



Enthymema XXV 2020

Dal *Disperso* al *Disperso*: Kafka e le forme della narratività nel primo Maurizio Cucchi

Riccardo Socci

Università di Pisa

Abstract – Lo studio indaga il rapporto tra la raccolta di esordio di Maurizio Cucchi (1976) e *Il disperso* di Kafka. L'opera incompiuta del narratore praghese potrebbe costituire uno dei modelli principali del *Disperso* di Cucchi: a partire dalla ripresa del titolo, essa parrebbe aver influenzato la prima raccolta del poeta milanese tanto sul piano dei temi – come il rapporto con la famiglia o la costruzione identitaria – quanto su quello delle forme, fornendo un esempio di narrazione frammentaria, caratterizzata da vuoti diegetici e da una struttura incompleta. A partire dal confronto intertestuale tra le due opere, si cercherà di far luce su alcuni aspetti dei temi e dello stile del *Disperso* sinora poco analizzati.

Parole chiave – Maurizio Cucchi; Franz Kafka; *Il disperso*; Poesia italiana contemporanea; Lirica contemporanea.

Abstract – This study analyzes the relationship between Maurizio Cucchi's first book of poems (1976) and Kafka's *The Man Who Disappeared*. Kafka's novel can be considered one of the main model for Cucchi's *Il disperso*: starting from the title, the book seems to have influenced the Italian poet regarding both the themes – such as the relationship between the main character and his family or the building of an identity – and the forms of the writing. In particular, *The Man Who Disappeared* has represented to Cucchi an example of fragmented narration, characterized by diegetic holes and an incomplete structure. Through an intertextual comparison between the two books it will be possible to enlighten new aspects of Cucchi's *Il disperso*, regarding his narrative features and his models.

Keywords – Maurizio Cucchi; Franz Kafka; *The Man Who Disappeared*; Italian contemporary poetry; Contemporary lyric.

Socci, Riccardo. "Dal *Disperso* al *Disperso*: Kafka e le forme della narratività nel primo Maurizio Cucchi". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 594–607.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13698>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Dal *Disperso* al *Disperso*: Kafka e le forme della narratività nel primo Maurizio Cucchi

Riccardo Socci
Università di Pisa

1.

Il libro di esordio di Maurizio Cucchi, *Il disperso* (Mondadori 1976), è una delle opere più significative della nuova generazione di poeti che, a partire dalla metà degli anni Settanta, si è affermata nel panorama letterario italiano. Come è stato sottolineato, la raccolta ha avuto la capacità di esprimere, in forma originale, le caratteristiche di un'epoca storica segnata da tensioni intergenerazionali e dalla progressiva frammentazione del contesto sociale e politico che, nel giro di pochi anni, avrebbe determinato il "riflusso" e il ritorno nel privato (Afriso 49; Borio 143-44).

Se paragonata alla scrittura lirica ed egocentrica di alcuni suoi coetanei – Dario Bellezza o Giuseppe Conte, ad esempio –, la poesia del *Disperso* si distingue per un'apertura alla realtà, di matrice lombarda, che, sul piano della lingua, si manifesta nel rifiuto dei moduli del lirismo di stampo simbolista-ermetico e nell'intromissione del lessico e della sintassi tipici del parlato. Da questo punto di vista, Cucchi porta alle estreme conseguenze – ovvero al grado zero di un discorso che assume quasi le forme di un verbale o di un'istruttoria – quella tendenza, messa in evidenza da Enrico Testa, diffusa nella poesia italiana a partire già dalla metà degli anni Sessanta (DL V-VIII).

I testi del *Disperso* costituiscono una narrazione frammentata e inconclusa che ruota attorno alla ricerca di un personaggio scomparso, un «parente [...] strettissimo» (P 8) – ossia il padre – del protagonista, o, per meglio dire, di chi solitamente parla in prima persona. Introducendo una piccola raccolta di testi pubblicati nell'«Almanacco dello Specchio» nel 1974, già Giudici metteva in evidenza la vocazione alla narratività del giovane Cucchi:

[La sua è] una poesia di narrazione (non: narrativa), costruita con la tecnica di un documento d'istruttoria ossia per frammenti giustapposti che tuttavia non combaciano sempre secondo l'ordine previsto da un armonioso mosaico; sono schegge, piuttosto, che l'autore non tenta nemmeno di forzare, figgendole invece in un contesto pieno di vuoti. (PT 402)

Due anni più tardi, le stesse caratteristiche saranno evidenziate da Raboni, che nella quarta di copertina della prima edizione, definirà *Il disperso* un «vero romanzo milanese», costruito «per accumulo compassato e frenetico di dettagli, di referti ellittici, di reperti bruciacchiati e contorti» (P 364). Lo stesso Cucchi, in un autocommento del 1977 prima, e in un'auto-antologia del 1985 poi, offre una descrizione precisa della poetica e del tipo di narratività alla base del suo esordio:

Non è nemmeno vero che il mio «autoritratto» sia costituito dall'unico libro che ho scritto, che si intitola *Il disperso*, perché quasi di proposito, o spinto da motivi che non saprei spiegare, ho

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

celato la mia figura, l'ho mimetizzata, entro una serie di personaggi, veri o inventati (comunque costruiti e manipolati sull'immagine di una realtà autentica) e ho fatto parlare le voci, mi sembra, almeno, più disparate. (AU 228)

Vedevo bene l'esterno, dove c'ero anch'io con tutti i miei fantasmi di una vecchia memoria semi-nascosta, semi-clandestina. Era poi necessario delegare un personaggio, incaricarlo di tenere i rapporti sulla scena, di assorbirne tutti gli umori; un personaggio senza un'identità definita, magari con un'identità sparsa o incerta [...].

Non m'interessava (anzi, mi infastidiva) la fluidità della narrazione e il suo cammino che si snoda. Preferivo predisporre i frammenti, fingere di assemblarli o riordinarli; connetterli comunque in un tutto che non evidenziasse le giunture [...]. Cercavo tracce, tracce di qualcuno, tracce mie in me e in altri. (FI 7-8)

Possiamo riassumere, schematizzando, i modi della narratività del *Disperso* sulla base delle seguenti caratteristiche:

- a. semi-fittività della narrazione, che unisce programmaticamente gli elementi autobiografici tipici del genere lirico a elementi di pura invenzione (cfr. Hamburger);
- b. presenza di più narratori, secondo un principio di alternanza fra autodiegesi ed eterodiegesi¹ (Borio 146), e uso, come si vedrà meglio in seguito, della focalizzazione interna multipla;
- c. inattendibilità dichiarata (di matrice tipicamente novecentesca) delle voci narranti, che fanno ampio ricorso alla *correctio*, riportando versioni discordanti sulle vicende, ritrattando o negando quanto affermato attraverso formule come: *non so, forse, non si sa mai, alternativa, non saprei dire, in realtà le cose sono andate diversamente, sia vero o falso, tutte bugie* ecc.;
- d. costruzione di una trama disarticolata e incompleta, caratterizzata da molti vuoti diegetici, che costituisce una *quête* priva di un esito: alla fine del libro, il mistero sulla scomparsa del padre non viene risolto.

Considerando questi aspetti, si notano facilmente le differenze che intercorrono fra *Il disperso* e le scritture in versi dal taglio narrativo di raccolte precedenti – si pensi ad esempio alla *Ragazza Carla* di Pagliarani (1962), più volte ricordato dallo stesso autore. I modelli del primo Cucchi sono piuttosto da ricercare da una parte tra i poeti di area lombarda (Afribo 49), dall'altra fuori dai confini nazionali, nelle opere moderniste di Eliot, Pound, Proust, Joyce e Kafka, sulle quali il poeta si è formato (P XXXI). In particolare, la mia ipotesi di lavoro è che sul *Disperso* abbia agito, tanto sul piano dei temi quanto su quello delle forme, l'esempio di *America* di Kafka, romanzo che lo stesso Cucchi ha nominato rispondendo a una domanda, in sede di intervista, sul suo libro preferito: «non è facile rispondere. Non sono tipo da preferenze fanatiche. Mi piacciono romanzi e poesie di vario genere. In questo momento direi *America* di Kafka» (SDV).²

¹ In un contributo sulla poesia modernista in Italia, Donnarumma evidenzia la stessa caratteristica in Gozzano (84).

² Ma si vedano anche le interviste a cura di Maggiani: «risalendo indietro nel tempo, e dunque citando autori e opere che da ragazzo mi hanno indirizzato, direi T. S. Eliot [...]; Baudelaire; Federigo Tozzi [...]; Kafka, soprattutto per *America*; Proust e la *Recherche*; Edgar Allan Poe» (RE); e di Pelliccioli (CL).

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

2.

Come la gran parte delle opere di Kafka, *America* fu pubblicato postumo dall'amico dell'autore Max Brod. Il romanzo, scritto in maniera discontinua tra il 1912 e il 1914 e lasciato volutamente inconcluso, costituisce il primo momento della «trilogia della solitudine» – come ebbe a definirla Brod nella *Postfazione alla prima edizione* (A 8) –, ma fu l'ultima opera a vedere la luce, nel 1927, dopo *Il processo* e *Il castello*. Nel libro si narrano le vicende di Karl Rossmann, un giovane di origine praghese costretto dai genitori a emigrare negli Stati Uniti. Il titolo *America* fu dato da Brod in riferimento all'ambientazione del romanzo ma, come testimoniano le lettere e i diari, Kafka era solito chiamare il suo scritto *Der Verschollene*, ossia *Il disperso* (A 289; Brod 155). A causa dell'influenza di Brod sulle vicende editoriali dell'intero corpus delle opere dell'amico, il libro circolò per decenni, e fu conosciuto a livello internazionale, con il titolo di *Amerika*, fino alla prima edizione critica e filologicamente accurata – *Il disperso*, pubblicata nel 1983 – allestita nell'ambito di un lavoro di riedizione dell'opera di Kafka.

Ciononostante, il titolo originale cominciò a circolare già prima della metà del secolo grazie alla pubblicazione dei diari e degli epistolari di Kafka, nonché della biografia scritta dallo stesso Brod edita nel 1937 (la prima edizione italiana risale al 1956). All'altezza del 1976, l'anno di esordio di Cucchi, in Italia erano state pubblicate tre edizioni del romanzo, tutte con il titolo *America*: Einaudi 1945, Mondadori 1947 e Mondadori 1969, quest'ultima nella collana dei «Meridiani», all'interno del volume *Romanzi* contenente anche *Il processo* e *Il castello*. A differenza delle prime due, nell'edizione del '69, che include i frammenti di alcuni capitoli lasciati incompleti da Kafka, si fa riferimento, sia nella «Cronologia» sia nell'«Introduzione» a cura di Ervino Pocar, al titolo originale dell'opera, *Il disperso* (RO VII e XXV-XXVI). È possibile supporre, dunque, che il nostro autore conoscesse la questione legata al doppio titolo del libro grazie a questo volume.

Nella prima raccolta di Cucchi, scritta principalmente tra il 1971 e 1973 (FI 9), sembrerebbe agire ad ampio raggio una funzione *America*. Accostando le due opere, possiamo tentare di mettere in evidenza nel *Disperso* riferimenti intertestuali, per quanto deboli e sparsi, ad alcuni episodi del romanzo di Kafka. Questi punti di contatto non contribuiscono a fare chiarezza sulle vicende frammentarie riportate da Cucchi, che, come si è detto, procede programmaticamente per accumulo di ritagli narrativi inseriti in un macrotesto privo di coesione e coerenza. Essi saranno piuttosto da intendersi come tracce di quel mondo psichico che spesso, e senza preavviso, irrompe nel *Disperso* spezzando la referenzialità del discorso, di quella «vecchia memoria [che è anche memoria letteraria] semi-nascosta, semi-clandestina» che si alterna alla narrazione dei fatti. Così, ad esempio, nel primo testo della sezione «In attesa del dramma» leggiamo:

È il solito giro... dicevi... compitavi:

- In pochi a passeggio con il vento
che butta in faccia terra. Il sole
scappa sull'altro marciapiede.

Preludevi all'idillio:

- Il mare... vicino la ferrovia, mentre
sta per piovere.

In attesa e in assenza dell'evento:

- Se uscisse dal portone che non sa
dove andare... cosa fare...
(ma guarda tu quei due che sguardi...
adesso si avvicinano... mi pestano...

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

mi lasciano svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante...) (P 28)

La scena si svolge in un luogo «vicino la ferrovia» e «il mare». Il protagonista dell'episodio, al quale la voce poetica si rivolge in seconda persona (vv. 1 e 5), sembra sul punto di uscire da un interno per passeggiare all'aperto, senza sapere precisamente «dove andare» né «cosa fare». Nel quadro irrompono improvvisamente due personaggi non identificati che si direbbe vogliono attaccarlo. La focalizzazione si sposta sul protagonista e il discorso, come ai vv. 2-4 e 6-7, volge in prima persona: ai vv. 11-13, sottolineati dallo stacco provocato dalle parentesi, ci vengono riportati direttamente i pensieri e le impressioni del personaggio. Il testo evoca un senso di confusione e smarrimento, rintracciabile, d'altronde, in tutta la raccolta. Esso è causato dal continuo alternarsi, nel *Disperso*, dei punti di vista e delle diverse voci che prendono la parola: il «protagonista», i «comprimari» (36) o un soggetto, per così dire, de-individuato che riporta in forma impersonale i fatti ai quali assiste – «a chi appartiene l'occhio dello spettatore?» (51).

Come sempre avviene nel libro, il lettore non conosce l'esito della vicenda: con un salto diegetico, nel testo successivo cambiano ambientazione ed eventi. L'episodio del potenziale pestaggio, privo di giustificazioni e di legami con il contesto narrativo, costituisce una delle scene estemporanee di violenza fisica ricorrenti nel *Disperso*, così come nel romanzo di Kafka.

In effetti, esso richiama alla memoria un passo di *America*. Nel quarto capitolo, dopo aver abbandonato New York, Karl sta marciando con due compagni di viaggio incontrati in una locanda, Delamarche e Robinson. I tre sono alla ricerca di un posto di lavoro ma, al pari del protagonista di Cucchi, hanno idee vaghe sulla loro destinazione e sui loro obiettivi. Durante la prima notte di cammino, dopo essersi accampati all'aperto, Karl litiga con i due compagni che, in sua assenza, hanno frugato dentro la sua valigia – in entrambi i libri, incentrati su personaggi che si trovano lontani da casa, la valigia è un oggetto che ricorre spesso e che assume un rilievo icastico. Di fronte alle lamentele di Karl, Delamarche e Robinson, che fino a quel momento si erano dimostrati compagni affatto disinteressati ma essenzialmente pacifici, cambiano attitudine, e si avvicinano a Karl con l'intenzione, forse, di attaccarlo. L'ambiguità della scena è accentuata dal fatto che, come spesso avviene in Kafka, si assiste a un passaggio dalla focalizzazione zero a quella interna di un personaggio – in questo caso Karl – attraverso il quale il lettore assiste alla vicenda:

“Eccoci dunque,” disse Delamarche avvicinandosi a Karl e dandogli un colpetto come per richiamarne l'attenzione [...]. Karl, che aveva lasciato perdere la valigia, vide che si avvicinava ora anche Robinson, ancora insonnolito ma già rianimato un poco dalla birra. “Se rimanessi più a lungo,” disse, “dovrei probabilmente aspettarmi altre sorprese. Hanno per caso voglia di picchiarmi?” [...] “Sta' calmo” disse Delamarche a Robinson che non si era neanche mosso. [...] Delamarche gli si era fatto così addosso che Karl dovette scavalcare la valigia. Però non bastò per fermare Delamarche, il quale scostò la valigia, avanzò di un passo pestando una maglietta bianca che era rimasta sull'erba e ripeté la domanda. (131-32)

A questo punto, un cameriere di un vicino hotel irrompe sulla scena interrompendo il litigio, che si risolve in un nulla di fatto. Successivamente, Karl troverà un impiego nell'albergo, che costituirà l'ambientazione del quinto capitolo. Un episodio di quest'ultimo rappresenta forse un altro punto di contatto fra il romanzo di Kafka e il *Disperso*. Grazie all'intercessione della capocuoca Grete, donna amichevole e disinteressata, Karl viene assunto come ragazzo addetto all'ascensore presso l'Hotel Occidental. Una notte, Robinson si presenta ubriaco all'albergo per chiedere dei soldi a Karl, durante il suo turno lavorativo. Compiendo una leggerezza, il ragazzo abbandona il posto all'ascensore per scortare il compagno fino al dormitorio degli impiegati, nella speranza che questi si riprenda e che possa così lasciare l'hotel.

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

Come spesso accade in Kafka, per una serie di combinazioni avverse – un verso di Cucchi, nel *Disperso*, evoca il «banale gioco di male assortite coincidenze» (P 45) –, durante l'assenza di Karl si presenta all'ascensore un ospite illustre che, costretto ad attendere, sporge reclamo. Il capocameriere dell'albergo convoca nel suo ufficio Karl, colto in flagrante, per licenziarlo, aiutato dal capoportiere che accusa ingiustamente il ragazzo di avere tenuto altri comportamenti scorretti. Nonostante la difesa di Karl, che a ragione ribatte al capoportiere sostenendo di essere vittima di «uno scambio di persona» (A 175) – il tema ricorre anche in Cucchi: «quale che sia, non conta... / forse un cavillo. O uno sbaglio di persona» (60) –, e nonostante l'intervento dell'amica Grete, che prende le difese del ragazzo, il capocameriere decide di licenziare Karl, alla luce della sua negligenza sul posto di lavoro, minacciando inoltre di rivolgersi alla polizia per farlo arrestare:

Il capocameriere s'interruppe perché la capocuoca, visibilmente impallidita, si era alzata scostando un poco la sedia. "Le risparmio il resto" disse il capocameriere. "No, la prego, no," disse la capocuoca e gli afferrò una mano, "continui pure a raccontare, voglio sentire tutto. Sono qui per questo." [...] "Non c'è più molto da raccontare" proseguì il capocameriere. "Sa anche lei come sono fatti questi ragazzi." [...] "Già" disse la capocuoca, reggendosi alla sedia e guardando il posto da cui si era appena alzata. "Ti prego, di' almeno una parola, Rossmann!" aggiunse poi. Therese si era avvicinata alla capocuoca e, come Karl non l'aveva mai vista fare, prese la capocuoca a braccetto. [...] "Non vogliamo sapere altro!" disse il portiere in nome di tutti. La capocuoca, senza pronunciare una parola, si voltò verso il capocameriere e poi verso Therese. [...] "Per concludere, Rossmann," [...] "sei licenziato in tronco." [...] "Non posso nemmeno dire apertamente le ragioni del tuo licenziamento, altrimenti dovrei farti arrestare." (A 180-87)

Nell'ultimo testo della sezione "I fatti della settimana" del *Disperso*, leggiamo:

E dopo ciò un sussulto, durante il primo sonno.
Come di sbattere distratto contro la rotaia.
(L'arresto, la detenzione, la flagranza. Ecco qui
questa volta del dramma senza scampo. Le persone
le cose scappano via di mano. E in più il pensiero
del dolore capitato a sbalordire, scuotere,
dell'amica cara, disinteressata.) (38)

La poesia si apre su una scena di ambientazione presumibilmente notturna. Ai vv. 3-7, isolati in parentesi e messi in evidenza dal corsivo, la voce poetica sembra spostarsi dal piano della referenzialità e della narrazione a quello dell'interiorità del personaggio che prende la parola. Qui, troviamo alcuni elementi che ricordano l'episodio di *America* sopra riportato: la flagranza e l'arresto – cui si fa più volte riferimento nel *Disperso* –, l'inevitabilità del dramma – uno dei temi kafkiani per eccellenza –, l'incapacità di prevedere e controllare le persone, come Robinson, che «scappano via di mano» e infine la figura dell'«amica cara, disinteressata» e afflitta per il grave episodio, che richiama il personaggio della capocuoca.

Un ultimo e più interessante esempio di ripresa da Kafka si potrebbe individuare all'inizio della poesia "In treno":

Gli annunci dei treni alla stazione...
Ma chiari. Li ascolti qui, di sera. Più bello, poi,
se te li gusti a metà sonno. Magari alzarsi apposta...

(Dubito che ci sia stato Mario. Ho l'impressione d'essere solo.)

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

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...) (47)

Ai vv. 4-9, anch'essi isolati dalle parentesi, Cucchi sembra condensare almeno tre riferimenti tratti da luoghi diversi dell'opera di Kafka. Il primo al v. 5, «portato la borsa un po' per uno?», che richiama l'episodio in cui, all'inizio del cammino verso Ramses, Delamarche e Robinson promettono a Karl di aiutarlo nel trasporto della valigia:

Non avevano nulla in contrario che Karl li accompagnasse e gli promisero, innanzi tutto, di portargli ogni tanto la valigia [...]. Camminarono per lo più in silenzio lungo il bordo della strada, l'uno accanto all'altro, e Karl dovette portarsi da solo la valigia; gli altri probabilmente, gli avrebbero dato il cambio solo se lo avesse chiesto. [...] Karl non rispose, ma da quel momento si tenne più vicino all'irlandese, e lo pregò anche adesso di portargli per un po' la valigia, cosa che questi fece, ma solo dopo che Karl glielo ebbe chiesto più volte. (114-17)

Il secondo al v. 7, «ho salutato bene la portiera», dove l'avverbio, apparentemente privo di nessi logici che ne giustifichino l'uso nel contesto, assume un suo significato se messo in relazione con *America*. Durante l'episodio del licenziamento di Karl di cui si è detto, la principale accusa che il capoportiere Isbary rivolge al giovane è proprio quella di non salutarlo adeguatamente quando questi gli passa davanti all'ingresso dell'hotel:

“Tu sei l'unico dei ragazzi che, per principio, non mi saluta mai. Ma che cos'hai per la testa? Chiunque passi davanti alla portineria deve salutarmi! Comportati come credi con gli altri portieri, però io esigo che mi si saluti. [...] “Signor capoportiere,” disse Karl [...] “desidero che sappia che io la saluto sempre. [...] Io l'ho salutata almeno un paio di volte al giorno. Non ogni volta, d'accordo, ma consideri che passo davanti a lei cento volte al giorno!” “Tu sei tenuto a salutarmi tutte le volte, sempre, senza eccezione, e per tutto il tempo in cui parli con me devi tenere il berretto in mano! Tu devi rivolgerti a me chiamandomi signor capoportiere e non dandomi semplicemente del lei. E questo tutte le volte, tutte le volte!” (171-72)

Il terzo riferimento, infine, si troverebbe ai vv. 7-9. Esso non è tratto da *America* ma, se si accetta la tesi della presenza del modello kafkiano nel *Disperso*, l'immagine dello «scarafagione bello grosso» non potrà non richiamare alla memoria *La metamorfosi*.³ Al v. 9, inoltre, come si è visto per gli esempi precedenti, la voce poetica sembra spostarsi improvvisamente all'interno di una dimensione psichica, per cui, alla vista dell'insetto, il personaggio che prende la parola dà voce all'impulso preconsco di mangiare l'animale.

Tornando al punto di partenza dell'analisi svolta in questo paragrafo, credo che sia possibile ipotizzare un'ascendenza kafkiana anche del titolo scelto da Cucchi per la sua prima raccolta⁴. I punti di contatto fra *America* e *Il disperso* costituiscono frammenti che non consentono

³ Poco oltre, nella stessa poesia, ricorrono nuovamente gli «scarafaggi». Ai vv. 15-18, inoltre, leggiamo: «sette i sacchi / di rifiuti traboccanti in fila nella tana (questo / se li coltiva, se li alleva, / ci gode...)» (P 47). Il passo potrebbe essere un'altra reminiscenza kafkiana, con riferimento all'animale antropomorfo protagonista del racconto “La tana”.

⁴ Cucchi dimostra una particolare simpatia per il titolo *Il disperso*, affermando: «addirittura, penso adesso, è il titolo che potrebbe comprendere tutte le mie poesie, anche quelle degli altri libri o future, chissà» (FI 8). La sua possibile ascendenza kafkiana è stata di recente suggerita, *en passant*, anche da Carmelo Princiotta (77).

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

di sviluppare un discorso articolato sull'intertestualità fra le due opere. Appartenenti forse alla memoria letteraria di un libro al quale, come si è visto, Cucchi ha prestato particolare attenzione, essi saranno piuttosto da interpretare come sintomi di una vicinanza del *Disperso* ad *America* che si stabilisce, innanzitutto, sul campo dei temi.

3.

Entrambi i libri ruotano attorno a un giovane personaggio alle prese con una difficile costruzione identitaria, dipendente in maniera ambigua, ossia per contrasto e per vicinanza, dalla relazione con la famiglia di provenienza. In particolare, il *topos* del rapporto padre-figlio viene affrontato dai due autori con un'attenzione alle dinamiche psicologiche e al conflitto per la conquista dell'indipendenza. Durante questo processo, in realtà, spesso i due ruoli finiscono per confondersi, invertirsi o sovrapporsi: in Cucchi il giovane padre disperso – definito nel finale un «caro adorabile piccolo tanghero» (63) – assume di frequente le caratteristiche di un bambino, in Kafka le figure paterna e filiale coesistono nel personaggio di Karl, sedicenne costretto a emigrare per aver avuto un figlio illegittimo con una domestica, e negli Stati Uniti sempre trattato dagli adulti come un ragazzino.

Nelle due opere, i dispersi sono dunque sia i genitori sia, soprattutto, i due protagonisti, giovani alla ricerca di una propria collocazione all'interno di una società complessa e atomizzata: essi procedono, in balia degli avvenimenti, per tentativi destinati a fallire, seguendo tracce e piste che si dimostrano sempre sbagliate. A fare da sfondo alle narrazioni, le due metropoli – New York e Milano – con la loro forza annichilente che rende indistinguibili le masse degli individui e appiana le differenze fra gli elementi costitutivi della realtà:

Le immense città parevano un ammasso confuso di cose vuote e senza scopo. Non di riusciva quasi a distinguere tra edifici alti e bassi. Nelle profonde, invisibili gole delle strade la vita proseguiva verosimilmente alla solita maniera, però sopra di loro non si ravvisava altro che una leggera foschia, immobile, e che pareva tuttavia facile da dissolvere. (A 74)

I marciapiedi erano pieni d'una folla che si muoveva a passi brevi e lentissimi e il cui canto era più uniforme e compatto di quello d'una sola voce umana. (A 119)

Così, fidarmi degli altri? Tutti cari, / buoni, corrono su e giù come topi per il corso, / sotto le mie finestre, incollati. Ognuno. (P 44)

Considera il volo dei piccioni. Come distinguerli? / Come distinguerne uno... Quello schiacciato... / La visita allo zoo... L'aria umida dei giardini. (P 62)

In entrambi i libri, la società e l'ambiente metropolitani sono caratterizzati dal dominio assoluto degli oggetti. Per riprendere le parole, ricordate dallo stesso Cucchi, di Cesare Garboli sull'opera di Risi – autore sul quale il poeta milanese si è laureato – sia Kafka sia Cucchi sembrano «pagare il *loro* debito al fatto di vivere mentre crollano le metafore, e trionfano le cose» (CR 31). Queste sono spesso nominate attraverso enumerazioni – o, come si dice nel *Disperso*, «inventar» (P 37) – che aboliscono ogni gerarchia: il risultato è una commistione fra oggetti privati e pubblici, di consumo e non, commerciali e artistici, profani e religiosi. Questi ultimi – *crocifisso*, *presepe*, *Bibbia tascabile*, *la pianta della sacrestia*, *la coroncina del rosario*, *l'incenso profumato* –, presenti soprattutto nel *Disperso*, sono del tutto svuotati di ogni valenza simbolica: essi sono sintomi di quell'«universo [...] puramente terreno», come scrisse Pasolini in un articolo del 1973 sullo slogan dei jeans “Jesus”, entro il quale si muovono i personaggi di Cucchi, sono scarti di una società in cui la «contraddizione [...] tra religione e borghesia» è stata ormai appianata, a favore di quest'ultima, con l'affermarsi del «ciclo della produzione e del

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

consumo» capitalista (14-15). Se da una parte, infatti, come sostiene Afribo, a livello macroscopico nel *Disperso* «il sociale [...] quasi non esiste» (49) – soprattutto se si paragona il libro a precedenti prossimi quali *Gli strumenti umani* di Sereni o *Nel magma* di Luzi – dall'altra è pur vero che all'interno della raccolta è possibile rintracciare dettagli – personaggi o oggetti – «non [...] privi di un'identità di classe» (FI 8), che possono rimandare al piano della realtà storico-politica italiana degli anni Settanta, alle soglie del “riflusso”.

A differenza di Karl Rossmann, personaggio del tutto positivo, empatico e ben disposto nei confronti del prossimo, tanto da risultare ingenuo, l'io decentrato del *Disperso* è spinto da istanze contraddittorie, tra volontà di aprirsi al mondo esterno e bisogno di chiudersi nella sfera privata:

- Leggere / le pagine dei libri altrui, partecipare / dei problemi loro. (26)
- Così che / anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo, / opportunamente sorvolandoli. (33)
- 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. (51)

Oltre alla *quête* familiare, nel *Disperso* – come in *America* – i rapporti tra l'io e i personaggi circostanti assumono particolare rilevanza, poiché è anche sulla base delle relazioni intersoggettive che si costruisce un'identità. Le persone che l'io di Cucchi incontra, spesso individuate attraverso le loro professioni – *dentista, prete, portinaia, medico, poliziotto* –, rappresentano dunque «tracce mie [...] in altri» e, al contempo, testimoni, poco o affatto attendibili, che potrebbero contribuire a illuminare il mistero attorno alla scomparsa del padre. Gli indizi contraddittori e vaghi, attraverso i quali il soggetto della raccolta tenta di ricostruire la storia del padre, determinano una serie di incertezze sullo stesso protagonista. Le vicende che lo riguardano, e la sua stessa identità, come si è visto, si fanno a loro volta confuse e contraddittorie: «poi ho cambiato vestito, ho fatto la valigia / e son fuggito in motorino. / *alternativa*: / Poi sono andato in camera, seduto al tavolo, / ho compilato un curriculum, risposto a un'inserzione» (21).

Al pari di Karl Rossmann, il soggetto del *Disperso* è mosso al tempo stesso da un certo senso di colpa e dalla volontà di fare giustizia, nella speranza che sia possibile ricostruire i nessi di causa-effetto – «ci sarà / un aggancio» (7) – e individuare i supposti responsabili della sparizione – «ci sarà / pure un colpevole, un responsabile / diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori» (8). Tuttavia, nel libro di Cucchi, dagli incontri con l'alterità e con il mondo – o, meglio, con i suoi frammenti – l'io non può ricavare nulla: essi aumentano anzi il senso di distanza fra l'individuo e la società circostante. Per riprendere le parole di Brod su *America*, uno dei «temi di fondo è quello dell'estraneità, dell'isolamento in mezzo alla gente» (A 8).

Come sempre avviene nelle opere di Kafka – si pensi anche al *Processo* e al *Castello* –, nel *Disperso* l'illusione di poter intervenire sugli eventi si scontra con la constatazione dell'ineluttabilità del dramma: «ogni cosa» è destinata a «precipitare [...] nell'ultima ingiustizia» (P 35), e «la vicenda» non può avere una «conclusione migliore» (10). Assistiamo così alla divergenza, tipicamente kafkiana, tra il punto di vista soggettivo dei personaggi e l'andamento della narrazione, che tende sempre a mostrare la vanità degli sforzi dell'individuo e la latitanza di significato cui, in definitiva, soggiacciono le vicende umane nel mondo.

Questa visione della realtà è evidenziata anche sul piano della struttura. Come detto, Cucchi procede per accumulo di tessere narrative inserite in un quadro privo di coesione e di nessi logici, «in un tutto che non *evidenzia* le giunture». Al lettore non è consentito ricostruire razionalmente la vicenda, e dunque ricavarne un senso, sia perché il discorso oscilla di continuo tra dimensione della referenzialità e dimensione psichica – «qui non è più il cervello /

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

che detta legge. // Mi sono organizzato ormai / diversamente» (45) –, sia per i frequenti vuoti diegetici. Anche in questo, Cucchi potrebbe aver guardato al modello di *America*.

A partire dall'ottavo capitolo, proseguendo con i frammenti in appendice, pubblicati in Italia a partire dall'edizione Mondadori 1969, il romanzo incompiuto di Kafka presenta enormi lacune impossibili da ricostruire. Cambi di ambientazione, salti cronologici, personaggi mai presentati e riferimenti a vicende che il lettore non conosce accrescono il senso di straniamento e di frammentazione già insiti nel corpo centrale dell'opera. In *America*, infatti, tutta la narrazione procede in maniera sincopata ed episodica, per giustapposizione di sezioni diegetiche (cfr. Payne). La coerenza interna del romanzo, d'altra parte, sfuggiva allo stesso Kafka, che in una lettera a Felice del gennaio 1913, pochi mesi dopo l'inizio della stesura, scrisse: «mi si sta sfaldando, non riesco più a controllarlo; [...] Negli ultimi tempi si è sfilacciato» (A 290). Nell'aprile dello stesso anno, in effetti, Kafka permise all'editore Wolff di pubblicare in forma autonoma il primo capitolo dell'opera, con il titolo *Il fuochista*, a condizione che fosse esplicitato che si trattava di un frammento: «è un frammento e tale rimarrà, e questa prospettiva conferisce al capitolo la maggiore compiutezza» (290).

Nella scelta di non attribuire né una struttura coesa né una conclusione ai propri libri, pur basati sul paradigma della *quête*, si manifesta sia in Kafka⁵ sia in Cucchi l'impossibilità di svolgere sul reale qualsiasi discorso definitivo o, quantomeno, di senso compiuto. L'architettura confusa e piena di vuoti sulla quale si basano le due opere può dunque essere letta come una rappresentazione quasi mimetica, e al contempo dolorosa, di un mondo disordinato e privo di necessità.⁶ In *America*, attraverso una *mise en abîme* esemplare, lo stesso autore dichiara la propria resa con l'umiltà che sempre contraddistingue la sua scrittura:

Cominciò a suonare la sua prediletta marcetta militare, ma così lentamente che l'attenzione disorientata dell'ascoltatrice era tutta tesa alla nota successiva che invece Karl tardava a eseguire e concedeva poi solo con esitazione. In effetti, come gli capitava per ognuna di quelle canzoni, doveva prima cercare con gli occhi i tasti che gli servivano, e in più sentiva crescere in sé una malinconia che, oltre alla fine della canzone, andava in cerca di un'altra conclusione senza riuscire a trovarla. "Sono proprio un buon a nulla" disse Karl dopo aver completato l'esecuzione, e guardò Klara con le lacrime agli occhi. (102-3)

Sul piano dei modi narrativi, si potrebbe riconoscere un ultimo punto di contatto fra *America* e *Il disperso* nell'adozione – sporadica in Kafka e molto frequente in Cucchi – di una focalizzazione interna multipla, legata all'uso del discorso indiretto libero, per cui le vicende narrate passano attraverso un punto di vista, per così dire, dinamico, che cambia da personaggio a personaggio in maniera più o meno repentina,⁷ secondo un procedimento tipicamente modernista. Riporto un esempio per ciascun libro:

⁵ Si veda a questo proposito Fortini (in particolare 264-66). Sarà utile ricordare, inoltre, le parole di Bourdieu su K., il protagonista del *Processo*: «l'incertezza in cui versa per ciò che riguarda l'avvenire è solo una forma dell'incertezza relativa a ciò che egli è, al suo essere sociale, alla sua "identità", come si direbbe oggi; privato dal potere di dare senso, nel doppio senso del termine, alla sua vita, di dire il significato e l'orientamento della sua esistenza, egli è condannato a vivere in un tempo orientato dagli altri, alienato» (248).

⁶ È un altro punto di contatto fra *Il disperso* di Cucchi e la letteratura modernista: «i poeti modernisti hanno a che fare con storie disperse, recalcitranti a indirizzarsi verso un unico *telos*, perché non c'è più un soggetto o un senso che possa garantirne la tenuta» (Donnarumma 85).

⁷ Come scrive Di Noi, «l'impersonalità flaubertiana viene declinata da Kafka secondo modalità che mirano sostanzialmente alla destabilizzazione del lettore, il quale viene attirato, addirittura risucchiato all'interno dei processi mentali del protagonista, e poi indotto – con modalità sottilissime che hanno a

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

Karl si spostò lungo la ringhiera per far posto ai due. Era sicuro che nessuno lo avrebbe costretto a rimanere, e se anche Delamarche ci avesse provato, Brunelda, se glielo avesse chiesto, lo avrebbe lasciato andare via subito. Non lo poteva nemmeno soffrire, del resto, perché gli occhi di Karl la spaventavano. Però quando fece un passo verso la porta, lei se ne accorse e disse: “Dove vai, piccolo?” (A 230-31)

Dal quaderno dei temi: «L'amore della mamma e l'aiuto del buon dio...». / Certo, quelle sue foto non mettono allegria. // [...] Umori stagionali? Piacevolezza del bagno. / ...vedere gente, uscire con le 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... // [...] Sui muri, la soluzione del quiz / a grandi pennellate d'inchiostro simpatico. / (Più in là, nel sogno finto, l'enorme / pachiderma indifferente...) // (Tutti i parenti, uno per uno, / orrendi; sfilanti dentro casa.) (P 62-3)

Nell'ultima poesia del *Disperso*, “Coincidenze”, dalla quale è tratto il passo sopra riportato, si evidenziano con chiarezza tre caratteristiche specifiche della narrazione poetica di Cucchi: l'alternanza fra autodiegesi ed eterodiegesi, quella fra discorso diretto e indiretto libero, e la presenza di più personaggi che prendono la parola. Con il suo esordio, Cucchi non si limita a ribadire la non sovrapposibilità fra io autobiografico e io poetico, esplicitando il carattere semi-fittivo di quest'ultimo,⁸ ma delega il discorso in prima persona a una molteplicità di personaggi «acefali» (PCI), dai contorni non definiti, che tendono a confondersi e a sfumare l'uno nell'altro, secondo la tecnica cinematografica del *morphing*.⁹ Come ha scritto Giudici, «la “voce” di queste poesie non è la voce dello scrittore che governa i suoi materiali, ma è essa stessa una somma di voci che si costringono a una specie di anonimità sussurrata» (PCI). A proposito di “Coincidenze”, lo stesso poeta spiega che si tratta di «un testo composto da brani di vicende differenti, riguardanti personaggi differenti, legati da strette o strettissime relazioni con l'io che agisce in ombra» (FI 10).

La struttura diegetica del *Disperso* può essere descritta come un avvicendamento di pezzi di storie diverse, di racconti «miniaturizzati ed aperti» (CI 575) inseriti all'interno della trama principale – la ricerca del padre – che funge da cornice, per quanto instabile e incerta. Rispetto a Kafka, che in *America* adotta a tratti lo stesso schema narrativo di matrice novellistica¹⁰, in Cucchi la percezione della frammentarietà della narrazione è senza dubbio più forte, sia per le caratteristiche, brevità *in primis*, insite nella forma poesia, sia per la tendenza delle voci poetanti a ritrattare, correggere o negare quanto affermato di volta in volta.

In generale, *Il disperso* può essere considerato un esempio del processo, avviatosi in Italia a partire dagli anni Sessanta circa, di riformulazione del genere lirico, che si apre a istanze e moduli che tradizionalmente non gli sono propri. Con il suo esordio, Cucchi si allontana dalla strada maestra della lirica novecentesca – nella quale rientra invece il suo secondo libro, *Le meraviglie dell'acqua* (Mondadori 1980) – non soltanto sul piano delle forme, ma nello statuto stesso della sua poesia, che non è propriamente un discorso né dell'io né sull'io. Piuttosto, egli sembra riprendere le istanze di desoggettivazione emerse, secondo paradigmi diversi, già

che fare con la categoria genettiana della “Voce” – a prendere atto dell'assoluta inaffidabilità della prospettiva adottata» (82).

⁸ «Soprattutto ho cercato di sottrarmi a quello che ritenevo un pericolo: l'esposizione di se stesso» (AU 229).

⁹ Entrambe le opere mostrano punti di contatto con il cinema: in particolare, su Kafka si veda Barilli (110), su Cucchi Caporali (53).

¹⁰ Mi riferisco, ad esempio, alla storia della morte della madre di Therese, raccontata dalla stessa ragazza nel quinto capitolo.

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

nel decennio precedente, con le esperienze della Neoavanguardia da una parte, e con le raccolte della maturità dei poeti della terza generazione dall'altra. In particolare, nel *Disperso* il discorso per interposta persona diventa un discorso delle interposte persone: il soggetto lirico – pur continuando a fungere, «in ombra», da collante – «mette in crisi se stesso» (CI 573), perde compattezza autobiografica e cessa di ricoprire il suo ruolo egemonico e accentratore, fino a essere inglobato nella molteplicità del reale. L'io poetico di Cucchi sembra dunque vivere una crisi di identità, che, con Taylor, possiamo definire come

un'acuta forma di disorientamento che [alcune persone] accuseranno dicendo di non sapere più chi siano, ma che potrebbe anche apparire come una radicale incertezza al riguardo del posto che occupano. Quelle persone, insomma, sono prive di un quadro d'insieme o di un orizzonte all'interno del quale le cose assumano un significato stabile, e certe possibilità della vita possano apparire buone e significative, diversamente da altre destinate a risultare negative e futili. Il significato di tutte queste possibilità, nella terribile esperienza che stanno vivendo, è aleatorio, labile o indeterminato. (44)

Sotto questo punto di vista – lo ha già notato Meo (68) – *Il disperso* rappresenta con grande forza e originalità quella «crisi esterna e interna» della figura del poeta che, a partire dagli anni Settanta, ha conosciuto in Italia una rapida accelerazione¹¹ (Mazzoni 11). Prendendo le mosse dai maestri del modernismo – nella nota biografica curata da Bertoni, oltre a Kafka, tra le letture formative di Cucchi si citano Joyce, Proust, Pound ed Eliot¹² (P XXXI), tra gli altri –, nel corso dei decenni Cucchi ha intrapreso un percorso poetico che, diacronicamente, può essere letto anche come un tentativo di ricostruzione identitaria sia del soggetto lirico che parla in prima persona, sia dell'autore di cui il soggetto è proiezione testuale: dall'io frantumato e in crisi del *Disperso*, all'io-agente delle successive raccolte, come la già citata *Le meraviglie dell'acqua*, o *Poesia della fonte* (Mondadori 1993, in particolare l'ultima sezione). Ciononostante, già nel libro di esordio si possono individuare, retrospettivamente, le linee dominanti che hanno fino ad oggi caratterizzato la poesia di Cucchi, e che fanno della sua opera in versi una delle più originali ed eterogenee nel panorama italiano di fine Novecento: la «prima persona o terza ben confuse» – è l'incipit di «L'ospite bilanciato», in *Poesia della fonte* –, la marginalizzazione dell'io poetico e la presenza di personaggi, l'alternanza tra lirismo e narrativa, l'autobiografismo che si lega in modo inestricabile alla finzione.

4. Bibliografia

Afribo, Andrea. *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Carocci, 2017.

Barilli, Renato. *Comicità in Kafka. Un'interpretazione sulle tracce del pensiero freudiano*. Bompiani, 1982.

¹¹ Più in generale, come scrive Donnarumma, la poesia modernista «fa i conti con la propria crisi; di più: inscena una lotta con la modernità perché vede nella modernizzazione, prima che un progresso, un agente di disumanizzazione» (79).

¹² A questo proposito, credo che possa essere interessante indagare, come si è cercato di fare qui con Kafka, la presenza nel *Disperso* del modello di Eliot, in particolare del suo *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, più volte citato dallo stesso Cucchi. Mi limito qui a segnalare tre punti di contatto fra le due opere: l'adozione di un io poetico fittivo; l'uso di serie di puntini che servono a dividere le strofe e a riempire graficamente l'assenza di nessi logico-diegetici tra di esse; il tema della maschera legato alla vita in società: «there will be time / To prepare a face to meet the faces that you meet» (Eliot); «e allora con che faccia / fingere un'altra volta il tono giusto, le parole, / cioè, un po' stiracchiate; il vestire in qualche modo?» (P 7).

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka

Riccardo Socci

- Borio, Maria. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Marsilio, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Meditazioni pasca liane*. Feltrinelli, 1998.
- Brod, Max. *Franz Kafka (una biografia)*, trad. it. di Ervinio Pocar, Mondadori, 1956.
- Caporali, Marco. "Narratività e tendenza drammaturgica nella poesia di Maurizio Cucchi." *I quaderni del Battello Ebbro*, vol. 3, no. 5, 1990, pp. 53-6.
- Cucchi, Maurizio. "Autoritratto." [AU] *L'approdo letterario*, vol. 23, no. 77/78, 1977, pp. 228-35.
- . *Cronache di poesia del Novecento* [CR]. Gaffi, 2010.
- . *Il figurante* [FI]. Sansoni, 1985.
- . "Intervista a Maurizio Cucchi." [SDV] *Società dei viaggiatori*, www.societadeiviaggiatori.org/node/19.
- . "Intervista a Maurizio Cucchi." [RE] a cura di Roberto Maggiani, *La recherche*, www.larecherche.it/testo.asp?Tabella=Articolo&Id=148. Accessed May 2020.
- . "Non diamo Cucchi per scontato." [CL] a cura di Marco Pelliccioli, *Rivista clandestino*, www.rivistaclandestino.com/non-diamo-cucchi-per-scontato. Accessed May 2020.
- . *Poesie 1963-2015* [P]. a cura di Alberto Bertoni, Mondadori, 2016.
- Di Noi, Barbara. "In verità, non so nemmeno raccontare...". *Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka*. Biblion, 2009.
- Donnarumma, Raffaele. "La poesia." *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Carocci, 2018, pp. 65-90.
- Fortini, Franco. *Verifica dei poteri*. Einaudi, 1989.
- Giudici, Giovanni. "Introduzione a *Primo tempo di un'avventura*." [PT] *Almanacco dello Specchio*, no. 3, 1974, pp. 400-11.
- . "Poesia come istruttoria" [PCI]. *Corriere della Sera*, 4 aprile 1976.
- Hamburger, Käte. *La logica della letteratura*. Pendragon, 2015.
- Kafka, Franz. *America o Il disperso* [A], trad. it. e introduzione di Umberto Gandini, Feltrinelli, 2011.
- . *Romanzi* [RO], a cura di Ervinio Pocar, Mondadori, 1969.
- Mazzoni, Guido. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia." *Ticontre: Teoria Testo Traduzione*, no. 8, Nov. 2017, pp. 1-26, www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236. Accessed May 2020.
- Meo, Baldo. "Cucchi: le trame del disperso." *I Quaderni del Battello Ebbro*, vol. 3, no. 5, 1990, pp. 64-69.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Garzanti, 2018.
- Payne, Kenneth. "Franz Kafka's *America*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 51, 1997, pp. 30-42.
- Princiotta, Carmelo. "Due antologie: *Il pubblico della poesia* e *La parola innamorata*." *Moderna*, a. 19, no. 1-2, 2017, pp. 65-79.
- Taylor, Charles. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*. Feltrinelli, 1993.

Dal *Disperso* al *Disperso*: il primo Cucchi e Kafka
Riccardo Socci

Testa, Enrico. *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000* [DL]. Einaudi, 2005.

---. "Il codice imperfetto della 'nuova poesia:.'" [CI] *Nuova Corrente*, vol. 39, no. 89, 1982, pp. 535-84.