Massimo Morasso, L’opera in rosso

Descrizione

morasso lopera in rosso
morasso lopera in rosso

Massimo Morasso, *L’opera in rosso*, Passigli ed., 2016
recensione di Daniela Bisagno

La contemporaneità, il presente: la poesia di Massimo Morasso si fa nel calice di questo fiore. *Si fa*, appunto, come *si fanno* le cose; come gli oggetti che escono dalle mani degli artigiani, o come le parole che testimoniano il dolore-estasi dei veri mistici – segni concreti inscritti nel corpo. Il corpo è chiamato a partecipare a questo processo del farsi della poesia – un «fare/ che è uguale a contemplare» (p. 83) –, a giocarvi un ruolo primario, come chiarisce il componimento di apertura della silloge, *Davanti al Mac*: «Davanti al Mac, io sono un amanuense medievale./ La psiche sulla punta delle dita/ infastidita, iena che rode i rimasugli del pensiero,/ fissa su un punto spirituale/ radicato nel sangue, nelle profondità della carne./ Ogni potenza, dentro,./ tenta di articolare la sua voce,/ e io trascrivo,/ ravvivo lontananze irriducibili in parole./ In me il passato non è morto. È qui,/ mi lavora» (p. 11). L’io lirico *è il corpo che dà corpo*. A cosa? Alla realtà, anzitutto, la quale è, insieme, il suo alimento vitale. Un alimento di cui sugge la sostanza onde trasfigurarla, mediante un’opera nella quale rivive l’antica utopia dell’*opus alchymicum*, quasi una sfida impossibile – dare corpo all’astratto, visibilità all’invisibile e viceversa –, nell’unica forma in cui essa possa mostrarsi, uscendo dalla propria invisibilità: parola.

Persino l’alito di Dio, da *quid* evanescente, diviene cosa percepibile: un concreto odore che si comunica all’olfatto. Come l’effluvio delle fioriture, che non è solo il marchio sontuoso di una bellezza fruibile attraverso i sensi, ma *cosa che chiama* i minuscoli artefici propagatori della vita affinché prosciughino – come il poeta – quel miele per distillarlo e trasformarlo in corpo-parola. La poesia, e il rapporto con la realtà da essa instaurato, è prima di tutto un affare dei sensi, e di corpi, come la lettura era, almeno sino al Seicento, un *affare di bocca* (anche qui si trattava di *ruminare parole*), dove il libro

rappresentava l'alimento, che doveva essere congruo alle necessità dello stomaco dell'anima, secondo il mistico Jean-Joseph Surin. Il titolo stesso della raccolta, *L'opera in rosso*, richiama al sangue, veicolo dello spirito vitale, come il vento è propagatore del polline – l'invisibile apostolo della vita. La poesia di Morasso è tutta abitata da queste presenze: voci, pollini, aliti, odori, memorie, semenze di luci, impalpabili, eppure in grado di aprire brecce nel reale: le piccole apocalissi da cui è senza sosta squassata la nostra quotidianità, se solo avessimo i sensi affinati per percepirle.

È qui e adesso, nel nostro mondo abituale, che l'altrove si manifesta disseminando *questo* presente di segni concreti, prestando corpo all'invisibile. Come già nella raccolta precedente, *La caccia spirituale* , è ancora Genova, città del mistero, a offrirsi quale spazio ideale, soglia esigua fra due mondi, dove l'osservatore vagante, in veste di *flâneur*, traccia un itinerario nel meraviglioso, segnando le varie stazioni di festa e di poesia. Qui «il bar che fu una grotta per Campana», le edicole, le *creuze*; persino il «bianco-grigio delle ardesie», i nomi delle bevande nel bar, le ombre affioranti sui muri, diventano, in questa mappa, le cifre, al limite fra visibile e invisibile, di fronte a cui qualcuno (*non si sa dov'è, né chi sia*) sembra invitarci a sostare, a leggere. E poi, tutti gli innumerevoli *aldilà* nei quali si consumano apocalissi, si celebrano concerti celesti, misteriosi temporali si annunciano attraverso il fragore di tuoni appena udibili, in lontananza, magari confusi ai mille rumori del porto e della città. Un reale mai detto, sempre sul punto di svanire, come un libro le cui pagine ingiallite, mai sfogliate si sbriciolano nella solitaria attesa di un volonteroso lettore che le riscatti dall'oblio.

Ci sono poesie che sembrano puntuali registrazioni di ciò che cade sotto lo sguardo di uno spettatore-passante («I croceristi scivolano in short/ e infradito nel dedalo dei vicoli./ Il porto, appena sveglio,/ oscilla dentro un ritmo affaticato./ Dal suo cantuccio,/ una puttana ammicca a un fattorino./ Il vento porta odori forti,/ un vecchio cane si sdraia sul selciato/ e in un guaito smorza il sonno dei portoni.// Commercianti e cinesi/ armeggiano con l'oro dei lucchetti mentre il sole/ si pavoneggia in mezzo alle finestre./ I suoi raggi si posano sui volti,/ riaccendono le ardesie» (p. 15). «I conquistati amerindi i neri i magrebini/ e un po' più in là la grotta di Campana,/ i turisti che passano, i purganti» (p. 16); «Gli urli del vento,/ e un sole, in alto, che prosciuga./ Le tende sbattono, coatte./ La ghenga dei piccioni occhieggia tra le foglie./ Un torpido gabbiano/ osserva dal tettuccio di una Yaris» (p. 18): luoghi, persone, animali, semplici presenze sono le icone – i frammenti spersi – di una quotidianità che si dà come splendore, dove l'ordinario non è l'aspetto prosaico – quasi un camuffamento fenomenico che maschera il noumeno festivo -, ma la forma stessa del miracolo declinato nelle spoglie di una ferialità senza mende, la quale coincide con il sogno – *è un apprendistato al sogno*. Forse è per questo che in molti componimenti lampeggiano rari flash di prosa, con versi lunghi che si accampano sul bianco della pagina, quasi a insinuare il seme della *fabula* nel cuore stesso della poesia. Un'impressione subito smentita dall'intervento dell'inarcatura, che segna il passaggio a versi successivi più brevi o addirittura brevissimi. Perché non c'è nulla di più lontano della poesia di Morasso dall'idea di una poesia-racconto. Eppure, quei versi lunghi o quelli non incolonnati che, quasi sotto la spinta di una forza centrifuga, sembrano schizzare via per insediarsi d'imperio al centro della pagina (si vedano, tanto per fare alcuni esempi: *È tornato l'autunno*, p. 9; *La vita che avremmo potuto vivere è uno schermo*, p. 33, *Mi sono stancato la vista a furia di orizzonte*, p. 34) fanno spazio a un'orizzontalità (a una quotidianità) che non rintuzza lo slancio verticale della lirica, ma lo sostiene: è il suo altrove, come la ferialità è l'altrove del sogno; come il diminutivo, Caterinetta, è l'altrove di Caterina, e grazie all'inserzione nel cuore del nome proprio di quella sillaba in più, finisce con l'acquisire un peso e una corporeità in cui tralucono i segni del meraviglioso.

Conferendo un peso al nome invece di alleggerirlo, il diminutivo trasferisce *ipso facto* la Caterina (la

santa genovese) in una sfera di confidenza domestica, che si mostra come il luogo più congruo alla (sua) santità. Al modo stesso in cui la materia, l'ardesia delle lapidi, dà peso ai Lari morassiani, li dota di una concretezza che li sottrae all'ombra solenne e angusta della morte, per trasformarli in prossimità, possibilità di ascolto, visione. Ma anche in ferita, stimmata (d'amore) che si incide nella carne del figlio, idealmente crocifisso al ricordo dei propri cari: «Mi risvegliano. Non mi lasciano in pace,/ continuano a raggiungermi/ senza più canto o voce/ dall'al di là della terra. I miei morti./ La schiera dei miei morti./ Non fluttuano nell'aria in alto sopra la città né altrove./ Sono la sostanza dei sogni. Spazzano/ le strade del pensiero,/ ripulendolo./ Incisi nel mio corpo/ affondano. Qui con me,/ in me, io/ dentro di loro» (p. 53). «I miei morti d'ardesia. E/ più dei corpi le voci./ Memorie, vive, come polline,/ semenza di una luce che significa/ ruminando parole,/ riflesse, altrove,/ altre parole» (p. 12).

Un'espressione, peraltro in odore di sinestesia, come «semenza di una luce» è uno dei numerosi esempi di quel *modus operandi* che aspira ad attivare, quasi alchimisticamente, il flusso della metamorfosi, a dare materia all'impalpabile («ruminando parole»), consistenza all'inconsistente, misura ad una grazia la quale non disperde mai all'esterno la propria energia, ma la brucia all'interno della parola, in base a quella regola quasi claustrale, che impone la rinuncia al "di più", al lusso (linguistico e sonoro), quale riflesso dell'*amor sui*, e l'abbraccio della sobrietà/ povertà, come sola via alla salvezza (dell'anima) e della scrittura. Ma *L'opera in rosso* è anche una miniera di memorie, immagini, visioni, volti, voci, di vivi e di morti. Soprattutto di morti: i genitori, l'amico-poeta Antonio Santori, Benjamin, Kierkegaard, santa Caterina da Genova, quegli esseri di silenzio, fasciati, ritirati dalla parola, sempre pronti a svelarsi per impercettibili segni, come il tremito dell'aria, qualcosa meno di un'immagine, *un non-so-che-quasi-nulla* «che ondeggia in controluce», a entrare nel corpo del poeta-passante per introdurvi – come direbbe Michel de Certeau – *il disordine di un altro*. Un disordine che ferisce anche il corpo del testo, aprendo spazi non protetti – sorta di campi intra-nucleari, per dirla con Lévinas –, in cui si rendono percepibili i movimenti sottili delle parole. Qualcosa di lieve, che è prima e al di là del ritmo e del suono. Quel brusio, rumore di sogno, di appena una tonalità superiore al silenzio, che accompagna il venire alla luce (la luce della scrittura) dei segni, e sul quale il poeta non può esercitare il suo potere, a meno di disseccare la fonte stessa (l'origine) della sua parola, di oscurare le faglie in cui, da un momento all'altro, potrebbe irrompere il lampo dell'inatteso: una «rivelazione che s'interna, torna/ illeggibile» (p. 41), forse un bagliore di quella «gioia sovrabbondante promessa a chi ricercò per prima cosa il regno dei cieli» (Cristina Campo, *Gli imperdonabili*).

D'altronde, la linea di demarcazione fra i due regni (l'al di qua e l'aldilà, la realtà e il sogno) è, nelle poesie di Morasso, un'isola mobile, vagante come un miraggio, al punto che il *flâneur* non è mai certo se questa soglia dove ora poggia i piedi sia qui o altrove, oppure in un *ou-tópos* intermedio fra il qui e l'aldilà. Non per nulla, Genova, città del mistero e della bellezza ascosa, offre anche qui, come nella *Caccia spirituale*, lo scenario ideale per le sue erranze, tutta intessuta com'è di questi *limina*, quasi fluttuanti in un albore cinereo-purgatoriale, di minuscoli anfratti, dove lo sguardo esercitato al sogno dell'io lirico non può non riconoscere i giardini inesprimibili, le antiche stanze del gioco («il mio giardino/ e un bimbo, un arcipelago/ in tempesta, e tutto intorno Genova,/ scalena e verticale,/ avvolta nel paltò delle colline», p. 61). E, insieme, quegli spazi inediti, interstiziali che separano il mondo visibile da un Oltre, del quale non c'è parola, perché si è al di là del linguaggio e al di là dei significati (l'altrove, come l'infinito leopardiano e la Cosa di Lacan è l'*hors signifié*) e dove «il fanciullo heideggerianamente "destinato-a-scrivere"», di cui accenna Giancarlo Pontiggia nella quarta di copertina, rappresenta forse la vera guida ermetica. Figura luminosa, che mostra già impresse nell'anima le (lievi) stimmate del dolore, come un piccolo Gesù ancora sperso nel gioco, ma già compreso nell'«arduo compito che gli è stato affidato "triturare l'apparenza, / sfondare i limiti del

senso”, rammemorare al lettore l’unità profonda di spirito e vita, presenza e memoria». Ma soprattutto: dare la parola all’altro, *in primis* ai morti, diventarne portavoce, intessendo un dialogo silenzioso che si configura essenzialmente come esercizio di ascolto e, prima ancora, di pietà.

Una pietà arcana che sembra tracciare anche l’angolazione dello sguardo dell’io lirico: quel modo di portare alla luce immagini e cose, di guardarle «fino a che la loro essenza non si mostri chiaramente, e la loro presenza si trasformi in un’essenza di cui ci si fa partecipi» (M. Zambrano, *Delirio e destino*). È la vista “senza mediazioni e senza cautele” guidata e retta da un’attenzione senza mende, come lo sguardo fisso che Simone Weil invitava a esercitare sui simboli e sulle immagini, pietosamente, sino a farne sgorgare la luce. Sino a trasfigurare – come in un gioco alchemico – il nero del lutto e della perdita nello splendore aureo (il rosso, appunto) di una parola che, se non colma il silenzio irredimibile a cui gli amati scomparsi sono stati consegnati, può tuttavia accoglierlo dentro di sé, ovvero pensarlo, come recita il titolo della poesia che suggella, emblematicamente, questa raccolta di Morasso: *Pensare: silenzio*.

Daniela Bisagno

Daniela Bisagno è nata a Genova dove vive e lavora. Si è occupata a lungo di poesia, narrativa e scienza del mito, dedicandosi a Pavese, Morante e Furio Jesi. È inoltre autrice di un libro su Pascoli (*La parola della madre. Traduzione e commento dei Poemata christiana*, Jaca Book, 1998) e di *L’orma dell’angelo.Saggio sulla poesia di Cesare Viviani* (Novara, Interlinea, 2010)

Categoria

1. Recensioni

Data di creazione
Gennaio 4, 2017
Autore
root_c5hq7joi