uscita*, la cui felicità tutta corporea non è lontana da *Malaspina*. Si tratta di una rivalutazione del quotidiano, della verità legata al gesto (come «il tocco» «esatto» sulla «biglia» in *La biglia di vetro iridato* o come la visita nell'*Ambulatorio del dottor Markstahler*), all'accadimento minimo, al presente discreto delle piccole vite (*Perciò io adoro il presente*). Una messa in valore dell'esperienza consueta degli umani che ricorda il Pascal delle *Pensées* (sotterraneamente evocato in *Malaspina* attraverso Hawking: «Noi siamo solo / una varietà evoluta di scimmie / su un pianeta secondario di una stella / insignificante. Ma siamo in grado / di capire l'universo, e questo / ci rende molto,

molto speciali», *Non so perché rimango fermo*), alla sua ritrosia verso i «*demi-savants*», rispetto ai quali preferiva senza esitazioni il sereno *divertissement* del popolo: «la gente [...] 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» (*L'aria d'intorno chissà come*). Un senso spiccato dell'oggi che fa volgere pure, oltre ogni verifica filologica ma con un di più di godimento, al De Certeau di *L'invenzione del quotidiano*: «mi piace essere qui, dormire, leggere, mangiare, amare da cent'anni la stessa donna, guardare il mare, uscire e vedere il mondo, mi piace esserci, vivere... Mi piace» (*È un'ora così bella*).

Sul piano della forma, poi, è quasi conseguente che i lacerti, le illuminazioni, i pezzi dei libri precedenti, in *Malaspina* vadano componendosi in un racconto sempre più limpido, come un vero e proprio mettere in fila le cose e gli eventi dell'esistenza, rarefacendo le parole ma dotandole di una sintassi, che in un ideale silenzio quasi sacro ricomincia e raccoglie. Perché il racconto non guarisce in quanto spiega, ma solleva in quanto dice. La felicità solida e animale dell'io di *Malaspina* non è quella mentale eppur contigua del Sisifo di Camus. In *Malaspina* basta parlare, narrarsi, e già si respira, senza voler capire. D'altronde, il senso profondo del raccontare ad altri è condividere, mettere assieme in compagnia, farsi in ultima istanza solidali con la vita degli altri: «Non è un'opzione, un atto / grazioso di cristiana bontà. Ma / un fondamento, un senso / di presenza e adesione al comune / destino. Un filo c'è. / Religio» (*Non è un'opzione*). Per il poeta, che ha «sempre rispettato il più profondo vincolo di solidarietà» («*Dal regio Politecnico*»), la questione vera coincide con il superamento di ogni meschino, «patetico dominio» (*Passeggio accanto ai resti*) delle cose e della vita, nell'imparare a sottrarsi, sulla scia di Rousseau, all'attaccamento bieco, alla proprietà iniqua che rende infelici, che ci fa immaginare proprietari e mai ospiti, che non ci fa aprire le mani accettando sin da subito il richiamo liberante della finitudine.

Si capisce così, seguendo il gioco a nascondere di Cucchi, il significato più autentico del titolo. Simbolicamente stratificato, certo, se *Malaspina* è in prima battuta il bel «laghetto / che passava fresco nella stanza buia» (*Ma che cos'è Malaspina?*) a pochi chilometri da Milano; ma poi accostato infine – in minore attraverso il «piccolo purgatorio di umana sporcizia» (*Nel 1883, l'ingegner Giulio Valerio*), e in litote nella citazione di «*Malaspina, sì... ma niente a che vedere / con Currado, Moroello o il Trovatore*» (*Malaspina, sì...*) – a quel canto VIII del *Purgatorio* che celebra nei versi finali l'ospitalità liberale di Corrado, dopo aver cantato all'inizio la melodia struggente del desiderio («*Era già l'ora che volge il disio*»). Come a dire che siamo feriti, stretti mirabilmente fra il desiderio e la morte, ma che l'accoglienza e il soccorso, la cordialità e l'amicizia, la *religio* degli uomini buoni, dei giusti, se non crea il paradiso contribuisce però a portarci verso l'alto, verso il monte del Purgatorio, dove l'esistenza si può contemplare e scegliere quale luogo di fatica, anche dura, accarezzata però spesso da una dolcezza che ci salva dalla valle di lacrime e dal rischio dell'inferno. Anche se non

può proteggerci dal delirio e dall'abisso, in cui cade il «capitano» di *Malaspina*, sulla scorta ideale di Empedocle agrigentino e del console di Lowry, a rompere ogni irenismo e forse a preparare un nuovo inizio (*Ormai precipitava nel vulcano*).