

Giusto sul Bordo delle cose. Sulla poesia di Massimo Morasso
di Chiara De Luca per "[Faranews](#)"

1.) *La svolta decisiva del linguaggio*

Nell'annuario manacordiano 2004, Mauro Ferrari scrive che Massimo Morasso è «portatore di un linguaggio depurato senza pari, che si pone come tale di fronte al nulla, all'insignificanza, al male dell'essere residuo insignificante, e ne esce vincitore abitando poeticamente tale mondo larvale, proprio affermando la spietatezza di questo mondo con il coraggio di osservarlo attraverso la lente di ingrandimento».

L'aggettivo utilizzato da Ferrari per definire la lingua poetica di Morasso mi rimanda agli scritti filosofici di Walter Benjamin sulla lingua, in cui il grande filosofo tenta appunto di fornire un «concetto depurato di lingua, per quanto imperfetto sembra essere ancora¹». E mi sembra che la ricerca di Morasso vada proprio nella stessa direzione di quella benjaminiana. La lingua poetica di Morasso è infatti sfrondata da orpelli e abbellimenti, tutta tesa all'essenziale, eppure con poche pennellate riesce a descrivere e a rappresentare agli occhi del lettore bellissimi paesaggi, di cui arriva a cogliere anche l'infinitamente piccolo, ciò che può sembrare all'apparenza irrilevante, restituendogli la sua dignità di elemento costitutivo della rappresentazione, di perno attorno al quale ruota la molteplicità dell'esperienza. Proprio come una lente d'ingrandimento, l'occhio del poeta si posa sulle cose, la lingua ne delinea con essenzialità i contorni, come in una bozzetto, piuttosto che una fotografia. E come un (precisissimo) disegno di prova, la parola poetica presuppone un lavoro di riempimento, che il poeta non completa, ma lascia in gran parte alla sensibilità del lettore. In questa poesia è paradossalmente sempre presente una assenza, un tu lontano, cui il poeta tenta di porsi al fianco, da cui il poeta pare sollecitare risposte. È una poesia che interroga, che com-prende per capire, pur nella consapevolezza di una impossibilità, di un gap imprescindibile di conoscenza.

Dietro la ricerca di Morasso, dietro il tentativo di carpire e restituire il linguaggio segreto di ogni cosa, mi pare soggiacere l'idea benjaminiana che «Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo

¹ W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 70.

della lingua, poiché è essenziale per ogni cosa comunicare il suo contenuto spirituale», al punto che «non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio²». Il linguaggio è dunque insito nella cosa stessa, il cui «essere spirituale» si comunica *nella* lingua e non *attraverso* la lingua, la cui essenza diviene contenuto, non *medium* del contenuto, così che «l'essere linguistico delle cose è la loro lingua³», quella che siamo in grado di comprendere.

Morasso sembra in parte rifarsi all'ideale romantico della compresenza dell'uno nel tutto, del frammento nella molteplicità e della molteplicità nel frammento. Ogni cosa è vista nella sua unicità, eppure come riflesso di un qualcosa d'altro, di più grande, che va al di là, e resta sempre in parte inconoscibile. Le singole cose si ingrandiscono a rappresentare un tutto di esperienza, cui il poeta chiede di partecipare, riconoscendovi la propria, o addirittura sostituendola ad essa.

Ma La poesia di Morasso – che, si definisce «sedicente teo-alogante post / romantico poeta» (*La notte salva*, inedito) – abbraccia le teorizzazioni romantiche, per andare oltre, e avvicinarsi più a quel solitario slancio hölderliniano che è anelito alla congiunzione con il tutto, alla fraternità con le cose, esperite come alterità e, al contempo, come rispecchiamento del proprio intimo. Quello di Hölderlin era infatti uno spirito capace di sentire profondamente la natura con la quale cercava un legame di intima comunanza, di corrispondenza confinante con la dissoluzione, con la perdita dell'individualità nel cuore immenso del reale, visto come ricettacolo del divino. Ed è proprio dall'assidua ricerca di una identità totale con la natura e il divino che *dentro* e non *al di là* di essa si manifesta, che nasce in Hölderlin la disperante consapevolezza della sconfitta, dell'impossibilità di realizzare la completa corrispondenza dell'Uno con il Tutto.

Non è una realtà «altra» che Morasso cerca, non è il «divino», romanticamente inteso come afflato poetico rivelatore di una realtà seconda, sita al di là e al di sopra del conoscibile racchiuso nella realtà empirica, bensì la magia insita nella natura stessa. È proprio alla realtà oggettiva nella sua nudità che Morasso pone le sue domande, è nella realtà oggettiva che cerca conferma della propria presenza, eco della propria voce poetica. Il poeta non è il *Mittler* tra l'umano e il divino, di cui arriva a cogliere i segreti più riposti per restituirli – in

² *Ibidem*, 53.

³ *ibidem*, p. 55.

forma mediata – alla gente. Il poeta è piuttosto qualcuno che pone alle cose le stesse domande di tutti, che coglie la trascendenza nel contingente, nella realtà a tutti esperibile. Il «divino», o piuttosto il misterioso, sta *dentro*, non *oltre* le cose, è visibile sulla loro superficie, avvicinandosi lentamente, con umiltà, abbassandosi, osservando a lungo, ingrandendo.

Morasso pare abbracciare l'idea benjaminiana che l'essere spirituale dell'uomo non si comunichi *mediante* i nomi che dà alle cose, ma *in* essi, che cioè uomo e natura siano posti sullo stesso piano, come emittente e ricevente di un messaggio, e arrivino a coincidere con l'essenza linguistica del messaggio stesso, il nome. Più che di una antropomorfizzazione della natura e di una naturalizzazione dell'uomo di stampo romantico, per la poesia di Morasso possiamo piuttosto parlare di una aderenza alla poetica della *Sachlichkeit*, nel senso inteso da Rilke, poeta che Morasso ha amato, ha studiato, e con cui ha dialogato a lungo anche in versi, in un bell'inedito dal titolo *Rilking*. Nelle *Lettere a un giovane poeta*, Rilke invita Franz Kappus a non dolersi della negata familiarità con gli uomini, e a cercare di «essere vicino alle cose», che non lo abbandoneranno, perché «ci sono ancora le notti e i venti, che soffiano tra gli alberi e su molte terre; tutto, tra le cose e presso gli animali, è colmo di un evento cui Lei può prendere parte⁴». Le cose sono cioè viste nella loro oggettività, sono ascoltate. Il poeta le scruta finché esse non gli restituiscono lo sguardo, rivelando da sé il proprio profondo senso. Così l'anima del poeta tenta un contatto con l'anima delle cose, non tanto attraverso un disvelamento di stampo novalisiano⁵, quanto piuttosto attraverso una presa di coscienza della loro oggettività, di quanto è empiricamente esperibile, e una accettazione del loro silenzio colmo di significati, come lo è quello della «bambole» rilkiane⁶. La misura non sono

⁴ R. M. RILKE, <*Briefe an einen jungen Dichter*> <AN FRANZ XAVER KAPPUS>, in R. M. RILKE, *Von Kunst und Leben, Schriften*, Insel, Frankfurt/M-Leipzig 2001, p. 147.

⁵Cfr. NOVALIS, *Die Christenheit, oder Europa*, in *Romantik I*, Reclam, Stoccarda 1996, pp. 161-181.

⁶ «Taceva essa allora, non per superiorità, taceva perché era quella la sua perpetua scappatoia, perché era costituita di un'inutile materia affatto responsabile – taceva e neppure le saltava in mente di vantarsene, benché le dovesse servire molto a darsi importanza in un mondo in cui il destino, anzi Dio stesso si son fatti famosi anzitutto perché ci fronteggiano col silenzio. In un tempo in cui tutti ancora si affannavano a risponderci sempre rapidamente e rassicurandoci, fu essa, la bambola, la prima che ci avvolse di quel silenzio più grande della vita, che poi sempre tornò ad alitarci dallo spazio ogni volta che in qualche luogo giungevamo ai confini della nostra esistenza. Di fronte a lei, come ci fissava, provammo noi la prima volta (o m'inganno?) quel vuoto nel sentimento, quella pausa del cuore, dove uno trapasserebbe, se poi l'intera natura

dunque l'arabesco di Schlegel⁷, la bolla di sapone di Brentano⁸, né il prisma, o lo specchio di Hoffmann⁹, bensì l'occhio del poeta. Il filtro, il *Mittler* non è l'afflato divino presente in tutte le cose e nel poeta stesso, quanto piuttosto lo sguardo fisico, deformato dall'esperienza e dalla consapevolezza individuale. Il processo della creazione artistica non è nominazione, né «romanticizzazione», ovvero rielaborazione «alchemica» della realtà¹⁰, quanto piuttosto oggettiva esplorazione minuziosa. Le cose non sono piegate alla soggettività della morale interiore individuale, ma restituite nella loro dimensione, fisica, eppure trascesa mediante l'ingrandimento del particolare a mezzo della parola che si fa strumento ermeneutico, più che veicolo di una superiore e oscura conoscenza. La parola stessa è simbolo carico di molteplici valenze iconiche, più che involucro in attesa di essere colmato di senso. Non è tanto la realtà che chiede alla parola di rappresentarla. È la parola che cerca il suo corrispondente nella realtà. Non sono le cose a chiedere di essere nominate, quanto i nomi a cercare le cose cui aderire, ottenendone la propria intrinseca giustificazione.

Il poeta non chiama dunque in aiuto la cifra, il simbolo, il «fiore blu» di Brentano per descrivere la realtà, e la compresenza di opposti che la abita, perché la parola è già di per sé simbolo, significante e significato aperto a molteplici letture. Per dirla con Benjamin, il nome è «l'essenza più intima della lingua stessa. Il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica. Nel nome l'essenza spirituale che si comunica è la lingua» e «ogni natura, in quanto si comunica, si comunica nella lingua, e quindi in ultima istanza nell'uomo¹¹».

In *Nel ritmo del ritorno*, prima parte della trilogia edita da L'obliquo, è forte il senso di una natura animata in ogni suo aspetto, di una natura che *si fa* linguaggio, da cui si attendono sorprese che ne infrangano la convenzionalità:

procedendo oltre soavemente non lo sollevasse, come una cosa inanimata, a valicare gli abissi». (RILKE-BAUDELAIRE-KLEIST, *Bambole, giocattoli e marionette*, Passigli, Firenze 1999, p. 27).

⁷Cfr. F. SCHLEGEL, *Über die Französische Revolution*, in *Romantik I*, Reclam, Stoccarda, 1996, p. 169.

⁸Cfr. C. BRENTANO, *Gespräch über das Romantische*, Reclam, Stoccarda 1996, 57-62.

⁹Cfr. E. T. A. HOFFMANN, *Zusammenhang von Poesie und Alltag*, in *Romantik I*, Reclam, Stoccarda 1996, pp. 275-285.

¹⁰ Cfr. NOVALIS, *Die Welt muß romantisiert werden*, in *Romantik I*, Reclam, Stoccarda 1996, p. 57.

¹¹ W. BENJAMIN, op. cit., p. 57.

Ci sono certe notti che il paesaggio
sembra muoversi con circospezione,
disporsi di nuovo cautamente
in un chiarore pieno di presagi
si attende a lungo
fuori di metafora
la svolta decisiva del linguaggio.

La metafora non è qui intesa tanto nella sua accezione retorica, quanto piuttosto nel senso lato di valenza metaforica e potenzialità iconica insita nella parola stessa, in ogni parola, ovvero di ogni elemento del paesaggio incarnato in parola. L'osservatore attende dunque al di fuori del paesaggio, al di fuori del significato che la consuetudine accorda al significante, attende che in una svolta decisiva il paesaggio si dica diversamente, incarnando un senso nuovo nelle parole consumate dall'uso.

Poi l'osservatore si avvicina, giungendo al confine tra la superficie delle cose e il significato ad esse conferito da una stratificazione di sguardi, umani e animali, sedimentatasi nel tempo:

Al crollare della parete
giusto sul bordo delle cose
era giunto l'epilogo.
Ce n'erano stati tanti di passaggio
nella antica torre
soprattutto mendicanti all'apparenza
oppure bestie, scarafaggi.
Davano tutti la loro testimonianza e poi sparivano¹².

Finché infine «Giunto dall'altro lato della natura, l'appartato guardava come da sopra le spalle indietro alla torbiera, ci posava accanto una manciata di nomi, si allontanava¹³». L'appartato, il *Wanderer* solitario giunge dunque «dall'altro lato della natura», quello che Friedrich Schubert, in un saggio fondamentale per le teorizzazioni romantiche sulla natura, definì la «Nachseite der Naturwissenschaft¹⁴», dove «Naturwissenschaft» non è la scienza della natura intesa nel suo senso comune, quanto piuttosto la scienza dello sguardo, quella facoltà interiore che giunge a cogliere l'identità tra l'uomo e la natura, che è

¹² M. MORASSO, *Nel ritmo del ritorno*, Ed. L'obliquo, Brescia 1997, p. 47.

¹³ M. MORASSO, *Ibidem*, p. 17.

¹⁴ Cfr. F. SCHUBERT, *Nachseite der Naturwissenschaft*, Reclam, Stoccarda 1996, pp. 71-75.

dunque anche, paradossalmente, scienza dell'inesprimibile. La «Nachseite» non è (come è stato spesso erroneamente tradotto) «il lato oscuro», quanto piuttosto «l'altro lato», il «retro», quello che comunemente resta fuori dalla portata dello sguardo, ma diviene visibile con un cambio di traiettoria, seguendo il percorso della svolta decisiva del linguaggio – ovvero il dirsi della natura stessa -, alla ricerca della «fusione tra un essere contingente, ed un essere futuro, più alto», per ricreare «il più antico legame tra l'uomo e la natura¹⁵», che consenta di gettarvi una manciata di nomi, lasciandoli liberi di cercare da sé le cose cui aderire, o meglio, lasciando le cose libere di incarnarsi nel linguaggio.

Raggiungere «l'altro lato della natura» significa andare al di là della superficie delle cose, di quell'involucro che le condanna alla fissità, per carpirne il nucleo, l'essenza, e riconoscervi la nostra:

L'altro lato della nostra natura

Fermiamoci a guardare gli animali imbalsamati
con quelle bocche semiaperte
e gli occhi fissi in una eternità terribile
(presentirono il colpo, c'è da credere) che è
come una specie di presente che non muta
in cui svuotato il dentro
resta il di fuori della cosa, un'immortale
buccia del vivente, un esemplare
artigianale di carcassa.

Inoltriamoci osservando nell'altro
l'altro lato della nostra natura

o cultura della caccia che sia.

(La notte salva, inedito)

Così nella seconda parte della trilogia: «Distacco alla fine è questo / folgorato rovello di esattezza. / L'esperienza restituita nei dettagli / che legano il disordine apparente. / O il movimento lento dell'occipite, / un lungo sguardo a ritroso / dato alle cose / che chiedono, / per esserci, / parola» (*Distacco*¹⁶).

¹⁵ F. SCHUBERT, *Nachseite der Naturwissenschaft*, in *Romantik I*, Reclam, Stoccarda 1974, p. 72.

¹⁶ M. MORASSO, *Distacco*, Ed. L'obliquo, Brescia 2000, p. 24.

Il distacco diviene dunque l'«arte» di sapersi allontanare per gettare uno sguardo «a ritroso», acuito dall'esperienza, nobilitando, rilkianamente, le cose, e accordando loro il diritto a parlare, di sé, e dell'osservatore stesso:

Distacco

Ho sempre pensato necessario scrivere
qualcosa sull'arte del distacco.

Interrogarmi
e ricordare, e ricordando,
affidarmi alle parole,
a un gesto estremo di pietà

In un processo dialettico, il dire le cose, e il contemporaneo dirsi delle cose, il gesto umano di spargere una «manciata di nomi» e quello, cosale e divino, di incarnare i nomi stessi, divengono reciproco «gesto estremo di pietà», insito nel pieno riconoscimento dell'alterità, nella piena consapevolezza, da parte del *Wanderer*, che «Scrivere sembra sempre più difficile / quasi come quando si dice / è difficile nominare / per esempio il colore dell'ardesia / la mano che accarezza / la muta speranza condivisa / l'idea stessa della tradizione / e dietro di lei i miei passi che ricalcano / le poche orme buone di un secolo / troppo a lungo tramontato, / già crollato da dentro». (*memoria*¹⁷)

Per restituire dignità alle cose, per ottenerne il riconoscimento della propria alterità, occorre che l'«immagine», ovvero la raffigurazione fisica catturata dallo sguardo, nel tempo si trasformi (ancora rilkianamente) in «figura», ovvero in cosa in sé, concretizzazione dell'essenza mediante un'incessante metamorfosi:

XIII.

Pazienza, ci vuole, e il gusto dell'attesa
perché le immagini raccolte dallo sguardo
nel ritmo del ritorno si risolvano
in figure¹⁸.

2.) *Bruciarsi a poco a poco dentro il buio. Le poesie di Vivien Leigh.*

¹⁷ M. MORASSO, *Distacco*, Ed. L'obliquo, Brescia, 2000, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

Il nuovo libro di Massimo Morasso si presenta come una tappa importante del suo percorso poetico, in cui convergono temi e soluzioni stilistiche familiari al lettore dalle raccolte precedenti, e al contempo si aggiungono nuovi stimoli, come l'espedito dell'io lirico «fittizio» e la forse ancor maggiore oggettivizzazione del linguaggio, che portano ancora avanti la ricerca inesausta di Morasso di una di una parola che sia anche «cosa», che aderisca sempre più alle cose, cioè non si limiti a nominarle, bensì tenti di incarnarle.

Nel suo complesso la raccolta si presenta come un percorso che va dalla luce all'oscurità, attraverso un incessante alternarsi di chiaroscuri, a segnare la parabola esistenziale di una «donna d'anima e di pena», che culmina nell'oscuramento della malattia e della follia.

Il percorso ha inizio nella luce, «una sera d'estate del '64», «in un giorno afoso come il fiato di un estraneo», quando, mentre «I grandi sono intenti a piccole cose» «dai finestrini una ragazza insegue la luce [...]»¹⁹.

Anche nelle poesie che seguono domina la luce, una luce intensa, «Ci sono stanze dove il sole esplose²⁰». L'occhio del poeta si sofferma

Le papere la sera
in specchi d'acqua
calicanti, la palude
che scintilla fra le lamine
del sole. I topi
[...]»²¹

In queste prime poesie c'è un senso di attesa, di quella pazienza di cui necessitiamo «perché le immagini raccolte dallo sguardo / nel ritmo del ritorno si risolvano / in figure». E mentre si attende la vita, già si fanno strada «i primi indizi di gelo» che «portano nomi, cose da dire²²». La luce comincia a «macchiarsi», a contaminarsi, perdendo la limpidezza dello specchio d'acqua in cui nuotavano le papere, che s'intorbida, confondendo le figure, anticipando il senso di non poter restare:

¹⁹ M. MORASSO, *Le poesie di Vivien Leigh. Canzoniere apocrifo*, Marietti, Milano 2005, p.

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ *ibidem*, p. 13.

²² *ibidem*, p. 14.

Le effimere, l'icona nella stanza,
le radici che (si dice) penderebbero dal cielo.
Sulle tegole
crepate in rosso come da dentro
rimbalza i suoi riflessi la campagna
oltre la luna e le nuvole e le cose
e questi buffi segni sopra il muro
puntellato di luce adesso
che il mondo intero è fatto d'acqua,
è pioggia fitta, inabitabile²³.

A questo punto alle immagini di luce subentrano l'ombra, che prelude all'oscurità, il grigio, che sfuma e confonde le immagini del reale, il senso del mistero, prefigurato dall'immagine minacciosa del bosco, e quello dell'intorbidamento della ragione (il fango) che si raprende attorno alla vita (le foglie) per fagocitarla:

[...]
Del bosco si disegna a malapena l'ombra,
la nebbia sfuma ogni dettaglio,
oltre il cancello foglie si intrecciano col fango.
[...]

Ecco allora che la scena cambia radicalmente, dall'estate attraverso il graduarsi dei chiaroscuri, fino al calare del buio, giunge all'improvviso l'inverno.

Ma è come se fosse stato sempre lì, a minacciare la luce: «l'inverno viene / come un antico assedio che ci chiama / all'obbedienza di sempre²⁴».

La nebbia è ciò che da un lato nasconde e opacizza, dall'altro svela, ma solo parzialmente, ed è l'elemento dal quale Vivien Leigh era già emersa all'immaginazione del poeta ne *Le storie dell'aria*:

[...]
A un angolo dai vecchi magazzini della riva sud
ci appare il primo ponte, più in là ci aspetta Waterloo
con la ragazza dal cappello viola e la borsa di vernice,
ti dico il fantasma di Vivien Leigh portato dalla nebbia.
Arriva a ondate brune la nebbia sulle strade,

²³ *ibidem*, p. 16.

²⁴ *Ibidem*, p. 17.

qualcosa sale in nuvole di fumo. E si infittisce
il buio oltre gli squarci dei lampioni a Covent Garden.
[...] ²⁵

Anche nel *Canzoniere*, alla nebbia si aggiungono acqua e buio, che intervengono a spezzare la quiete dello stagno (poco prima in piena luce), su cui comincia a calare gradualmente l'ombra:

Verso sera incominciava la pioggia
finalmente sul bordo del laghetto, e sul canneto
cadeva l'ombra degli ontani
[...] ²⁶

La ragazza che cercava la luce è ancora al riparo, avvolta dal bagliore artificiale della lampada e dal riverbero del fuoco nel camino, a serbare i nomi delle cose, pur sapendo che ogni suo sforzo sarà inutile a «dire lo splendore di una rosa²⁷». Ma ripetere i nomi delle cose significa sottrarle al silenzio, tenerle vive, preservarle dall'oscuramento, che tuttavia è inevitabile, perché la logica dello sguardo viene dall'inverno, viene dalla realtà esterna, su cui già cala il crepuscolo:

[...]
e dentro, nell'alto ardore dei lumi
e del camino c'ero io,
che mi appuntavo seria tutti i nomi:
delle felci e dei pruni,
dell'oca selvatica tardiva,
dei tre bambini con l'ombrello rosa²⁸.

All'interno della casa, e nella mente della «donna d'anima e di pena», si combatte il conflitto tra il reale e l'ideale, tra la grazia e la condanna riservata alla bellezza e all'amore, che parevano potersi sottrarre alla caducità, all'avanzare dell'ombra:

L'inverno è una menzogna, e la mia bocca

²⁵ M. MORASSO, *Le storie dell'aria*, Ed. L'obliquo, Brescia 2000, p. 24.

²⁶ M. MORASSO, *Le poesie di Vivien Leigh. Canzoniere apocrifo*, op. cit., p. 18.

²⁷ *Ibidem*, p. 15.

²⁸ *ibidem*.

che morde nell'azzurro
aspetta segni non comuni,
una diversa mano dell'alba che raccolga
ogni divelto fiore e questo strazio
renda al miraggio della mia bellezza
quando l'amore era una favola
e ogni roseto prometteva lunga permanenza
in quel posto d'estate dove gli anni
sono per sempre uguali
e se si recita si recita nel sole
e non si cade mai
e se si cade non ci si fa male²⁹.

Nelle poesie che seguono, e fino alla conclusione della prima sezione, sono ancora le immagini di luce a prevalere, e anche il freddo diviene «luminoso», come quella «luce ferita dell'inverno» che si mostra in *Le storie dell'aria*³⁰.

Così sul laghetto, dove penombra, fango e gelo parevano essersi insediati, esce nuovamente il sole, e in luogo delle papere compare un cigno, a simboleggiare il perdurare della bellezza, pur di fronte all'incipiente calare della sera («Stasera è uscito il sole: un cigno³¹»).

Ma il cigno è anche simbolo della metamorfosi incessante che si realizza nella natura, nelle cose, e nel poeta stesso, che – nell'identificazione con Vivien Leigh, e al di fuori di essa - «insegue il sogno di una metamorfosi»:

Il sogno di una metamorfosi

Guardo tutto il verde oltre la porta
come si guarda, spesso, uno spettacolo
cioè stando dall'altra parte,
fra il pubblico, in platea.
Mi provo a esercitare l'attenzione
sui dettagli, registro, per esempio, i chiaroscuri
visibili sull'erba sull'invisibile groviglio che sta sotto,
e appunto ciò che chiamo, per adesso, l'ansia dei pini,
condenso in un'idea l'informe
cupola del tozzo albero nano dei vicini,
ma mi accorgo che in realtà non mi interessa
l'erba in sé,
né il singolo elemento di quel verde,
e neppure l'insieme che mi chiama

²⁹ *ibidem*, p. 20.

³⁰ M. MORASSO, *Le storie dell'aria*, Ed. L'obliquo, Brescia 2000, p. 25.

³¹ M. MORASSO, *Le poesie di Vivien Leigh. Canzoniere apocrifo*, op. cit., p. 23.

a nominarlo.

Guardando

Inseguo il sogno di una metamorfosi
che sconquassa il mio corpo in verticale
precisamente come il filo d'erba sotto il sole
a malapena dritto, a quanto vedo, dentro il verde.

(La notte salva, inedito)

Il sogno della metamorfosi viene dal desiderio di congiungimento con le cose, di fusione in esse, nel tentativo di uscire dal ruolo di spettatore che sta dall'altra parte delle cose, per divenire parte della scena, e dalla consapevolezza dell'impossibilità di nominare l'informe, ciò che costantemente soggiace a una segreta metamorfosi, che la rende altro dalla manifestazione empirica della realtà a noi accessibile:

[...]

come potrei non dico nominare
ma anche soltanto immaginare questi
quattro ciottoli che portano al rifugio
gli argini il pontile la cascatella il masso
o le altre cose viste per un attimo
in quell'intensa voluttà che sento
appartenermi più del cosiddetto vero.

(La notte salva, inedito)

Con l'allontanarsi dell'inverno «chissà perché le pietre danzano col sole³²». «Anche la primavera ha lavorato a scolpire l'aria: / ora le foglie hanno strani bagliori, le api impazzano / e forse basterebbe così poco / per sentirci felici³³».

L'ape, nella poesia di Morasso, simboleggia l'estrema libertà di movimento, la possibilità di fruire fugacemente della bellezza, la repentina e intrinseca mutazione, la possibilità di dissolversi e svanire nella luce:

Duplici è la natura dell'ape
che tra un istante e l'altro può scartare
correre lungo fili invisibili

³²ibidem, p. 24.

³³ *ibidem*, p. 28.

come deve da una rosa a un'altra rosa
ormai figura del lontano o quasi
sa nascondersi dentro bolle di luce
nell'azzurro dei cieli che bisbigliano³⁴.

È del rianimarsi della natura dopo l'inverno che lo sguardo si nutre, mentre
l'osservatore si riconosce nell'opera della natura, e vi si dissolve e consuma:

Mi sento viva, felice
Rimarrei per secoli a fissarle, come una che vede
sé da un qualche altrove
e resta lì, invisibile, a guardare
l'opera del mondo

bruciarsi a poco a poco dentro il buio³⁵.

Bruciarsi piano, nel buio, avvertendo il proprio consumarsi: è questo il
destino di Vivien Leigh. E bruciarsi non significa morire, bensì abbandonarsi alla
consunzione di un sentire che accende di una luce potente un cuore condannato
per sua stessa natura all'inferno della passione per la vita, che consuma se stessa
di un ardore che chiede l'annientamento dell'io nell'oscurità, affinché esso possa
risplendere:

[...]
Io non riesco a sognare
oltre la nostra piccola notte
e tu lo sai che questa, sulla terra,
è la mia sola triste eredità:
un cuore all'inferno,
un orizzonte che consuma spalancato in nessun luogo³⁶.

La parabola esistenziale di Vivien Leigh è segnata da una continua
metamorfosi, prefigurata anche dal suo mestiere di attrice, che la porta a
impersonare ruoli sempre differenti, donando loro una parte di sé, e al contempo
assumendo qualcosa di altro:

O, invece,

³⁴ M. MORASSO, *Nel ritmo del ritorno*, Ed. L'obliquo, Brescia 1997, p. 45.

³⁵ M. MORASSO, *Le poesie di Vivien Leigh. Canzoniere apocrifo*, op. cit., 29.

³⁶ *Ibidem*, p. 34.

recitare Blanche. Tutta la scena
della lampada, il terrore, quel modo

già sommerso di guardare.
Quando dice perché,
vi supplico, sono solo una bambina
piccola e ho paura.

La mia bocca, e la memoria che confonde le figure.
Oppure, dopo, quando riesce a pensare di dire
non andartene, bellezza, non tenere
lontano l'amore. Nessuno
mi conosce. Più buio.

Ma adesso la mia bocca è inquieta
e le parole ormai sembrano suoni
raggianti che mi ascoltano³⁷.

Impersonare tanti ruoli, lasciarsene «impregnare», a tratti contaminare, la
condanna ad una sorta di finzione, ad un buio che nasconde la vera identità,
confondendo identità e personaggio, al punto da renderli inscindibili e ugualmente
inconoscibili. Soltanto bruciando nel buio, consumandosi nel dolore inteso come
essenza vitale del sé, Vivien può arrivare a
identificarsi e riconoscersi:

[...]
Non c'è pace in questa metamorfosi
e dove cresce in me il dolore
incontra come in sogno un'altra immagine
di sé, più vera³⁸.

La metamorfosi, vissuta nell'impersonare mille volti e mille ruoli, porta
paradossalmente a smarrire la propria identità, ad essere soltanto passione che
muove, e dolore:

Blanche sono io. Cioè un nessuno
che pure ha amato: follia
che stringe in me il dolore
di altra vita. Guardo
la schiribilla e i cigni inzaccherati

³⁷ *ibidem*, p. 38.

³⁸ *Ibidem*, p.

in mezzo al fango e non so dire
se al verde clima un giorno sciameranno
nel giardino che odora di lillà...³⁹

L'immagine del cigno nel fango del laghetto non è nuova nella poesia di Morasso, e simboleggia da un lato il succedersi delle stagioni della vita, percorse dalla metamorfosi come principio disgregante e al contempo uniformante, l'avvicinarsi dell'inverno e della follia, il contaminarsi della bellezza e la perdita dell'amore (come principio assoluto) cui essa è congiunta, ma anche la piena identificazione dell'io lirico con la voce di Viven Leigh: «[...] la metamorfosi / è incessante, non lo senti?, buca stagioni e stagioni: / adesso sono il cigno in mezzo al fango del laghetto / e fu un miracolo, ti giuro, tipo la Dafne di Bernini...». (*La notte salva*, inedito).

Mentre la metamorfosi si compie, portando il corpo verso la dissoluzione che prelude alla fusione con la luce (l'assoluto), le parole si distaccano dal loro senso, non lasciando di sé che un vuoto involucro, l'inverno e il buio conquistano sempre più spazio all'interno e all'esterno della donna, che tuttavia continua a cercare la luce:

Io sillabo parole
senza peso questa notte
converto in aria il corpo e spargo
le mie membra al firmamento. Nel vino
che trabocca dal bicchiere
vedo riflettersi la luna
in piccole corone sfavillanti

e non riesco a dormire⁴⁰.

Da questo punto in poi le immagini di buio si moltiplicano, l'oscurità si espande, fagocita la realtà esterna, strappa l'io da se stesso:

Quando la notte è la notte non riesco più a dormire,
[...]
Quando la notte è la notte sento le cose scomparire
e sento me inseguirmi come un matto
che ha perso il suo coltello, e non sa più chi insegue⁴¹.

³⁹ *ibidem*, p. 40.

⁴⁰ *ibidem*, p. 41.

Festeggiando il suo male «come un'epifania», l'io ha raggiunto l'altro lato delle cose, dal quale si spia con occhi altrui, con occhi di dolore e di follia che prelude al silenzio e all'ottundimento delle passioni:

Ne ho visti, all'ospedale
[...]
Mi ricordo di certi
che infuriavano come uno sciame di insetti
dentro agli occhi,
spiavano ottusamente
me dalla parte chiara del vetro,

senza più parole⁴².

Ma il silenzio, la sospensione della ragione è anche condizione a che l'io si annulli del tutto, divenga cosa, che comunica con le cose nella loro lingua, impercettibile alla ragione.

Dopo aver assunto mille volti che non le appartengono, Vivien si osserva avanzare verso l'ignoto, si osserva come una sconosciuta che abbia perduto ogni contatto con la realtà consueta. La torturante nostalgia della luce, dell'infinità del cosmo, crea una rispondenza tra l'animo che arde nella metamorfosi e l'immensità dell'universo. «Una piccola coscienza» si oppone alla distanza e all'oscurità, e al contempo teme il silenzio che avvolge lo spirito al di fuori della concretezza del corpo:

Ho bisogno di cosmo questa sera
la mia nostalgia è un abito infernale
quali saranno le prossime frontiere
della mia costellazione più intera mi chiedo
se dentro al cuore il mondo si genera e compone e cresce
annullando distanze, sfidando baratri i buchi neri i quasar
Larry mi affido alla mia piccola coscienza
ma sulle strade del silenzio ho paura di incontrarmi
nell'ampio dove i corpi mancano ai corpi
e c'è una sconosciuta che avanza nel terribile⁴³.

⁴¹ *ibidem*, p. 43.

⁴² *ibidem*, p. 44.

⁴³ *ibidem*, p. 49.

Ma la donna che cerca la luce non si arrende all'oscuramento del dolore e della follia, al precipitare della metamorfosi nella dissoluzione del sé. In lei c'è «una forza che vuol tornare a esistere⁴⁴», e cerca un finale guizzo liberatorio:

Non mi rassegnò al pensiero della notte
la mia dissoluzione il mio
non esserci
Dal fango del laghetto
ho visto alzarsi in volo un'anatra.
Dietro alle canne
sentivo correre i miei cani, ansanti.
Luce, luce⁴⁵.

Il sogno della metamorfosi non si spegne nel sonno della coscienza, ma proietta nel futuro la possibilità di assumere nuova forma e nuova vita, come le stelle che cadono verso un ignoto buio

Non ho atteso nessuno,
e la notte è la notte,
una coscienza che frana.
Ma verso dove cadono
le stelle, a quale sogno d'alba
affidano la terra,
e con la terra un'altra me,
disfatto anemone pulsante
che torno ogni mattina a nuova vita
tutto accogliendo, tutto a un nuovo giorno
rimettendo⁴⁶.

Finché Vivien da «disfatto anemone» ancora «pulsante» di passione è costretta ad abbattersi sfinita, mentre la luce stessa, pur non spegnendosi, diviene dolente, impotente di fronte all'estendersi del buio:

Viste da sotto le stelle
sembrano mani, piaghe dell'aria, finestre
da spalancare. La sofferenza
delle lucciole, della lanterna in cui balugina il cristallo
dove s'abbatte, sfinita, una falena⁴⁷.

⁴⁴ *ibidem*, p. 51.

⁴⁵ *ibidem*, p. 52.

⁴⁶ *ibidem*, p. 53.

⁴⁷ *ibidem*, p. 54.

Resta a Vivien un cadere nel buio, anche se in lontananza la luce si tiene salda, resta in lei la consapevolezza di non essere destinata al silenzio, che «ogni nome ha da cercare ancora la sua lingua⁴⁸», che restano parole cui aggrapparsi, nell'urgenza di «Esistere. Testimoniare.», perché «Non / si va molto lontano col silenzio⁴⁹». Occorre dunque abbandonarsi alle parole e alla fiducia nel linguaggio, lasciarsi «scivolare lungo le parole», come se potessero tenere lontani il buio e il silenzio che inghiottono la luce, pur nella consapevolezza che il desiderio d'infinito opposto all'orrore del buio resterà comunque insaziabile e inesauribile:

Qualcosa sta cadendo nel buio,
sarà il traghetto con la gente appesa alle ringhiere,
la linea della costa, il faro, un'altra cosa salda,
lo strepito del vento
in questa notte di un perso novecento che dilaga
sibilando dentro le parole
come se potesse scivolare
felicitamente lungo le parole
e viaggiare dentro a una natura bambina
stretta alla spola dei versi

(Fosse capace a estinguere l'orrore
non le basterebbe estinguere l'orrore.)⁵⁰.

⁴⁸ *ibidem*, p. 57.

⁴⁹ *ibidem*, p.13.

⁵⁰ *ibidem*, p. 55.