Elisabetta Brizio
Tempus Tacendi di Matteo Veronesi

Come citare questo articolo:
Elisabetta Brizio, *Tempus Tacendi di Matteo Veronesi*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 44, no. 11, luglio/dicembre 2017

Luogo del poetico è spesso il suo stesso giustificarsi e porsi come problema: qual è il suo senso quando la poesia non vuole tradurre l'emozione di un'ora? Non sappiamo quanto ultimativa possa essere la conclusione cui perviene Matteo Veronesi in *Tempus tacendi*, nel cui esordio disegna una situazione quasi di scoramento che accomuna i poeti, per poi polarizzare l'attenzione su di sé. L'uso anaforico lievemente ridondante, nel *Prologo*, di un «*noi*» non maiestatico concorre a rendere la dispersione della stirpe dei «*poeti perduti*». I poeti saranno presenti al mondo soltanto quando saranno deceduti al mondo. Postulato il differimento della ricezione poetica, cosa sono l'esperienza e l'opera nel presente? Nella dimensione versificante il tempo-adesso vede il fare versi nel nome del silenzio, per se stessi, «*per noi soli*», per un circolo esclusivo, al limite per nessuno. Per ciò che piú non è, per ciò che non è al momento. Alla presenzialità dell'adesso, definito come «*sacro vuoto*», va consacrata, sacrificata, «la nostra pienezza». Un'altra età forse sarà ricettiva del «*nostro giudizio indifferente*» (i corsivi nel *Prologo* e nell'*Epilogo* sono dell'autore): siamo nel campo di quella altrove ostentata indifferenza come controideale anche estetico. Esemplarmente, dal profilo dell'esperienza, in *Lettera dalla Dacia*, del 2009; ardimentosamente, in *Sei sestine su nulla*, del 2011.
In un sistema di contrasti e di opposizioni tuttavia correlative (*immoto-vivo*, *vuoto-pienezza*, *nitido-impuro*, *sangue-ghiaccio*, ecc.) sono riconoscibili motivi che avevano ispirato la precedente opera in versi di Veronesi, cui si aggiungono questioni di ragion poetica. La designazione *poeta* non gli appartiene, perché per lui di poeti degni di tale nome ne nasce un paio in un secolo. Ma se questa non è opera di un poeta, di cosa si tratta? E perché sarebbe tempo di tacere? La competenza tecnica, in poesia, è condizione necessaria ma non sufficiente, d'accordo. In un punto dice: «nel cristallo dei miei versi». Ora, se da un lato a questi versi viene attribuita una qualche consistenza («cristallo») che ne determini la durata, da un altro il lemma *versi* ci autorizza a chiamarla poesia. E nel caso di Veronesi, di fatto, come la critica è sempre metacritica, cosí la poesia non è che metapoesia. La cui struttura di base resta quella, classica, connaturata al «canto italiano», delle coppie

endecasillabo-settenario. Ma certo risente delle polimetrie dannunziane, come pure dell'endecasillabo rimodulato nell'intimo, senza alterarne la struttura esteriore, dell'Ungaretti del *Sentimento del tempo*. Quanto al lessico, negli anni ha teso sempre piú a un illimpidimento, se vogliamo a una semplificazione verbale, attenuando manierismi, arcaismi, aulicismi. A una maggiore naturalezza. Ma, dice d'Annunzio, «Natura e Arte sono un dio bifronte». E, con Schiller, il poeta «o è natura o la cercherà». Il poeta moderno non può che cercarla, in sé come intorno a sé, attraverso uno sforzo consapevole.
Sembra inverosimile che il «nero abisso / che pulsa dietro il velo delle pagine» sia «meno infido», quindi maggiormente desiderabile, del «chiarore / che lo nasconde» (*Godere di pomeriggi ventilati*), ma per Veronesi è davvero cosí. Al di là di quella iperbolica ed enigmatica scommessa formale delle *Sei sestine su nulla*, dove le parole-rima non trattenevano nessi con le rispettive referenze (benché dell'opera emergesse poi il senso generale, per lo meno nell'irrisione di certe forme di comunicazione, anche letteraria), i connotatori di Veronesi gravitano prevalentemente intorno all'ambito semantico del notturno-orfico e della cancellazione (alcune occorrenze: *vuoto*, *morte*, *tenebre*, *silenzio*, *nulla*, *buio*, veri e propri designatori ossessivi). Dichiara infatti di detestare la luminosità diurna, allegoria di una diversa esistenza, quella cioè di doversi compromettere facendo i conti con la necessità («Odio la gloria pura della luce»), pur delineando la vita del giorno quasi con la nostalgia di chi avesse smarrito la possibilità di prendervi parte. Confessa di amare solo ciò che, acronico e privo di vivezza e di cromíe, anzi, in grigio o nelle gradazioni della stasi, è circonfuso dell'opacità della dissoluzione. Cioè ama le cose nell'istante del loro esalare. Odia *il respiro, l'amore eterno*, odia la stessa dizione lirica che gli sopravvivrà, estranea a se stessa, e presumibilmente estranea ai ricettori a venire. I quali tra l'altro dovranno fare i conti con la stratificazione delle interpretazioni, con tutte le interferenze dei riceventi interposti. Scolora anche la poesia, monumento all'assenza quando nessuno la ascolti. «Sema» – scriveva Giancarlo Pontiggia – «è, letteralmente, tanto segno quanto sepolcro». E il sepolcro, appunto, custodisce una assenza. L'idea della morte interviene a connotare questo epicedio della poesia e della sua ricezione. Di qui l'indifferenza: scrivere, non scrivere, pubblicare, non farlo.
Però *Tempus tacendi* parla della voce poetica come di qualcosa che legittimi l'avventura terrena. Meglio, parla del destino della parola poetica. Intanto gettata nella informità e talora al dileggio di anni e di un *vulgus* cui non è indirizzata (come detto, la parola poetica è un confronto con se stessi destinato al futuro), questa voce è fatta del tormento del suo autore, che sillaba su sillaba ha nominato i propri stati esistenziali. Ma il nome è vuoto: è vuoto senza dire il vuoto, è vano senza nominare il nulla. E, per un simultaneo darsi degli opposti, Veronesi dice, «Del vuoto abbia la mia / parola la pienezza», «abbia la cieca / forza inesausta della debolezza». Anche nella prospettiva del nome vuoto, il mestiere di scrivere non sarà stato del tutto vano se l'opera incontrerà, se non una *Wirkung* partecipata, almeno

un lettore sensibile alla sua polisemia, e a ciò che ad essa sottende. Al lettore: «sulla mia pietra grigia scrivi un nome».
Tuttavia, in *Ti odio, ti amo sussurrano* (antologizzato in *Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana*, a cura di G. Pontiggia, Interlinea, Novara 2009) leggevamo: «Ma le parole cominciano a vivere / in eterno proprio appena morte / rapprese sulla carta». E la clausola si esprimeva con l'epifonema circa l'implausibilità di «proferire / una parola che non sia menzogna», inadeguata com'è a fermare il congiungimento tra ciò che è reale e ciò che è vero: la poesia è il messaggio di questa impossibilità. In questi termini, l'esito del dire in versi è fallimentare. È quindi *tempus tacendi*?
«Io ho versato la critica / nella poesia, la poesia nella critica». Veronesi qui allude al metodo che gli derivò dall'approfondimento dell'estetismo e dell'ermetismo, culminato nel volume *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici* (Bologna 2006). Il critico, Veronesi qui scriveva, «è *artifex* nella misura in cui la sua individualità ermeneutica, posta di fronte ai dati disuniti e disgregati dell'osservazione e della percezione, è capace di ordinarli e di fonderli ricavandone una *forma* che ha, essa stessa, densità e pregnanza di opera d'arte». Neppure il critico, allora, riesce a decentrarsi da sé. E anche la voce del critico soggiace alla medesima sorte di quella del poeta.
Veronesi oscilla tra desiderio di una sopravvivenza vicaria e invocazioni di perdono alla dea: la dizione lirica, infatti, per il fatto stesso di tentare di fissare l'essenziale, il segreto, è sempre una profanazione, un tentativo sacrilego di violare e sfregiare l'*inexprimable*. Forse la dea dell'autocoscienza di questo autore è fatta per essere trascesa, un globo di luce definita dalle tenebre che lo avvolgono. Ma le scuse alla dea potrebbero inoltre alludere allo sperpero in parole di ogni suo stato affettivo, alla sua riconosciuta incostanza, a un'esistenza destituita. Perché *silenzio*, qui, assume una duplice caratterizzazione: non è solo un tacere di interferenze sonore, ma è anche apatia, segno di una debilità volitiva, di un non assegnarsi un fine, di un difetto di passione. Esistono pagine né scritte né lette da alcuno. Veronesi incide queste pagine limbali che mai vedranno la luce in quanto gettate nel nulla dirompente dell'inespresso.
Il rapporto parola-silenzio – la muta vocalità del segno scritto – nonché la vanità (anche qui, nelle due principali accezioni di *compiacimento* e *inconsistenza*) della parola, nella sua pretesa di essere lanciata verso la posterità, sono i motivi forti ispiratori del testo. «Il ritmo è la morte», perché il *nothing* si agita sotto la trama dei nomi e la dimenticanza inghiotte «il tempo di ogni musica». La poesia è morta, ma la sua morte è eterna.
La notte è l'atmosfera di Veronesi. Trascrivo da una comunicazione privata di qualche anno fa: «*la notte-morte è il dominio dell'indeterminato, del tutto-nulla, dell'essere-nulla, e dunque della potenzialità infinita, dello spazio sterminato, o forse del vuoto e del deserto, che si racchiudono nel mistero*». Come nei suoi *Dieci Inni alla Morte* (2009). Ma, piú che atmosfera, il notturno è fuga dalla luce, quindi è una dimensione da sconfiggere: le sillabe si

concatenano fino a divenire «diadema oscuro delle ore», e l'ombra è neutralizzata dal «chiarore / ingannevole e labile del canto». È nella notte che le eco del silenzio vengono percepite e tradotte in sequenze ritmiche – anzi, nella notte discorso lirico e silenzio non entrano in conflitto –, la notte è un processo interiore che vuole andare oltre il tempo annullandolo nell'indeterminatezza del ritmo.
Il tempo torna in *Tempus tacendi* con il vento dalle dita invisibili che scava, corrode, sovverte. Sempre prevale sugli elementi del mondo fisico la tentazione di traslarli e trasporli a un livello di allegoria, domina la connivenza con un umano in altri luoghi stilizzato, oppure detto per trapassi analogici, qui invece semplicemente estromesso dal deserto dei nomi. Le sole figure vive del mondo, benché devitalizzate, hanno uno sguardo sideralmente distante, lo stesso dell'osservatore. Sono le figure femminili che fissano oltre i finestrini del treno, emblema a sua volta della andatura del tempo lineare che ci stressa precludendoci la possibilità di destare i «fantasmi amati» che ci parlano nei sogni.
Cosa rimane del poeta-Io? La lontanissima dolce-triste voce degli assenti, ora che possiamo evocarli senza «né peso né angoscia». Veronesi arriva a dire: «Io non so scrivere». Perché la parola non può mai collimare con la realtà, non può unirsi ad essa come l'amante con l'amata. Quindi questa affermazione ne presuppone un'altra: saper scrivere è come saper vivere e saper amare («Forse imparare a scrivere / come si impara ad amare»). Cosa resta se «tutto sarà come se non fosse stato»? Oppure, chi lasci un segno tracciato non è soggetto a un totale svanimento? La poesia davvero dà senso a una trama di inutilità? Cosa si vuole riscattare, la poesia o la vita? C'è nell'opera questa oscillazione che non si compone, c'è questa sorta di paralogismo emotivo, forse per ciò «*è giunto / il tempo di tacere*». Viene revocato in dubbio il culto idolatrico e fideistico della parola poetica, il che comporta una domanda essenziale: spesso la scrittura, in qualità di azione autoreferenziale di stasi, è inferiore alla vita? La poesia in effetti non si alza, e non si abbassa, mai davvero al livello della vita («Tu cantami qualcosa pari alla vita», Luzi).
Forse il senso ultimo del testo sta nell'aver accentuato il paradosso di una poesia che si ostina ad esistere malgrado la coscienza della sua inessenzialità, e anzi delle sue dubbie facoltà e condizioni di sopravvivenza. E che cerca di nominare una essenza avvertita come imprendibile (di *ècrire des silences*, Rimbaud). Questa è la condizione di tutta la poesia moderna dopo Mallarmé, l'immobilità e il mutismo (terza ed eminente caratterizzazione del silenzio in *Tempus tacendi*) fatali e limpidissimi di un marmo di Canova o di Bistolfi. Ma in tale consapevolezza, per Veronesi, c'è una forza oscura e assurda che spinge ugualmente a scrivere, come la scommessa di Pascal, o il colpo di dadi di Mallarmé.