

ANTONIO DEVICIENTI

## Linea “italiana” e linea “internazionale” in due libri di Lucetta Frisa



*Quaderni delle Officine*, XLIX, Luglio 2014



**Antonio DEVICIENTI**



(Immagine: foto di scena dal *Kitezh* di **Rimskij Korsakov** con la regia di **Dmitri Cerniakov**, Amsterdam, 2012).  
([http://media.dno.nl/uploads/22/57/0cfdafbe15f0a4b81313ae87a1e2e74b/Kitesj\\_L\\_343.jpg](http://media.dno.nl/uploads/22/57/0cfdafbe15f0a4b81313ae87a1e2e74b/Kitesj_L_343.jpg))

## 1. Un divano d'Occidente (*L'emozione dell'aria*).



Percorrerò le due più recenti raccolte poetiche di Lucetta Frisa <sup>1</sup>cercando di focalizzare un tratto che mi sembra distintivo del suo modo di fare poesia, cosa che, spero, eviterà il rischio di cadere in un discorso generico e puramente illustrativo; sono infatti dell'opinione che nella poesia di Lucetta l'orecchio particolarmente sensibile al suono, al *ductus*, agli accenti, alle inarcature del verso, alla scansione strofica qualifichi una scrittura che, inserendosi nell'alta tradizione italiana e trovandosi al passaggio tra secondo Novecento e nuovo secolo, evidenzia la bellezza (non arcadica e non conservatrice, si badi) della lingua italiana cercandone nuove possibilità espressive e nuove direzioni di stile. E ciò accade mentre la stessa poesia di Lucetta si nutre di vastissime esperienze sovranazionali, avendo cioè conoscenza profonda e meditata di quanto è stato e di quanto vien fatto fuori d'Italia. Come sempre succede nei poeti migliori la ricerca artistica s'impenna proprio sulla lingua e, non eludendo il fatto linguistico, ma immergendovisi in maniera radicale, la poesia trova così la propria realizzazione e la propria forza innovatrice. Non invano è passata la lezione di Amelia Rosselli, mi sembra, che giustamente propone quegli “spazi metrici” il cui rigore sa far eromper la sovversività insita nella lingua. Lucetta Frisa costruisce infatti un libro che è insieme partitura complessa ed articolata ed architettura ritmica: *L'emozione dell'aria*, allusivo raddoppiarsi del senso nel settenario-titolo (l'emozione che deriva dall'ascoltare e dal cantare le arie musicali e l'emozione che è respirare l'aria, quindi essere vivi).

*In limine* della raccolta si legge una citazione da Marin Marais, *tutte le note devono finire in*

*morendo* e una frase di Lucetta stessa: *Sotto la melodia udibile c'è sempre una risonanza oscura che l'orecchio umano chiama silenzio*, ove viene stabilito subito il rapporto fondante tra il *melos* (e quindi saranno rintracciabili i riferimenti ai lirici greci e latini, ma non solo) ed il silenzio, tra un inizio ed una fine, due rive che si richiamano e consuonano, l'una all'altra necessaria. E c'è, appunto, *l'orecchio*, il corpo intero pare farsi in questo libro orecchio: *Sei matto? Per vedere il mondo non c'è bisogno di occhi. Guardalo con le orecchie*, riporta l'autrice nella pagina successiva citando da Shakespeare. Eccola la linea "italiana" nutrita di suggestioni sovranazionali e sovratemporali: la parola prima ancora che essere emessa viene vagliata dall'orecchio, modulata in canto che è fatto della materia stessa di tutti i suoni emessi dal mondo. Ma val la pena ricordare che in molti testi di *Notte alta* (Book Editore, Castel Maggiore, 1997) e di *Siamo appena figure* (Gruppo Editoriale Marche, 2003) Lucetta Frisa prendeva spunto ogni volta da un'opera d'arte figurativa per imbastire i complessi testi poetici e, forse non c'è bisogno di ricordarlo, *Il muro dove volano gli uccelli* (L'Arcolaio, Forlì, 2013) è l'esplicitazione più compiuta della passione di Lucetta per tali arti e del loro significato per la sua scrittura: non dimentichiamolo leggendo *L'emozione dell'aria*, dove, pur essendo la musica la luminosissima stella polare, proprio la disposizione tipografica dei testi e dei versi al loro interno possiede anche una valenza visiva e spaziale non trascurabile.

*da orecchio a orecchio*

*una scossa*

*la testa invasa*

si sente nascere (pag. 31)

e questi versi ci conducono *in medias res*, come stabilendo la "poetica" di questo libro, dicono il canto essere la corrente elettrica che vivifica la mente, che prepara una nascita. Non è un caso che Elitis in *Axióon esti* (1959) racconti la genesi del mondo proprio dall'acqua e dal canto (il mare è, nei libri di Frisa, elemento essenziale e ricorrente), né che i poemi fondanti della nostra civiltà nascano dal canto della Musa, quasi ci sia stata un'intuizione primordiale della decisività del suono e, quindi, della parola enucleatasi ad imitazione dei suoni naturali, ma poi incamminatasi per i difficili sentieri del senso e della metafora. Il linguaggio è, contemporaneamente, strumento ed oggetto dell'indagine esistenziale e conoscitiva affrontata dalla poetessa, in entrambi i libri di cui qui si parla la parola qualifica l'essere umano, essa possiede la capacità di spalancare abissi, di legare l'uomo alla propria origine e di accompagnarlo proprio nell'allontanamento dall'origine. E Lucetta Frisa, anche in quanto francesista, ha ben presenti, tra l'altro, gli studi sulla lingua precedenti e susseguenti De Saussure, sa bene che il linguaggio è connesso con l'esser-ci e con la possibilità di verbalizzare quest'esser-ci:

*voci*

*voli*

*fiato*

*di chi ama o muore*

l'emozione dell'aria trova il suo alfabeto

(sempre a pag. 31) e così scrivendo l'autrice sembra rinviare ai poemi cosmogonici di Octavio Paz, a quelli attualizzanti il mito di Ritsos, ai testi densissimi di Mandel'stam, proprio perché il canto dice gli *elementi* e ripercorre la genesi del mondo e traverso l'opera della natura e traverso l'azione culturale dell'uomo. Wallace Stevens, poeta frequentato e citato da Lucetta, ha composto due poemi nei quali la riflessione e la metafora musicale rimandano alla questione del linguaggio e della creazione artistica, al rapporto tra arte e realtà: *Peter Quince at the clavier* (Peter Quince alla spinetta: *Just as my fingers on these keys / Make music, so the self-same sounds / On my spirit make a music, too. // Music is feeling, then, not sound*) e *The man with the blue guitar* (L'uomo con la chitarra azzurra che a sua volta trae ispirazione da un dipinto di Pablo Picasso: *The man bent over his guitar, / A shearsman of sorts. The day was green // They said, "You have a blue guitar, / You do not play things as they are." // The man replied, "Things as they are / Are changed upon the blue guitar."*); ricordo di Angelo Maria Ripellino i malinconici, splendidi versi del suo *Violino verde* (*Su questo magico violino verde / vorrei ancora sonare, se le mani / non brancolassero. / Quanti propositi vani, / che sicumera farnetica e buffa / e che sussulti di passero. / Indosserò tuttavia il vecchio frac, / che sa di muffa, / chiamerò la mia claque / (...) / Ma voi, claqueurs, assicuratemi / che di me durerà almeno un rigo, / che delle mie sconsolate sonate / qualcosa resterà vivo*). Penso bastino questi tre riferimenti da me riportati molto parzialmente e che meriterebbero ognuno una lunga riflessione a parte per dimostrare come il libro di Frisa raccolga, per svilupparle in maniera peculiare ed originale, linee poetiche importanti e complesse e certamente a chi legge quanto vado scrivendo qui verranno alla mente altri autori, altri testi, cosa positiva, dal momento che la mia proposta di lettura è, appunto, una proposta del tutto soggettiva e parziale, una traccia delle riflessioni che mi si sono affacciate alla mente leggendo e rileggendo i libri di Lucetta.

*il suono si muta in parola*

in nome?

*quando*

*il mistero oscilla*

*tra timpano e voce*

*e le parole*

*cominciano il racconto?* (pag. 32).

Perché *dire* è, forse, *nominare*, ma, soprattutto, il *dire* ed il *raccontare* hanno un inizio difficilissimo da identificare. Questo è uno dei motivi per cui Lucetta Frisa appare fin dalle raccolte precedenti come una raddomante, ma con una particolarità significativa: la poetessa conosce bene la psicoanalisi e la linguistica, *elle a lu tous les livres*, con lo strumento della parola scandaglia gli anfratti enigmatici della realtà, aprendo dunque la poesia al rischio e all'inspiegabile, spingendola in un'avventura senza garanzie di successo.

E quest'enigma, questo territorio dello *hic sunt leones* è già la pagina bianca: la disposizione tipografica della prima parte della raccolta ne è segno chiaro, in quanto i versi, tendenzialmente brevi, trovano un interlocutore significativo proprio nello spazio bianco che li precede o segue o che li circonda, per cui qui la poesia ha una valenza sia fonica che spaziale che visiva. Individuerei quindi già in queste pagine iniziali il manifestarsi di quella che ho voluto definire una "linea italiana", cioè del recupero del canto, perché ho

l'impressione che Lucetta Frisa abbia voluto creare una sorta di spartito per i propri versi: essendo l'autrice anche lettrice a voce alta, ella pone una particolare attenzione alla dizione poetica, alle pause e agli accenti; Lucetta sa benissimo che la parola pronunciata a voce alta (e lo sapevano bene gli antichi) assume un valore non solo fonico, ma anche spaziale: l'origine orale del fare poetico viene così recuperata contemperando entro la pagina due possibilità di lettura: quella mentale (cui forse è più abituata la contemporaneità, benché molteplici siano in tutto il mondo le proposte della poesia in quanto *performance* complessa di recitazione, musica, gestualità, immagine) e quella orale; ma anche la composizione tipografica del testo ha una sua importanza e tradizione (si va dai carmi figurati alessandrini ai *calligrammes* di Apollinaire, per proporre solo due rapidi esempi) e credo che il gusto di Lucetta per le arti figurative e la sua perfetta consapevolezza della storia della poesia abbiano qui un ruolo determinante, per cui questa poesia assume proteicamente più forme, ma non, si badi, per ingannare o sfuggire alla presa del lettore, ma al contrario, proprio al contrario: per liberarsi dalla prigione del testo ad una sola dimensione e per ritrovare la sua vera natura di testo dalle molteplici dimensioni. Per essere più chiaro riporto in originale le pagine 32, 33, 34 e 35:

il suono si muta in parola  
in nome?  
quando  
il mistero oscilla  
tra timpano e voce  
e le parole  
cominciano il racconto?

gole di uccelli  
e tutti gli strumenti  
catturano  
i suoni dello spazio  
poi  
li liberano

*Se i suoni sono specchi  
di un detrito astrale*

chi evocano  
invocano?  
quale visione  
o profezia?  
E a noi  
tocca solo dolore  
o sordità?

se il canto di sirena incantò il tempo in pietra  
le nostre voci  
affondano  
nei vuoti abbandonati  
dagli astri

32

Un ritmo forse  
cresciuto nell'orecchio  
tra caos e melodia  
e le sue pause

va viene  
danzando su di sé  
scavando  
luoghi estatici  
si spezzerà

*la musica lascia una scia  
d'aria  
ed ombra*

dov'è il centro?  
è solare vento  
che a caso muove il nulla  
le sue figure?

*nella polvere fu concepito il fremito tellurico  
ma nell'atmosfera tutto sembra immobile e muto*

*le pause –  
attività dell'ombra?*

33

*L'ombra  
abitata  
da voci e corpi*

*È dolore rimosso  
la luce?*

*Non esiste il silenzio Risuona anche ciò che è morto  
Seme sepolto rifiorisce si farà riascoltare Un mondo infinito di  
[mondi pullula nel silenzio  
È l'ombra la struttura impercibile alle nostre orecchie come agli  
[occhi la luce dietro la notte*

*Per ascoltare l'eterno basta l'attimo prima del suono e quello dopo*

*Ma chi si affida solo all'eterno  
nell'urto  
evapora*

chi sta fermo e supino  
vede il muro e il soffitto  
chi si mette in cammino  
guarda davanti a sé  
il suo orecchio chiama il suono  
l'occhio luce e buio  
il muro finestre e porte  
la voce le parole  
poi ancora  
l'illimitato

34

o cresceranno  
mali torbidi ai sensi

Se il nostro destino è risuonare

il passato ala  
che ci guida il braccio  
se un giorno noi uccelli eravamo

adesso  
echi  
di  
echi

ciò che dissero i libri  
scorre adesso nel sangue

La musica  
desiderio senza parole  
annuncia

allude  
elude  
spacca l'opaco  
va e viene negli strumenti  
fa festa

poi ci abbandona  
si effonde  
ne resta

un po' nel fiato

35

Si vede bene allora quanta importanza abbia la spazialità del bianco e come la pagina si manifesti quale spartito, appunto, o canovaccio e come quegli stessi bianchi (pause, silenzi, vuoti, abissi di senso, attese) siano intrinseci al testo il quale offre una straordinaria complessità concettuale; mi provo a suggerire qualche rimando: le *gole di uccelli* mi fanno pensare al frammento famoso di Alcmene che imparò il canto dalle pernici; il distico *Se i suoni sono specchi / di un detrito astrale* sembra rimandare poi ad alcune delle ricerche più recenti dell'astrofisica che cerca di individuare il "suono" del Big Bang e che teorizza l'esistenza di echi o strascichi di quello stesso suono, ma Lucetta sa benissimo che i fenomeni fisici hanno ripercussioni radicali su di noi ed informano di sé anche il nostro essere, sia biologico che psicologico, c'è (e lo vanno dimostrando le neuroscienze) una corrispondenza determinante tra la struttura fisico-matematica dell'universo e il nostro cervello: *le nostre voci / affondano / nei vuoti abbandonati / dagli astri*, scrive, continuando, tra l'altro, a sviluppare la tematica dell'assenza, del vuoto e dell'allontanamento già presente in *Se fossimo immortali* e *Ritorno alla spiaggia*. L'inseguirsi (quasi luziano) delle domande di tema esistenziale assume un andamento spazioso sulla pagina, proponendo un modo molto personale di comporre poesia lirica (si badi:



etimologicamente, appunto, poesia accompagnata dalla lira, cioè canto e musica). Dico questo in quanto Lucetta Frisa vuole proporre, a mio avviso, una propria linea poetica che da un lato non rinuncia al canto di tradizione italiana (non è lo stesso Leopardi – poeta che non può dunque essere sospettato di sentimentalismo né di spiritualismo - a chiamare *canti* la propria produzione poetica? E non è *l'aria* uno dei motivi di vanto della musica operistica italiana? Benché salti all'occhio l'assenza proprio di ogni riferimento diretto al melodramma) e che dall'altro cerca un linguaggio ed una prosodia non passatisti né nostalgici. In questo senso ritengo *L'emozione dell'aria* un libro sperimentale che cerca il difficilissimo equilibrio tra tradizione ed innovazione, linea di ricerca all'interno della poesia italiana che mi sembra feconda di risultati interessanti e davvero propositivi. Motivo di riflessione può essere anche l'alternarsi di versi in caratteri corsivi e versi in carattere corrente, come a suggerire che la medesima voce assume tonalità o timbri differenti, dando al testo una dimensione ulteriore. Coerente risulta allora il ricorso alla sinestesia che bene esprime la complessità dell'universo e l'intrecciarsi delle diverse dimensioni: *la musica lascia una scia d'aria / ed ombra*. In uno scambio continuo tra suono e colore, essendo il suono anche spazio e potendosi ben dire che una musica traccia una scia, la poesia è come inseguita dalla domanda *dov'è il centro?*, domanda che porta con sé, oggi, la consapevolezza che il centro potrebbe anche non esistere o che potrebbero esserci più centri (si pensi soltanto ai due fuochi dell'orbita ellittica dei corpi celesti e ai modelli d'universo o, più correttamente, di multiverso che la fisica cerca di descrivere e dimostrare). Lucetta Frisa sembra sospettare una corrispondenza, se non una coincidenza tra suono e luce, tra silenzio e ombra: *le pause – attività dell'ombra?* senza che questo escluda l'inverso, e cioè che coincidano suono ed ombra, silenzio e luce: *È dolore rimosso / la luce?* Ma forse *non esiste il silenzio*, tutto è suono, anche le pause tra i suoni e questo ripetuto interrogare, frugare, dubitare, quest'apparente contraddirsi è di *chi si mette in cammino*, di chi, da una posizione eretta, può guardare davanti ed intorno a sé e giungere a scoprire che *se un giorno noi uccelli eravamo / adesso / echi / di / echi*. Si possono rileggere infinite volte queste pagine bellissime e trovare sempre nuovi spunti, nuovi motivi di riflessione. E si devono leggere e rileggere per goderne la bellezza della costruzione e del suono ed insisto: meravigliosamente risuona la bellezza della lingua italiana grazie alla sapiente fattura di cui dà prova la poetessa.

Questa sezione (*Basso ostinato*) si chiude così:

*e chi ha sognato il diapason  
coprendo muri di Resurrezioni  
perché gli occhi possano immaginare  
dominio e terrore di un timbro  
ha le orecchie immerse nell'acqua umana  
e continua a sentire*

*più forte*

*più forte*

*il basso ostinato*

*della terra* (pag. 36). Avere *le orecchie immerse nell'acqua umana* e udire *il basso ostinato della terra* sono un marchio d'autore indimenticabile, due colpi d'ala tra i tantissimi presenti nei libri che andiamo sfogliando qui, sempre più catturati, sempre più persuasi.

Poi, in apertura della sezione successiva intitolata *Desiderio senza parole*, c'è una citazione

dal *Doktor Faustus* di Thomas Mann che sottintende la complessa meditazione sulla musica, sulla Germania e sul Nazismo e ci sono, sullo sfondo del romanzo, l'esilio in California e le lunghissime discussioni con Adorno, l'esigenza disperata e disperante di trovare un *modus narrandi* per dire l'orrore nazista, i campi di sterminio, l'immane interrogativo cui si trova di fronte l'arte a guerra conclusa: non sceglie affatto un esergo facile Lucetta per avviare la seconda parte del suo libro, ma suggerisce da subito al lettore quanto importante sarà la riflessione sul rapporto tra esperienza individuale e storia collettiva: *Cerca la tua anima / come il musicista i tasti* (Emily Dickinson) e *Il diavolo dovrà bene intendersi di musica* (Thomas Mann). Ed infatti nei movimenti successivi *allegro, andante con moto, presto, con fuoco, largo, minuetto, tempo di marcia, passacaglia, caspriccio, berceuse, fuga, finale, credo* il doppio binario dell'allusione musicale e del testo poetico conduce la mente a riflettere e a rappresentare la condizione umana. Si ha l'impressione di attraversare i diversi stadi della vita:

*agitazione*  
*aria di strana festa*  
*in seguito nomineremo*  
*accordi*  
*umori*  
*distanze*  
*altezze*  
*timbri*  
*che di colpo mutano registro*  
*alterano prospettive*  
*rovesciando mondi*

*ma per questo*  
*bisogna attendere*

*L'inizio è sempre vivace (Allegro, pag. 39).*

Richiamerei ancora l'attenzione sulla disposizione tipografica del testo, sulla tendenza comune a tutta la raccolta ad impiegare versi brevi connessi tra di loro per assonanze, allitterazioni, variazioni, paronomasie, enjambements. L'apparente libertà metrica si rivela, ad una riflessione più attenta, una rigorosa costruzione di durate e di silenzi, di accenti e di a capo: l'autrice sa bene quanto profondamente intrecciate siano parola e canto, aspetto concettuale, performativo e fonico della poesia, per cui il verso scritto è, in realtà, traccia di un *testo* (*textum*: ciò che è intessuto, intrecciato, connesso ed interconnesso) che ha bisogno della voce ed eventualmente della musica, del movimento anche per pervenire ad esistenza completa.

(...)  
*cautela baldanza siamo*  
*a un passo dai confini*  
*nomi*  
*nodi*

*snodi*  
*tagli*  
*ci fermiamo*  
*a prendere appunti*  
*fotografiamo registriamo:*

*il tempo sprecato non va* (da *Andante con moto*, pag. 40).

Ritorna ancora la questione dei nomi, sollevata *a un passo dai confini* (la fine, la morte, l'enigma del dopo la morte) ed ecco che la lingua italiana offre una paronomasia *nomi / nodi* che poi si amplia negli *snodi* cui vengono associati per rovesciamento e necessaria affinità logica i *tagli*: si tratta di un modo di procedere per catene nominali che vogliono aprire a significati successivi, che vogliono scavare dentro la lingua per farne emergere la necessità e la funzione verbalizzatrice: la lingua può, forse, dire (nominare) fasi e significati ed orizzonti del nostro esistere: la lingua, esattamente come la musica, strappa la vita alla sua brutta e basilare biologia per consegnarla all'attività del dire, meglio ancora del cantare, movimento quest'ultimo che partecipa contemporaneamente del momento intellettuale e di quello estetico.

Elegante *variatio* del primo verso direttamente connesso all'ultimo della lirica precedente in *Presto*, con quel forte accento del *va* che, da un novenario tronco di gusto ottocentesco, transita in un sobrio, preciso settenario:

*non va sprecato il tempo*  
*all'inizio sembra lento*  
*presto è rapido rapido*  
*noi si indietreggia e avanza*  
*sarà sudore o danza*  
*immobile ancora e canto*  
*immobile in gola e si sa*  
*che l'incontro annunciato*  
*di messaggeri e messaggi*  
*non c'è mai stato*  
*né ci sarà*

La cantabilità della dizione poetica enuncia, però, una verità amara e radicale: vien fatto di pensare al *messaggio imperiale* di kafkiana memoria, la disillusa attesa in cui si dipana il vivere, a sua volta brevissimo. Gli ossimori *canto immobile* e *danza immobile* potrebbero avere una duplice valenza: riferirsi al concetto musicologico del *cantus firmus* che caratterizza la polifonia tardomedievale e successiva, con il significato quindi di linea melodica di base, solitamente alla voce più bassa, oppure conservare la lettera del significato, nel senso, dunque, di tentativo di non sprecare il tempo valorizzandolo in ogni suo attimo tramite la poesia (= canto) e la danza (= ritmo del vivere). Se si cerca infatti di gettare uno sguardo d'insieme all'intero libro, ci si accorge che è proprio la riflessione sul tempo uno dei nuclei decisivi e che i moltissimi spunti musicali hanno origine in un'arte, la musica appunto, le cui due determinanti "materie prime" sono il suono e il tempo, ossia la scansione e la produzione del suono nel tempo e già il volume

*Se fossimo immortali* si apriva con una citazione da Bernard Noël: *Il faut voyager dans son corps à la rencontre du temps* per sviluppare la riflessione lirica sul tempo, sull'eternità e sulla morte e la stessa poesia italiana inizia con due autori, Dante e Petrarca, che tessono le loro opere maggiori all'interno della dialettica tempo-del-mondo / tempo-di-Dio. Aggiungo che, sul finire dei *Sonetti dolenti e balordi*, un componimento reca esplicitamente il titolo di *canto fermo* (ne riparleremo a tempo debito), a conferma del fatto che nessun libro resta isolato, ma ogni libro viceversa richiama e rimanda ad ogni altro libro che costituisce in maniera organica e coerente l'*oeuvre poétique* di Lucetta Frisa.

La poetessa si sottopone nelle pagine dell'*Emozione dell'aria* ad un vero e proprio *tour de force* perché deve rendere con gli strumenti linguistici ritmi musicali peculiari:

*versa Khayam*  
*il vino -*

*capogiro*  
*canto*  
*inno*  
*freccia di vento*  
*fuoco!*  
  
*o dèi!*

*aguzza folgore d'ebbrezza*

*il suono!* (*Con fuoco*, pag. 42);

*luce*

*l'ampia nota del mezzogiorno nello spazio regale tra le dita* (da *Largo*, pag. 43); e via enumerando.

*Si dice che la quarta aumentata sia l'intervallo del diavolo in quella fessura di divina distrazione sgusciarono dal silenzio le creature umane dissonanti e mortali In quella pausa stretta la tragedia del tempo e dell'umano batte il suo basso ostinato Nella pausa il suono si ritira stremato e attende di tornare Là l'uomo ascolta la sua origine* (a pag. 50, tra le due parti che costituiscono *Finale*). Il *diabolus in musica*, il paradosso dell'intervallo musicale detto *tritono*, la caduta nel tempo (Cioran!) aprono ad una prospettiva che lega in maniera indissolubile la musica-poesia all'*ex-sistere* degli umani ed *ascoltare l'origine* è altra soluzione linguistico-poetica memorabile ed alta. Heidegger, certo, e Schopenhauer, pensa il lettore, ma non solo, sempre di nuovo lungo gli impervi e vertiginosi sentieri tracciati dai filosofi e dai poeti che si sono messi in ascolto dei suoni o dei brandelli di suono de-rivanti (provenienti, ma anche alla deriva) dall'origine.

Il lettore potrà poi a ragion veduta anche chiedersi se *L'emozione dell'aria* non sia, specie nella parte in cui entreremo a breve, un'*ékfrasis* non, come tradizionalmente avviene, di opere d'arte figurative, ma musicali, che portano il libro a ruotare attorno agli interrogativi esistenziali più ardui e pressanti. Lucetta riporta una riflessione di Marco Ercolani: *Fossimo perduti anche nel più solitario e sterile dei pianeti, fossimo smarriti nella galassia più fredda, qualcosa di vivo non cesserebbe di battere. No, non possiamo fare a meno di risuonare...*

(pag. 53, esergo a *Credo*) e la fa seguire da queste parole di John Cage: *C'è tutto il tempo al mondo per studiare musica. Ma per vivere c'è appena tempo. Perché vivere accade in ogni attimo.* Poi Albert Camus: *Non è la morte che mi spaventa, ma vivere nella morte.* Esergo e citazioni sono consustanziali ad un libro di poesia, formano a loro volta un determinato livello dell'intertestualità, forniscono degli accordi e delle risonanze (tanto per rimanere in tema) che ampliano lo spazio e la complessità di un libro. Questo è un altro motivo per cui apprezzo la poesia di Lucetta Frisa: il suo esplicito riferirsi a poeti, scrittori e musicisti non è sfoggio d'erudizione (sarebbe inutile e sciocco), ma l'umile dichiararsi allieva-apprendista di maestri da lei riconosciuti e il voler fornire coordinate precise alla propria scrittura; è poi avvincente ed esaltante constatare che i riferimenti sono innumerevoli e capire che essi continueranno ad aumentare in maniera esponenziale. E torniamo al suono, allora, che in tutte le sue forme e manifestazioni è la vita stessa, come sembra affermare Ercolani, solo apparentemente smentito da Cage, perché quest'ultimo, nel consapevole paradosso-provocazione, enfatizza la necessità di vivere, necessità cui appartiene anche il fare arte. Camus sopraggiunge a rendere ragione di ogni libro di Lucetta che sempre, caparbiamente, riafferma le ragioni della vita consapevole e creativa. Ed eccoci alla sezione successiva: *Les amusements* congiunge un'esperienza personale (le sere estive nel salotto di casa passate, in penombra, ad ascoltare musica) con suggestioni e pensieri generati da quella stessa musica. Ma lo sappiamo bene: nella poesia consapevole nessun vocabolo è scelto a caso, per cui il titolo che significa *divertimenti* contiene e restituisce il nome della *muse / musa* presente (bien sûr!) anche in *musica*. E se è vero che *la musica è un desiderio di cose inesistenti* (Gabriel Fauré che Lucetta cita in esergo a questa sezione della silloge), la prosa ritmica d'apertura dà ragione di una tale affermazione, aprendo tutto il ventaglio di rimandi, suggestioni, *humus* culturali che nutrono ed innervano la poesia di Lucetta Frisa, solo apparentemente, forse, e ripeto: solo apparentemente immediata e perspicua; e mi spiego: da un lato la poesia di Lucetta è immediata e perspicua, nel senso che conquista subito la partecipazione e la complicità del lettore ed ascoltatore (non se ne trascurino mai le valenze sonore e recitative) e nel senso che temi e concetti sono altrettanto chiari e dichiarati; dall'altro lato quella stessa poesia, a leggerla e rileggerla, ad indagarla e ad interrogarla più volte, rivela un ventaglio, come già l'ho voluto chiamare, vastissimo di portati culturali, storici, filosofici, letterari. Scrive Frisa: *Questa confusione di suoni c'è sempre stata. Ma adesso, si avverte di più. (.....) Accade soprattutto la notte perché i sogni, i grandi sogni, sono muti, afasici. La fisiologia del sognare sprofonda in luoghi inferi irraggiungibili. La sordità si avvicina al mutismo onirico. (.....) Nessuna coltre musicale attutisce le atroci torture dei prigionieri. La guerra è finita, perduta. (.....) Anche la luce esterna è illusione, ma solo per chi sa che è il cervello a illuminare tutti i paesaggi, a nominare tutti i suoni* (pag. 55). Nella densità di tali riflessioni emergono molti Leitmotiv che saranno sviluppati in questo e nel successivo libro: l'esperienza onirica, sempre fondamentale e significativa, il concetto di prigionia, sia in senso esistenziale che reale, i temi del mutismo, del pensiero, della sordità, della musica ovviamente. Forse *i grandi sogni* sono i grandi miti che non sappiamo più inventare né tramandare e le illusioni sono tramontate; la presa di coscienza radicale che appartiene a *chi sa che è il cervello a illuminare tutti i paesaggi, a nominare tutti i suoni* esige una nuova fondazione del nostro stare nel mondo, un continuo interrogare la realtà e se stessi.

proviamo a seguire lo sviluppo di tali temi.

In una bella serata estiva, nel salotto di casa, in una situazione evidentemente consueta

per la coppia, il compagno di vita e di scrittura di Lucetta suona Couperin:

(...)

*inventi i tempi tutti a modo tuo  
come non li aveva scritti Couperin*

*chi siamo? due ombre riflesse  
dalle ombre di padre e madre  
anche loro nelle stanze dell'estate  
guardavano il soffitto confondersi  
di disegni stregati.*

*Siamo un quadro di Fragonard?  
solo le immagini ci fanno ballare  
Allemande Gavotte Minuet  
di nuovo i gerani si ammalano e la casa  
invecchia nel soffitto.*

*Noi non abbiamo neppure un figlio  
tra una nuvola e l'altra la solita luna  
cade sul cristallo nero del tavolo  
che occupa tutta la stanza ma chi lo smuove di lì?*

*hai ripreso a fumare: note suonate parole scritte  
girano attorno a un buco d'aria ferma  
L'enfantine L'Adolescente Les Délices Les Amusements  
suonami Les Barricades mystérieuses Les Baccanales  
Tendresses bachiques Fureurs bachiques  
e verso il vino mi sfilo la t-shirt  
tu cominci a battere il tamburo  
- Africa nera insieme a Couperin -  
come si fa a imitare il battito  
della terra antica e reale*

*che viene dalla luna ma non da questa* (da *Les Amusements*, pagg. 57 e 58). L'esperienza emotiva e memoriale trova sempre una sponda culturale con tutti quei rimandi alla pittura e alla musica, ch  anche questo   un aspetto tipico della poesia di Lucetta Frisa: il suo attraversare i territori spesso oscuri ed enigmatici delle esperienze del soggetto e della coppia cerca sistematicamente la propria verbalizzazione e ci  accade contemporaneamente tramite la scrittura e tramite i riferimenti culturali. E nella situazione erotica cui la lirica con discrezione ed eleganza accenna si apre un orizzonte molto complesso: la coppia   legata per le vie della discendenza biologica e della memoria alla madre e al padre (*chi siamo? due ombre riflesse / dalle ombre di padre e madre*), dunque   presente un moto mentale che va all'indietro verso le proprie origini; *anche loro nelle stanze dell'estate / guardavano il soffitto confondersi / di disegni stregati*: vengono in mente i muri e i soffitti di certe stanze di cui scrive Charles Simic sui quali le ombre si esibiscono in giuochi nient'affatto gratuiti o insensati e, lo vedremo pi  in l , con il grande poeta serbo-statunitense Lucetta ha in comune il tema dell'insonnia. Qui i *disegni stregati* ci traghettano verso *Siamo un quadro di Fragonard? / solo le immagini ci fanno ballare*, con

allusione probabile ai dipinti erotici del pittore francese e alla passione comune di Lucetta e Marco per le arti figurative capaci, lo si dichiara a chiare lettere, di *far ballare*, cioè di liberare l'energia vitale. Il testo poetico è costruito come su due tonalità: quella frizzante, divertita, ironica ed autoironica e quella meditativa, che si affaccia con gravità (*di nuovo i gerani si ammalano e la casa / invecchia nel soffitto. / Noi non abbiamo neppure un figlio / tra una nuvola e l'altra la solita luna / cade sul cristallo nero del tavolo*) introducendo, tra l'altro, l'interessante immagine della luna "doppia", vale a dire quella *solita* e, proprio in chiusura del componimento, la luna da cui proviene o che rimanda il battito e il ritmo della terra (*ma non da questa*) evocato dal tamburo, ma anche dai gesti della poetessa che beve vino, si sfila la tshirt e chiede di udire musiche che riconducono tutte a Bacco e all'estasi congiunta di danza, musica ritmata dai tamburi e vino.

*Un disegno di Giacometti è, fino all'ultimo dettaglio, un vortice incessante di linee che, a furia di definire oggetti o volti, ne annerisce e cancella le forme, all'interno di un realismo sempre inquieto, proteso verso quanto va sempre fuggendo. È come se l'artista, scienziato forse inconsapevole, ci indicasse che la materia non è solo composta dai corpuscoli che ne confermano la solida e rassicurante superficie ma si offre come onda nello spazio, lavoro inesauribile dell'invisibile nel visibile, presenza del tempo che corrode, deforma, modella le cose. (...) Lo spazio bianco, per Giacometti, cresce attorno a pochi e fitti segni di matita, come tracce di polvere o fumo. L'uomo è un nodo, che la matita vorrebbe sciogliere e invece addensa, ma non è un fantasma: è un essere straziato, rale, reso scuro dalla tensione del segno. La matita traccia il modello come la luce della lente si concentra sul margine del foglio, finché modello e margine bruciano per essere troppo guardati, arsi dalla luce implacabile dell'occhio.*

*Ne deriva un bianco vuoto, che non delimita nessun paesaggio (da Il muro dove volano gli uccelli, pag. 61).*

*I disegni. (...) Sono diamanti. Diamanti per come usa il bianco. Per esempio i paesaggi: l'intera pagina parrebbe un diamante, con una zona visibile a forza di linee nette e sottili, mentre l'altra zona in luce – meglio, con la luce nascosta – evidenzia nient'altro che il bianco. Gioielli straordinari (...) proprio grazie a quei bianchi, dov'è sottinteso un disegno invisibile. (...) Ed è il bianco – la pagina bianca – che Giacometti sembra aver cesellato (Jean Genet, da L'atelier di Alberto Giacometti. Il melangolo, Genova, 1992, traduzione di Massimo Raffaeli, pag. 39).*

*(...) i bianchi danno al foglio un valore d'oriente – o di fuoco – perché i segni sono usati non per esprimere il proprio significato, ma per conferire senso ai bianchi. I tratti esistono solo per dare forma e spessore ai bianchi. Si osservi attentamente: non è il tratto ad essere elegante, ma lo spazio bianco contenuto in esso. Non è il tratto ad essere pieno, ma il bianco (Jean Genet, op. cit., pagg. 42 e 43).*

Propongo queste due lunghe citazioni per introdurre alla lettura dei versi seguenti che tematizzano il bianco e le sue valenze:

*la meditazione è una luce bianca  
in un punto della tenda di questa camera  
(...)*

*il bianco non è la verità ma invita  
a perdersi e ritrovarsi in un punto solo  
infanzia vecchiaia parola e foglio  
naturali come una goccia di pioggia.*

(...)

*una melodia sotterrata  
una tenda appena mossa  
la calda vita non c'è mai stata ma domani  
mi vestirò di rosso  
balleremo il flamenco*

*abbaieremo alla luna assieme ai cani* (da *Meeres Stille* – Franz Schubert -, pag. 59). Nel suo effetto di fresca spontaneità e di canto istintivo la poesia di Lucetta è nutrita di letture, studi e coltissima consapevolezza culturale. Ed è qui che riconosco un altro pregio, un altro motivo di eccellenza di una tale poesia: la sua immediatezza che è frutto di una raffinatissima sapienza, la quale ultima non pesa affatto, non fa capolino in maniera tronfia o goffa, anzi! C'è sempre un perfetto equilibrio tra le diverse, complesse componenti dell'arte di Lucetta Frisa.

Non credo affatto come Fernanda Pivano che Fabrizio De André sia "il più grande poeta italiano del Novecento", ma in questo frangente mi viene da pensare all'autore genovese e al suo capolavoro, *Crenza de mä*, come ad un esempio possibile di congiunzione tra cultura e canto popolare e recupero colto e consapevole dello stesso, senza dimenticare, ovviamente, i *Dischi del Sole* e i nomi eccelsi che a quest'etichetta si riconducono; e i versi di Lucetta Frisa da me testé citati riconducono ancora più indietro, ad un nome di assoluto valore, intendo dire a Lorca e ai suoi *Cancionero gitano* e *Poema del cante jondo*: vedo il libro di Frisa, infatti, inserito anche in questo solco, per cui quella che ho definito la linea "italiana" si nutre pure di una tradizione plurisecolare peninsulare e mediterranea; gli espliciti rimandi a precisi brani musicali fanno approdare infatti il lettore-ascoltatore ad una tradizione che soltanto un deprecabile vizio classificatorio distingue tra "colta" e "popolare", ma che, in realtà, appare come un albero dalle numerose e feconde radici. Successivamente leggo:

(...)

*L'asse terrestre  
ruota*

*intorno a un divano torpido* (da *Pavane pour une enfante défunte* – Maurice Ravel -, pag. 61) e, poco oltre,

*su questo divano d'occidente  
conversiamo la notte di poesia*

(...)

*Siamo due acchiappavento  
che si guardano fisso negli occhi  
a sostenere la gravità delle parole*

*la terra della nostra ostinazione* (da *Sheherazade* – Rimsky-Korsakov -, pag. 63). Ostinata è, appunto, la riflessione sul proprio scrivere (riflessione e tema che Lucetta condivide con Marco Ercolani, non a caso coinvolto quale complice, sodale, "tu poetico", compagno di vita, amico nell'intero libro, benché questa non sia per niente una novità nell'opera di Frisa, ma qui assistiamo ad un rafforzarsi di quella che definirei "scrittura di coppia" che, penso, trova la propria ulteriore originalità anche nel fatto che nessuno dei due autori



resti un semplice lettore o ascoltatore o, al limite, consigliere dell'altro/a: ho la netta impressione che molte pagine sia di Marco che di Lucetta sarebbero impensabili senza un lavoro "a quattro mani" e se, nel caso specifico, i versi e la silloge intera siano da attribuire senza dubbio a Lucetta, questi stessi versi e la silloge hanno un di più di "autorialità" nel contributo di Marco compagno di vita, persona, intellettuale, componente essenziale della mente poetante di Lucetta – il che avviene, ripeto, anche in molti luoghi dei libri di Ercolani). Ma torno a quello che avevo cominciato a dire: non trascurerei il sintagma *divano d'occidente : Speranzosa / nell'Ovest ove niente per ora cresce* (Amelia Rosselli in *Variazioni belliche*), *L'ouest derrière soi perdu* (René Char in *Le nu perdu*), *Notti di pace occidentale* (Antonella Anedda) potrebbero essere riferimenti autorevoli per collocare *L'emozione dell'aria* entro una linea di riflessione sull'identità occidentale, sul suo portato e sui suoi limiti; è chiaro ed ovvio che il riferimento geografico reca con sé tutte le complesse implicazioni storiche e culturali e, mi vien fatto di arguire, anche Genova, la città-universo in cui si trova la casa della poetessa, sta per un luogo che è porto, cioè approdo e partenza, incontro e incrocio; ed esiste un'importante, complessa raccolta di Goethe che si chiama *Divano occidentale-orientale* (*West-östlicher Divan* del 1819): il *divano* è, infatti, sia l'elemento d'arredamento universalmente conosciuto, che una raccolta poetica delle letterature araba e persiana e, nel caso goethiano, il tentativo di conciliare poesia occidentale e poesia orientale in una prospettiva moderna, per cui il divano di Lucetta Frisa è non solo occidentale, ma ben più, di gran lunga di più che una comoda seduta dalla quale ascoltare buona musica nelle serate estive. Esso è un luogo condiviso dal quale ascoltare e scrivere, dal quale guardare traverso una finestra aperta sulla città e sul Mediterraneo ed oltre, etimologicamente è anche quell'accumularsi di testi scritti frutto di *due acchiappavento*: l'autoironia di Lucetta dice bene della condizione del poeta il quale, come minimo a partire dal Romanticismo, è colui che insegue le nuvole, che butta via il proprio tempo, che non produce, ma va a zonzo: è il *Taugenichts* (il perdigiorno) di Eichendorff, il *flâneur* di Baudelaire e di Benjamin, il *Wanderer* (il pellegrino-passeggiatore) alla Robert Walser tanto caro a Marco Ercolani. Però proprio i due acchiappavento devono sostenere la gravità delle parole (la loro pesantezza? Il loro peso complesso di senso? O anche la loro *forza* di gravità, la loro capacità straordinaria di attrazione?) e le parole sono una *terra*, patria e territorio dell'ostinazione di chi caparbiamente crede nella parola; come hanno sempre sostenuto grandi poeti come Mandel'stam, Celan, Brodskij, Herbert e Czeslaw Milosz (i poeti esiliati, dunque) la vera terra d'appartenenza del poeta è la sua lingua. Nient'altro possiede il poeta se non la parola con la quale, tra l'altro, inoltrarsi nelle regioni dell'inconscio e del sogno:

*La rêveuse* (- Marin Marais - pag. 64)

*le cose si avvicinano  
nella confidenza sonora:  
lo stato della grazia  
è la più alta illusione illuminata  
dal sole animale  
la sognatrice  
entra nelle creature  
scuotendosi la polvere aliena della mente*

le rispondono  
 i minerali e gli astri:  
 sono solo sogni  
 ma a diverse velocità del fluire  
 echi  
 contrappunti  
 della stessa placenta  
 dei solidi e dei liquidi  
 dei morti e dei vivi.  
 lei attraversa  
 tutti gli stati d'animo come  
 il periplo dei venti  
 le fasi dell'incandescenza  
 ma si sente sbiancata  
 e non riesce a parlare  
 oppure è solo la stanza  
 vaso silenzioso?  
 Ancora non hai nessun profilo  
 - le dice il sogno – neppure  
 quello che i fari dalla strada  
 proiettano sul muro

Mi preme ribadirlo: come ogni poeta degno di questo nome Lucetta ha consapevolezza piena del mezzo linguistico e sa inventare sintagmi di totale pregnanza ed in questo caso è quell'avvicinarsi delle cose nella *confidenza sonora*, perché musica e poesia sono dentro e traverso il suono e le cose vengono dette, meglio *confidate* come si fa coi segreti, oppure le cose posseggono *confidenza* col suono, del suono abbisognano per non rimanere mute e, dunque, insensate. Lo *stato della grazia* cercato richiede però l'abbandono di ogni razionalismo ed infatti è *illusione illuminata* da un *sole animale* (altro sintagma originale e memorabile) e la sognatrice dovrà affondare nel sogno, compiendo l'esperienza (tremenda ed esaltante, temuta ed enigmatica per un poeta, vera e propria *descensio ad inferos*) dell'afasia: non riesce a parlare, non ha nessun profilo, malgrado abbia attraversato *tutti gli stati d'animo* simili al *periplo dei venti* e agli stadi alchemici, ma è *sbiancata*, il che farebbe supporre che si è fermata al secondo (*l'albedo*) dei quattro gradi dell'*opus alchymicum*. *Oppure è solo la stanza* (anche in questo caso viene assunta la duplicità di un vocabolo, qui avente la valenza sia di luogo conchiuso che di termine tecnico della poesia) *vaso silenzioso*? Chiede l'autrice.

*Se scrivo è per trovare un angolo notturno  
 mi ci accomodo  
 chiudo le stanze affollate accendo luci  
 nella più antica e verde  
 come nel film di Truffaut (da Quinto autoritratto notturno, in Se fossimo immortali, op. cit., pag. 58): stanza è anche luogo e momento del raccoglimento, dove stare per scrivere. Nel Concerto per la mano sinistra (Maurice Ravel) leggiamo:*

(...)

*Chi si ripara nell'ombra a godere la luce  
sceglie la parte sinistra di sé gli oscuri  
lobi temporali che dirigono  
occulte partiture.*

*ora tu suoni  
per me per noi  
per questa casa saturnina che a ogni nota  
si frantuma un po' di più*

*moduli assenze come  
vuoti virtuosi  
pause musicali  
impari e dimentichi  
impari e dimentichi*

*e non smetti mai di suonare (pag. 72).*

Il lato saturnino (ricordate Paul Verlaine? I *poèmes saturniens?*), ombroso e melancolico dell'arte è anch'esso irrinunciabile, ci porta verso il paradossale e il rovesciamento del senso comune, verso la contestazione delle *idées reçues* e dei luoghi comuni, presenze non nuove nell'opera dell'autrice genovese, per cui non deve e non può sorprendere se *For children* (da Bela Bartòk) è aperta da una citazione di Bruno Schulz (autore studiato, guarda caso, da Marco Ercolani): *Il mio ideale è maturare verso l'infanzia.*

*la stanza nel buio si colora  
sono palloncini le note?  
(...)*

*il mare è qui sul pavimento*

(...)

*dammi il coltello  
tutto va preso a squarci e morsi -  
è così che si diventa adulti.*

pose timida il dito sopra un tasto del pianoforte e l'universo esplose  
- era gonfio e invisibile? Abracadabra abracadabra  
gola orecchi occhi a quel tocco si spalancarono

*abracadabra  
se potessi  
ripetere quel suono  
e lo stupore*

(...)

abracadabra  
abracadabra  
*dammi l'ago e dammi  
filo e forbici  
voglio cucire  
ricucire*

*scucire il mondo* (pagg. 65 e 66).

Frisoni aveva scritto in *Ritorno alla spiaggia*:

*Filo e uncinetto e  
guarda come si fa impara anche tu  
un punto dopo l'altro e poi  
il misterioso modo di curvare  
e cominciava la chiocciola  
si ingrandiva a ogni giro.  
Ti guardavo le mani.  
Da lì mi è nato il male di cercare  
l'inizio di ogni cosa.  
Ma nessuna ha maniglie  
non si fa catturare.*

*Occorrono strategie per non ferirsi* (in *Ritorno alla spiaggia*, pag. 13) ed era la madre la maestra di vita e di poesia; sempre la madre diceva poco oltre:

*Guarda il mare le nuvole non pensare  
ad altro non pensare  
a nulla, senti il tuo corpo  
sentilo in pace:  
tutto questo è  
gioia piccola*

Al che la poetessa risponde:

*Sono la regina assoluta del piccolo ormai:  
impercettibilmente mi hai dato le consegne* (da *Gioia piccola*, pag. 14) e poi:

*Da un buco del pavimento  
dietro una mattonella  
si troverà una strada*

*che fugge verso il porto...* (ibidem, pagg. 14 e 15). In queste pagine si rintraccia l'antestoria del testo offerto nell'*Emozione dell'aria*, gli stessi stupori ed entusiasmi della mente bambina che scopre il mondo, o meglio, il mondo attraverso i suoni e che il mondo si può anche "suonare"; da ciò deriva la necessità di *maturare verso l'infanzia*, di riconquistare orecchi ed

occhi disposti a stupirsi e ad emozionarsi.  
Ma, in ogni caso, l'età adulta è qui e adesso:

(...)  
*Le nostre maschere tragiche ruotano nell'aria del salotto:  
se solo potessimo sragionare,  
nessun confine si è perduto e il mare non sta qui e noi  
sulla riva del divano  
mai partiti*

*Quando saremo infine bambini e come?  
perché la pelle scorticata solo lei  
sa dirci dell'ustione in fondo all'estasi?  
questa è la nostra casa che danza  
accogliente trappola e tempio  
intorno a noi gira e misura  
muro e soffitto  
fa apparire sparire  
il futuro  
ci chiude gli occhi  
la bocca  
i libri*

*i balconi* (da *Danza dei dervisci ruotanti*, pag. 67). Sempre nel poemetto (che è anche uno snodo fondamentale nella poesia di Lucetta) *Gioia piccola* leggiamo: *Una domanda non ha mai risposta / solo fine* (pag. 18), per cui gli interrogativi appaiono sempre come arcate di ponte gettate verso una riva forse impossibile da raggiungere o comunque difficile e sfuggente (René Char *docet*) e, in più, la danza dei dervisci ruotanti apre ulteriormente (se ce ne fosse bisogno) l'arte di Frisa verso l'Oriente.

*Questa è la nostra casa che danza: e tempio, trappola, muro, occhi, bocca, libri, balconi* è una collana di sostantivi cui è affidato il compito di veicolare senso e c'è di più: nella poesia di Lucetta il sostantivo da lei di volta in volta scelto si apre come fosse una galassia di connessioni e di implicazioni, di portati e di connotazioni (da qui deriva, fra l'altro, la tendenza di Frisa a far coincidere il sostantivo col verso stesso). La *casa* e la *stanza* sono centri essenziali della poesia e dell'esistenza:

*l'enigma di questa stanza è  
la stanza* (da *Passacaglia*, pag. 46), senza dimenticare la casa, il corridoio e le stanze protagonisti assoluti e mitici di *Gioia piccola*.

La stanza in cui si ascoltano le mosche che ispirano il libro risuona ora nelle note di Olivier Messiaen:

*dalle prigioni  
si guardano volare gli uccelli -  
la stanza  
sigillata  
non si apre  
in una parte della mente*

*altre leggi o nessuna  
altre terre senza acqua e ossigeno  
fra nebulose -  
è l'abisso degli uccelli?  
stanotte  
nel cielo caldo  
i punti delle stelle  
sembrano mosche intorpidite  
o uccelli in posa a luccicare  
in un'altra gabbia  
Si suona nel lager ma nessuno vola  
e qui un velo di note  
ci allontana dall'orrore e noi  
noi si aprirà le dita  
per segnare l'ombra delle ali  
sulle tombe*

*perché gli uccelli la vedano* (*Abîme des oiseaux*, pag. 68). Esiste un *poème* di Saint John Perse che si chiama *Oiseaux* (1962) nel quale il poeta francese esprime proprio il senso di spazialità e di libertà cosmica incarnato dal volo degli uccelli; nel testo della poetessa gli uccelli richiamano, per contrasto, la prigionia e la privazione della libertà (anche in senso esistenziale), agganciandosi perfettamente alla nascita e allo spirito della composizione di Messiaen il quale, lo ricordiamo brevemente qui, compose il *Quatuor pour la fin du Temps* tra il 1940 e il '41 nel campo di prigionia di Görlitz. Il concetto di *fine del Tempo* viene sviluppato dal compositore quale apocalissi, cioè fine della storia che sembra dissolversi nella guerra e nell'avanzata nazista ed anche fine del tempo come era stato inteso dalle leggi della tonalità classica. La poetessa italiana propone così il tema dell'arte in rapporto con il Lager ed il tema della memoria, mentre i versi *i punti delle stelle / sembrano mosche intorpidite* fanno tornare alla memoria un'immagine presente nel *Woyzeck* di Georg Büchner, allorquando la nonna racconta una fiaba che ricorda quella conosciuta e tradizionale della *pioggia di stelle*, ma che, in realtà e in funzione del dramma, è totalmente pessimistica e nichilista, per cui la bimba orfana va, durante il suo peregrinare per un universo svuotato di vita, dalle stelle e scopre che esse sono morti insetti d'oro infilzati contro il cielo.

Volare e non volare sono altre metafore del vivere (meglio: del diventare adulti) e del fare arte:

(...)  
*La morte della casa per fuoco è innaturale:  
che sprofondi  
si unisca alla terra  
fiore marcio ala rotta  
diventi quello che è già stata.*

*Se portiamo la casa dentro di noi  
forse potremo volare.*

(...)

*Mi commossi molto quando  
la casa della strega si mise a bruciare.*

*Hansel e Gretel fuggivano via adulti  
chiedendosi chi fosse la strega e dove*

*la loro casa* (da *Peace Piece* – Tony Childs -, pag. 74) e in *Gioia piccola* di *Ritorno alla spiaggia* veniva ampiamente trattato il Leitmotiv della casa in fiamme: *Chi ha acceso i fiammiferi nel ripostiglio mentre scrivo? / Chi appicca il fuoco alla casa? / È bene o è male che bruci?* (pag. 14).

*le percussioni  
ci ricordano che la terra è qui  
e noi siamo qui  
confusi  
da tutte le contaminazioni*

*Tra i battiti del tamburo  
non c'è caduta*

*ma un respiro in levare*

*protetto da un grembo* (da *Percussions*, pag. 75). Ecco la conferma: il tamburo è, nella poesia di Lucetta, paradigma della madre terra e dello sciamanesimo; scriveva in *Se fossimo immortali*:

(...) *Mi vedo  
compiere gesti ampi segnare  
l'aria con dita da sciamàna battere  
terra e tamburi accovacciata a far nascere  
far nascere*

*e non morire mai* (da *Secondo autoritratto notturno*, pag. 52). Cogliendo l'anima mescolata e spesso percussiva del jazz, la poetessa genovese va alle radici di questa musica, ne individua le connessioni con quello che potremmo chiamare "il battito della terra" e la sua forza feconda (il *grembo* in cui *far nascere*). E non meno decisiva è la danza, anzi il *danzare all'indietro* come in certi riti preclassici e classici celebrati per ristabilire l'ordine infranto:

*dimenticare è danzare all'indietro*

(...)

*tu reggimi bene lo sai  
che soffro di vertigini*

*quando mi allontanano dalla scrivania.*

(...)

*se danziamo all'indietro il piede*

*cancella il fastidio dei riflessi*

*ci illudono le curve di seguire*

*il flessuoso universo* (da *Oblivion* - Astor Piazzolla -, pag. 76). Un tango per ripercorrere i moti curvilinei dell'universo, per entrare in consonanza con esso.

Naima

(John Coltrane)

dolcemente

scivola

scivola

fino ai piedi

passa oltre

si viaggia  
tra cartilagini e giunture  
rete invisibile  
svegliata  
a un nuovo sonno

tra

snodi e  
sinapsi

da fiato a fiato

qualcosa

dolcemente

scivola

passa via

L'arte d'ingannare la morte  
è chiusa in gola?

77

*L'arte d'ingannare la morte* è simile a quella del cavaliere Antonius Block nel *Settimo sigillo*, coraggiosa e perfettamente consapevole dei propri limiti e possibilità? *Chiusa in gola* col fiato e col canto che esprimono amore e dolcezza, che intessono bellezza, ha una simile arte la durata di momenti davvero infiniti e immortali nella loro compiutezza? *Dolcemente* (fulminante quest'attacco, quasi *ékfrasis* non di un'opera figurativa, bensì musicale, e pure classico se pensiamo al *meravigliosamente* di Jacopo da Lentini) *scivola* che cosa? Qual è il soggetto sottinteso? La musica-poesia molto probabilmente che scivola, *passa oltre* e *si viaggia* senza segni d'interpunzione, in un moto continuo, nelle orecchie la melodia di John Coltrane.

Nel libro non mancano le pagine ironiche ed autoironiche come quella che si dispiega sulle note di Gluck (pag. 70) o di Ornette Coleman (pag. 78), per approdare ad



*Introspection* di Thelonius Monk (pagg. 79 e 80) dove si offre un ennesimo spunto interessante ed originale alla poesia di Lucetta, questo:

(...)  
    *gli idioti*  
*vedono il mare dappertutto*  
*nel letto*  
*e negli sgabuzzini della polvere*

(...)  
    *gli idioti*  
*amano la musica*  
*coprono di musica la terra*  
*coprono il dolore*  
*sono innocenti*  
*uccidono l'orrore*  
    *con i suoni*

Ricordate? C'erano, alcune pagine prima, gli *acchiappavento* che ora sembrano essere *gli idioti*, nuova definizione di chi non sa adattarsi alla "vita normale", di chi, evidentemente, non ha "senso pratico". Gli idioti sono come il principe Myskin (*sono innocenti* scrive infatti Frisa), forse come tutti questi musicisti e compositori amati ed ascoltati, capaci di ispirare un universo di poesia.

E c'è (ovviamente non a caso) uno *spioncino sghembo* (pag. 81) in *Bitches brew* (Miles Davis) dal quale guardare New York, per identificarsi con le vittime dell'attentato dell'11 settembre, per ricordare le Twin Towers prima oscillanti e poi scomparse, mentre *l'assalto della tromba nomade* permette di vedere e rivedere l'accaduto, di *scavare* tra le macerie della storia e di se stessi. E mi piace pensare che quel *nomade* possa essere aggettivo da attribuirsi anche all'opera di Lucetta Frisa, così mobile nella sua ispirazione e nel suo sviluppo.

Il libro si conclude con un testo il quale, oltre che giocare sul titolo inglese *peace/pace – piece/pezzo* (ma stavolta il riferimento è al brano di Bill Evans), presenta un salto strofico tra verso e verso a suggerire una lettura fortemente pausata ed un passo lento, un meditare grave per il quale il silenzio è spazio necessario e significativo:

(...)  
*Dove si va*  
  
*oltre la verità*  
  
*si bussava a quelle porte celesti*  
  
*che non si aprono*  
  
*non possono aprirsi più*

*perché l'oltre è finito*

*e tra il paradiso e l'inferno*

*c'è un millimetro* (da *Peace Piece* – Bill Evans -, pag. 84).

Tenendo sottomano gli altri libri di Lucetta, andiamo a cercare in *Se fossimo immortali* e nel poemetto omonimo tre icastici versi:

*Amore bellezza pensiero sonno e sogno*

*sono le dolci maschere*

*della follia di non morire* (pag. 26): gli assi portanti del fare arte, alcuni dei temi prediletti di Lucetta Frisa: *amore bellezza pensiero sonno e sogno*. Il *millimetro tra il paradiso e l'inferno* prepara al libro successivo, l'approdo stoico dell'*Emozione dell'aria*, il leopardiano contemplare il nudo vero non spegne la poesia, prepara invece un nuovo viaggio.

(Ed invito, *last but not least*, a leggere assolutamente l'ampia, appassionata nota sulla poesia di Lucetta Frisa firmata da Gianmario Lucini e l'intervista con la poetessa che aprono il volume).

## 2. Il corpo emotivo della bellezza (*Sonetti dolenti e balordi*).



Italiana è l'invenzione del sonetto, dantesco/petrarchesco la fondazione del suo prestigio europeo, ininterrotta la sua fascinazione. Il numero concluso dei 14 versi sembra esercitare ancora oggi quella suggestione derivante dal dover dire entro spazi rigorosi, cercando l'arduo equilibrio tra tradizione e rottura di quella stessa tradizione, dal momento che nessun poeta consapevole può ignorare la tradizione né, al contempo, trascurarne la messa in crisi. Lucetta Frisa (che, ad esempio, aveva affrontato in *La follia dei morti*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 1993 la forma-sonetto in una dedica-colloquio a e con Gaspara Stampa) sembra allora recuperare l'uso già due-trecentesco della "corona di sonetti", ma, come una musicista, applicando innumerevoli variazioni negli schemi, nelle rime, nelle assonanze e nella scansione sillabica del verso, sviluppa una sorta di "studio" delle possibilità apparentemente inesauribili del sonetto, legando indissolubilmente la sperimentazione metrico-prosodica alle necessità espressive che affrontano senza reticenze i temi del dolore e della morte, dell'allontanamento e dell'assenza. La lingua italiana ne è, ovviamente, strumento formidabilmente espressivo, duttile, aperto alle necessità del dire. E Lucetta si pone nella stessa linea di chi, in Europa, vivificando schemi della tradizione (Heaney, per esempio) insegue il rigore formale ed etico tramite il quale dire il caos, l'abisso individuale e collettivo, la violenza della storia, lo smarrimento. Non la resa al labirinto, ma la sfida al labirinto, secondo la tesi calviniana, non la mimesi del caos, ma l'immersione cosciente in quello stesso caos, con gli strumenti psicologici, culturali e perfino retorici che abbiamo a disposizione.

Le sequenze *del dolore, della follia, del mistero, del sogno, privata, dell'uscire da sé, dell'inconclusione* scandiscono il libro con un'architettura precisa all'interno della quale accorgimenti musicali come quello del Leitmotiv, della ripetizione, della variazione, della reiterazione riaffermano questa linea "italiana" del canto che, però, non ha nulla di consolatorio, né di lenitivo, dal momento che sofferenza e presenza della morte costituiscono i nuclei tematici del libro. La stessa veste tipografica dei testi, nel libro precedente talvolta "rarefatta" e spesso sperimentale come ho già sottolineato, qui trova la compattezza serrata dei versi lunghi (l'endecasillabo è il metro di base e di riferimento) e dei canonici 14 versi del sonetto, pur senza l'esplicitazione della scansione strofica. Linea "italiana" questa del sonetto, certo, ma, dati i temi, come non pensare anche a Shakespeare, a Ronsard, a Louise Labé, a Du Bellay, a Góngora, a Quevedo? Come non lasciarsi suggestionare da certi testi di Bonnefoy e Jaccottet che del sonetto riecheggiano forme e peculiarità? Linea "italiana" se pensiamo alla tradizione e, in pieno Novecento, ad un'autrice come Giovanna Bemporad che sembra enucleare la maggior parte dei propri testi sempre attorno alla forma canonica dei 14 versi affrontando proprio i temi dello scorrere del tempo, del dolore, della bellezza, della morte. E, al di là di questioni metrico-prosodiche, c'è ovviamente un altro poeta, scrittore, intellettuale francese amatissimo, studiato e tradotto da Lucetta, vale a dire Bernard Noël; chi, rimanendo qui, nella Dimora, avesse curiosità di approfondire, potrebbe aprire questa pagina <http://rebstein.wordpress.com/2008/10/27/bernard-noel-nella-traduzione-di-lucetta-frisa/> e riconoscere numerosi, rivelatori punti in comune tra i due poeti; in questo momento mi permetto solo di fermare l'attenzione sul concetto elaborato dal poeta francese di *sensure*: ebbene, credo che la poetessa italiana lo tenga ben presente proprio componendo una poesia che si pone in modo radicale la questione del senso della parola, spesso perduto o travisato o violentato da ragioni storiche e politiche; il titolo stesso che contiene quel *dolenti* e quel *balordi* potrebbe essere provocatorio, dicendo a chiare lettere ciò che l'autrice critica e respinge da sé come persona e come intellettuale: l'ottimismo a tutti i costi, programmatico e di facciata; l'atteggiarsi obbligatorio a persone "svegli", "esperte del mondo e della vita". Invece:

*L'occhio di Dio guarda fisso dall'alto  
l'occhio del morto fissa da sottoterra  
la linea curva vacua che sta in mezzo  
dove gli umani vivono relativi* (pag. 11).

Sono queste, immediate, le coordinate del discorso poetico di Lucetta Frisa, secondo una derivazione dantesca e petrarchesca che non ignora gli approdi della modernità:

*Quand'è finito il tempo della lotta  
e dell'offesa che insieme a noi diventa  
polvere resta l'attesa dell'alto  
o del nulla secondo le proprie  
inclinazioni* (ibidem).

E se sia Ritsos che Pessoa aprono il libro con due citazioni che ribadiscono il dolore dell'esistere, l'*occhio* supposto onniveggente di Dio e quello sepolto del morto fissano

(con quella variazione-richiamo *fisso / fissa*, avverbio / verbo) la *linea curva vacua* (ed anche qui è presente un accorgimento retorico, quasi un palindromo di *curva* che, mantenendo le unità sillabiche, si rovescia in *vacua*) dove l'essere umano esperisce la propria fragilità. Dentro la fragilità-relatività dell'esistere ecco l'attesa, *attente* ed *Erwartung*, ecco l'aprirsi verso un tempo a venire:

... *Bisognerà fare*  
*testamento solo per sé se l'occhio*  
*di Dio e del morto non leggeranno.*  
*Chang-tzu già sapeva questo aprendo*  
*i suoi sensi umani verso l'immenso*  
*dolore di ogni cosa che scuote l'aria.*

*Aprire i sensi umani* (splendido sintagma) mi sembra un modo di riferirsi alla parola poetante, visto che è attraverso e per mezzo di essa che il libro si giustifica, quasi esso fosse una proposta in chiave moderna di quei poemetti medievali francesi e tedeschi che nella meditazione sulla caducità delle cose terrene approdano ad uno stoicismo adulto e consapevole, ad una saggezza forse oggi non più possibile, ma che resta comunque un'aspirazione. Ed infatti è forse lo stesso Chang-tzu che, nel sonetto successivo, comincia *a salire / il colle sopra la città*:

*Aprendo i suoi sensi umani il dolore*  
*si fece insopportabile come la gioia*  
*lui volle proteggersi dalla rovina*  
*degli eccessi e dal presente che costringe*  
*azioni ed emozioni a recitare*  
*qui il loro teatro e cominciò a salire*  
*il colle sopra la città e comprese*  
*tempo spazio ironia camminando*  
*in salita respirando pensando*  
*e non pensando più. Il corpo pensava*  
*da solo i suoi occhi pensavano*  
*tutte le direzioni: si fermò*

*a tradurre il suo grande sogno in libro*  
*ma sapeva che l'amore non si legge* (pag. 12). Vien fatto di pensare che sia la stessa Lucetta a voler far propri gli insegnamenti del filosofo cinese o a voler trasformare il proprio grande sogno in libro, ma l'aporia scrittura/vita s'impone (*l'amore non si legge*) implacabile ed anche questo è tratto di estrema modernità nell'opera di Frisa: lo sfasamento tra arte e vita, la vita che non si lascia catturare mai completamente dall'arte (ricordate il primo Thomas Mann e *Tonio Kröger*? O Proust ed il suo immane progetto narrativo? Pessoa e la dicotomia sempre rinnovata tra esistere e scrivere?)

*Questi occhi chiusi guardano ogni pianto*  
*dice in silenzio il Cristo di legno*  
*il braccio allungato per gravità*  
*di dolore e di terra quasi schiodato*

*tra strepiti d'alto e basso.(...)*

*(...)*

*mai il mondo smetterà di generare*

*dolori orrori pianti guerre e morti*

*(...)*

*(...) E sento uno strappo*

*al braccio – una vertigine – e cado giù*

*in bilico tra la follia e l'abisso* (pag. 13). Ancora il termine *gravità*, in questo caso *gravità / di dolore e di terra* (*gravità* intesa sia come *gravezza* che come *forza d'attrazione*, abbiamo già visto): c'è il Cristo di Burgos di una poesia di Rafael Alberti (*Por mis más negros difuntos / dime! No sé de qué eres, / Cristo moreno de Burgos, / No. / De piel de búfalo, dicen, / dicen que de piel de búfalo. / Yo* in *La amante*, 1926) e c'è il Crocifisso dell'Altare di Isenheim che un'impressione così forte fece su Canetti e su Sebald, c'è il Cristo crocifisso di Velázquez ed il poema famoso di Unamuno del 1920 (*¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío? / ¿Por qué ese velo de cerrada noche / de tu abundosa cabellera negra / de nazareno cae sobre tu frente?*); anche Lucetta adotta l'immagine cristologica per dire il dolore umano, l'uomo quale vittima di *dolori orrori (...)* *guerre*, ma vale la pena notare la forza ossimorica degli occhi *chiusi* che *guardano* ogni pianto e del silenzio che *dice* di questi occhi chiusi tuttavia capaci di guardare e non può sfuggire la forza tragica del braccio *allungato (...)* *quasi schiodato*.

Altro Leitmotiv mutuato dal Cristianesimo, stavolta ortodosso russo, è la città di *Kitež*:

*Il dolore ci fa cadere a terra*

*il corpo abbraccia il corpo della terra*

*come il bambino abbraccia la madre*

*e gli arabi si inchinano al dio folle*

*del Dolore e i russi reclamano*

*di spalancare il mistero della terra*

*sigillata sotto di loro e guardare*

*Kitež, la città bella sprofondata*

*in inverno da cieco ghiaccio*

*da pietre ed erba e rovi in estate,*

*entrare in lei come risarcimento*

*al dolore patito in questo luogo*

*di sopra. E pregano – ce l'hai promesso*

*tu devi darci il paradiso adesso* (pag. 14) e in un altro luogo, distante, del libro Lucetta scrive:

*In Garfagnana esiste un'altra Kitež* (pag. 30), come ad abbracciare e contenere nelle pagine intermedie proprio il canto e la meditazione su situazioni dolorose private, sul senso e sulla necessità del mistero, sulla follia. Non dimentichiamo, tra l'altro, che *La città di Kitež* (Nino Aragno Editore, Torino, 2012) è il titolo di un'importante raccolta poetica di Valeria Rossella nella quale viene tematizzata la malattia e la separazione dovuta alla morte di una persona cara e dove i riferimenti alla musica e alla pittura risultano molteplici: tema portante anche di questo libro è il tempo.

Tornando a Frisa occorre sottolineare che la cosiddetta "elaborazione del lutto" è tema che percorre *Ritorno alla spiaggia*, per cui il dolore dovuto al distacco e alla perdita definitiva trova nei *Sonetti* ulteriore sviluppo nel tentativo di andare oltre l'esperienza soggettiva (lì era la morte della madre) per approdare ad un'esperienza più generale:

*Il dolore è lava di vulcani  
colata a valle divenuta nera* (pag. 15).

*Se scrivere è tagliare la testa  
al dolore fratturato tra parole -  
lo curerò in un vaso di basilico  
che mostri presto nuove foglioline  
profumatissime. Miracoli  
della natura ora da noi lontana  
e del fantasma arido del foglio  
che possa sottoterra rifiorire  
verso un cielo non precipitato  
e dentro i versi non esangui asciutti  
di lacrime dove seminai la vita  
come un soldato antico con l'onore  
delle armi che sa la resa e la dama*

*che nell'attesa ricama ricama* (pag. 17). La raffinatezza magistrale della dizione poetica ha qui il suo punto di partenza in un'allusione-citazione (la vicenda di Lisabetta da Messina) che si biforca in una duplice direzione: il dolore e la scrittura. Scrivere è affrontare il dolore, *tagliargli la testa*, dunque uccidere il proprio amante per farlo resuscitare in un vaso di profumatissimo basilico (mi sembra trasparente la metafora della poesia nutrita dal dolore e splendida pianta). Ecco quanto Lucetta scrive in *Se fossimo immortali*:

*ho assunto questo compito ereditato da mia madre  
la cura del vaso, acqua e pianta, perché  
- lei diceva – non c'è vera gioia senza la misura.*

*Nessun vaso resiste l'acqua sì, anche versata.  
Lei mi prendeva la mano  
e mi diceva *tóccala mi faceva toccare tutto*  
*nominava le cose e le rendeva eterne*  
*senti il profumo diceva ascolta questo suono*  
*guarda questo colore guarda odora ascolta* (da *Vaso etrusco*, pag. 10).*

E, continuando a riflettere sul tema del dolore, leggiamo nei *Sonetti*:

(...)

*Di un piccolo dolore non si muore  
ma del Dolore del mondo, della storia  
orribile incantata dentro il niente*

*che all'improvviso ci rovina addosso* (pag. 18). C'è, è evidente, una connessione strettissima tra la scrittura poetica e la macrostoria, definita *orribile* (è l'Angelo della storia di Klee e di Benjamin: *C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una*

catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta da *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi (ET saggi), Torino, 2010, cura di Renato Solmi). Melodiosa è la pronuncia di Lucetta Frisa, così "italiana" nella sua predilezione per il canto e l'armonia e coraggioso è lo sguardo della poetessa che attraverso quel canto si esprime, uno sguardo che non nasconde nulla a se stesso dell'*arido vero* di leopardiana memoria.

*La follia è protezione dal male  
della terra quante città sommerse  
per non mostrarsi mai agli aggressori  
lasciamoli arrivare noi si rimuove  
il bel paesaggio e i nostri amati averi  
da loro disprezzati, anche i templi  
si nascondono a custodire i sogni  
il fiato sacro degli dèi le spighe  
nel sottosuolo, i diari segreti  
come pozzi d'acqua nel deserto  
ma solo a noi tocca sapere dove  
è stato steso il velo a riparare  
linfa e sperma respiro e ragione*

che tutti i saggi non chiamano follia (pag. 20): con acutezza Francesco Marotta nell'introduzione alla silloge pensa a Nadežda Mandel'stam come a colei cui *tocca sapere dove / è stato steso il velo a riparare* e quindi salvare i *diari segreti* del marito-poeta, che sono, a ben pensarci, i diari della coppia e di un'intera nazione sbranata dal secolo-canelupo.

E poi:

*Potessi mutarmi in Andrea Salos*

(...)

*Penso alla follia come fuga bella  
da quanto non è più nostro, spezzato  
il legame col mondo che gira a vuoto  
per conto suo e fuori ci ha sputato*

*come rifiuto marcio, zavorra* (pag. 21). Ecco il tema ricorrente della follia: *Come fanno i pazzi* è il titolo di una densa sezione di *Se fossimo immortali*; Lucetta è autrice, assieme a Marco Ercolani, del libro *Sento le voci* (La Vita Felice, Milano, 2008) nel quale fondante si fa l'ascolto che i due autori mettono in pratica (e con loro il lettore) dei racconti dei "matti"; non c'è dubbio che l'interesse personale e la concomitanza di vita e di passioni letterarie con Marco Ercolani (psichiatra di professione ed autore, tra l'altro, di *Turno di guardia* – Il Canneto Editore, Genova, 2011 – libro che indaga dall'interno il mondo della follia, anche nelle sue connessioni con la scrittura e con la narrazione) portino l'autrice ad affondare il suo scandaglio nell'universo della follia e nel suo reale significato. A questo punto potrei citare il nome, forse ovvio, di Alda Merini, ma non voglio dimenticare neanche quello di Federico Tavan, né di Dino Campana, né di due artisti al centro



dell'interesse e della scrittura di Lucetta e di Marco: Friedrich Hölderlin e Robert Walser. Intendo dire che il *folle* mi sembra fare il paio con il *balordo* dei sonetti e con gli *acchiappavento* e gli *idioti* del libro precedente, trovando in più di un artista della contemporaneità e del passato l'*exemplum* di un'esperienza e, spesso, di una scelta capace di contestare, criticare, stravolgere e sconvolgere il mondo dei sedicenti "normali". Ne vorrei riparlare in un futuro prossimo venturo, ma posso anticipare già qui che, leggendo *Preferisco sparire* di Marco Ercolani (attualmente disponibile in forma di ZiBook, cioè ebook edito da *Zibaldoni e altre meraviglie* di Enrico De Vivo), ci si lascia convincere dall'idea che per esempio Hölderlin abbia scelto la follia e si comprende la serietà con cui Lucetta Frisa affronta la questione dell'oscillare tra "normalità" e follia, proprio perché, a ben rifletterci, i confini non sono definiti, la vita esige scelte continue, mette in discussione le certezze raggiunte. Ragione e follia posseggono confini sfumatissimi come l'ombra e la luce, il suono e il silenzio, per riferirci alle polarità tematizzate nel libro precedente.

*Per vivere ho bisogno del mistero  
o ragazzo d'Atene tu soltanto  
mi ascolti e parli con gli dèi seppure  
morta è l'infanzia dei templi e le siringhe  
non di Pan assaltano i recinti sacri  
e rifiuti di plastica e le cicche  
cantano inni osceni in un casotto.  
Lasciatemi qui a piangere e a imprecare  
io dei balordi sono la vestale  
carriera non seppi fare né il risotto  
dissipai le frecce del mio arco fui  
immortale e sognavo che i sogni  
si sarebbero un giorno fatti carne*

*grazie al capriccio di un dio balordo* (pag. 23). Punto d'avvio del testo sono i versi di Emily Dickinson (*Ragazzo d'Atene / sii fedele a te stesso / e al Mistero*) che Lucetta fa scontrare, col preciso fine di creare uno shock emotivo, con la realtà avvilita ed avvilita che ha ucciso il mito e le favole, per cui il poeta, lungi dall'essere un vate, è *vestale* dei *balordi*, incapace di far carriera e di cuocere il risotto, accostamento beffardo ed amaro nei confronti di sé, ma anche di un mondo che ha perduto la bellezza. Un simile registro tragicomico è presente in *Sesto autoritratto diurno* da *Se fossimo immortali* dove la metafora del supermarket (anzi, del Supermarket) mette in scena un *Eden surgelato* dove si acquista a piacimento il *Sublime Quotidiano*.

Scrivo in maniera incisiva Mauro Germani: *Il dolente e il balordo – inteso quest'ultimo come forma concreta d'indagine conoscitiva e poetica tutta personale, anomala e spiazzante, al di là di quanto può essere codificato dalla tradizione – costituiscono sì le cifre tematiche e stilistiche del volume, ma anche il punto di partenza e di esplorazione incessante, di interrogazione continua della parola, della sua insonnia e del suo viaggio non programmato ma oracolare ed imprevedibile, capace di accogliere voci, visioni, miti e suggestioni perturbanti, fino al punto in cui inizio e fine misteriosamente s'incontrano* (da *Margini della parola*, La Vita Felice, Milano, 2014, pag. 89).

E la negazione puntigliosa di certi atteggiamenti, valori, mentalità tipici dell'Occidente arriva alla pagina immediatamente successiva, alla storia vengono negate le magnifiche

sorti e progressive, Tanizaki assunto come esempio di tale contrapposizione al rullo compressore occidentale:

*Per vivere ho bisogno del mistero  
i sogni mi difendono dai barbari  
che sempre hanno ragione con l'arma  
della storia che altera i colori  
sfumati penso a Tanizaki e all'ombra  
su tazze laccate e carta opalescente  
per distinguere l'Oriente e preservarlo  
dalla troppa luce occidentale.*

(...)

*Noi, i barbari arrivati da un pezzo* (pag. 24) ove quest'ultimo verso fa pensare ad una celeberrima lirica di Kavafis.

*Per vivere ho bisogno del mistero  
occhi di un'altra specie sacre pietre  
dipinte o incise nel buio delle grotte.*

(...)

*Vorrei credere un messaggio sacro  
l'imprevista invasione della luce*

*sul mio scuro letto addolorato* (pag. 25). In più di un'occasione Lucetta Frisa ha dichiarato la propria attrazione per le pitture rupestri e per le grotte preistoriche (c'è bisogno di ricordare tra l'altro il bellissimo saggio sulla grotta di Chauvet in *Il muro dove volano gli uccelli?*) Anche qui s'introduce lo scetticismo contemporaneo espresso dal condizionale *vorrei*, rinforzato qualche pagina dopo dall'affermazione

*Realizzare qui i sogni è un errore:  
le idee quando cadono a terra cambiano  
forma s'infettano negli acquitrini  
dove vanno a infangarsi gli uccelli.*

(...)

*chiedilo a Lucrezio agli atomi stellari  
alle cellule tumorali è sorpresa  
tutto un soprassalto un movimento  
molesto. Chi sogna sa la sfasatura*

*aprendo gli occhi toccando l'idea* (pag. 27). Uno dei Maestri della poesia contemporanea aveva parlato di *Spleen et Idéal*, Frisa inventa il concetto di *sfasatura*, ribadito dalla situazione del sonetto successivo (la visita all'Alhambra e lo squillo del cellulare che preannuncia la morte di una persona cara):

(...)

*I sogni vanno rispettati nel loro  
tempo sono sacri se restano lucidi  
sogni ficcati nel sangue con l'artiglio  
velenoso e dolce. È questa la régola*

(pag. 28). Stoicismo, verrebbe da pensare.

Ma i poeti sono esseri a volte testardi, spesso sognatori, sempre in controtendenza, forse folli:

*Dentro la sabbia scolpire il fiato  
dice Claude Esteban poeta dolente  
dolore che in clessidra si fa sabbia  
perché fummo lacrime e poi granelli  
di un'unica spiaggia di un unico mare  
accanto al sogno assoluto dei folli*

*e dei morti il silenzio inquisitore* (pag. 34), silenzio interrogante da parte dei morti che da sempre hanno una presenza forte nell'opera di Lucetta Frisa:

*Non sento non sento nulla qui dentro  
e si batte il petto secco con le dita  
secche (...)*

*(...)*

*E quando piango la penso e sentire  
devo sentire sentirmi annegare*

*nell'acqua delle mie torbide lacrime* (pag. 35). Forse la persona cui si accenna nel sonetto è la madre della poetessa, la stessa figura-voce-memoria che domina la prima metà di *Ritorno alla spiaggia*:

*(...)*

*Anch'io coperta di troppe piaghe  
alla fine non soffrivo più.*

*Me n'ero andata da un pezzo*

*(...)*

*Troppo tempo è entrato nel mio respiro  
ora sono nel vuoto:*

*tu mescolalo*

*alla bellezza che ti ho insegnato*

*e ricorda*

*mentre stai scrivendo di me*

*la confusione*

*di chi perde il fuoco e il disegno.*

*(...)*

*Sei una maga – dicevi.*

*Il mio esorcismo ora*

*è quello di farti scrivere di me* (da *Senza voce*, pagg. 28 e 29). I primi tre poemetti di *Ritorno alla spiaggia* sono infatti un continuo dialogo con la madre morta e, per ciò stesso, con la vita e con la poesia nella loro dialettica con la morte: anche in questo senso i *Sonetti* continuano ed approfondiscono un diuturno meditare su tali temi.

Memoria, ricordo, tante le estati con le loro spiagge e il loro mare in *Ritorno alla spiaggia*, titolo esplicito del ritorno verso le memorie del tempo passato; e qui, in questo nuovo libro:

(...)

*Dov'è l'estate che se n'andò in fretta  
di luna non ce n'era o non ci ha visto.  
Noi abbracciati lasceremo scorrere  
lacrime e fiato e sbattere le imposte  
forse i fantasmi raggiungono un'intesa  
arresa, e saranno belli anche tristi (pag. 38).*

Ma nella e dalla consapevolezza del soggettivismo che spesso innerva la storia memoriale ecco sorgere una sorta d'imperativo:

*Uscire da sé come la scala  
giù dalla chiglia della nave verso  
il mare per estrema confidenza.  
Qualcosa che non raddoppi o prolunghi  
spasimo e illusione ma un profondo  
millenario salto della specie.  
Penso a questo mentre preparo cena  
teneramente per noi che non sappiamo  
se vivere o morire col coraggio  
dovuto a queste scelte capitali.  
Intanto bevo un bicchiere di calore  
ebbrezza e distacco ironico in un sorso  
da spartire stasera al tuo ritorno  
coi baci sui nostri corpi arrabbiati (pag. 40).*

*Bisogna uscire da sé consegnare  
i nervi e i pensieri al nulla che non  
ha corpo e non soffre (pag. 41).*

*Bisogna uscire da sé per entrare  
negli altri nel loro dolore come  
nella loro gioia (pag. 42).* So bene che Lucetta inorridirebbe davanti ad una simile affermazione, ma i suoi *Sonetti* sono capaci di riacciarsi, innovandola ed attualizzandola (mi sembra forte l'influenza dell'esistenzialismo specialmente francese, ad esempio), alla tradizione della poesia filosofica e meditativa; Lucrezio, Donne, Quevedo, Hopkins, Leopardi e, in anni a noi contemporanei, Michele Ranchetti, Ida Travi, Flavio Ermini, Edoardo Boncinelli per limitarci all'Italia, assieme ad altri ancora, possono costituire il robusto tronco di questo tipo di poesia. Che possiede anche uno "sguardo cosmico", come dimostrano i versi seguenti:

*L'inconclusione appartiene allo spazio  
come l'imperfezione e la scia dei suoni  
e dei lunghi sguardi il senso non fermato  
in un solo punto. È là che abitavano  
gli dèi l'atmosfera il vapore dei versi*

*le giuste parole di tutte le lingue  
e forse la fine di ogni strazio?  
Ribaldo il sole che illumina tutto  
è la sua legge che non si sa quanto duri  
ma segna il tempo delle creature  
e dei pianeti. Sempre ci sarà un astro  
sfasato a confonderci le origini  
e i calcoli. Il vuoto è necessario  
come l'andare a capo e il suo mistero* (pag. 45) e, subito dopo:

*Solo dall'inferno del dolore sento  
il serpentino muoversi di cose  
umane e inumane nate già prima e oltre  
il dolore (...)  
(...)  
(...) la materia  
è labirinto di spazio e profondità  
riflessa dentro il solco dell'orecchio  
che ti avverte delle altre dimensioni* (pag. 46).

*In fondo al labirinto quale verità?  
Il suono più alto più basso chiamato  
silenzio.*

*(...)  
(...) È Parmenide a parlare  
lui vive a Elèa e ho raccolto  
brandelli del suo corpo giunti fino a me  
e come lui voglio ascoltare il cavo  
suono del nulla e non chiedere  
altro che non capisco. Ho bisogno  
di consolarmi con quella luce  
del sud che in me continua a scintillare* (pag. 47). Anche in questo caso esistono versi da libri precedenti che dimostrano la continuità di tensione intellettuale e di ricerca poetico speculativa; eccoli:

*Sono venuta da morta a riprendermi la luce  
sparsa fuori di me mentre ero sottoterra.*

*(...)  
Sono venuta qui trapassando le pareti  
della tomba di notte non sapevo  
che la voce di noi morti può piegare i muri  
farci tornare indietro dove vogliamo.*

*(...)  
Io cerco la mia casa. So che è ad Elea ma dove?*

*(...)  
Adesso in giro non vedo nessuno. Pietre*

*che furono umane dimore templi abitati  
dagli dèi e dove i filosofi carpiavano nei numeri  
i loro segreti radunando mendicanti  
di verità e sui gradini il grande Asclepio  
curava i loro mali facendo miracoli.  
L'acqua non c'è più. I pozzi secchi i porti insabbiati  
molte pietre e l'erba secca tra loro, allegra. Cielo e vento.*

*La mia casa era ai piedi di una strada in salita  
e in cima una porta grande di pietra (...)*

*(...)*

*Io stavo sulla soglia. Le soglie uniscono e separano.*

*Amavo all'interno delle stanze la loro protettiva*

*quiete ma amavo la luce la gente le loro voci.*

*So che lassù Porta Rosa si tingeva di rosa*

*per chi saliva all'alba e di rosa al tramonto*

*per chi tornava da nord.*

*(...)*

*La luce – questa – potrà soccorrermi? Il suo respiro*

*ha traversato le parole dei saggi. Sento*

*il suo fuoco leggero bruciare il mio velo nero.*

*(...)*

*Mi affido per sempre alla sua polvere* (da *Porta Rosa*, in *Ritorno alla spiaggia*, op. cit., pagg. 63-65). Nei versi da *Ritorno alla spiaggia* è una donna dell'antica Elea che, morta, torna a visitare i luoghi della propria esistenza e a parlare, ma, ovviamente, è Lucetta Frisa che, con uno sforzo dell'immaginazione, imposta il tema della *luce / del sud che in lei continua a scintillare*, proponendo in due suoi libri il tema ontologico di matrice parmenidea; *brandelli del suo corpo giunti fino a me* (i frammenti parmenidei, connubio raro di filosofia e poesia), scrive Lucetta, mi spingono ad *ascoltare il cavo / suono del nulla e non chiedere / altro che non capisco* (ma si avverte anche un'eco dal Wittgenstein del *Tractatus* in questi due ultimi versi). La riflessione intorno al suono e al silenzio accoglie in sé l'immagine della casa e delle sue stanze, una casa che può essere labirinto o la stessa materia che riesce ad esistere proprio grazie al vuoto e, tornando alla casa, fondamentale appare la soglia che unisce e separa (ed è soglia tra suono e silenzio, pieno e vuoto, sonno e veglia, vita e morte, oggi e ieri). Risulta estremamente serio e circostanziato, come si vede, il discorso intorno alla creazione poetica: *Il vuoto è necessario / come l'andare a capo e il suo mistero* e quanto silenzio, quanta laconicità colma di senso sono presenti nelle opere di Anton Webern e di György Kurtág! E di Celan, senza dimenticare un autore come Jabès con quelle sue meditazioni sulla parola, sul libro, sul deserto e, appunto, sul silenzio e sul vuoto, né l'esperienza filosofica islamica ed ebraica.

D'altro canto si avanza attraverso l'esistenza muniti soltanto di *brandelli di sapienza* (pag. 48): l'autrice impiega un termine che, superando il tecnicismo e lo specialismo imperanti, risale fino ai cosiddetti Presocratici, visto che *sapienza* contiene in sé anche l'esperienza di vita, l'apprendistato continuo del vivere; Giorgio Colli sosteneva che la sapienza è *alle spalle* della filosofia ed infatti i *Sonetti* sono impregnati fin nel più profondo di esperienza umana, con acribia intellettuale e sentimentale la poetessa s'interroga incessantemente,

mai come in questo caso è opportuno dire *dolorosamente*, sulla situazione esistenziale umana. E: *Tutti siamo nati matti. Qualcuno lo resta* (Beckett), *Se la nostalgia esiste, è per le cose che non abbiamo mai vissuto* (Javier Cercas), *Rido meravigliosamente con te: ecco l'unica fortuna* (Char), *Dove andiamo? Sempre a casa* (Novalis), *Ho finito di scrivere, e continuo!* (Amelia Rosselli) risultano essere alcune delle citazioni che l'autrice pone all'inizio delle diverse sezioni del libro, costituendo una sorta di coro di alcune voci dall'immane biblioteca reale e ideale della scrittrice, voci sorelle, mai concilianti, sempre problematiche. Come il Kurtz di *Cuore di tenebra*, Vallejo e Hâfez, anche loro voci, suoni, sodali voci:

(...)

*Amiche tanto vicine queste voci  
basta toccare certi punti dell'aria  
e giungono a bisbigliarci all'orecchio  
un solidale dolore sgomento  
che un po' consola mentre sprofonda  
il loro brusio nel grande Suono* (pag. 49),

cosicché Lucetta Frisa può concludere:

(...)

*Dio è il silenzio dell'universo e l'uomo  
il grido inascoltato che gli dà senso* (pag. 50). È estremamente interessante accorgersi di come un libro si rifletta e si giustifichi nell'altro, come di rimando in rimando s'intessa un canto magnifico nella sua complessa architettura, dolente ed umanissimo nella sua capacità di far partecipare il lettore; *L'emozione dell'aria* già anticipava i *Sonetti dolenti e balordi*, questi ultimi esplicitano l'idea dell'universo come suono (ed il musicista, il poeta ne risultano allora interpreti privilegiati); forse affiora di tanto in tanto l'idea cara a Cioran del *funesto demiurgo*, un Dio che è il silenzio dell'universo dentro il quale s'ode il grido-uomo; la *rosa di nessuno*, diceva Celan il quale, rovesciando la consueta direzione della preghiera, invitava Dio a pregare gli uomini – *bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah: prega, Signore, / pregaci, / noi siamo vicini* – scriveva in *Tenebrae*, nella raccolta *Grata di linguaggio* (*Sprachgitter*, 1959) che si apre proprio con un brusio di voci (*Stimmen*) appartenenti al popolo d'Israele e alle vittime dello sterminio.

E già in un libro precedente Lucetta Frisa aveva riflettuto sul tema della voce capace, tra l'altro, di creare l'emozione:

(...)

*se qualche voce trattieni  
nella cavità assorta dell'orecchio  
è l'eco che rincorre il suono  
come un atomo la materia-*

(...)

*L'emozione  
è movimento alieno  
o struttura del vuoto?  
È la spina dorsale*

dell'universo vivo e morto (da *Se fossimo immortali*, pag. 25), aggiungendo:

*L'idea dell'assoluto non mi piace:*

*è folle*

*e crudele* (ibidem, pag. 27).

E, tornando ai *Sonetti*, che cosa potrebbe essere la scrittura?

*unire con calma  
tutto l'orrore  
tra il cielo sghebo del tavolo  
e il pavimento ancora intatto  
nel disgelo  
del foglio* (pag. 54)

C'è poi come un sentore di grecità nei versi che seguono, ma non quella imbalsamata e neoclassiceggiante alla Winckelmann (quindi falsata), ma quella nella quale affondano le nostre inquiete radici:

*canto senza fessure  
per la violenza degli abissi e dei turbini  
e intorno a quella ferma melodia  
invano gli altri suoni ruotavano  
tristi affannosi assaltando  
l'impenetrabile  
canto  
d'Orfeo*

*il canto fermo  
strappato ad Orfeo  
si curva nelle nostre voci  
a contrappunto del dolore*

*i primi dèi  
curiosi di farsi uomini  
alzando città di pietra  
a specchio  
dell'ariosa mappa del cielo  
mai seppero  
che cos'è reale  
se le parole  
o i sassi* (da *Canto fermo*, pag. 58):

l'umano è il vero epicentro della poesia di Frisa, un umano materiato di *parole* e di *sassi*, dal momento che la città fatta di sassi insieme connessi non ha senso senza la parola che ne spiega e giustifica l'esistenza rendendola *polis, civitas*.



La poesia non dimentica che

*il mistero e i suoi ritmi  
nel respiro  
e in ogni cosa viva  
si nasconde (ibidem, pag. 59).*

È questa la composizione cui avevo accennato in precedenza, al concetto di *canto fermo* che mi sembra fare il paio con il *basso continuo*, con una melodia che ci accompagna fin dall'origine, che forse può svelarci il segreto dell'origine e che ci giunge frammentaria, distorta, forse talvolta ingannevole, eco di eco (il canto di Orfeo *si curva nelle nostre voci*). Appare allora totalmente necessaria e corretta l'identificazione che la nostra poetessa compie tra musicapoesia o musicaparola ed esistere umano, come se, comprendendo ed impossessandosi di tale musica, fosse possibile impossessarsi e comprendere anche le ragioni ed il senso dell'esistere, come se l'esistere fosse materiato o impastato anche di musicaparola. E sempre seguendo un'idea di derivazione greca, facendo riferimento alla cerimonia di seppellimento dei morti (l'obolo per Caronte), Frisa scrive:

*chiedo  
qualcosa d'intero  
a saldare il desiderio senza nome  
che consumò la mia vita  
e la ruppe*

*datemi la moneta  
sopra le palpebre  
per un altro sogno  
datemi la moneta  
sopra la lingua  
per farmi udire (pag. 60)*

quasi che possa aprirsi in una sorta di aldilà la possibilità di continuare a sognare e a cantare, oppure che la poesia possa essere un ponte tra il mondo dei vivi e quello dei morti, sempre però una *condition humaine* dominata dal *desiderio senza nome* che consuma ed annienta. Si approda così ad una situazione dove ci si incontra *parlandoci senza bocca / ascoltando / con le orecchie chiuse / scrivendo / con le dita tagliate* (pag. 62): la predilezione di Lucetta per l'ossimoro esprime bene la condizione della mente e della poesia strette tra forze contrapposte e spesso contraddittorie, per cui la poetessa esclama:

*oh sole, sole  
dell'insonnia,  
vieni a illuminare  
il mistero! (pag. 63)*

Il tema dell'insonnia designa, oltre che una condizione fisiologica, la poesia stessa come incessante veglia e tale sole illumina la poesia di Simic, come dicevo poco prima, quella di

Giovanna Bemporad (la poetessa che “viveva di notte”), di molti altri artisti per i quali la notte è luogo privilegiato dell’interrogare e del comporre.

*opera morta -  
la superficie  
opera viva -  
l'invisibile*

(...)  
*ogni attimo  
è onda (pag. 64)*

e, nella pagina successiva, ecco comparire le *ondedomande* e l'*ondaritmo*, sostantivi composti che sì, rimandano al tema del mare (*mare poco mosso* è il titolo del testo), ma, ritengo, in maniera attualissima fanno emergere anche in poesia il concetto fisico-matematico di *onda* e di *campo*. Leggo nel libro di Giorgio Agamben *Il fuoco e il racconto* (Nottetempo, Roma, 2014): *I nomi (...) sono vortici nel divenire storico delle lingue, mulinelli in cui la tensione semantica e comunicativa del linguaggio s'ingorga in se stessa fino a diventare uguale a zero. Nel nome, noi non diciamo più – o non diciamo ancora – nulla, chiamiamo soltanto.*

*È forse per questo che, nella rappresentazione ingenua dell'origine del linguaggio, immaginiamo che prima vengano i nomi, discreti e isolati come in un dizionario, e che poi noi li combiniamo per formare il discorso. Ancora una volta, questa immaginazione puerile diventa perspicua, se comprendiamo che il nome è, in realtà, un vortice che buca e interrompe il flusso semantico del linguaggio, e non semplicemente per abolirlo. Nel vortice della nominazione, il segno linguistico, girando e sprofondando in se stesso, s'intensifica ed esaspera fino all'estremo, per poi lasciarsi risucchiare nel punto di pressione infinita in cui scompare come segno per riapparire dall'altra parte come puro nome. E il poeta è colui che s'immerge in questo vortice, in cui tutto ridiventa per lui nome. Egli deve riprendere una ad una le parole significative dal flusso del discorso e gettarle nel gorgo, per ritrovarle nel volgare illustre del poema come nomi. Questi sono qualcosa che raggiungiamo – se li raggiungiamo – soltanto alla fine della discesa nel vortice dell'origine (pagg. 65 e 66). C'è coerenza se, dopo aver annotato questo passaggio, penso alla *foudre*, all'*éclair* di René Char, a quell'energia *disloquante* che rimette ogni volta in moto la poesia?*

E quasi come un cerchio si chiude qui il mio ragionare su due libri di Lucetta, iniziato con gli interrogativi sul suono e sul nome e riapprodato alla medesima questione (e non è un caso che Francesco Marotta intitoli il suo saggio d'apertura dei *Sonetti "La passione dell'origine"*). Credo sia affascinante e possibilmente rivelatore pensare al testo poetico come ad un complesso *campo* di forze all'interno del quale si generano *onde* (e *vortici*) in perpetuo movimento:

*Le ondedomande  
mare poco mosso  
cosa muta là sotto  
cosa appare qui sopra?  
deriva – dove?  
scavi una breccia nell'ordine?*

(...)

*Le ondedomande  
le parole a riva  
agitazione e scoglio  
mare poco mosso*

*ondaritmo  
nessun approdo  
scirocco grecale luna  
i pesci nelle reti (pag. 65).*

Ecco, da *Ritorno alla spiaggia*, pag. 52, parole ancora rivelatrici: *Versi fatti dal mare / metrica ininterrotta / fluida / stupita / lasciata andare / dal largo a riva / e dalla riva al largo*. Riconosciamo per l'ennesima volta la coerenza di un'opera poetica che, nella costanza dei temi e delle problematiche, non si ripete né si ripiega su se stessa, ma riesce ad andare sempre più in là nelle proprie conquiste concettuali, esistenziali e stilistiche.

*Volevo l'estasi  
il perpetuo orgasmo tra terra e parole  
volevo  
il corpo emotivo della bellezza.*

*Nell'aldilà  
troverò piume e sete  
sentirò volare i miei capelli  
dolcemente snodati  
dalle ariose dita di un dio primaverile (pag. 67).*

(Ed anche in questo caso, *last but not least*, si legga la penetrante e densissima nota introduttiva di Francesco Marotta).

---

1 I libri di Lucetta Frisa cui farò costante riferimento nel corso del mio intervento sono:

*Se fossimo immortali*, Edizioni Joker, Novi Ligure, 2006

*Ritorno alla spiaggia*, La Vita Felice, Milano, 2009

*L'emozione dell'aria*, CFR, Piateda, 2012

*Sonetti dolenti e balordi*, CFR, Piateda, 2013



*Quaderni delle Officine*, XLIX, Luglio 2014