

RECENSIONE per O.B.L.I.O

[Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca]

Rosalba Galvagno

Miguel Ángel Cuevas

Triptyque

Postface par Marc Cheymol. Traduit de l'espagnol (castillan) par Michèle Gendreau-Massaloux et Marc Cheymol

Paris

Éliott Éditions,

2024

ISBN 978-2-193 117-38-0

Triptyque comprende tre raccolte di poesie di Miguel Ángel Cuevas (Alicante 1958), tutte precedentemente pubblicate in Italia, simultaneamente in castigliano e in italiano: *Scrivere l'incavo* (*Escribir el hueco*, 2011), *Pietra – e cruda* (*Piedra – y cruda*, 2015) e *Postuma* (2021) e seguite da un singolare manifesto di poetica in versi intitolato *Invio*. La traduzione in francese è stata realizzata a partire dal testo spagnolo rivisto dall'autore, con alcune varianti rispetto alle prime edizioni. Una breve nota editoriale precede le raccolte. Chiudono il libro una *Note de l'Auteur*, un importante saggio di Marc Cheymol, *La poésie lapidaire de Miguel Ángel Cuevas*, e una bibliografia delle *Opere di Miguel Ángel Cuevas*.

Lo spagnolo e l'italiano appartengono alla pratica poetica consueta dell'Autore, che da un'iniziale auto-traduzione dal castigliano all'italiano è diventata via via una pratica che si nutre parimenti delle due lingue secondo un rapporto di reciproca retroazione. Su questo originale *modus operandi* a partire dalla prima auto-traduzione suggeritagli dalla giovane poetessa ed editrice calatina Josephine Pace, ecco quanto scrive lo stesso Cuevas: «[...] c'est ainsi qu'a commencé une fréquentation de l'écriture depuis l'orée des deux langues, qui non seulement ne s'en est pas arrêté là, mais est devenu mon mode naturel de m'approcher de l'expression, au point qu'elle est maintenant une pratique incontournable, mais nécessaire: traduire en italien ce que j'écris, pour le regarder de l'autre côté, le tester, souvent le réécrire au cours d'un échange dans lequel s'estompent les frontières entre l'original et la traduction, qui parfois confondent leurs territoires. Et il n'est pas rare de laisser à découvert un interstice qu'aucun dire ne saurait combler». (Miguel Ángel Cuevas, *Triptyque*, cit., p. 218)

La traduzione francese dal testo originale è stata invece realizzata da Michèle Gendreau-Massaloux e da Marc Cheymol. Il francese, in qualche modo più distante rispetto al perfetto bilinguismo spagnolo-italiano del Poeta di Alicante, aiuta il lettore nella decrittazione dei suoi versi, in quanto lingua che riesce a sciogliere talvolta certe ambiguità sintattiche e grammaticali e perfino certe anfibologie semantiche. Infatti, la poesia di Cuevas si fonda su una sintassi nominale che predilige lo spiegamento massiccio del nome a discapito del verbo: «la poésie, si elle est faite de mots, ne peut se déprendre du référent, mais elle le peut si on lui donne la capacité de se centrer sur le nom, sur la tension vers le nom, sur son caractère statique: réduire, annuler autant que possible, l'élément narratif ou descriptif: donc vider le verbe au maximum de tout discours, en le rendant opaque». (Ivi, pp. 217-218)

Scrivere l'incàvo, nasce da un vero colpo di fulmine per l'Opera dello scultore Jorge Oteiza, che Cuevas vide in mostra al Museo della Regina Sofia di Madrid nel 2005, dove si era recato in compagnia di Vincenzo Consolo e di Josephine Pace. Questa lunga visita, di ben quattro ore, alla retrospettiva dell'artista basco, intitolata *Mito e Modernità*, lo sollecitò a reimmergersi nel suo personalissimo «incàvo», fatto di vuoti, di spazi e di pietra, come le sculture oteiziane, empaticamente osservate, tutte indistintamente chiamate «statue». Un'esperienza mistica quella subita davanti a queste «statue» di Oteiza, siglata dalla dedica a *Scrivere l'incàvo: Uno studio per Jorge Oteiza*. Un'esperienza mistica capitale, corroborata anche da precisi riferimenti al *Cantico dei Cantici*, a Jacopone da Todi, a San Giovanni della Croce, a Paul Celan, volta specialmente alla ricerca della parola giusta attraverso e grazie al suo oscillare tra due lingue, una parola poetica trattata allo stesso modo dell'oggetto «pietra» e dei suoi avatar, fin quasi a farla coincidere con questo stesso oggetto. Una «pietra» dunque che, se è all'origine della parola e parola essa stessa, è anche «corpo», «fisiologia e [...] memoria biologica», come si specificherà meglio nella seconda raccolta *Pietra – e cruda*. A questa tematica minerale si accompagna quella «dell'approfondimento della matrice erotica, ma anche funebre», e qui risiede forse il punto più enigmatico e affascinante della poetica cuevasiana: «Les deux besoins, celui de l'épuisement et celui de la duplication (et peut-être fusion, ou évanescence) des langues, les deux esthétiques, dirais je, n'ont cessé de s'accroître dans les textes ultérieurs qui constituent le *Triptyque*, où cette intensification s'est modulée selon deux déclinaisons thématiques: celle du minéral comme physiologie et comme mémoire biologique (*Pietra – et cruda*) et celle de l'approfondissement de la matrice érotique, mais aussi funèbre, du *Cantique des cantiques* et de ses réécritures (*Postuma*)». (Ivi, p. 218)

Il componimento liminare di *Scrivere l'incàvo*, si può leggere come una *mise en abyme* della figura della litania cioè di una preghiera, secondo l'etimologia greca del termine *litaneuo*: invoco con preghiera, che «rimanda istintivamente alla parola del mistico» (Giovanni Miraglia, *De lo hondo, oltre luz. La poesia di Miguel Ángel Cuevas*, Anteo, Valencia 2023). E infatti il termine «litania» assume in questi versi la sua più autentica significazione, poiché designando la trafittura da cui si origina il nome («trafigge ciò che nomina») rivela al contempo la perdita dell'oggetto nominato, che coincide pertanto con «nessuno» e/o col «niente». E in effetti ogni litania non è forse il tentativo di delimitare e di svelare un vuoto («hueco»)? A questo riguardo l'esergo oteiziano - «Introdurre una vanga nell'aria e tirar fuori l'aria» - acquista la sua più profonda valenza poetica: introdurre la parola tagliente (la litania propriamente) nel sudario per nominare ciò che, coperto dal sudario, è divenuto «nessuno» o «niente». La parola incipitaria di questo primo componimento, *LITANIA*, ha infatti come oggetto di preghiera un «sudario», metonimia verosimilmente della salma del Cristo o di una qualsiasi altra salma. Il termine spagnolo «mortaja» è più diretto, connota già nella sua etimologia la morte, rispetto all'italiano «sudario» e al francese «linceul». Ecco cos'è dunque la litania: una preghiera che riesuma il «nada» di ciò che nomina, svela il «niente» che il sudario copre: «LITANIA:/ sudario./ Trafigge ciò che nomina./ Rivela/ l'esatta dimensione:/ nessuno, niente». (Ivi, pp. 12-13)

Nel componimento che segue (ivi, p.16) si può leggere invece una delle molteplici declinazioni della poetica delle parole-pietre, dove queste si danno curiosamente non come materia compatta e resistente, ma friabile: come frana, ruggine dalle scorie repellenti, pura maceria minerale. Come se il poeta si ritrovasse a operare con una materia linguistica e materiale al contempo, franante, frammentata, una «pura maceria minerale» («su pura zaborra mineral»), come recita l'ultimo verso nel quale Cuevas, guidato dalla sua doppia pratica traduttiva, sceglie di tradurre «zaborra» con l'italiano singolare «maceria», cioè con un termine non comune (rispetto al plurale *macerie*), che

significa propriamente «piccolo muro a secco per lo più in rovina»

(<https://www.treccani.it/vocabolario/maceria>). Ma vi è di più: se il non comune «*maceria*» potrebbe alludere a un muretto a secco prossimo allo sgretolamento, lo spagnolo «*zaborra*» o il francese «*poussière*», non sembrano denotare nient'altro che la polvere. E in questo luogo della frana che addirittura «*repelle*», le parole-pietre sono assimilate a delle vere e proprie «*scorie*». Lo scenario è quanto mai scoraggiante, apparentemente chiuso a ogni possibile catarsi, al lettore non resta che prenderne atto. Sul piano strettamente formale e strutturale i versi obbediscono a una rigorosa sintassi nominale, che incolonna sei versi suddivisi in due strofe di sostantivi e aggettivi. La prima composta di quattro versi e la seconda di soli due, a mo' di coda. Un solo verbo ricorre preceduto dal pronome plurale di seconda persona: «*Vi repelle*». Si tratta di un plurale maiestatis rivolto a tutti, o solo al Soggetto che scrive? Sicché è lecito chiedersi: a chi repelle «questo luogo» prima nominato? Se si volesse trasformare in immagine questo «*luogo frana*» («lugar derrubio»), direi che il testo paradossalmente sollecita una visione: spinge e perfino costringe a vedere la «*frana*», a non rimuoverla, operando così quella pacificazione apparentemente esclusa dalle parole-pietre, ma che queste stesse parole producono come una verità reale ineludibile: «*QUESTO luogo frana/ delle parole pietre/ della ruggine/ versata.// Vi repelle: le sue scorie,/ la sua pura maceria minerale*». (Ivi, p. 16)

Un altro testo, che fa parte della silloge successiva *Pietra – e cruda*, rimanda invece esplicitamente ai muretti a secco («*Appiè della chiusa/ a secco*»). (Ivi, p. 120) L'uso metaforico del verbo rimarginare («*Rimargina/ il muro*») fa qui, del muretto a secco, un vero e proprio corpo vivente la cui ferita può essere rimarginata dall'inserimento di una pietra nel punto rimasto privo della mezza pietra mancante. Da notare anche l'uso del verbo *insertare*, che, preceduto dal proclitico («*la inserta*») risuona come un arcaismo e perfino un preziosismo. Questa poesia palesa inoltre la difficoltà del francese di tradurre la forma arcaica o dotta del proclitico, scegliendo la forma enclitica («*insère – la*») e annullando di conseguenza la differenza tra le due costruzioni grammaticali identiche in spagnolo e in italiano, «*Prendila*» («Tomala») e «*la inserta*» («la inserta»), che incorniciano la seconda strofa: «*Appiè della chiusa/ a secco, un'altra/ pietra per metà/ sepolta.// Prendila. Tra/ pietra e pietra/ cruda/ la inserta.// Rimargina/ il muro*».

Ma torniamo alla prima silloge *Scrivere l'incàvo*, dove la figura dell'«incàvo» è variamente e straordinariamente tematizzata. Si tratta di una figura *princeps* della poetica di Cuevas, di cui possiamo dare qui solo qualche esempio. Come nella bellissima *Pietà I* (ivi, p. 30), una sorta di emanazione-espansione degli ultimi due versi dell'ultima quartina della lauda di Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*: «trovarse abbraccate/ mat'e figlio impiccato!», posti da Cuevas a esergo della sua lauda, la cui prima strofa recita: «*L'incàvo occulto,/ il corpo/ del figlio staccato*» (ivi, p. 30), dove «*l'incàvo occulto*» è probabilmente quel che resta del corpo della madre come cavità nascosta, privo ormai del figlio che le è stato strappato, come recitano due altri versi della lauda medievale («Figlio, perché t'ascundi/ al petto o' sì lattato?»). Continua infatti la seconda strofa: *Corpo non recepito, non/ accolto morto,/ non incorporato a/ sé*, per chiudersi superbamente con gli ultimi tre versi: *Il/ corpo/ aperto/ versato*, quattro soli termini – il primo è un articolo determinativo in *enjambement* - incolonnati in quattro versi secondo un ineccepibile ordine sintattico nominale. Si può leggere senz'altro *Pietà I* sia come una riscrittura-commento della lauda medievale, sia come la descrizione di una inedita Pietà contemporanea, dove il corpo della Madre è separato per sempre dalla morte del figlio come «*corpo aperto e versato*», letteralmente «*staccato*».

La pratica poetica di Cuevas si nutre anche di una originalissima riflessione sulla «*parola*», anch'essa variamente figurata e articolata, come nel componimento di soli tre versi introdotto dal verbo di prima persona «*Parlo*» e costruito sulla ripetizione dei medesimi verbi («*toccare*», «*nomina*»), del medesimo sostantivo («*parola*») e della medesima costruzione sintattica con *enjambement* al secondo verso, che serve a spezzare la simmetria dei primi due separando il sostantivo dal verbo («*la parola/ nomina*»). Cos'è allora parlare? Perché si parla? Perché «*parlo*» dice il poeta rivolto a se stesso? «*PARLO/ per toccare la parola che nomina:/ per toccare ciò che la parola/ nomina*». (Ivi, p. 48) Forse perché «*la parola che nomina*» permette di ancorare la parola stessa e quindi l'oggetto che essa nomina? Oppure è in questione più radicalmente la dolorosa e pur necessaria tensione verso la parola e la nominazione, al fine di produrre quel miracolo dell'enunciazione riservato alla poesia e, globalmente, al linguaggio umano. A verifica di questa ipotesi si legga il componimento *Scrivo* (ivi, p. 58) costruito su due denegazioni («*Non voglio*», «*Non posso*») e un'affermazione («*Voglio dire*»), dove il rapporto tra l'oggetto reale, corporeo (il «*sangue*») e la parola che vorrebbe parlarne, o scriverne lo spazio e la densità, rivela «*l'incàvo*» stesso da cui questa parola-sangue-corpo promana: «*l'incàvo*» impossibile a scrivere, ma che tuttavia si scrive: «*SCRIVO:/ sangue./ Non voglio parlare di sangue,/ su sangue./ Voglio dire: Sangue./ Non posso/ scrivere/ lo spazio,/ la densità,/ l'incàvo*». (Ivi, p. 58)

In *Sotterra* leggiamo ancora un'altra variante della «*parola*», della sua prossimità col «*buco*», più enigmaticamente una parola «*versata*» (come il corpo «*versato*» del Cristo in *Pietà I?*), né «*iscritta*», né «*pronunciata*». Una parola impedita? Impotente a risalire dal buco nel quale affonda e quindi una parola muta, soffocata? Nessun segno d'interpunzione costella quest'altro breve testo dove la parola è protagonista assoluta, nonostante affondi nel suo buco; una parola appunto sotterra che solo il lavoro ostinato del poeta può dissotterrare: «*SOTTERRA/ Versata nel/ suo buco affonda/ la parola/ non iscritta non/ pronunciata*. (Ivi, p. 64)

Il titolo della seconda raccolta del *Triptyque, Pietra – e cruda*, ricorre in due versi di una poesia nella quale la «*voce*», contrariamente alla parola «*affondata*» in *Sotterra*, erompe dalla «*pietraia*» e arriva alla «*gola*» come una «*scheggia/ trascinata dall'alveo*» e fino al «*fondale del canto*». Si tratta del percorso di una «*voce*» che nasce faticosamente come un «*colpo di pietra cruda spaccata*». I parallelismi semantici *voce, scheggia, colpo di pietra* pur inconsueti sono esatissimi: la voce o anche la parola è come se nascessero o potrebbero nascere solo da una spaccatura, come quella che subiscono o provocano le pietre, per cui la stessa voce è assimilata al colpo di pietra dalla cui fenditura erompe. La traduzione del termine «*hondo*» (profondo) con l'italiano «*fondale*» è quanto mai interessante, perché da un lato si può leggere come sinonimo di «*alveo*» («*cauce*»), dall'altro come «*fondale*» di un teatro (uno dei luoghi deputati al canto), per cui si determina una doppia significazione, letterale e metaforica: «*fondo di un fiume*» (sinonimo di «*alveo*») e «*fondale*» di un teatro. A questo riguardo è assai rilevante il rapporto sinonimico tra i termini *pietraia, gola, alveo, fondale*, che denotano e connotano al contempo il luogo o i luoghi di emissione e di enunciazione della «*voce*»: «*La voce:/ dalla pietraia/ nella gola./ Scheggia,/ trascinata dall'alveo/ al fondale/ del canto./ Colpo di pietra/ cruda/ spaccata*». (Ivi, p. 72)

Nell'incessante corpo a corpo con l'enunciazione l'auspicio è quello di riuscire a «*sviscerare* la «*voce*», il «*sangue*», il «*corpo*» e, con essi, quel «*nome*» senza il quale del «*corpo*» non resterebbe che una semplice «*traccia desolata*»: «*Sviscerare la voce il sangue il/ corpo che si fa nome oppure è traccia/ desolata*. (Ivi, p. 114)

Il «nome» sembra avere la consistenza materiale degli oggetti naturali, come la «malta» ad esempio, fino ad essere forato nello stesso modo in cui questa viene graffiata: «*Graffiare la/ malta./ Forare/ nel nome la petrosa/ matrice*». (Ivi, p. 118) Questa poesia evoca quella precedentemente citata, *La voce* (ivi, p. 72), e richiama irresistibilmente il duro lavoro di un operaio edile, il rapporto tra questo lavoro («*graffiare la/ malta*») e i suoni che esso produce («*sibilo*», «*eco*»), e l'analogia con gli stessi suoni della voce o della parola sorgente come da una spaccatura. Il «nome» dunque come materia reale simile alle sostanze naturali prima di divenire sostanza simbolica, invenzione assolutamente originale, a mia conoscenza, della poetica di Cuevas: «*Graffiare la/ malta./ Forare nel nome la petrosa/ matrice./ Appostare il sibilo/ della scheggia,/ l'eco della lastra/ schiantata*». (Ivi, p. 118)

Il titolo della terza silloge, *Postuma*, è assai eloquente, dal momento che i testi ivi raccolti sono contrassegnati da un disincanto ancora più marcato rispetto alle precedenti sillogi e tuttavia forieri ancora di rari bagliori, di un inatteso «controcanto» come recita il titolo della quinta sezione del volume. *Postuma* si compone infatti di ben cinque sezioni che contengono, eccetto alcune, un numero ineguale di testi distinti con numerazione romana. Ecco i titoli: *Delle acque, le Pietre; Esequie; La trampoliera; L'isola esausta; Controcanto*.

Vorrei soffermarmi almeno su un testo, *Affluenti di lava*, tratto dalla sezione *L'isola esausta*, i cui titoli rinviano entrambi alla Sicilia, l'isola molto amata e frequentata da Cuevas, tanto da fargli dedicare la raccolta al suo carissimo amico siracusano precocemente scomparso Giuseppe Di Maio, regista ed eccezionale documentarista di tradizioni popolari siciliane altrimenti perdute: «*A Giuseppe fratello/ cenere e memoria/ - cenere*». Una dedica che affianca significativamente due motivi ricorrenti in tutta l'opera di Cuevas, quello della memoria e quello della cenere, qui fissati in un epitaffio che eleva le ceneri dell'amico a perenne memoria.

Postuma rende omaggio anche a Giacomo Leopardi, del quale vengono citati, in esergo alla poesia proemiale della raccolta (*La infranse*, ivi p. 134), due frammenti di un brano dello *Zibaldone* del 5 novembre 1821, nel quale Leopardi spiega attraverso la citazione di due versi tratti dalle *Georgiche* di Virgilio (*et aridus altis/ Montibus audiri fragor*, *Georg.* 1, 357, seg.) il procedimento brachilogico della poesia e «di come la mente deve supplire alla connessione delle idee (solamente accennata, anzi quasi trascurata dal poeta) *dentro una stessa breviss frase*». La domanda che si pone Leopardi a proposito della «*brevissima frase*» riguarda appunto il nesso insolito tra «*aridus*» e «*fragor*» (un'apparente sinestesia: come può un fragore essere arido?) che la poesia può permettersi e che la mente (del lettore, del critico e del poeta stesso) deve logicamente svolgere attraverso la connessione delle idee, cioè attraverso il dispiegamento significativo dell'insolito accostamento poetico: «Che ha che fare - si chiede Leopardi - il *fragore* coll'*arido*? Bisogna che il pensiero conosca ch'egli v'ha che fare in quanto strepita fra i seccumi d'una selva. Ecco come «la mente deve supplire alla connessione delle idee (solamente accennata, anzi quasi trascurata dal poeta) *dentro una stessa brevissima frase*». E deve poi compiere l'immagine che è solamente accennata con quell'*aridus fragor*».

Ora, questo conciso procedimento fa parte anche del *modus operandi* di Miguel Ángel Cuevas, donde, tra l'altro, la sua sintassi «minimalista», secondo la giusta definizione di Nicolò Messina (*I palinsesti di Miguel Ángel Cuevas*, «Quaderns d'Italià» 12, 2007, p. 158), e un certo uso dell'*enjambement*, che nasce da una spezzatura del verso o, talvolta, della parola stessa, quasi a figurare uno dei cardini della sua poetica: la pietra-corpo-parola e la loro fatidica divisione.

La prima sezione - *Delle acque, le pietre* - di *Postuma*, si può leggere come un omaggio a Paul Celan, il poeta gettatosi nella Senna dal Pont Mirabeau il 20 aprile 1970. L'epigrafe, tratta dalla celebre *Ich hörte sagen* (*Ho sentito dire*), recita: «nell'acque una pietra e un cerchio/ e sull'acqua una parola/ che il cerchio attorno alla parola traccia». Il tema che attraversa le cinque poesie dedicate a Celan (ivi, pp. 136-145) è quello della morte mai enunciata come tale ma figurata attraverso stupende perifrasi come la caduta di un corpo, il suo volo da un ponte e quindi il suo abbattersi nel gelo delle acque; e infine il ricordo di una madre dalla tinta cerea, morta anch'essa dunque. Queste poesie riconducibili alla biografia umana e poetica di Celan, possono riguardare anche tutti quei soggetti in condizione di estrema fragilità come, tra gli altri, tanti migranti di ieri e di oggi, che hanno subito l'infausto destino del poeta rumeno. Si leggano ad esempio, dalla precedente raccolta *Pietra - e cruda*, i versi di tre poesie correlate tra loro: *Il salto dal ponte*; *Vede la sua piaga l'annegato*; *Una/ rosa inaridita* (ivi, pp. 106-110), versi che hanno in comune, tra l'altro, i lessemi «ponte» e «rosa», per cui anche quest'ultimo sostantivo, seguito dalla citazione della celebre «rosa di nessuno» di Celan, viene qui associato a una fine prematura, «estirpata dalle radici»: «Una/ rosa inaridita, la/ rosa di nessuno.// Erta non vizza,/ estirpata dalle/ radici». (Ivi, p. 110)

Ma torniamo a *Postuma*, in particolare al settimo componimento della sezione *Esequie*: «*Di angusti mari alveo/ buio, corpo.// Grotta // muta del sonno.// Cadenza inerte, lingua/ serrata a morto.// Chiazza// esule*. (Ivi, p. 158) Un corpo alla deriva, diventato un «alveo» di angusti mari, intrappolato in una grotta enigmaticamente «muta del sonno». Questi versi, rendendo le dovute «esequie» a ogni naufrago, non possono non far pensare alle morti per annegamento di tanti «poveri immigrati disperati», come li definiva Vincenzo Consolo (M.A. Cuevas, *Frammenti di una corrispondenza*», in *Ritrovare Vincenzo Consolo. Storia, memoria e attualità nella sua opera*, a cura di Giuliana Amato. Premessa di Giulio Ferroni, Edizioni Milella, Lecce 2024, p. 80). Quel che ci sembra importante segnalare in quest'altro canto dell'esilio, a parte la consueta adibizione di alcune parole chiave come «*alveo*», «*buio*», «*corpo*», «*lingua*», è la struttura costituita da quattro strofe simmetriche: la prima con la terza, la seconda con la quarta. Ma, se si considera la spaziatura tra una strofa e l'altra, si noterà che il perfetto parallelismo sintattico e semantico delle strofe è impercettibilmente spezzato proprio da una maggiore spaziatura tra la seconda e la prima strofa (rispetto a quella tra la quarta e la terza). E a risaltare in questo gioco di spazi e di vuoti è la parola «*Grotta*», isolata e in *enjambement* col quarto verso: «*Grotta// muta del sonno*». Ebbene, se per la poetica dell'«incàvo» hanno una funzione capitale gli spazi e i vuoti nei quali i versi sono alloggiati, si converrà che il nome femminile «*Grotta*» assume qui un valore decisamente metaforico e drammatico, quasi di culla «*muta del sonno*». E nella strofa successiva anche la «*lingua*» ormai «*serrata a morto*» soggiace tuttavia a una «*cadenza*», seppure «*inerte*». Questa mirabile poesia celebra le esequie del migrante (del migrante che è ogni uomo) restituendone ai posteri la memoria e la «*lingua*» per lui ormai perduta. Dalla «*Grotta*», che traduce lo spagnolo «*Cueva*» (sic!), può nascere una potentissima parola poetica che riesce a dar voce a ciò che non ha potuto, che non ha, o che non può più avere voce.

In *Postuma* il nostro Poeta tributa un omaggio, con due epigrafi, anche a Vincenzo Consolo, lo scrittore siciliano da lui molto amato, studiato e tradotto in spagnolo.

L'epigrafe a *L'isola esausta* recita: «*né zaituna maturò/... la sterile drupa*» (ivi, p. 174), frase estratta dal capitolo VII di *L'olivo e l'olivastro* di Consolo. Ecco la citazione per intero: «Qui l'olivastro non fu innestato, mai s'ingentilì col fiorir della marza, né zaituna maturò nel novembre

umoroso, né olio di lume, alimento, donò la sterile drupa, caduca» (Vincenzo Consolo, *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di Gianni Turchetta e uno scritto di Cesare Segre, Mondadori, Milano 2015, p. 790). L'ellittica epigrafe ha espunto il termine «olivastro», che sarà invece esplicitamente citato nel testo di una poesia successiva («*Sulla radura/ del magma rigoglia l'olivastro*» (ivi, p. 184) e ancora, come variante aggettivale femminile in spagnolo, nel testo che segue («*Crepita la lengua/ olivastra de escorias*» - «*Crepita la lingua/ olivacea di scorie*», ivi, p. 186).

Ma altre citazioni consoliane sono disseminate altrove, come il sintagma «*Nittinno lucore*» estratto dalla favola teatrale *Lunaria*, inserito nel primo verso «*Nittinno lucore che d'allume*» » (ivi, p. 206) di una poesia che fa parte dell'ultima sezione di *Postuma* intitolata non a caso *Controcanto*.

Ci piace concludere questa nostra prima ricognizione dell'arduo *Triptyque* di Cuevas con un controcanto che invoca uno sguardo capace di vedere e di guardare «*la traccia delle piaghe*», cioè che la «*caligine*» copre, ma che scopre allorquando il suo velo cade: la verità della «*herida*» («*piaga*»). E forse oggi la poesia non può che far questo: dire e far vedere che cosa copre il «*velo... di caligine*», cioè dell'illusione: «*Nei bassipiani/ il velo dispare di caligine.// Vedano gli occhi: guardino/ la traccia delle piaghe*. (Ivi, p. 208)