

DOPPIOZERO

Campioni # 8. Mark Strand

Andrea Cortellessa

29 Dicembre 2014

Mark Strand, *Clarities of the Nonexistent*

To have loved the way it happens in the empty hours of late afternoon; to lean back and conceive of a journey leaving behind no trace of itself; to look out from the house and see a figure leaning forward as if into the wind although there is no wind; to see the hats of those in town, discarded in moments of passion, scattered over the ground although one cannot see the ground. All this in the vague, yellowing light that lowers itself in the hour before dark; none of it of value except for the pleasure it gives, enlarging an instant and finally making it seem as it were true. And years later to come upon the same scene – the figure leaning into the same wind, the same hats scattered over the same round that one cannot see.

Trasparenze dell'inesistente

Aver amato come accade nelle ore vuote del tardo pomeriggio; lasciarsi andare e concepire un viaggio che alle spalle non lasci traccia di se stesso; affacciarsi dalla casa e vedere una figura che si piega in avanti come per opporsi al vento anche se non c'è vento; vedere i cappelli della gente in paese, gettati via in momenti di passione, sparsi per terra anche se la terra non la si può vedere. Tutto ciò nella vaga luce che ingiallisce, che si fa fioca nell'ora che precede il buio; niente di questo ha valore se non per il piacere che produce, ingigantendo un istante e infine facendolo apparire come se fosse vero. E anni dopo imbattersi nella stessa scena – la figura che si piega nello stesso vento, gli stessi cappelli sparsi sulla stessa terra che non si può vedere.

da Mark Strand, [*Quasi invisibile*](#) (edizione originale, *Almost invisible*, New York, Random House, marzo 2012; traduzione di Damiano Abeni, «Lo specchio» Mondadori, maggio 2014, pp. 109, € 16), pp. 16-17.

Ricorre spesso nell'opera di Mark Strand la figura della ripetizione – sino all'estremo perturbante, è il caso di dire, dell'*Ascensore* di *Man and camel* del 2006 (in cui si ripete due volte con esattezza, a specchio, il medesimo frammento psichico: «L'ascensore scese fino in cantina. Le porte si aprirono. / Entrò un uomo e chiese se andavo su. / “Io vado giù” risposi. “Non vado su”») – la quale ha evidentemente a che fare col funzionamento dell'inconscio e, in particolare, col linguaggio onirico. Del resto Strand ha più volte confessato l'importanza, nella sua formazione, del surrealismo (magari riferendosi più alla pittura, di autori peraltro “ereticali” rispetto al movimento, come Magritte e soprattutto de Chirico); e mai come in *Almost invisible* la sua scrittura appare appunto, a tratti, trascrizione diretta del vissuto onirico (coi correlati

fenomeni della *condensazione* e dello *spostamento*, classicamente descritti da Freud: lancinante, per esempio, la coazione a ripetere illustrata in *Eternità provvisoria*). Messo in scena, in questo caso specifico, è il fenomeno del *déjà vu* (che somiglia, ma in forma in qualche modo rovesciata, all'«intermittenza del cuore» proustiana) così come, più avanti, nella *Strada alla fine del mondo*: «“Ma non ci siamo già passati da questa strada?”», chiede il marito alla moglie; allorché lei gli indica il modo più corretto di avanzare in questo spazio: «“Sì, caro, abbiamo già visto anche questo, ma adesso devi prendermi a braccetto e chiudere gli occhi”»».

La *terra che non si può vedere* della clausola non è altro, dunque, che il territorio mentale, l'*inland empire* che si può vedere solo cogli occhi chiusi. Un territorio del quale le quarantasette prose, che compongono questo che la sorte ha voluto essere il suo ultimo libro, rappresentano una cartografia tanto vaga quanto misteriosamente dettagliata. La stessa scelta della prosa («pieces of prose», definisce quelli di *Almost invisible* nel presentarli al pubblico della libreria newyorkese Strand, !, il 4 ottobre 2012, nella serata dalla quale campioniamo qui **nove episodi**

[Clarities of the Nonexistent](#)

[Trasparenze dell'inesistente](#)

[Dream Testicles, Vanished Vaginas](#)

[Testicoli onirici vagine svanite](#)

[The Mysterious Arrival of an Unusual Letter](#)

[Il misterioso arrivo di una lettera inconsueta](#)

[Once Upon a Cold November Morning](#)

[C'era una volta una fredda mattina di novembre](#)

[Provisional Eternity](#)

[Eternità provvisoria](#)

[Mystery and Solitude in Topeka](#)

[Mistero e solitudine a Topeka](#)

[In the Afterlife](#)

[Nell'altra vita](#)

[The Social Worker and the Monkey](#)

[L'assistente sociale e la scimmia](#)

[A Letter from Tegucigalpa](#)

[Una lettera da Tegucigalpa](#)

– [qui](#) la lettura completa – accompagnandoli con le rispettive versioni italiane, lette appositamente per *Campioni* da Damiano Abeni) può apparire punto d'approdo d'un prolungato costeggiamento (passato per esempio per il vero e proprio prosimetro che è la raccolta *Blizzard of One*, del '98) – con l'allungarsi progressivo di un verso sempre più inclusivo e meno ricorsivo e, in pari tempo, con l'accentuarsi sempre più marcato di una narratività presente peraltro sin dagli esordi – e istituisce, rispetto alla scrittura in versi, una specie di “secondo piano” interno al *corpus* dell'autore, che ricorda l'immagine di copertina dell'edizione originale del libro, ben valorizzata [qui](#) da Franco Nasi.

Tutti i *pieces of prose* del libro presuppongono questo sdoppiamento, in virtù del quale le scene e gli ambienti del vissuto diurno, «i campi assolati della mia vita quotidiana» di *C'era una volta una fredda mattina di novembre*, sono stati abbandonati (e se ne serba al limite una memoria vaga, come all'*incipit* di *Ovunque potrebbe essere in un posto qualsiasi*: «Forse sono venuto dall'altipiano, o forse dalla pianura, non ricordo. Forse sono venuto dalla città, ma quale città e in quale paese mi sfugge del tutto»); mentre il *set* della scrittura si colloca nel “secondo piano” appunto, o doppiofondo, della coscienza («il castello di vetro della mia altra vita»). O, in maniera ancora più sfuggente, all'intercapedine sottilissima – *quasi invisibile*, appunto – fra questi due mondi che combaciano senza essere comunicanti (come nell'*Enigma dell'infinitesimale*, i cui protagonisti «stanno a letto sdraiati con un occhio chiuso e l'altro aperto, sperando di cogliere l'ultimo attimo della coscienza e il primo del sonno, di abitare quella terra di nessuno, quel luogo meraviglioso, da contemplare come solo un dio potrebbe, la congiunzione luminosa di niente e tutto»: ci si ricorda naturalmente del titolo dell'opera prima di Strand, *Sleeping with One Eye Open*, che risale addirittura al 1964; si direbbe però che qui siamo in una condizione, rispetto a quella, a un tempo uguale e rovesciata: se lì, prede dei terrori dell'era atomica, non ci si azzardava ad abbandonarsi all'incoscienza del sonno, qui viceversa si cerca in ogni modo di accedere alla condizione semi-viva del mezzo-sonno – sede, ci s'illude, di chissà quali rivelazioni...).

Non ci si stupisce che questo *luogo ulteriore* abbia coordinate imprecise; esso viene descritto per pochi cenni, laconici e reticenti (forse la “scena” più palpabile, ancorché “metafisicamente” incongrua nel collocare *en plein air* un *intérieur* borghese, è quella che appare in *Testicoli onirici, vagine svanite*: «mi sono ritrovato su un sofà celeste pallido nel bel mezzo di un campo d'erba brillante che si estendeva all'infinito»). Ma alcune sue caratteristiche sono ricorrenti, a partire dalla «vaga luce che ingiallisce, che si fa fioca nell'ora che precede il buio»: l'illuminazione incerta, obliqua, è spesso offuscata dalla «foschia in cui viviamo» (di cui si parla in *Nasconditi la faccia tra le mani*), «lungo i lattei corridoi della nebbia» (sui quali si apre *Fra tante centinaia di anni*). *Nebbia, foschia, bruma* sono correlativo oggettivo della «lenta spirale del sonno [...] attraverso», appunto, «ciò che sembra bruma» (in *Mistero e solitudine a Topeka*). In effetti però, e a più

riprese, questo oltre-mondo viene definito, o descritto, come l'“oltre” in senso assoluto: ossia la «fine del mondo», come si è già visto (e in *Testicoli onirici, vagine svanite* a parlare è esplicitamente «Orazio, il cadavere»). L'«altra vita», altrove, traduce quella a chiare lettere definita «Afterlife» (*Nell'altra vita*). La scena del sogno coincide perfettamente con quella dell'aldilà nel *Trionfo dell'infinito*: «Mi alzai nel cuore della notte e mi recai in fondo al corridoio. Sulla porta si leggeva a caratteri cubitali: “Questa è la prossima vita. Prego, entrate”». Segue un lungo cammino, un «viaggio su una tundra dorata e su lastre di ghiaccio» (anche in *C'era una volta una fredda mattina di novembre* il «castello di vetro della mia altra vita» è avvolto in un «gelido splendore») che sposa chi-dice-io: «l'unica cosa che ero in grado di sentire era il mio cuore che pulsava, pulsava, così forte che pensai di essere sul punto di morire di nuovo».

In altri termini, nella maggior parte dei *pieces of prose*, è dal punto di vista di chi è già morto che si descrive la terra dei morti. Chi dice io, cioè, è un viandante nell'aldilà, e dunque il suo viaggio una Catabasi, ma – a differenza dei protagonisti nei grandi modelli cui Strand s'ispira (la *nekya* nell'XI dell'*Odissea* e nel VI dell'*Eneide*), a partire da Dante che li ha riassunti e rilanciati – egli non è destinato a fare ritorno nella terra dei vivi. (Che sia Dante il riferimento più diretto di questo Strand – oltre all'iscrizione del *Trionfo dell'infinito*, che parodia la scritta minacciosa sulla porta dell'Inferno, nel canto III – contribuisce a dimostrarlo, se vogliamo, una scelta-*clit* di Abeni – traduttore-*medium*, quasi, per la confidenza straordinariamente prolungata e approfondita che ha avuto con l'autore –: la quale definisce *fioca* – il connotato meravigliosamente sinestetico attribuito a Virgilio, che «per lungo silenzio pareva *fioco*» appunto, dal canto I dell'*Inferno*, v. 63 – una luce che, nell'originale, si limita invece ad «abbassarsi» denotativa; laddove per esempio, nella classica versione di Longfellow, la parola dantesca suona *hoarse* e, in modo più pregnante nella più circolante fra le moderne, quella di Allen Mandelbaum, *faint*.)

Nella storia della poesia di Strand numerose sono le prefigurazioni di questo momento. La più macroscopica ed evidente è il poema del '93, *Dark Harbor*, che dipana una serie di figurazioni fra loro anche assai diverse, ma accomunate dall'essere ambientate in un «luogo che non è un luogo» (nonché dall'essere cantate in un metro di chiara allusività come la terzina, per quanto non rimata): già nel quindicesimo “canto” vi si parlava di «un mondo dal quale nessuno ritorna, ma verso // il quale viaggiano tutti». Ma già nel terribile episodio di *Darker* (1970) dal titolo beckettiano *Come è – cioè The way it is: Comment c'est* s'intitolava il romanzo di Beckett del '61 –, la scena del sogno è appunto una scena di morte, calato «nel freddo indisturbato abisso / delle lenzuola», «a galla / sul mar morto del mio letto», col finale celebre (sino addirittura ad essere usato come uno slogan): «Tutto si offusca. / Il futuro non è più quello di una volta. / Le tombe sono pronte. I morti / ereditano i morti».

Se *il futuro non è più quello di una volta* è precisamente perché, a differenza che nelle Catabasi classiche e cristiane, nell'aldilà di Strand – da lui così a lungo prefigurato, atteso, quasi accarezzato – si scopre, con un brivido, che non c'è proprio niente da scoprire. «L'Oltre», concludeva già *Dark Harbor*, «è semplicemente oltre». Dall'entrarvi in contatto non è dato trarre visioni salvifiche, ammaestramenti gnomici, apocalissi risolutive. In quest'«oltre» – classicamente – vivi e morti possono anche incontrarsi, ma essi – atrocemente – scoprono di non avere niente da dirsi. *Nell'altra vita*, per esempio, chi-dice-io ritrova una donna che gli «è stata accanto per anni», o forse solo «un istante», e che ora «vaga senza meta come fumo nell'altra vita». Ma invano, disperato, le si rivolge: «dimmi qualcosa, dimmi una cosa qualsiasi».

C'è un motivo che ricorre, nel *corpus*, con intensità quasi allucinatoria. Appare qualcuno che si fa latore di un messaggio, non importa se proveniente dal passato o dal futuro (due dimensioni che si specchiano, equivalenti e del pari desultorie, nell'episodio per intero imperniato su questa situazione, il magnifico gioco

di specchi intitolato *La denarrazione* che si legge in *The story of our lives*, 1973), un messaggio che oscuramente avvertiamo essere cruciale, decisivo per la nostra esistenza: solo per scoprire poi, una volta che l'abbiamo letto, che quel messaggio è vuoto, non ci dice nulla. Così, in modo lancinante, nel *Misterioso arrivo di una lettera inconsueta*: al suo ritorno da «una lunga giornata in ufficio», chi-dice-io trova sul tavolo una busta a lui indirizzata, e l'indirizzo è scritto con la calligrafia di suo padre, il quale però è morto da quarant'anni. Subito la missiva si fa oggetto transizionale, ed evoca un "secondo piano" («cominciai a pensare che forse, forse forse, era vivo, e che conduceva una vita segreta lì nei paraggi»). Allora chi-dice-io fa un bel respiro, si siede, apre la lettera. Ma «"Caro figliolo" cominciava. "Caro figliolo" e poi niente» (un'altra variante del motivo è in *Come una foglia portata dal vento*: il cui protagonista «si siede a un tavolino e guarda il libro aperto davanti a sé. Le pagine sono vuote, ed è per questo che riesce a fissarle per ore e ore»). Non può non venire in mente *Un messaggio dell'imperatore* di Kafka – racconto datato 1918 di quello che va considerato, in assoluto, il maggior riferimento di Strand; e del quale il nostro poeta va altresì considerato forse, altrettanto in assoluto, il maggior prosecutore –, perfetto esempio di quelle che Walter Benjamin definiva le sue «allegorie vuote».

Fra i tanti riscrittori, specie anglosassoni, di Dante – che nel Novecento hanno riutilizzato il suo linguaggio allegorico adibendolo a nuove chiavi religiose, politiche o comunque metafisiche – Strand s'è assunto, con coraggio e direi con stoicismo, la responsabilità di "svuotarlo": così riuscendo a dire, con la massima asciuttezza ma anche con la massima efficacia, il vuoto del tempo che abbiamo ricevuto in sorte. Mai come in *Almost invisible* diventa chiaro ed esplicito che l'«altra vita» è «perfetta, immutabile e senza alcun valore, eccetto per il fatto che esiste»: il suo «castello di vetro» ricorda quello degli Spiriti Magni nel canto IV dell'*Inferno*, dove sono collocati i personaggi più in vista del Limbo, e che simboleggia la loro nobiltà (se sono relegati nel più oscuro dei regni ultraterreni, com'è noto, è solo in quanto, essendo vissuti prima dell'avvento di Cristo come appunto Virgilio, non hanno potuto ricevere il battesimo). Ma, come quello di Kafka, il «castello» di Strand non è sede di alcun valore – né di alcuna trascendenza.

Mark
Strand
Quasi invisibile
Poesia



MONDADORI

Qualche lettore di *Almost invisible*, al suo apparire, non ha saputo celare un moto d'impazienza. Dove sono finiti i paesaggi – sì malinconici, a volte persino tetri, ma dalla figuratività comunque fastosa – che illuminavano i primi libri di Strand? Uno dei *pieces of prose* lo dice esplicitamente: «Mi sono stancato di così tante cose che un tempo mi incantavano, sono stanco di guardare l'ombra delle nuvole passare sull'erba illuminata dal sole, di vedere i cigni che scorrono avanti e indietro sul lago, di scrutare nel buio, sperando di trovare l'immagine di un sé non ancora nato. Lasciamo che la semplicità penetri l'occhio, semplicità come un tavolo su cui non è apparecchiato niente, come un tavolo che ancora non è nemmeno un tavolo» (mentre ancora all'altezza di *Blizzard of One*, in *Cos'era*, «l'inizio di una sedia» – ancorché poco, quasi niente – almeno *quello* era: «Era quello. Solo quello»).

Per questo, nel nostro testo-campione, acquista un senso preciso una scelta di traduzione che in prima battuta, invece, mi era parsa sbagliata. Nel titolo *clarities* è termine dotto che il corrispondente italiano *trasparenze*

mi pareva ricondurre a una denotazione diminuyente (come rispondendo a un *transparencies*), laddove l'originale parrebbe invece alludere a quella che, nella filosofia tomista (e nell'universo concettuale dantesco, appunto), è invece l'ultraterrena *claritas* – quella per intenderci che Joyce secolarizza (ma fino a un certo punto) come *epifania*. Ma Strand ci dice con chiarezza, nel prosieguo del testo, che questa luminescenza indotta dalla ripetizione produce «piacere», sì, ma (proprio come l'*altra vita* nell'altra prosa) non è latrice di alcuna “verità”: «ingigantisce un istante» e lo «fa apparire come se fosse vero». Laddove viceversa la *claritas* per l'Aquinate, e per i poeti che gli si sono ispirati, è la luce della verità.

Lo dice il testo che, nella lettura newyorkese, Strand significativamente colloca alla fine del suo percorso (commettendo così l'unica infrazione all'ordinamento del volume), *Una lettera da Tegucigalpa*. Il destino ha voluto che questo congedo estremo dalla poesia, e dalla vita, sia contenuto nel libro cui non ne seguirà un altro (mentre in una raccolta dal titolo eloquente, *The Continuous Life*, spiega ironica una poesia dal titolo *Fiction* come sia consolante il pensiero che anche le immagini più fosche contenute nei libri vengano smentite, in fondo, dal fatto che dopo quel libro ce n'è sempre un altro; con la fine del libro si eclissano guerre, amori, vite ma anche morti, appunto: «se la fine è arrivata, anch'essa passerà»). Chi-dice-io non ha mai creduto alla luce piena del Paradiso, certo; ma in passato «i suoi pensieri sfavillavano come minuscole scintille nel buio quasi assoluto della consapevolezza». Col tempo quel luore, in cui – pur *fioca* – splendeva una «promessa», lentamente s'è andato spegnendo. Quelle «scintille», scopre ora *a posteriori*, da sempre avevano in sé «il desiderio di essere sollevate dal fardello della lucentezza». E ora che il poeta ha smesso di scrivere, finalmente, quella luce equivoca s'è spenta: «il buio è la sua libertà e la sua contentezza». Così esce di scena, senza strepito e senza tante cerimonie («forse è tutto qua», si conclude *Per non perdere il Grande Evento*), come si legge nell'ennesima prefigurazione del momento della propria morte che si legge nell'ultima prosa del volume, *Quando ho compiuto cent'anni*: «continuavo a fissare il soffitto, poi d'improvviso sentii un getto d'aria fredda, e scomparvi». E così, senza tante storie, anche a noi tocca restare al buio.

*

Mark Apter Strand è nato l'11 aprile 1934 a Summerside, nell'isola Prince Edward in Canada, da genitori statunitensi. E negli Stati Uniti è cresciuto dall'età di quattro anni, seguendo poi il padre, funzionario della Pepsi Cola, in molti viaggi (importanti le residenze, nel corso dell'adolescenza, in America Latina). Dopo una formazione da artista (si è diplomato all'Antioch College, in Ohio, nel 1957; ha studiato con Josef Albers alla Yale School of Art and Architecture, dove si è laureato nel '59), all'inizio degli anni Sessanta ha viaggiato a lungo in Italia con una borsa Fulbright, studiando in particolare all'Università di Firenze la poesia dell'Ottocento; a quest'altezza sostiene di aver capito di non essere portato per la pittura, e di essersi dedicato alla letteratura: al ritorno inizia un master allo Iowa Writers' Workshop, conseguendovi un diploma nel '62. Dopo diversi incarichi in altre Università, dal 2005 insegnava Inglese e Letterature comparate alla Columbia University, e a New York è morto il 29 novembre 2014. *Quasi invisibile*, la sua dodicesima raccolta di poesie, è uscita negli Stati Uniti nel 2012, ed è la prima pubblicata dopo l'autoantologia del 2007 *New Selected Poems*, tradotta nel '12 negli Oscar Mondadori da Damiano Abeni, col titolo [*L'uomo che cammina un passo davanti al buio*](#); presso «Lo specchio» Mondadori era uscito, sempre a cura di Abeni come quasi tutte le altre sue versioni italiane, anche [*Uomo e cammello*](#), nel 2007. La sua prima raccolta era uscita nel 1964, col titolo *Sleeping with One Eye Open*; il 1 ottobre 2014 Knopf ha pubblicato *Collected Poems*, un volume che assomma più di cinquecento pagine ed è candidato al National Book Award. Strand ha pubblicato anche un libro di racconti, *Mr and Mrs Baby and other stories* (1985; trad. it., [*Il signor Baby e signora*](#), Feltrinelli 1987), i saggi sull'arte *The Art of the Real* (1983) e quelli sulla letteratura *The Weather of Words: Poetic Invention* (2000), tre volumi di traduzioni (da Rafael Alberti, Carlos Drummond de Andrade e da poesie Quechua), diverse antologie (tra le quali è stata pubblicata in Italia, con Damiano Abeni, [*West of Your Cities. Nuova Antologia della poesia americana*](#), minimum fax 2003), monografie sui pittori William

Bailey e [*Edward Hopper*](#) (quest'ultima tradotta da Donzelli nel 2003) e tre libri per bambini. In Italia, oltre a quattro plaquette per le edizioni L'Obliquo ([*L'alfabeto di un poeta*](#), 2001; [*89 nuvole*](#), 2003; [*La denarrazione*](#), 2005; [*Pollo, ombra, luna & altro*](#), 2010, con una nota di Massimo Gezzi) e alle raccolte già citate, sono uscite le antologie poetiche [*L'inizio di una sedia*](#) (Donzelli 1999) e [*Il futuro non è più quello di una volta*](#) (minimum fax 2006), la favola [*Il pianeta delle cose perdute*](#) (Beisler 2002), il fuoriformato [*Il monumento*](#) (con una prefazione di Carlo Carabba, Fandango 2010) e il video [*Ehi, Mark! scusa il ritardo, scusa il ritardo... Una passeggiata \(da mezzogiorno a mezzanotte\)*](#) (con Damiano Abeni, Luca Sossella 2011). Ha ricevuto numerosi premi e onorificenze: nel 1987 è stato Fellow della MacArthur Foundation, nel 1990 è stato nominato Poeta Laureato degli Stati Uniti, nel 1993 ha vinto il Premio Bollingen, nel 1999 il Pulitzer con la raccolta *Blizzard of One*, nel 2004 il Wallace Stevens Award e nel 2009 la Medaglia d'oro dell'American Academy of Arts and Letters, della quale faceva parte dal 1981.

[Gli altri Campioni](#)

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

