

CARLANGLO MAURO

LUCI NOTTURNE, QUIETI STUPORI
UN'INDAGINE SULLA POESIA DI MARIO FRESA

1.

Alluminio di Mario Fresa¹ è un'opera di raffinata poesia che cerca di connettersi ad una tradizione novecentista – sono facilmente ravvisabili nella preziosa trama delle analogie i rapporti con la cultura poetica simbolistica ed ermetica, ed in particolare, per l'ambito notturno, iniziatico, mistico e visionario, con l'orfismo – ma che all'interno della tendenza postmoderna del riuso, della citazione e della consapevolezza esibita delle fonti, non disdegna le reinterpretazioni della tradizione trecentista (cfr. la citazione di Ugo da Massa in esergo), come di Petrarca e del petrarchismo: la struttura del testo sembra assomigliare meno ad un poemetto che ad un canzoniere 'tascabile'. Un capitolo ancora da scrivere, nei confronti dei libri pubblicati attualmente, è l'influenza indiretta su di essi dell'archetipo del *Canzoniere* come 'libro di poesia', mentre per anni addietro esistono preziosi studi come quelli, ad esempio, di Enrico Testa e Niccolò Scaffai².

Non sembra casuale ma potrebbe corrispondere ad una progettualità concernente un canzoniere o «libro di poesia» la numerazione in XXIV pezzi progressivi (numerazione romana anche nel *Canzoniere*) che tracciano, seppur cripticamente, una sorta di «itinerario affettivo» (Marco Furia) e conoscitivo, finanche religioso. Secondo Tiziano Salari c'è un «“senso interno” che la comunicazione poetica intende stabilire con una dimensione più profonda di noi stessi, che un tempo sarebbe stata chiamata il divino»³: ciò che resterebbe, aggiungerei, dell'*itinerarium in deum* dell'inarrivabile modello. Ma la comunicazione a me sembra avvenga soprattutto con un 'tu' femminile, che rimane dietro il nascondimento

¹ MARIO FRESA è nato a Salerno, dove vive, nel 1973. Ha pubblicato i primi testi poetici sul periodico «Specchio della Stampa», con una presentazione di M. CUCCHI, e sulla rivista letteraria «Paragone», su invito di Cesare Garboli. Ha pubblicato le seguenti raccolte poetiche: *Liaison* (edizioni Plectica, Salerno 2002, prefazione di CUCCHI), *L'uomo che sogna* (Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza 2004) *Alluminio* (LietoColle, Falloppio 2008, con prefazione di M. SANTAGOSTINI), *Costellazione urbana* (tre poemetti, in «Almanacco dello Specchio» n. 4, Mondadori, 2008), *Luci provvisorie* (tre poemetti, su «Nuovi Argomenti», n. 45, 2009), *Uno stupore quieto* (Edizioni Stampa 2009 – «La collana», Varese 2012, introduzione di CUCCHI). Ha curato l'edizione critica di un poema di G. ROSSETTI, *Il Tempo, ovvero Dio e l'Uomo* (Carabba, Lanciano 2011, nella collana «I Classici») e l'edizione, la traduzione e il commento dell'Epistola *De cura rei familiaris* attribuita a Bernardo di Chiaravalle (Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2012). Ha inoltre tradotto una scelta di epigrammi da MARZIALE (Edizioni L'Arca Felice, Salerno 2012). È stato incluso in varie antologie, tra le quali *Nuovissima poesia italiana* (a cura di CUCCHI e A. RICCARDI, Mondadori, Milano 2004). Ha collaborato, con interventi teorici e testi poetici, a varie riviste culturali e letterarie. Dal 2011 è redattore del periodico letterario «Gradiva International Journal» di New York e della rivista «Levania».

² E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, il melangolo, Genova 1983; N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005.

³ SALARI parla anche di «sovra-visione estatica affine all'illuminazione dei mistici». Laddove non esplicitato diversamente le citazioni dagli interventi critici su *Alluminio* si intendono tratte dal sito dell'editore Lietocolle (www.lietocolle.info) cui si rimanda per ulteriori notizie bibliografiche quando presenti.

e la rimozione, a caratterizzare il dialogo che emerge dall'inconscio; 'tu' che si mescola nel livello consapevole delle *Note* d'autore (p. 35), con altre presenze benefiche, altre voci di «Lari» cui si rivolge l'io lirico: «L'altra voce che risponde (e che domanda sempre) è fantasmatica: è l'eco di un colloquio al buio con antiche immagini benefiche». Ma si fa leva nel testo, «tra io e inconscio, tra buio e volontà di luminosità» (Alberto Cippi), sulla passione erotico-amorosa, come nell'archetipo sempre più raffinata e *trans-figurata*: «materia mercuriale, sensualmente spiritualizzata» (Alessandro Ramberti), «in cui l'amore condensa in olfatto e visione, in percezione uditiva e tattile» (Stefano Guglielmin). Il testo XIV è una poesia in cui il convegno amoroso con una «splendente creatura» è trasfigurato in un'atmosfera impalpabile e misteriosa, notturna ma segnata dall'attesa del giorno⁴.

In origine può esserci stata una 'caduta' in un precipizio «lungo la strada confinata di carezze» (I); l'«errore petrarchesco» è qui l'aver dimenticato, nella lotta dei sensi tra «preda» e predatore, le parole «che migravano stupite, nel cielo retrocedendo / con una dolce danza: / “ma guarda / come ci succhia, adesso, guarda come / ci rinnova, questa fervida luce / respirata”». Nel testo proemiale si colloca l'«incendio» dei sensi (I), richiamato dal «fuoco della pelle» (III), dal «fiammeggiare» (III); è l'esile bocca dell'amata, «preda» nella lotta amorosa, che a sua volta racconta («disse», I) i segni che vengono trasfigurati algidamente dall'io lirico: alla ricerca del «fiore degli abbracci», di quella luce opaca che splende lontana tanto da apparire come «l'alluminio delle superbe luci» (tenendo l'occhio a Petrarca, non si dimentica l'«uscimmo a riveder le stelle» di Dante).

La verticale ascensione di questo «obliquo amore» (II) avviene in un processo di rimozione della materialità dell'eros («la nudità si perde nella netta resistenza / degli schianti [...]»), V) di raffreddamento e condensazione in materia astrale della passione⁵, di «una corporeità che si fa sogno» (Raffaele Piazza), così che dell'amata restino tratti molto sfumati, ossia «le movenze di una figura femminile appena appena tratteggiata tra le righe» (Antonio Spagnuolo). Figura spiritualizzata che è il lettore implicito del testo e che può comprendere il senso recondito delle analogie, «il lato nascosto dell'essere»⁶, accogliendo i doni delle immagini poetiche, che tautologicamente corrispondono alla decodifica di ciò che è stato rimosso o pretermesso, a condizione di seguire il poeta nel suo viaggio e di ascoltare amorosamente il suo discorso inscritto in un regime orfico e notturno: «Dunque tu accogli questi solenni doni: / pazientemente qui bisogna / relegarli nella notte dell'ascolto».

A confrontare questi testi con quelli pubblicati nello stesso periodo (2008) sul mondadoriano «Almanacco dello Specchio» si ha, ad una prima lettura, l'idea di una netta diversità di registri stilistici: alto vs. basso; verticale / orizzontale; petrarchismo / antipetrarchismo; liricità / narratività: linee espressive che verranno riprese nell'ultima raccolta, *Uno stupore quieto*⁷.

Anche le prose di *Liason* (2002) e di *L'uomo che sogna* (2004) hanno un evidente movimento lirico più tradizionale, così come la tensione di un verso libero «molto mosso»⁸ non giunge mai ad un moto centrifugo, deflagratorio, come in *Uno stupore quieto* (dove il riferimento onomastico petrarchesco di «Laura» è accostato alla definitiva perdita di un centro: «Il centro non si può più vivere, scrosciante voce, / Laura sottile; seccatissima proprio», p. 65); basti qui citare la conclusione un frammento in prosa antologizzato in un

⁴ *L'incipit*: «Tra le mani la palma, la splendente creatura», è commentato nelle note d'autore (p. 35): «Qui le mani amoroze attendono ancora la visita del giorno».

⁵ SANTAGOSTINI nella prefazione al volume parla di «omissioni, cancellazioni, rimozioni».

⁶ *Ibidem*.

⁷ Due dei tre testi pubblicati nell'«Almanacco dello Specchio» (n. 4, Mondadori, Milano 2008, pp. 102-105), *Offerta speciale e Decisioni al tramonto* confluiranno in *Uno stupore quieto*, cit.

⁸ Cfr. la *Introduzione* di CUCCHI a tre poesie di Fresa (con trad. in inglese) in «Gradiva. International Journal of Italian Poetry», nn. 27-28, 2005, p. 113. I versi riportati *infra* sono tratti dal secondo testo.

*Nuovissima poesia italiana*⁹: «[...] e la polvere degli occhi, vedi, che riconosce adesso il bianco dei sospiri, l'apparizione acuta della rosa» o i seguenti versi liberi tratti dalla rivista «Gradiva»: «Riconosco tutti i suoni della pelle / sento ancora l'azzurro dei tuoi passi / disegnati sull'inverno stropicciati dei confini».

Aspettando il prossimo libro di Fresa per verificare la possibile carsicità del registro lirico o la definitiva scelta della sperimentazione dei modi del racconto – in cui, sul modello del *Disperso*, sia abolita la consequenzialità logica e l'ordine della storia – oppure di una terza, nuova direzione stilistica, è comunque da considerarsi una nota certamente positiva la perizia tecnica del giovane poeta e la consapevolezza della ricerca formale. D'altra parte, il poeta che Fresa considera un punto di riferimento, Maurizio Cucchi, che segue «ormai da anni», a sua volta, il lavoro del più giovane¹⁰, dopo il verso franto, la narrazione 'sporca' condotta sul pedale basso del 'parlato' nel volume del 1976, *Il disperso*, che costituisce, a detta di Giovanni Giudici, un «punto fermo nella poesia italiana contemporanea»¹¹ – quindi un modello cui poter guardare ancora oggi – pubblicò nel 1980 *Le meraviglie dell'acqua*, un libro diverso, su cui vale la pena di richiamare una nota di auto-commento per la novità liricizzante dell'operazione rispetto al precedente volume: «una fiducia nuova (transitoria) in una parola che pervenisse alla mente misteriosa, che si dicesse da sé sola, imponendosi senza forzature. Che sottraesse precise responsabilità al soggetto, a un io sempre più lirico, che preferiva sgusciare nel fluido»¹². Diverse letture hanno posto in evidenza l'elemento fluido, umido e acquatico in *Alluminio* e lo stesso autore in una intervista a Antonietta Gnerre ha parlato della parola poetica dotata di una «natura [...] bifronte, imprevedibile, acquatica»; andrebbe indagata con esemplificazioni, quindi provata dall'intertestualità, una possibile vicinanza di *Alluminio* con il secondo libro di Cucchi, che invece Luigi Fontanella¹³ accosta, insieme con *Al fuoco della controversia* di Luzi, solo ad un livello di suggestione, rimarcando semmai le differenze.¹⁴

Sembrerebbe un tratto della postmodernità di Fresa la tendenza ad una sperimentazione consapevole di registri diversi da parte di chi può oggi attraversarli per il piacere della riscrittura (e della nostra rilettura) in una significativa, abile *testualizzazione del mondo*. Come che sia, solo il lettore ingenuo può credere che sia una nota di insincerità e di scarsa originalità, ponendosi nell'ottica della poetica romantica, mentre invece ciò che rende accettabile o apprezzabile tanta scrittura di oggi, fino ai capolavori di Umberto Eco, è la rete di sottotesti e ipotesti, la trama preziosa di riferimenti culturali che danno senso all'operazione di recupero di tradizioni diverse, possibile non solo come citazione, ma anche come intonazione, appunto recupero del registro stilistico in quanto tale per richiamare stilemi antichi o recenti che siano: «rose morenti, giovani e antiche» come è detto in XVI. Un frammento, quest'ultimo, da considerare rilevante nel discorso metaletterario sotteso ad *Alluminio*, sorta di dichiarazione di poetica in negativo¹⁵ che lascia pochi dubbi inter-

⁹ Op. cit., p. 64.

¹⁰ Cfr. CUCCHI, *Introduzione*, in «Gradiva», cit. Anche *Liaison*, cit, si giova della prefazione di Cucchi.

¹¹ G. GIUDICI, *Disperso ritrovato*, in «L'Unità», 26 settembre 1994.

¹² CUCCHI, in *Il figurante*, Sansoni, Firenze 1985, p. 30.

¹³ «Diciannove strofe formanti come un unico poemetto, dedicato agli “amici sconosciuti”; un *unicum*, insomma, che si dipana attraverso un'auscultazione del proprio io, sempre in bilico tra sonno e veglia, tra il *fluire* della realtà e la ricerca del suo segreto “motore”, tra *le meraviglie dell'acqua* e il fuoco della controversia – tanto per parafrasare la suggestione di due titoli di autori tanto lontani nel tempo quanto nelle rispettive poetiche [...]» (corsivo mio).

¹⁴ L'influenza di Luzi è stata notata, con qualche distinguo da SANTAGOSTINI, nella sua prefazione ad *Alluminio*: «La bussola letteraria più vistosa sarebbe allora il Mario Luzi autore di *Nel magma*, di *Su i fondamenti invisibili*. Ma è un Luzi ricordato in chiave decisamente claustrofobica».

¹⁵ È facile cogliere nel testo echi montaliani, come nell'interlocuzione al v. 2: «ascolta» che richiama il celebre è dato [...], negazioni che evocano la costruzione sintattica di *Non chiederci la*

pretativi per gli espliciti riferimenti al «testo» (v.8) e alle leopardiane «sudate carte» («carte dolorose», v. 10). Impossibile oggi possedere la «cara soluzione», il codice della grande tradizione lirica, delle figure che si pongono sul piano metastorico dei classici, semmai è concesso contemplare dall'alto di un monte il vertice spazio-temporale del post-moderno e la fine della tradizione, dei «suoni provvidenziali»¹⁶ (con l'esplosione delle tradizioni), continuando a lavorare come in una «serra» sull'accumulo dei testi che come «rose morenti» o «vetri rotti», profumate analogie o schegge liriche, possono essere dannunzianamente «trafugate» – non è già postmoderno *ante litteram* d'Annunzio pur nella sua 'classicità'? – per tessere la rete delle parole (a patto di non aspirare alla ricostituzione assoluta del binomio vita / letteratura, ma di comprendere il limite inscritto nel secondo termine, ormai dominante: «e sul monte / dei vetri rotti resto io»). Limite, causa implicita della «colpa» dell'intellettuale che, chiuso nelle alchimie profumate della sua «serra», può, esiliato, solo «coltivare» uno spazio separato, una «difesa povera», ininfluyente; che è poi è la condizione 'privilegiata' dopo 'la perdita d'aureola' di tanta poesia contemporanea: parlare da un non luogo ad un non pubblico (o ad una «fantasmatica» interlocutrice):

In te sorrido e poi
trafugo, ascolta, con un leggero passo,
rose morenti, giovani e antiche:
e le coltivo in questa serra
che mi disturba il sonno e il pasto.
È un vero esilio, hai detto, amare
i suoni provvidenziali e non poterli
mai fissare sulla difesa povera del testo.
Ah, non ci è dato acquistare
la cara soluzione delle carte dolorose:
e sul monte
dei vetri rotti resto io,
quando il suono dei miracoli dilaga
come una colpa, come
una promessa.

2.

Poesia colta quella di Fresa, che andrebbe analizzata con ampiezza di riferimenti; ma anche ad un prima, veloce lettura del poemetto *Alluminio* è facile individuare vari elementi intertestuali come lo stilema omerico delle «bianche braccia» (III) di Era riferito alla presenza femminile, mescolato all'ossimoro petrarchesco dell'*acqua / fuoco d'amore* nello stesso testo: «piove sull'implorante fuoco della pelle» (III); «freddo», «lampi della neve», «fuoco del sudario» (IV); «fuochi di serpente», «pioggia luminosa» (V); «aria bruciante», «acqua sfregolata sulle persiane»; e soprattutto si analizzino in VII i versi «[...] e il dolce fuoco si ritrasforma / in gelo [...]», che rimandano al disseminato *topos* petrarchistico del fuoco d'amore: in Sannazaro, per fare un esempio fin troppo noto, si trova l'ossimoro "arde

attacco dei *Limoni* privo dell'enclitica; le negazioni, v. 7: «[i suoni] non poterli mai fissare»; v. 9 «non ci parola».

¹⁶ Nel testo seguente, che sembra interpretabile in connessione su di uno stesso livello metaletterario, si evoca il momento, il «quando» in cui avvenne «la strage acuta / di suoni e di profumi [...] / nella terra del diluvio». L'eredità che rimane sono i «poveri strumenti e labbra mute». Si può ipotizzare un riferimento alla rottura della tradizione lirica e del canone 'forte' del novecento operata con la rivoluzione stilistica della Neoavanguardia? Come che sia rimane il senso dello spaesamento e del senso di inadeguatezza («poveri strumenti») dell'attività poetica che fa da *pendant* al testo che precede.

e agghiaccia" già petrarchesco (ad es. sonetto CLXXXVIII del *Canzoniere*; simili espressioni nelle antitesi del sonetto CXXXIV "et ardo et sono un ghiaccio" ecc). In *Alluminio* anche gli ossimori esterni, atmosferici e d'ambiente, , a livello di macrotesto, come i corrispettivi ossimorici interni di «gioia» e «tormento», mediati dal poeta d'amore Ugo da Massa nell'esergo, quindi con valore di introduzione, di 'soglia' del testo (ci sarebbe potuto essere uno dei tanti, più conosciuti, versi petrarcheschi sul dissidio amoroso¹⁷), hanno valore di fondamenta lontane, ma ancor di più basilari, in un simile discorso: si può apprezzare la bellezza della tessitura lirica di *Alluminio* nel *surplus* di senso che deriva dal dialogo dei testi con la tradizione lirica, anche nel senso tecnico-metodologico della connessione intertestuale; risulta dominante, a scorrere il libro, il campo semantico della *luce*¹⁸ che si alterna con il *buio*. Da sottolineare che la situazione in cui è immerso l'io lirico è quella del sonnambulismo, di un dormiveglia continuo che predispone alle visioni, all'*illuminare* cui allude il titolo¹⁹. Tralascio di proposito il campo semantico del fuoco, che è affine alle 'illuminazioni' riportando i riferimenti agli eventi atmosferici:

fervida luce (I); pioggia; ombra; sorride nella notte; precipizio d'acqua; voce del diluvio; luce pietrificata; luce dei fantasmi (III); freddo; riluce sulle mani; lampi della neve; luce notturna (IV); sera; candidi riflessi; morte lentissima di luce; ombra; vento sull'uscio; pioggia luminosa (V); ombra; aria bruciante; suoni ribollenti nella luce; fiotto lancinante dell'acqua; goccia delle carezze (VI); vento; accordi rilucenti; aria; vento nero; respiro della neve (VII); ombre; turbino dell'aria; tempesta azzurra; crepuscolo; riluce tra i riverberi; bagliori trafitti (VIII); notte; suono risplendente (IX); abbraccio del vento; crepe sfavillanti di sale; mura della notte (X); gocce superstiti del giorno; temporale fitto; veste dell'aria (XI); aria fine; tutta l'aria; buio (XII); frange del sole; vento delle promesse; aria bianca (XIII); splendente creatura; chiaroscuro; acqua sovrastante; parete oscura (XIV); luccicante gara; aria cangiante (XV); terra del diluvio (XVII); salto nel buio; notte dell'ascolto; alluminio delle superbe luci (XVIII).

Il percorso iniziatico scandito tra giorno e notte, sonno e veglia, luce e ombra, «aria fine» e «terra del diluvio» è, ovviamente, un percorso di conoscenza, destinato ad avere, almeno per il soggetto lirico e chi lo accompagna nell'ascesa, la possibilità, o meglio la probabilità di «sganciarsi» dalla «larga trama / cucita a moscacieca» del divenire (X), «ingarbugliati» come siamo «in ciò che avviene» come in una sorta di sacco (IX), per tentare di recuperare attraverso una nicciana «lotta della gioia» almeno l'«allegrezza» («l'allegrezza verrà» XIX)²⁰. Si potrà così cercare di riempire «la trascinata bianchezza di quegli anni» (I), o il vuoto accecante del nulla, «l'immensa porta che inghiottiva i nostri

¹⁷ In FRESA è possibile cogliere la dinamica del testo nell'alternanza euforia / disforia: tra il «vento nero», le «lacrime sonore», lo svegliarsi «sconosciuti l'uno all'altro» (VII) e «l'aria fine» che «ci ha reso allegri» (XII).

¹⁸ Cfr. l'intervento di D. SANTORO: «Dei diciannove testi, infatti, di cui è composta la raccolta, non uno manca al suo interno di un aggettivo che evochi espressamente le qualità del metallo; "splendente", "risplendente", "luccicante", "cangiante", "chiaro", "riluce" sono tutti lemmi afferenti allo stesso campo semantico di abbacinamento e luore».

¹⁹ Che potrebbe valere anche *alluminare*: SALARI individua la possibile derivazione dantesca del titolo: allora non solo metallici riflessi rilucenti ma ci sarebbe anche un anagrammatico rimando al senso di miniatura (*alluminare*) qui trasferito alla tecnica della scrittura: «e poi le mani / avanti, adesso, per modellare il buio...» (XII)

²⁰ Cfr. quanto dice E. REGA (corsivo mio): «ne "l'obliquo amore", in questa sua ambigua e/o ambivalente percezione, riassaporiamo il gusto agrodolce dell'assunto espresso nell'esergo iniziale, di un sentimento che si traduce nel suo opposto, di un tormento che si fa gioia, come in una nietzscheana piena assunzione della tragica essenza del mondo che per il filosofo tedesco si ritraduceva, dionisiacamente, nella voluttà della volontà di potenza come risposta positiva di fronte all'incessante divenire della realtà: e nel rapporto fra apollineo e dionisiaco cos'altro se non cogliere il tentativo di eternare ciò che pure incessantemente scorre?».

passi», condizione che equivale alla morte da cui si può ritornare seguendo, anzi «succhiando», ed è un termine centrale nelle poesie di Cucchi²¹, la «fervida luce respirata», che «rinnova» come una nuova nascita.

Questo «succhiare» è solo una delle spie di un lettore accanito della poesia del secondo e terzo novecento che continua a nutrirsi dei classici e che di recente ha dato alle stampe l'edizione critica di un volume di Gabriele Rossetti. Per fornire qualche elemento di raffronto, in particolare con qualche altro poeta contemporaneo, si può citare un frammento di dialogo virgolettato con l'uso dei punti sospensivi di VI: i due che parlano non sono molto lontani dall'io-tu di *Somiglianze* di De Angelis: «Qualcosa è qui, toccami ancora, / non hai cercato bene...». *Somiglianze* è con il *Disperso* un testo capitale di quella stagione (o meglio di quel 1976 che vide la pubblicazione anche del libro di Giampiero Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*) che si pone a ridosso della generazione di Fresa. Si consideri anche il ritmo musicalmente ovattato, tra polisindeto e asindeto, che dà corpo al testo XIV, che, nei toni e nella struttura, sembra richiamare l'esempio sintattico di diversi testi deangelisiani: «[...] e il chiaroscuro / l'oro della colonna / la penombra dei gesti la devozione quieta / l'altezza delle mani / e l'imponenza dell'acqua sovrastante». Più volte si è sottolineata nelle letture critiche di *Alluminio l'obscurisme* di «versi enigmatici» (Salari), i «giochi di somiglianze, analogie sottili e palesi» (Santagostini) e in questo campo il nume tutelare è Milo de Angelis.

3.

Nel passare dall'«alluminio delle superbe luci», *explicit* della raccolta fin qui analizzata, all'«angolo accecante di questa dura luce di titanio», di *Uno stupore quieto* (p. 42), il lettore avverte sicuramente lo stacco, di cui si è detto, lo scarto stilistico che è causa di un annullamento, di un azzeramento del soggetto e dello stesso codice lirico che prelude ad un nuovo inizio: «i nostri nomi sono finiti». Al posto di Ugo da Massa nell'esergo dovremmo immaginarci Beckett²².

La «bianchezza di quegli anni» ha le sue *metamorfosi* (titolo del pezzo di apertura del secondo libro) nel «biancume formicolante» (p. 42). Di un formicolio di voci si tratta, anzi di «uno stordente aprirsi di voci» (p. 59) di presenze, personaggi e comparse, che in un teatro di ordinaria assurdità danno vita, tra ironia e tragedia, ad una rappresentazione senza soggetto. C'è semmai la dispersione e la frammentazione del soggetto cartesiano – presente nel *Disperso*: si pensi ad un testo chiave come *Coincidenze*, in cui le voci, le identità si sovrappongono come in fotogrammi che sfumano l'uno nell'altro – che sembra la nota dominante cui si ispira il libro. Ma se in Fresa l'ironia ha una sua forza evidente, come riconosce lo stesso Cucchi nella sua prefazione al libro, il senso del tragico ha una evidenza forse superiore che nel modello.

Nella finta narrazione – l'aggettivo è da porsi in relazione a quella tradizionale – è comunque possibile riconoscere degli ambienti, degli accenni a degli eventi, in cui, a

²¹ L'azione del «succhiare» nel *Disperso* (cfr. CUCCHI, *Poesie 1965-2000*, Mondadori, Milano 2001) si pone, in positivo, come antitesi della «mediazione» che «rovina il dialogo, l'approccio autentico», diretto, alla realtà, alle cose, agli oggetti: «Ma, dopo tutto, coltivare le patate, fare finta / di niente e poi *succhiare* zitto zitto / le radici masticare / l'erba [...]». Altre ricorrenze, ad esempio, in *Le meraviglie dell'acqua*: «Vedi che al cancello le strade si biforcano; / già *succhiando* la bocca si impasta, si imperlano le labbra. [...]»; «[...] c'è un'ora / del giorno e dell'inverno – credimi – in cui le palpebre si abbassano / dinanzi all'affiorare di un'acqua / più serena: ho messo solo un piede / dove comincia l'ombra e mi *ha succhiato* tutto!»; in *Glenn*: «[...] Non ho più anelli / alle mie mani e siamo soli lontani / a sgusciare *succhiare* questi bagnati / frutti [...]»; in *Vite pulviscolari* (Mondadori, Milano 2009): «Sento le cose ruvide addosso, mie / [...] *Succhiare* questa sola radice di terra / con ansia, sfiorare questa macchia di morchia».

²² Una citazione dall'*Innominabile* è stata messa in rete, per un certo periodo di tempo, come testo di apertura del blog personale dall'autore (www.mariofresa.com).

sprazzi e tra gli interventi delle varie voci, si può riconoscere la figura di un 'io narrante' perso tra l'impossibilità della scrittura e l'ascolto / lettura di testi, diari, di codici diversi che la realtà gli pone di fronte e nei quali è impossibile, finanche inutile, trovare un senso. Alla citazione di p. 61 (forse si tratta degli appunti del personaggio di Stefania, aspirante psicologa per la sua tesi di laurea): «Un'estensione di tale reazione sono il disgusto e l'avversione esagerati manifestati talvolta riguardo a qualsiasi idea di contaminare o di guastare», si possono contrapporre, ironicamente, le righe amene della 'scienza' dell'oroscopo nei giornali: «Venere si oppone ancora al segno [...]. Non date retta, per adesso, alla Luna in Vergine» (p. 65). Alla scrittura, al teatro e alla poesia si ricollegano alcuni motivi: «dal terzo palco del teatro», a p. 49; poco prima si nomina la figura di Gabriel, *nomen omen*, intento a comporre «un lunghissimo / poema di perdizioni e di vittorie» ed esposto «alle terzine rozze dei malevoli colleghi»; poi si parla di una «redazione» (p. 63) dove alberga un'analogia abitudine malevola tra colleghi, quella della derisione. Nessun rapporto è possibile se non all'insegna della malevolenza, dell'avvilimento, del rovescio dell'umano, tradizionalmente inteso, con il suo corollario di valori stilistici e ideologici (l'amore, il sublime, il giusto, la verità). L'unico 'valore' alienato è il *surplus* di denaro che uno *deve* «prontamente» ricavare anche (o soprattutto?) dal campo affettivo: il piccolo guadagno che la madre riesce a trarre dalla morte del figlio, il citato Gabriel, poeta o teatrante:

[...] la tua graziosa maschera di cera che – soltanto sei giorni dopo “l'incresciosa tragedia” – la tua signora madre aveva prontamente rivenduto, con un guadagno mica male, alla famosa fiera del giovedì.

Il più grande acquisto rimane quella della moglie che sposa «il marito compratore». Meglio non va negli ambienti del commercio minuto, se passiamo dai vicini del signor G. (un ottico di cui si dirà): «I vicini del suo negozio / (il barbiere dalla famosa, mefitica alitosi; oppure il micragnoso venditore di scarpe, viscidissimo e guardone)», alla «vetrina untuosa» di carne viscida, al «padrone del negozio» che «dice qualcosa tra sé rabbiosamente e guarda storto»; ancora si incontra il «numismatico» (p. 19) che espone «il pezzo migliore» del suo «museo privato» e che chiude con ansiosa avidità, «velocemente» il suo scrigno temendo che qualcuno gli porti via la chiave; o l'istruttore di nuoto che viene evocato nella narrazione, come un ricordo angoscioso d'infanzia, con i toni sinistri che ricordano i fulminei quadretti di Giampiero Neri:

Ci accompagnò, la guida viscida,
sopra il maestoso trampolino.
Un silenzio imbarazzato
irrigidiva i nostri movimenti.
Con un sorriso freddo, poi, come
di scatto, disse: «finora, nessuno
ha mai parlato di incidenti».

Siamo insomma messi di fronte ad una galleria di piccoli mostri, anche fisiognomicamente deformi (p. 19) come nei quadri di Bosch, e così il figlio della voce narrante dipinge il padre (p. 20), con le «grandi zampe» sopra e sotto, memore dei racconti di lui sull'«osceno mostro grigio» del signor G., il suo «finto amico».

In questa discesa nel nonsenso e nell'ordinario inferno della «perfidia rara», tra «striscianti espressioni» e «livido vociare», ronzio continuo del normale trambusto della quotidianità, con il «quieto stupore» di chi comprende che i mostri siamo noi oltre che il

nostro 'fintovicino' o 'fintoamico' che ci accompagna, non c'è via di uscita: «Non esco più da queste immagini che non capisco» (p. 20).

Era lecito aspettarsi che alla dissoluzione dell'identità, quasi per un ipertrofia della coscienza che attua il decentramento totale, inglobando orizzontalmente la realtà circostante e quindi il suo non senso, corrisponda beckettianamente l'avvilimento, la scomposizione anzi il dissossamento del corpo nel componimento eponimo. La «meraviglia» del sogno umanistico-rinascimentale come anche la «perfezione», il 'tempio' della rivelazione cristiana, è ridotto ad «un osceno guscio»:

Questo corpo disossato, quasi irreale,
che un tempo chiamavamo meraviglia
e perfezione, adesso divenuto
come un osceno guscio
abbandonato, in un istante, con una fredda
crudeltà, con uno strano
stupore quieto.

Nel caleidoscopio di immagini, nel flusso di sequenze filmiche, che ritornano varie volte («Finisce allora, d'improvviso, questo inglorioso film. / Passo velocemente al canale successivo: fradici pieghe», p. 20) e di scritture da cui attinge l'«io narrante», o chi di volta in volta, prende il suo posto, si pone la condanna all'annichilimento del soggetto (e ovviamente del poeta lirico). Si parla di «parola cancellata», di «*Altra versione riportata*» (cit. nel testo, p. 23), come se l'«io narrante» seguisse degli appunti non pienamente leggibili. Ma a trovare il referente il lettore si disperde a sua volta: gli appunti sono quelli del signor G? Proprio nella sezione *Storia di G.*, si trova un brano virgolettato introdotto dalla frase: «L'ultimo appunto dice». Ma la lunghezza del testo sembra incongrua con chi è o intende essere laconico: «apre a stento il suo piccolo / diario per lasciare una breve / traccia di sé. Non parla quasi di niente» (p. 17). Gli «appunti» potrebbero essere, apprendiamo più tardi a p. 25, quelli stesi da Stefania, l'aspirante psicologa, come detto, che vuole fare la sua tesi di laurea sull'«io narrante» e che raccoglie i discorsi, o farneticazioni di lui, segnati da frequenti amnesie, da continui «non ricordo»:

Più o meno dicevo cose di questo tipo;
non le ricordo bene;
non le ricordo, cioè, con precisione.
Me le segna, ormai da qualche mese,
su di un bellissimo quaderno, la mia cara Stefania
(quella dalla siringa sempre pronta nella borsa),
che ha deciso di tenere degli appunti su di me.
Non ho capito bene, ma penso (risatella di tutti)
che voglia farmi protagonista della sua tesi di laurea.

Stefania avrà praticato sulla sua cavia anche qualche test psicologico ma tace, per compassione, dei risultati, come riferisce con autoironia l'«io narrante»: «Rispondendo al suo test, mi ha consigliato / *con tutto il cuore* di non rivelarmi / il profilo psicologico che ne è uscito fuori».

La domanda, che non ha senso porsi, leggendo *Uno stupore quieto*, è alla fine: «chi è il soggetto che parla?» Chi è l'assassino? O, rievocando l'istruttoria de *Il disperso*: «Che i morti siano due»? Con l'azione dei «sicari» a p. 56 («il padre ucciso») essi sono destinati a

moltiplicarsi, come i soggetti e le voci del testo. Assistiamo al racconto dell'interrogatorio ad esempio a p. 25:

Appena entrato non mi hanno detto che
l'avevano scoperto, il delizioso sacco
pazientemente sotterrato nel mezzo del fogliame.
Se confessi, se sarai buono, non ti accadrà nulla
(sorriso falso, buchi incipienti nei suoi
denti disfatti, tremolanti).
Mi ricordo soltanto, a ripensarci adesso,
del corpo rigido e bianco di lei, e il suo
sguardo distante, impreparato alla sorpresa
della morte; desideroso, quasi,
di concedere, in segreto,
un'importante confessione.

È il personaggio 'che dice io' a finire, per un assassinio, nel 'non luogo' del finale, carcere o manicomio criminale che sia, in cui irrompono «severi uomini in divisa, aprendo le celle con violenza» (p. 73), tra «gli infermieri» che «traghettano quei corpi sospiroso / sulle grigie barelle seminuove»? O forse è il signor G., il «finto amico», il negoziante di «occhiali finto lusso», assassino, senza prove a carico, della sorella (p. 21), del cui «piccolo diario» (a p. 16), come si è detto, si ammette la conoscenza? Non essendo prevista la soluzione ciò, nella logica del testo, ha poca importanza. Tanto, è detto nel finale, anche i saluti dei «finti felici: a domani, caro, a domani» che si ascoltano tra le calde pareti domestiche (p. 56), minacciosamente «carezzevoli» come i sorrisi²³ potranno sempre trasformarsi nel «miele appiccicoso» della 'umanissima' civiltà borghese o, ma è piuttosto una endiadi, nel tragico di un mostruoso, «terribile segreto» da confessarsi poi. Trattandosi di un congedo al rovescio, ironica concessione al codice lirico, l'autore potrà riferirsi con il sintagma «queste parole» anche alla condizione sociale della letteratura come menzogna o impostura, da cancellarsi, piuttosto che innalzare sull'altare, o monumento, del sublime:

Così queste parole saranno cancellate, dimenticate presto;
o finiranno in miele appiccicoso
o in un terribile segreto.

²³ «Appena ti rigiri, qui, trovi sorrisi acuti / come tagli, e incerti / movimenti, parole astute; / proprio maligne, sì» (*Uno stupore quieto*, p. 56).

