Elisabetta Brizio

Dialogus de poësi. Dieci Inni alla Morte di Matteo Veronesi

Come citare questo articolo:
Elisabetta Brizio, *Dialogus de poësi. Dieci Inni alla Morte di Matteo Veronesi*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 47, no. 19, luglio 2018/giugno 2019

Si può inneggiare alla morte? Personificandola come nel *Settimo sigillo* di Bergman? Vedendola come un'allegoria? Mi rivolgo a Matteo Veronesi, autore di *Dieci Inni alla Morte* (Nuova Provincia 2009, ora ripubblicato in Lotta di Classico con un progetto grafico di Massimo Sannelli). E perché decuplicare e non limitarsi alla singolarità di un solo *Inno alla morte*, come Ungaretti in *Sentimento del tempo*? E ancora: Novalis, quello degli *Hymnen an die Nacht* in morte dell'amata Sophie, nei quali la morte predisponeva a una rinascita spirituale. E dove l'autore esordiva definendo l'uomo «lo splendido intruso» nel mondo terreno del quale non è parte, straniero alla luce che è regno inespressivo delle apparenze e che mai ravviserà l'infinito. Ipotizzo che Novalis sia una figura magistrale per Veronesi. Dei *Dieci Inni* parliamo dieci anni dopo: come sempre, *tout se tient*…
Una volta scrisse: «Come la musica delle stelle si rifletta sulla pagina al pari della loro luce muta, è cosa che non sono mai riuscito a dire». Se nella luce vacillano le evidenze, la notte dà profondità. Mi figuro una stanza immersa nel silenzio, che conosce «il fruscio delle carte». E il referente *carta* è quasi l'unico dato concreto, benché metonimico, rilevabile tra tutti i versi degli *Inni*, al di là della sovrabbondanza degli archetipi del mondo sensibile, sorpresi nel loro – Leopardi direbbe – «corso immortale». La muta stanza di questo notturno è come la siepe: l'impossibilità di vedere espande le cose attraverso immaginazione e fuga dall'esperienza esistenziale. Il non vedere è piú interessante e piú promettente del vedere, l'indifferenziato è piú desiderabile della distinzione.
In séguito alla cognizione della notte, uno dei punti-chiave del testo è la revoca delle convenzionali categorie del tempo: il coniugarsi di un presente diafano ma esteso e che assorbe le altre dimensioni temporali non entra in conflitto con la tensione della notte protesa in avanti, verso l'alba. Disponiamo solo del presente, qui dilatato e insieme esautorato, che – nell'ombra della morte di cui è pervaso – sperimenta la sua inappartenenza, la sua inconsistenza. Wisława Szymborska (per restare nel codice ansioso

dell'anima prossima all'ora, magnetizzante e fatale, delle 4.48 – «At 4.48 the happy hour when clarity visits» – da Veronesi richiamata con un rimando a Sarah Kane): «Ora del chissà-se-resterà-qualcosa-di-noi. // Ora vuota. / Sorda, vana. / Fondo di ogni altra ora» (*Le quattro del mattino*, nella traduzione di Pietro Marchesani).
La notte è l'origine, è svanimento nell'amore, estasi contemplativa. Le forme della notte sono piú vere e meglio caratterizzate di quelle restituite dalla distorcente luce meridiana, qui rifiutata alla radice. Intrattenendosi nel dominio delle ombre l'io lirico – l'altro sé, il sé eletto a *significar per verba*, sorto sulle spoglie di un soggetto dell'esperienza privo di rilievo e senza storia – che lo attraversa approderà, nel sesto inno, a un cielo immaginario dalla luminosità dolce e malinconica, che succede a quello fisico, falsamente solare e sostanzialmente dissolutore. E poi Veronesi si domanderà, in *Godere dei pomeriggi ventilati*: e se l'abisso «che pulsa dietro il velo delle pagine» fosse meno evanescente e meno fallace del «chiarore che lo nasconde»? La notte ha il potere di rischiarare il proprio stesso abisso…
È nella sfera della riflessione che vanno inquadrati questi *Inni*. Che non si riducono a una serie di *thrénoi* o *kaddishim* (Atene e Gerusalemme sono due fari per un poeta *doctus*), che non dichiarano un messaggio sepolcrale univoco, né quindi sembrano mossi soltanto da una volontà nullificante o che diffidi della luce. Pur essendo riflessioni che risalgono da una catabasi e da un rigetto delle categorie del mondo, dall'imporsi di un orizzonte secondo senza vincoli con la realtà. Dal silenzio sorge il ritmo, sorge e si dispiega inquadrandosi classicamente. Le pause sintattiche sono scarsissime, praticamente non esistono punti: in onore del non-tempo? O di una continuità che reprima la tensione espressiva? O ancora: in onore di una morte per la quale non c'è niente da sapere, e quindi non esistono, letteralmente, punti fermi? È comunque stupefacente, lungo questi versi, la reificazione del silenzio quale àmbito della genesi del nome. Dalla prima all'ultima sezione è possibile distillare una tonalità acustica uniforme, atona, monocorde, che passa come eco remota di una voce modulata su lontananze arcane che avvertiamo come fuori sincrono, quasi dissociata dal corpo della lettera. Il suono è fioco, quasi malato benché raziocinante, una modulazione orfica concorre all'impressione di parole riecheggianti da latitudini opache separate dalla vita. Dimensione orfica e sorda, pallidezza delle cose e vacuità dei luoghi, l'intrattenimento differito sul notturno, l'evocazione del foglio vuoto («la pagina bianca è la mia patria»), l'assenza di rimandi referenziali (o una sfasatura nella significazione) o la loro radicale semplificazione perché acquistino in profondità, la misura acronica e i marginali segnali dell'appartenenza alla temporalità empirica delineano una classe a parte. Emanazione claustrofilica nella notte.
Ed è alle condizioni di codificabilità e di persistenza della poesia che viene ascritto il senso ultimo degli *Inni*. Alla facoltà del nome di dare accesso al mondo e all'ambizione umana del perdurare con le opere *post mortem* e *contra mortem*. Come viene lasciato intendere nel settimo inno, vagamente assimilabile alla stazione settima della Via Crucis: morire con la

poesia in questo mondo per continuare a vivere attraverso la poesia. In questa poëtica meditatio l'ideale umanistico è reliquia, luogo di memorabilità dell'umano e dell'estetico «nel fluire del tempo fatto verbo». Del resto, anagramma di *morte* è *metro*…