UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traduccíon

Tesis doctoral

Le forme della poesia in Mario Benedetti: *Umana gloria* e *Pitture nere su carta.* Una proposta di traduzione

Roberto Cescon

Director
Dr. D. Alessandro Ghignoli

Tutora
D.ra Carmen María Mata Pastor

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Málaga, 2022

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Roberto Cescon

https://orcid.org/0000-0002-9025-456X

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña ROBERTO CESCON
Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: LE FORME DELLA POESIA IN MARIO BENEDETTI: UMANA GLORIA E PITTURE NERE SU CARTA. UNA PROPOSTA DI TRADUZIONE

Realizada bajo la tutorización de CARMEN MATA PASTOR y dirección de ALESSANDRO GHIGNOLI (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 19 de 03 de 2022

Doctorando/a	Fdo.: CARMEN MATA PASTOR Tutor/a
Fdo.: ALESSANDRO GHIGNOLI Director/es de tesis	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Málaga a 02 de enero de 2022

Alessandro Ghignoli, Profesor Contratado Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que Roberto Cescon es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada:

Le forme della poesia in Mario Benedetti:
***Umana gloria* e *Pitture nere su carta*.**
Una proposta di traduzione

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 02 de enero de 2022,

Fdo. Nombre y apellidos del director de la tesis doctoral

Alessandro Ghignoli

Campus de Teatinos s/n. 29071 Málaga
Tel.: 952 13 16 83/1684/1685/1687/3432/3435 - Fax: 952 13 18 23

Autorización del Director y de la Tutora

Por la presente se comunica la autorización a trámite y defensa de la Tesis Doctoral titulada: "Le forme della poesia in Mario Benedetti: *Umana gloria* e *Pitture nere su carta*. Una proposta di traduzione", inscrita en el programa de doctorado "Lingüística, literatura y traducción" del doctorando Roberto Cescon

Y para que conste y surta los efectos oportunos ante quien proceda,

Carmen Mata Pastor

Director

Tutora

Málaga 07/01/2022

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Indice

Riassunto	II
Resumen	XVI
Summary	XXIX
Ringraziamenti	XXXII
Introduzione	2
1. Di tutti e di nessuno. Poetica della specie	6
1.1 Il mondo accade nella mente	6
1.2 La specie simbolica che comprende le cose in termini di altre	10
1.3 Siamo narrabili, esposti	14
1.4 Il linguaggio: cos'è, quando è nato, come funziona	16
1.5 E la poesia, da dove viene?	20
1.6 La voce, il ritmo, lo *stare tra*	25
1.7 Il ritmo nelle forme	29
1.8 Il processo cognitivo dell'interpretazione	32
2. 1971–1989: antropologia di una svolta poetica	41
2.1. La mutazione e il 1971	41
2.2. Nuovo pubblico, nuova poesia	48
2.3. Nuove opere	52
2.4. Il ritorno all'esperienza individuale	54
2.5. Modi di ripartire	56
2.6. Allegorie dolose	64
2.7. «Scarto minimo»	66
3. *Umana gloria*. L'intensità e la distanza dell'esperienza	71
3.1. Note preliminari	71
3.2. Sentirsi nei luoghi	75
3.3. Il sentire colloidale	81
3.4. La permeabilità del tempo e delle scene	89
3.5. Il terremoto	94
3.6. Sospesi, adesso, nel tempo	96
3.7. La distanza della lingua	103

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. *Pitture nere su carta*. Il mausoleo della materia cosciente 107
4.1. Lo sfondo e il primo piano 107
4.2. Goya: guardare come 108
4.3. Il mausoleo del già stato 113
4.4. Negare lo sguardo, ripetere 118
4.5. La materia cosciente. Uscire da sé 126
4.6. Luce non da sé vera 132
4.7. *Dove sei. Madre*. 137
5. Come si diventa Mario Benedetti. Il percorso poetico fino a *Umana gloria* 141
5.1 «Moriremo guardati» 141
5.2 «La casa» 152
5.3 «Il cielo per sempre» 154
6. Perché tradurre Benedetti in lingua spagnola 160
6.1 *El otro* Mario Benedetti 160
6.2 Il sentire colloidale dell'esperienza 164
6.3 «Scarto minimo» e *La otra sentimentalidad* 167
6.4 Antonio Machado e César Vallejo 176
7. Traduzioni allo spagnolo da *Umana gloria* e *Tersa morte* 184
8. Analisi stilistica di due testi di *Umana gloria* 198
8.1 *Quanto siamo stati con le foglie*. Un esempio di interpretazione mentre accade 198
8.2 Stordimento e commozione nella poesia di Benedetti. Analisi di *Borgo con locanda* 209
9. Bousquet, Benedetti e Matte Blanco: la forma del sentire 216
10. Conclusione 224
Bibliografia 227

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Riassunto

Il presente lavoro intende analizzare l'opera di Mario Benedetti, poeta italiano (Nimis, 1955 − Piadena (MN), 2020), che irrompe nella scena poetica nel 2004 con la pubblicazione di *Umana gloria* (Capitolo III: «*Umana gloria*. L'intensità e la distanza dell'esperienza»), un libro che risistema, in larga parte, poesie già presenti in opere precedenti[1], raccogliendo più di un ventennio di poesia. Sono testi che lasciano storditi e commossi per l'impatto simultaneo di diversi fenomeni formali: la paratassi, le figure e i piani temporali colloidali, la propagazione fonica, le slogature sintattiche, gli accordi degli accenti tonici nel verso lungo, il cui incedere fluido inciampa tra cesure, iterazioni lessicali indefinite e infantili. Nell'accadere di questi fenomeni, a un certo punto non sappiamo più in quale tempo ci troviamo né da quale tempo la voce stia parlando, se a essa pare di essere stata viva in un tempo altro, a causa del suo dirsi già nel momento in cui era vissuto tramite la lingua. Il nostro consistere fragile è pensato nella lingua, inevitabilmente distante dalla vita, per raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita.

In una delle ultime poesie della raccolta Benedetti scrive: «Povera umana gloria / quali parole abbiamo ancora per noi?» (128.7-8). La *gloria umana* sta tutta nel dire, senza ironia o maschere, la verità della nostra esperienza, che è il luogo della mente dove trovare (cioè sperare di trovarla e non trovarla mai) la parte più vera di noi. In *Materiali di un'identità* – un'opera ibrida che raccoglie, poesie, interviste e saggi di poetica – egli dice che l'eccesso del sentire riconduce alla finitudine dell'uomo:

> Questo dell'uomo è grande, il poter sopravvivere nel luogo della dismisura e dell'eccesso, è la più grande coscienza della nostra esistenza, la coscienza infinita di una innumerevole esistenza. In essa infanzia e futuro sono compresenti nell'immaterialità del sentimento della fine nel quale noi ci riconosciamo, attraverso il quale noi sappiamo di essere. Non vi è per questo un'accettazione entusiastica della morte, ma soltanto il sentirla intensamente, cercando di non averne paura, di non allontanarla, per vivere più compiutamente la nostra vita, per morire con le nostre cose, interamente[2].

La condizione umana è un aggirarsi nel mondo in uno stato di sospesa provvisorietà e in una irrimediabile solitudine, sulla quale trionfa la vita, incurante del nostro stare tragico e del nostro sforzo di inglobarla nella scrittura. Essere coscienti di questa distanza non si risolve tuttavia nel rancore o nell'assumere maschere nei confronti della lingua, proprie invece della neoavanguardia e dello sperimentalismo allegorico, per esempio attraverso l'esibizione di artifici antilirici quali l'interposta persona, lo smontaggio e l'accatastarsi della lingua, la presunta referenzialità dello

[1] Le opere precedenti a *Umana gloria* sono: *Moriremo guardati*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1982; *La casa*, Milano, Polena, 1985; *Il cielo per sempre*, in «Schema», supplemento al n. 33/34, 1989; *I secoli della primavera*, Ripatransone (Ascoli Piceno), Sestante, 1992; *Una terra che non sembra vera*, Udine, Campanotto, 1997 (Premio San Vito al Tagliamento 1996); *Il parco di Triglav*, Brunello (Varese), Stampa, 1999 (prefazione di M. Cucchi); *Borgo con locanda*, Circolo culturale di Meduno, 2000 (prefazione di Gian Mario Villalta).

[2] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, p. 28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sguardo, il recupero delle forme chiuse[3], il collage e l'escursione diafasica. Prendendo le distanze da tutto ciò, Benedetti lavora sui fenomeni ritmici e intonativi, che meglio rappresentano il corpo e il respiro dell'essere umano nel mondo. In altri termini, egli cerca una lingua che stia in uno *scarto minimo* tra la lingua della comunicazione e la lingua *altra* (necessariamente poetica) non nel lessico, ma nella sintassi e nel ritmo, in quanto essi incarnano la nostra mancanza. Questo perché non confondersi come una variante minimale della poesia confessionale: il suo nucleo centrale riguarda la specie, non l'immediata espressione di sé. La persona che dice io e che si mostra nuda e vulnerabile in realtà è una singolarità, appartiene a tutti e mostra i frammenti del vissuto per convocarci nella lingua, il luogo più vero che accade dentro di noi, permettendoci di stare nella vita, anche se non sappiamo «come dire», sovrastati dalla sensazione che vivere mancando sia costitutivo dell'essere umano. Ci si allontana, dirà Benedetti, da:

> una scrittura intesa come coincidenza del mondo, come riferimento a un piano esterno dove l'esprimere fa coincidere se stessi con le parole in una continua e rassicurante attività di identificazione. E che ci porta costantemente fuori, in una distanza da noi stessi dove sappiamo di non appartenerci e paradossalmente di consistere nell'unica nostra realtà[4].

Se *Umana gloria* è l'esito di un percorso che porta a compimento più di vent'anni di poesia, *Pitture nere su carta* (2008), scritto in pochi mesi tra la fine del 2003 e l'inizio del 2004, appare piuttosto come l'altro versante di *Umana gloria*: è come se Benedetti avesse teso la materia di quel libro alle estreme conseguenze per rastremare quel rumore di fondo su un paesaggio di macerie, le quali rivelano le tracce del nostro essere già stati (Capitolo IV: «Pitture nere su carta. Il mausoleo della materia cosciente»). L'inevitabile disperdersi di ogni gesto e di ogni opera compiuta da un essere umano continuano a scorrere dentro e fuori la memoria. È questo rendere cosciente la materia per permanere a turbarci di fronte all'assurdo, che soggiace alla vita individuale, e a esigere attenzione, lasciandoci gli occhi muti di fronte all'inafferrabile. La voce cerca di diventare l'atto di guardare la materia («Solo sguardo a metà via / questo mio senza mente ormai», PN 211.3-4) e lo sguardo esterno diventa una sorta di apparato per mostrare immagini, in un'operazione paradossale, perché occorrerebbe privarsi (letteralmente) di sé, essere «quasi fuori del dominio della coscienza ec.» (PN 221.9), come se nessuno scrivesse, come se non fosse scritta nessuna lingua. La lingua referta, non rivendica per il proprio vissuto ciò che nomina, ma lo passa in rassegna all'interno di un mausoleo.

---

[3] Negli anni Ottanta i neometrici furono accusati di manierismo, di «postmoderno al servizio dei filologi» (S. Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, «Scarto minimo», 3, 1988, pp. 31-37), di essere una pratica postavanguardistica, in cui l'insistenza metrica era solo un modo per esorcizzare la fine non finita della tradizione e dunque il fallimento del progetto di abbatterla, senza proporre realmente un orizzonte nuovo per la poesia, anzi illudendosi che le forme metriche, grazie alla loro allegoricità, cioè al loro rinviare ad altro in grado di varcare i confini della letterarietà, potessero costituire non solo la nuova poesia, ma anche una nuova forma di impegno intellettuale. Comunque la si pensi, questo fenomeno poetico ha contribuito a riaffermare una coscienza metrica, rimettendola al centro del fare poetico.

[4] M. Benedetti, *"Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso"*, «Scarto minimo», ibidem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il titolo di questa raccolta su rifà alle *pinturas negras* di Goya. Nel suo saggio sul pittore spagnolo[5], Bonnefoy rileva come nella storia della pittura il primo piano, dove di solito campeggiano le figure, è il luogo delle apparenze illusorie, mentre nello sfondo rimane l'irrappresentabile, espulso dal primo piano e mascherato dall'azzurro del cielo o da un orizzonte, «affinché in quello sfondo, in quella profondità, non vengano immaginate altre cose, né supposti altri esseri: per tenere a distanza i pensieri rifiutati»[6]. Nella serie terribile e grottesca delle pitture nere, composta tra il 1819 e il 1823, il nulla, che soggiace allo sfondo, invade il primo piano attraverso il «sogno notturno, i brandelli che al risveglio ricuciamo insieme alla meglio, desiderando dimenticarne il caos»[7]: una sorta di rêverie che significa senza significati, dove le figure e gli eventi abitano un luogo e un tempo senza sfondi o primi piani, incoerenti e frammentati. Lo sfondo si riversa dunque nel primo piano, dove Goya fa a meno delle forme e del colore, che costituiscono l'inganno del visibile, disaggregato e travolto nei suoi stessi fondamenti. Così egli distrugge ogni significato dell'esistenza. Nulla ha valore, tranne la compassione autentica, come emerge ne *Il cane*[8]: destinato a scomparire nell'indifferenza della natura[9], la sua testa resiste un solo istante per permettere a noi di accorgerci di lui: il cane rappresenta allora l'Altro verso cui siamo mossi a compassione. Sul punto in cui ogni forma sta per essere ingoiata dallo sfondo, traspare la compassione, «lo slancio dell'Io verso l'Altro»[10]. Compassione che trova spazio anche in *Pitture nere su carta*, l'opera in cui Benedetti porta alle estreme conseguenze la questione della separatezza dell'essere umano e della lingua dal mondo. Si elencano frammenti e la colloidalità dei piani temporali e delle figure si rastremano in una struttura poematica e seriale[11], in cui la vita è concepita come un mausoleo a cielo aperto, ossia un luogo per celebrare l'esterno della mente degli esseri umani, riversato nelle loro opere. Facendo divenire salma[12] ogni prodotto culturale dell'uomo, il mausoleo lo custodisce e lo celebra. Come Goya aveva riempito i muri della *Quinta* con le sue opere, rendendo la sua casa un mausoleo vivente, così *Pitture nere su carta* sarebbe la *quinta* che Benedetti allestisce per incarnare la mente in un mausoleo, rendendo omaggio alle tracce di sé che gli uomini lasciano sulla terra. Per questo dovremmo leggerlo come ci si aggira tra le stanze di un'architettura, alla ricerca di connessioni e corrispondenze.

Come Goya, colpito da una malattia, così Benedetti, che in quegli anni aveva visto riacutizzarsi i suoi problemi fisici, sente di essere sopravvissuto a se stesso. La sensazione di vita postuma prosciuga la lingua e la sintassi, nominale, paratattica, disseminata di ellissi, slittamenti e elenchi, che ora sono rottami accatastati senza senso, mentre prima evocavano la vita dei morti nelle cose. I versi, spesso distici, sono rotti all'interno da due o tre cesure. La lingua si mostra nell'atto di

---

[5] Y. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake&C., 2006, trad. it. *Le pitture nere*, Roma, Donzelli, 2006. Il saggio è letto da Benedetti dopo la stesura di *Pitture nere su carta*.
[6] Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 69.
[7] Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 70.
[8] F. Goya, *Il cane*, olio su muro trasportato su tela, 134x80 cm, Prado di Madrid, 1820-21.
[9] Sembra inghiottito dallo stesso paesaggio de *La ginestra* di Leopardi.
[10] Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 93.
[11] *Pitture nere su carta* è composto da 79 poesie, cui si aggiunge il singolo componimento di apertura, suddivise in 8 sezioni (che comprendono tra i nove e gli undici testi, decrescendo col procedere dell'opera), chiamate capitoli.
[12] «Salma» non solo nel senso di spoglie mortali: la sua etimologia (lat. tardo *sagma*, **sauma*, dal gr. σάγμα «carico, basto»; cfr. *soma*) richiama anche il corpo umano, in quanto carico dell'anima.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

scarnificarsi o, all'opposto, riesce a consistere solo se letteraria (di qui l'alto tasso di citazioni presenti nell'opera[13]); possiamo anzi dire che soltanto la letterarietà della lingua regge all'urto che disgrega anche quel soggetto che già in *Umana gloria* aveva iniziato a scivolare lungo la faglia dell'autodafé. A questo punto del suo percorso poetico, per Benedetti il senso della lingua si ritrae, si dà per barbagli, non capiamo più chi sia a parlare. Nel mistero di un corpo portato alla vita si insinua il non essere più e viene suscitato un moto di stupore, incarnato dall'esclamazione «oh», di cui *Pitture nere* è qua e là disseminata[14]. Essa è il modo in cui la lingua dice la vita arrestandosi al suono privo di senso. Incapace di stare nell'esperienza, può accorgersi essere là, nello stupore fossile, se non dice nulla. Addirittura nell'ultima poesia di *Pitture nere su carta*[15] siamo giunti nelle *physical dimensions* (come dice l'epigrafe), le proprietà primitive della materia. Tutto è in un punto e sta per accadere, la materia deve ancora fondarsi e il suono, ancora senza senso, sta per diventare lingua. Si avvertono «Bisbigli, fasce, dissolvenze» (237.2), «fiabe», evocati da uno sguardo che sta fuori per cogliere l'impulso del vivente: «L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta» (237.3-4). La frase è frantumata, scompare il soggetto (chi ascolta? Qualcosa o l'esterno?). Sappiamo solo che siamo «qui» (237.5) e a dirlo non c'è che lo stupore: «Oh» (237.6). Sembra l'accorgersi della vita che inizia, l'accadere del big bang. Non potendo stare muti, siamo usciti nel rovescio del nulla e l'ultimo atto della lingua è il possibile inizio della materia cosciente.

L'impulso della poesia di Benedetti è dire la condizione umana esponendosi alla lingua, nella quale abita la nostra solitudine sospesa, con una sintassi in bilico per portarci fuori da noi stessi, in un luogo dove sappiamo di non appartenerci, ma che incarna la nostra unica vera realtà, quella dove abbiamo sentito di essere vivi. Come realizzarlo è stato un percorso lungo (Capitolo V: «Come si diventa Mario Benedetti»): nelle sue prime raccolte le misure metriche tradizionali cristallizzavano le immagini su una superficie ancora distinguibile, come se Benedetti si trovasse ancora a metà tra il respiro della tradizione novecentesca (le sue influenze sono state: Trakl, Pavese, Rilke, *Somiglianze* di De Angelis e, solo più tardi, Celan o il Fortini di *Composita solvantur*) e il tentativo di disfarsene, dovendo ancora trovare il modo di dire l'insituabilità dell'esperienza, come se essa fosse ancora un impulso incompiuto. Dagli anni Novanta egli adotterà un verso più lungo, in cui l'andamento anfibrachico o anapestico delle cellule ritmiche, mentre ci avvolge il propagarsi delle ripetizioni foniche e lessicali, renderà permeabili le figure e i piani temporali.

---

[13] Gezzi rileva «il Foscolo dei *Sepolcri* («Vai, per sempre avremo, // dissero, nozze, tribunali, are», I, 5), il Dante di *Paradiso* XXXIII («Oh,… come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova», VI, 9), il Leopardi degli abbozzi poetici («Iride alla levata del sole. Luna caduta secondo il mio sogno», VII, 5), e poi García Lorca («Né carne né sogno. Ecuador entre el jazmin / y el nardo", "Inmóvil por el cielo… / È il colore della luna», IV, 1), Victor Hugo in francese («Malgré moi je reviens, et mes vers s'y résignent», IV, 8) o in traduzione («Un uomo ha vissuto, che si chiamava Varron», IV, 8), o l'amatissimo Paul Celan («Dal tuo / …du rollst die Altäre / zeitenwärts…», V, 8). Una poesia molto significativa, a tal riguardo, mi appare IV, 8, che si legge alla perfetta metà del libro. Come si desume dall'epigrafe, si tratta del resoconto di una visita al celebre cimitero parigino di Père-Lachaise, dove sono sepolti numerosi scrittori e artisti» (M. Gezzi, *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, carmillaonline.com, 13 gennaio 2009).

[14] I luoghi di *Pitture nere su carta* in cui ricorre «oh» sono i seguenti: «Oh gli anni che hai e che ho» (150.4), «Dentro, insperati, oh, ma gli altri uguali insieme» (151.7), «piango per questo, oh per questo» (157.7), «Dal muschio stare muschio, oh» (165.7), «Oh fulmine, alone del sole, alone della luna» (190.7), «Oh, …come si convenne» (213.5), «Oh» (237.6).

[15] «*psysical dimensions* // Erano le fiabe, l'esterno. / Bisbigli, fasce, dissolvenze. // L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta. // Qui. / Oh». (237)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nella formazione poetica dell'autore è importante l'esperienza di «Scarto minimo», una rivista pubblicata a Padova in sei numeri (dal numero 0 al numero 5) tra il novembre 1986 e il giugno 1989, la cui redazione era composta da Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori. Essa si è imposta tra quelle degli anni Ottanta come motore di elaborazione di una prospettiva poetica originale, in favore di una parola di poco straniata rispetto alla comunicazione ordinaria (il nome della rivista si rifà allo straniamento di Šklovskij), affinché possa diventare lingua *altra*, in grado di mettere a nudo l'esposta condizione umana. Vedere le cose non significa percepirle quando e perché sono di fronte a noi, così come l'immagine non è volta a riconoscere gli oggetti e avvicinarci al significato, bensì a vederlo; per «visione» qui s'intende un modo deautomatizzato di percepire le cose, affinché la nostra stessa percezione vi indugi, cioè sia impedita dal procedere. Non è l'addentrarsi in una lingua oscura a farci percepire più intensamente le cose, ma ciò accade quando infrangiamo il ritmo della lingua di quello *scarto minimo* – qui appare chiaro il precedente riferimento alla lingua di *Umana gloria* – necessario a straniarci da esso per fermarci e aderire alla nostra vita, senza confessare se stessi né indossare la maschera della letterarietà, ma ponendoci in una tensione pressoché irrealizzabile, perché la lingua resta sempre un filtro simbolico e arbitrario tra noi e le cose, dunque non vi può essere «fiducia nella lingua, perché le parole non sono affatto più vere delle cose»[16]. Una decisa presa di distanza, costata cara in quegli anni, dai territori della postavanguardia e della parola «innamorata» e spontanea (Capitolo II: «1971-1989: antropologia di una svolta poetica»). Infatti, la poesia di «Scarto minimo» non si schiera contro qualcosa, ma prende atto della separatezza sia del segno linguistico sia dell'uomo, privilegiando una sorta di classicismo, da un lato in dialogo con le forme del passato, dall'altro andando a lavorare sui fenomeni ritmici e intonativi, che meglio rappresentano il corpo e il respiro dell'essere umano nel mondo.

In quegli anni la «mutazione antropologica»[17] ha investito l'Italia, un Paese ancora fortemente rurale, in un processo rapido e irreversibile: l'estinzione della civiltà contadina e la diffusione di quella industriale, l'abbandono della terra, l'inurbamento e l'immigrazione interna, la scolarizzazione di massa, le politiche a favore dei diritti individuali (gli individui in quanto lavoratori, donne, giovani), la crescita dei consumi. Da tutto ciò è scaturito un nuovo narcisismo di massa, che seduce grazie all'abbraccio di edonismo e consumo, veicolati da televisione, pubblicità e immagini. Ne deriva un'omologazione culturale che cancella la differenza come tratto di autenticità, impoverisce lo spazio umano (prima lo spazio limitato del contadino era il suo universo fisico e spirituale) e incide anche i corpi, le posture e la lingua. È all'interno di questo contesto che si estingue la società letteraria: lettori, mercato editoriale, istituzioni letterarie (scuola, università,

---

16 S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, pp. 11-15: 12.

17 L'espressione di Pasolini è presente nell'articolo *La droga: una vera tragedia italiana* («Corriere della sera», 24 luglio 1975 (anche in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 90). Tuttavia altre sono state le occasioni in cui egli è tornato sull'argomento: *Gli italiani non sono più quelli* («Corriere della sera», 10 giugno 1974; *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975); *Il Potere senza volto* «Corriere della sera», 24 giugno 1974; *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo,* in *Scritti corsari*, op. cit.); *Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia*, intervista a cura di G. Vergani, «Il Mondo», 11 luglio 1974); *Lettera aperta a Italo Calvino: P.: quello che rimpiango*, «Paese sera», 8 luglio 1974; *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in *Scritti corsari*, op. cit.); *Il vuoto del potere in Italia*, «Corriere della sera», 1 febbraio 1975; *L'articolo delle lucciole,* in *Scritti corsari*, op. cit.).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

critica). Se fino agli anni Settanta i poeti parevano discutere di letteratura come fosse il destino del mondo, spesso a viso aperto, negli spazi pubblici e nei media, provocando perfino schieramenti, nella convinzione implicita che le scelte formali avessero un valore etico, in seguito la poesia è diventata quel paziente inascoltato quale oggi appare, se non fosse per il perdurare del suo insegnamento (di natura storica e antologica) nell'istruzione primaria e secondaria, senza peraltro risultare una decisiva esperienza estetica per i giovani.

Da un lato insomma la neoavanguardia ha innescato un processo di autoanalisi nella poesia, dall'altro sovvertire il linguaggio era un atto di ribellione nei confronti della mutazione in atto in tutto l'Occidente. Tuttavia la lotta al cambiamento di quegli anni si traduce solo in una serie di leggi di matrice socialdemocratica che converge sui diritti dell'individuo[18], proprio lo stesso fulcro della logica capitalista e democratica e, per giunta, l'apice della cultura umanistica, imperniata sull'individuo in sé. Né il marxismo né il comunismo hanno abbattuto il Novecento, poiché da un punto di vista cognitivo gli esseri umani hanno preferito la diffusione di una forma euforica del capitalismo che pone l'individuo al centro di un mondo esteso alla rete. Questa «rivoluzione mentale»[19] si traduce in accessibilità, libertà e velocità, le cui icone potrebbero essere i supermercati negli anni Cinquanta, la televisione negli anni Sessanta e la rivoluzione digitale a partire dagli anni Settanta.

Preso dunque atto che l'eversione linguistica non ha né impedito il dilagare della società massmediatica né sospinto il soggetto borghese a ribaltare l'ordine capitalista, esaurito l'imperativo della novità, la neoavanguardia implode, mentre affiora, nel corso degli anni Settanta, il bisogno di esserci dell'io nel racconto della sua quotidiana esperienza. Drammatizzazione e narratività sono gli anticorpi della lirica rispetto alla mutazione antropologica, che fa rifluire l'individuo dalla sfera pubblica a quella privata, come se l'unico cambiamento possibile partisse dalla confessione dei propri desideri e del corpo, non più solo utensile politico. Anche per questo l'idea di movimento e di gruppo si sfaldano.

Nel secolo della merce, dell'ideologia e dell'inconscio, la lirica si trasforma, attratta dal «grande desiderio di vita fluida, vitale, corporale, presa dal movimento della rinascita, che ci investe quando lo "spirito" e i suoi ultimi travestimenti (ideologie, passioni, inconscio) cadono» e possiamo abbracciare «il ritmo della danza delle cose», al di fuori dall'io e dello stesso linguaggio[20]. Con

---

[18] Si ricordano, ad esempio, lo Statuto dei lavoratori (1970), i referendum sul divorzio (1974) e sull'aborto (1978). La questione dei diritti individuali si afferma in Europa con la rivoluzione francese, ma ha una tradizione che affonda le radici nel pensiero greco e cristiano, lungo l'asse dell'umanesimo occidentale. In epoca moderna i diritti sono sostenuti dal pensiero liberale, mentre a partire dalla seconda metà del Novecento è il pensiero di sinistra a farsi loro promotore. Cfr. A. Badiou, *L'étique. Essai sur la conscience du Mal*, Caen, Nous, 2003, trad. it. *L'etica. Saggio sulla coscienza del Male*, Napoli, Cronopio, 2003; P. Bordieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983; Y. N. Harari, *Homo deus. A Brief History of Tomorrow*, London, Harvill Secker, 2015, trad. it. *Homo deus. Breve storia del futuro*, Milano, Bompiani, 2017.

[19] L'espressione è di Baricco, che si riferisce alle *Lezioni americane* di Calvino e, in particolare, al rapporto tra velocità fisica e velocità mentale, cioè tra tempo reale e tempo mentale, su cui è basata la costruzione di storie (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 39-62 (*Rapidità*).

[20] G. Conte, in T. Kemeny, C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 108-109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'«immaginazione al potere»[21] la poesia rifugge dalla lotta politica per farsi «innamorata, colorata, rapinosa»[22]. L'anelito alla novità e all'originalità tornano però svuotati dell'impegno politico, perché all'individuo le ideologie e la storia non parlano più, mentre invece Lacan, Sartre e l'esistenzialismo rispondono meglio alla frammentazione e all'alienazione del tessuto sociale.

Non sono molte le traduzioni in lingua spagnola[23] di Mario Benedetti ed è pressoché assente da quasi tutte le antologie di area ispanica che danno conto della poesia italiana contemporanea, laddove è giunto il tempo in cui la sua opera possa sorprendere e interrogare le varie generazioni di poeti sulla tensione formale nel rendere il percepire colloidale dell'uomo (Capitolo VI: «Perché tradurre Benedetti in lingua spagnola»). Per questo motivo e per entrare ancora di più nell'opera dell'autore ne abbiamo tradotte alcune (presenti nella parte finale della tesi).

Quando nel 1986 Benedetti inizia a collaborare con «Scarto minimo», già capiva l'orizzonte della sua poesia: scrivere è dire la condizione umana esponendosi alla lingua, che rispecchia la nostra solitudine sospesa, con una sintassi in bilico, come lo spazio-tempo della mente, per portarci fuori da noi stessi, in un luogo che incarna la nostra unica vera realtà, quella in cui abbiamo sentito di essere vivi. La sua poesia racconta l'intensità della nostra esperienza mentre accade nella distanza della lingua. Tuttavia il percorso che avrebbe portato agli esiti formali di *Umana gloria* era ancora tutto da scoprire. Infatti, nelle prime raccolte le misure metriche tradizionali cristallizzavano le immagini su una superficie ancora distinguibile, come se Benedetti si trovasse ancora a metà tra il respiro della tradizione novecentesca (le sue influenze sono state: Trakl, Pavese, Rilke, *Somiglianze* di De Angelis e, solo più tardi, Celan o il Fortini di *Composita solvantur*) e il tentativo di disfarsene, dovendo ancora trovare il modo di dire l'insituabilità dell'esperienza, come se essa fosse ancora un impulso incompiuto. Dagli anni Novanta Benedetti adotterà un verso più lungo, il cui andamento anfibrachico o anapestico renderà instabili i piani temporali. Al tempo stesso all'interno del verso si innescherà un inciampo tra l'incedere delle cellule ritmiche e le cesure, proprio mentre ci avvolge il propagarsi delle ripetizioni foniche e lessicali.

---

[21] L'espressione di Marcuse (H. Marcuse, *One-dimensional Man: studies in ideology of advanced industrial society*, Boston, Beacon Press, 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata,* Torino, Einaudi, 1967) è diventata uno degli slogan della rivoluzione culturale del 1968.

[22] E. Di Mauro, G. Pontiggia (a cura di), *La parola innamorata*, Milano, Feltrinelli, 1978.

[23] D. Bentivegna, *Memoria − Para Mario benedetti (1955-2020)*, hablardepoesia.com.ar, 5 aprile 2020 (poesie tradotte all'interno del panegirico; Bentivegna ha anche scritto un articolo su *Tersa morte*: *Mario Benedetti (Údine, 1955). Sobre Tersa morte*, diegobenti.blogspot.com, 10 novembre 2015); J. M. Henao Grisales, *Mario Benedetti. Nueve Poesías de Humana Gloria (2004)*, textos seleccionados de F. Sasso, revisión de la traducción de M. Magliani, retroguardia2.wordpress.com, 8 dicembre 2008; Á. Faretta, *Mario Benedetti, poeta italiano*, epo2daepoca.blogspot.com, 31 marzo 2020; J. Molina, *Árido saber, árido sentir: Mario Benedetti*, «La Colmena» 84, octubre-diciembre 2014 (traduzioni da *Tersa morte*: *Transizione* / *Transición*, *Roberto non cerca i funghi* / *Roberto no busca los hongos*, *Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità* / *Mi nombre se ha equivocado al creer en la continuidad*, *Quante parole non ci sono più* / *Cuantás palabras no hay más*, *Tarda estate a Medulin* / *Finales de verano en Medulin*, *Madre* / *Madre*, *Cosa devo guardare per sentire che così non è vero* / *Qué debo mirar para sentir que no es cierto*, *I sogni delle imposte accostate* / *Los sueños en las persianas cerradas*, *Il tram a Milano in via Monte Nero* / *El tramvía a Milán en el vial Monte Negro*, *Devo tenerlo per mano* / *Debo agarrarlo de la mano*); G. Sánchez Zepeda (selección de textos sul periodico di Guatemala: *El otro Benedetti*, lahora.gt, 4 maggio 2020); C. Vitale (*Mario Benedetti*, viasole.blogspot.com, 4 aprile 2020).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

In Spagna quelli erano gli anni de *la otra sentimentalidad*[24] di Egea, García Montero e Salvador: i tre firmatari del manifesto del 1983 volevano imprimere un cambiamento nella poesia spagnola, in particolare allontanandola dall'impegno civile, sulla scorta sia della *nueva sentimentalidad* di Machado[25], sia della finzionalità del personaggio poetico promossa da Jaime Gil de Biedma, in nome di una forma poetica tra interiorità e esperienza comune, poi equivocata nell'etichetta di «poesía de la experiencia»[26]. In un dato momento storico un sistema culturale è peraltro percorso simultaneamente da spinte innovative o in continuità rispetto alla tradizione, la quale rappresenta le tracce di sé lasciate dagli esseri umani per superare la loro temporalità. Istanze cognitive differenti, e anche in conflitto tra loro, convivono quindi nelle opere e nei movimenti, disponendosi al centro o ai margini del sistema letterario, in base alla capacità di incarnare il sentire prevalente degli esseri umani in un dato periodo. Nondimeno, se l'essere umano sta nel mondo tramite la lingua che entra nelle forme estetiche, i cambiamenti delle forme artistiche mostrano quelli della vita degli uomini. Nella realtà poetica spagnola postfranchista, dopo la «transizione» tra il 1975 e il 1977 e l'instaurarsi della democrazia, se *la otra sentimentalidad* si è affermata come movimento poetico principale, capace di rappresentare il vissuto secondo nuove esigenze, negli stessi anni vi è un'esplosione di poetiche variegate, spinte a a rifondare una poesia, prendendo atto che nessun capolavoro censurato dal regime attendeva di essere riesumato. Ecco allora il fiorire delle correnti surrealista, onirica o erede dei *novísimos*, tutte comunque tendenti a una dimensione più indefinita, quand'anche metapoetica o scettica rispetto al reale, memore della generazione del Cinquanta, che volgeva la lingua quotidiana all'ironia per contrapporsi alla retorica ufficiale. Se dunque è vero che negli anni Ottanta si assiste a un proliferare della poesia vicina al quotidiano in contrapposizione al culturalismo dei *novísimos*, nell'operazione di Montero l'accento viene posto sul carattere finzionale dell'esperienza: nelle sue poesie la voce del testo non è la propria, ma quella di un personaggio che esprime un vissuto particolare. La sincerità è un inganno da smascherare, sia perché i sentimenti abitano la temporalità e mutano col mutare della relazione tra l'individuo e la società, sia perché l'esperienza stessa presuppone un distanziamento tra l'uomo e il mondo, rivelandosi nel processo immaginativo. In tal modo l'autore intende liberarsi dall'espressivismo romantico e dalla lirica concepita come espressione di un io poetico che coincide con quello empirico, il quale si pone in qualche modo fuori dalla storia, attribuendo valore universale alle sue riflessioni particolari. Il testo diviene così lo spazio dove un io agisce in una realtà storica e la sua

---

[24] Per approfondire le tematiche de *la otra sentimentalidad* si rimanda a: A. Ghignoli (a cura di), *La notte dell'assedio. Quattro poeti spagnoli contemporai*, Orizzonti Meridionali, Cosenza, 2005; A. Ghignoli, *La poesia complice di Luis García Montero*, «Logos», Patti (ME), III, 5, settembre-ottobre 1998, pp. 24-29; A. Ghignoli, *La molteplicità nella poesia spagnola dell'Ottanta*,«Logos», Patti (ME), III, 6, novembre-dicembre 1998, pp. 22-25; S. Whanón (*Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia*, in R. Morales Raya (a cura di), *Homenaje a la profesora Mª Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510) e all'antologia curata da F. Díaz de Castro (*La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara–Vandalia, 2003), nella quale sono raccolti i testi non solo dei tre firmatari del manifesto, ma anche del cosiddetto gruppo allargato, composto da I. Mengíbar, T. Gómez, Ángeles Mora, A. Jiménez Millán e B. Prado. García Montero in traduzione italiana: *Tempo di camere separate*, A. Ghignoli (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2000; *Primo giorno di vacanza*, F. Luti (a cura di), Firenze, Pagliai-Polistampa, 2001.

[25] «Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre» (A. Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, O. Macrì (a cura di), Madrid, Espasa Calpe, 1988, t. IV).

[26] S. Whanón, *Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia*, op. cit. p. 496.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esperienza − grazie all'ibridismo della poesia in prosa, al collage, alla teatralità dell'interlocuzione con il tu, alla presenza della terza personale e delle forme impersonali − non appartiene più a un individuo particolare. La poesia può così tornare ad assumere una dimensione storica, in grado di contrapporsi alle dinamiche economico-politiche alienanti, senza la frontalità dell'impegno civile, proprio grazie al suo essere «actividad deformante», che si allontana da un'esperienza particolare, come si legge nel manifesto del 1983:

> Machado: «En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: "Detrás de cada poesía hay un embuste". Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, El juego de hacer versos. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria»[27].

Facendo propria una riflessione di Diderot ne *Il paradosso dell'attore*[28], per Montero la lirica non coincide con la sincerità dei sentimenti, ma è espressione sincera, cioè capace di abitare i sentimenti del presente in una scena dove gli eventi e le cose figurano come verosimili nello spazio del testo, comune al lettore. Il legame sociale, frantumato dal capitalismo e evidente nel soggetto frammentato, immagine di moltitudini di solitudini, può ricomporsi nella finzione del testo poetico e nella debolezza esibita di una scena intima. L'idea della poesia come «scena» è peraltro affine anche ai poeti di «Scarto minimo» e a Benedetti, i quali la specificano come «lirica»[29], ossia esito di una sensazione mentale, promossa dalla sintassi e dal ritmo, prima che dal lessico, poiché questi ultimi fanno parte del corpo, che comprende l'alterità del reale e l'impossibilità del linguaggio di aderire alla vita.

L'esperienza della lingua è un tema comune tra i poeti de *la otra sentimentalidad* e di quelli di *Scarto minimo*, così come la coscienza della distanza della lingua dall'esperienza, il desiderio di convocare il lettore in un'esperienza comune a partire dal testo-scena, l'interrogarsi sulla *sincerità* della poesia, l'instabilità della voce poetica tra solitudine e dimensione sociale[30]. Tuttavia *Scarto minimo* ha una maggiore consapevolezza tragica della condizione umana, indipendente dall'orizzonte storico, se non inteso come incontro tra esseri situati nel tempo e nell'ambiente. Detto altrimenti, i poeti de *la otra sentimentalidad* forzano i confini della lirica creando un vissuto verosimile per mostrare l'esistenza di un individuo-collettivo nel presente all'interno dell'alienante contesto capitalista. Con essi la lirica assume un valore sociale alternativo alla frontalità dell'impegno civile, che invece caratterizza il Novecento poetico spagnolo. Gli autori di *Scarto minimo*, e Benedetti in particolare, rinnovano quegli stessi confini per rappresentare una condizione comune, potremmo dire storica al di là delle contingenze storiche, poiché essa contraddistingue da sempre le generazioni degli uomini. Semplificando, negli uni lo spazio lirico è forzato per

---

27 J. Egea, L. García Montero, Á. Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote, 1983, p. 14.
28 D. Diderot, *Paraxode sur le comédien*, Parigi, A. Sautelet et C.ie Libraries, 1830, trad. it. *Paradosso sull'attore*, R. Rossi (a cura di), con uno scritto di Y. Belaval, Milano, Abscondita, 2002, pp. 16-30.
29 S. Dal Bianco, *Due generi della rappresentazione*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 11-13: 11.
30 In Montero il voyeur, la teatralità, lo specchio e la fotografia, l'uso della terza persona e delle forme impersonali denotano l'alterità del soggetto stesso, che osserva gli eventi da una distanza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esprimere dei valori storici alternativi al presente, negli altri per esprimere una condizione antropologica, che comprende la lingua e la percezione in sé. Infatti, mentre per *la otra sentimentalidad* l'esperienza è rappresentata con l'artificio del vissuto verosimile di un personaggio, in *Scarto minimo* è radicale il problema della relazione tra poesia e vita, legata al problema della lingua: a essere distante dalla vita è la lingua, con cui l'uomo sente l'esperienza come propria; nessun artificio è in grado di dissolvere questa separatezza, in quanto la solitudine e la mancanza sono il fondo esistenziale dell'uomo, laddove, lo ripetiamo, per *la otra sentimentalidad*, attraverso l'artificio del vissuto, l'uomo può recuperare uno sguardo critico rispetto alle dinamiche socio-politiche dominanti.

Di qui le soluzioni formali, in qualche caso comuni (come l'ibridismo delle forme e l'adesione a una dimensione semplice della lingua), in altri divergenti (per *la otra sentimentalidad* l'intertestualità, il pastiche e il recupero, anche parodico e tragicomico, delle forme tradizionali, il riferimento alla cultura pop), sono da interpretare secondo questi differenti atteggiamenti, in quanto in quell'aderire al grado zero della scrittura gli autori di *Scarto minimo* vogliono dire l'intensità dell'esperienza nel luogo impossibile della lingua e la distanza come condizione comune, non connessa a un particolare momento storico, sebbene risenta del pensiero fenomenologico del Novecento.

A corredare questo lavoro vi sono un'indagine sulla relazione tra lingua poetica, l'«inconoscenza» e percepire bilogico della mente in Benedetti, Bousquet (autore presente nella formazione del Nostro) e Matte Blanco, e l'analisi di due poesie di *Umana gloria*: «Quanto siamo stati con le foglie» e «Borgo con locanda».

Per quanto riguarda l'indagine, sia in Joë Bousquet[31] (autore che Benedetti ha letto negli anni Ottanta) sia in Benedetti vi è una sorta di osmosi tra ricordo, percezione reale e sogno, che produce una straniante immobilità di superficie, sotto la quale ribolle il bisogno di sentirsi. Quando Benedetti, ad esempio, dice: «io faccio fatica a dire chi sono perché non è più niente l'erba che capita» (UG 49.5); quel «non è più» e, al contempo, il bisogno di dire-senza-sapere-come creano nelle poesie di Benedetti una memoria colloidale, una sospensione in un tempo di favola perduta, perché perduto è il sogno dell'esistere veramente di fronte al nostro essere esposti e coscienti. In altri termini, il tempo nelle poesie di Benedetti ha un andamento circolare o, meglio, è un lungo istante che si estende in avanti e indietro, dando vita ad una permeabilità tra piani temporali, nonché tra gli eventi attuali, le persone o gli oggetti, che diventano canali di scorrimento tra piani temporali, fantasmi evocati per dilatarsi nel presente. I piani temporali si mescolano attorno ad un centro perduto nella mente, la quale resta sempre sulla soglia di un *altro* presente, tranne che nello spazio della lingua, intesa come gesto semantico dentro la fragilità cui siamo esposti.

---

[31] Le prime opere pubblicate di Bousquet in Italia sono state *Tradotto dal silenzio* (Bologna, Marietti, 1987), che comprende scritti tra l'autunno del 1935 e l'autunno del 1936, e *Da uno sguardo un altro* (Rimini, Panozzo, 1987). Sempre nel 1987 Renato Poletti traduce alcuni *Frammenti del Journal dirigé* per la rivista «Scarto minimo» (R. Poletti, *Frammenti del Journal dirigé,* «Scarto minimo», 2, ottobre 1987, pp. 27-31), testimoniando che il gruppo di poeti che gravitavano attorno alla rivista, stava cercando, in misure diverse, un nuovo approccio della scrittura poetica in relazione alla vita, sgombro da spinte espressioniste e teso a indagare nella lingua la «mancanza» della condizione umana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nella poesia di Bousquet la luce raffigura il visibile, mentre la notte è il territorio interiore del sogno, di quella conoscenza in negativo che non si dà tramite ciò che appare, ma che cerca di varcarlo inseguendone le ombre. Per Bousquet ciò è possibile solo nell'«inconoscenza», ossia restando sulla soglia del visibile, dove i confini si fanno più porosi e il sentire prevale sul capire, conferendo così al vedere un valore metafisico, se per «metafisico» intendiamo l'aprirsi all'oltranza nell'abisso della propria mente. Occorre chiudere gli occhi per vedere veramente, magari per scoprirsi intero: «Il a tout ce qu'il voit quand il ferme les yeux» («ha tutto ciò che vede quando chiude gli occhi»)[32]. Il motivo del vedere è forte sia in Bousquet sia in Benedetti e non ha a che fare solo con lo spazio osservato, ma soprattutto con lo stare nella mente e nella lingua dove è dato sentire la ferita e l'intero.

La poesia di Bousquet gioca molto sulle antinomie, in cui i termini contraddittori entrano in sintonia nel loro insistito e diffuso accostamento. Si notino i versi della citata «L'autre»/ «L'altra», in cui l'area ambigua di amore e sofferenza viene raffigurata mediante la compresenza dei campi semantici di apertura e distruzione, rivolti sia al sé sia all'altro amato, eppure viene detto che le parole sono «troppo chiare per essere comprese», generando un ulteriore rovesciamento di significato. Siamo di fronte al portato asimmetrico di una mente, dove tutto esiste senza tempo e contraddizioni. Secondo Matte Blanco[33] la vera natura dell'uomo è l'inconscio, che è un sistema bi-logico, in cui coesistono, compenetrandosi, il suo essere simmetrico e asimmetrico. Il primo termine si riferisce al fatto che in lui vige un principio generalizzante: gli oggetti di una classe (ad esempio dei gatti) sono infiniti e considerati sia identici tra loro, identici cioè a ogni elemento della classe, sia, al contempo, identici all'intera classe; essi sono quindi interscambiabili sia con la classe sia tra loro. La parte è il tutto, l'individuo è la classe, e viceversa: per questo si parla di «logica» simmetrica. Tutto può essere tutto e il suo contrario: nello stesso momento e senza soluzione di continuità, una gamba infatti può essere il corpo e viceversa, può essere tutte le gambe e solo se stessa. Nella mente dunque tutto esiste innanzitutto in una dimensione alogica e senza tempo, laddove l'uomo è un organismo immerso in uno spazio sottoposto a leggi fisiche tutt'altro che simmetriche, anzi la coscienza del suo essere simmetrico (potremmo anche dire: il comprendere l'ambiente e se stesso simmetricamente) si incardina nella lingua, che linearizza ciò che nella mente esiste, appunto, privo di spazio e tempo. Senza la struttura sintattica quest'ultima non esisterebbe nemmeno. In altri termini, nella mente tutto può esistere (in un unico tempo) al di là del tempo e in un unico spazio, mentre quando ne prendiamo coscienza non riusciamo a esprimerlo senza ricorrere alla lingua nel suo riferirsi al mondo fisico, ricorrendo cioè alla parte asimmetrica di noi. Viviamo in una dimensione simmetrica, ma ne prendiamo coscienza e la esprimiamo in termini asimmetrici, solo grazie ai quali siamo in grado di percepire. La lingua è il tramite tra le due dimensioni, perché ha bisogno di una logica, ma reca traccia di un sistema alogico. Quando siamo nella nostra mente, non c'è avvenimento, perché siamo immersi in un luogo privo di dimensioni fisiche (pur essendo collocato dentro un corpo). Quando ne siamo coscienti e vogliamo raccontarlo, noi accadiamo e ciò

[32] J. Bousquet, «Aumône du noir» / «Elemosina del buio», in *La connaissance du Soir*, Paris, Gallimard, 1947; trad. it. A. Marchetti, *La conoscenza della sera*, Rimini, Panozzo editore, 1998, p. 29.
[33] I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Gerald Duckworth & Company, 1975; trad. it., *L'inconscio come insiemi infiniti: Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

che diciamo, rivolto sempre a un altro (presente o distante, anche nel tempo, da noi), viene sempre a svolgersi in un luogo e in uno spazio. Il nostro dire rende ciò che siamo un avvenimento, ma per sua natura ciò è impossibile, poiché l'esperienza in sé si incarna in modo insituabile.

L'antinomia di Bousquet sembra volersi liberare dal linguaggio come rappresentazione del reale per attingere alla sua dimensione simmetrica, in una tensione irrisolvibile. L'accostamento di contrari o comunque di termini distanti richiama questa natura prelogica di noi, sfidando le possibilità del linguaggio. Anche la dimensione colloidale dei piani temporali in Benedetti, così come la paratassi, la compresenza di figure e scene diverse, il ritmo rallentato del verso lungo, la propagazione fonica, le ripetizioni del lessico infantile, di fatto sono modi di esplorare il fondo simmetrico del linguaggio al di sotto della superficie asimmetrica. L'estremo tentativo di toccare questo fondo è guardare senza lingua, uscendo dal senso, per «entrare fuori», cioè stare dentro l'esperienza con uno sguardo esterno.

Per quanto riguarda l'analisi dei due testi poetici di Benedetti, la prima di esse è un tentativo di interpretare il testo mentre accade: viene descritto cioè il processo emotivo che attraversa il testo nel divenire del suo significato. Questo perché il corpo è l'esperienza vissuta del mondo, per la propensione dell'essere umano a simbolizzare la sua temporalità nella lingua, quando egli si protende verso l'ambiente, individuando degli eventi per lui significativi. Essi sollecitano le sue emozioni e il suo agire, definiscono di volta in volta il suo essere cosciente e vanno a formare la memoria di sé. Il testo appare allora come il luogo dell'incontro tra il «processo motorio», che porta un vissuto nella lingua, e l'avventura dell'interpretazione. Entrambi questi processi cognitivi presuppongono, appunto, la lingua, che innanzitutto non comunica, in quanto è il «suono del pensiero» linearizzato nella scrittura, nel quale l'essere umano vive la tensione della sua temporalità, trovando la sua più alta realizzazione nel ritmo della lingua poetica. Infatti, nel succedersi di un movimento regolare (e riconoscibile) e nell'incertezza − alla base di ogni principio ritmico − tra il permanere e l'aprirsi (evidente nell'alternarsi di accenti e di luoghi atoni), abita la condizione umana, anch'essa esposta all'imprevedibile e portata a tornare in sé, ogni volta, per comprendere il proprio *stare tra* le cose del mondo. Perciò in un testo poetico il «senso», nel suo ritrarsi e mai darsi completamente, è incarnato nel fenomeni ritmici e nel combinarsi delle forme: nel momento in cui risuona nell'*altro*, esso innesca ipotesi e aspettative, trasparendo nel divenire dei versi, che ci sollecitano e ci convocano in una condizione comune. Due sono dunque i lavori che un testo ci chiama a fare: chi lo scrive porta nello spazio della scrittura ciò che soggiace al dire e si riverbera nel ritmo; chi ascolta si lascia attraversare da esso, interrogando di volta in volta la versificazione primaria, gli accenti interni del verso, gli elementi fonici ricorsivi, le isotopie. Tutte queste forme sono dunque i fenomeni sia del «gesto semantico» sia del percorso interpretativo, i quali condividono lo stesso fondamento biologico; sapendo però che il senso di un testo si esaurisce al suo termine e, al tempo stesso, continua a propagarsi in ogni individuo e tra le generazioni, dando origine a nuovi significati e nuovi scarti, così da costituire la tradizione, ossia le tracce condivise che gli esseri umani lasciano per sentire la loro temporalità.

Nell'atto dell'ascolto e della lettura, la lingua, intesa come gesto corporeo che sollecita l'altro sul piano emotivo e acustico ogni volta che si ripete, rende presente una scena o un evento nella

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mente dell'altro, con la sensazione di trovarsi nello stesso luogo. La poesia ha a che fare con un'esigenza cognitiva della specie, perché nel leggerla si compie un rito fossile, in cui la voce di un uomo entra nel corpo di un altro tramite il suono del pensiero e da questa materia sonora e linguistica, che accompagna il dispiegarsi di scene e eventi, chi ascolta prende coscienza del suo sentirsi vivo. Tutto questo, che costituisce il metodo con cui sono stati approcciati e analizzati i testi, è l'argomento del Capitolo I: «Di tutti e di nessuno. Poetica della specie». Scrivere questo capitolo è stato un ulteriore obiettivo di questo lavoro, nella volontà di mettere ordine agli studi personali sulla poesia e di toccare di nuovo e ancora le ragioni profonde del fare poetico, che si incarnano nella forma, ma in qualche modo la precedono.

La poesia di Mario Benedetti dice *io* non per affermare la propria soggettività all'interno del proprio mondo di memorie, ma per mostrare la temporalità dell'esistenza umana, che elude ogni rappresentazione, a causa della incolpevole separatezza dell'uomo dalla vita. Esserne coscienti ci fa sentire, paradossalmente, al centro della vita − una vita che sta fuori di noi − solo se smettiamo di comprenderla, per sentirla invece nei margini della lingua, nei punti ciechi della coscienza. Quei margini sono il luogo dove sentirsi più veri, un luogo impossibile perché crediamo (in un drammatico gioco tra vedere, immaginare e ricordare), magari per brevi istanti, di essere stati dentro la nostra vita, come Levin, che in *Anna Karenina* si abbandona, insieme ai contadini, falciando il prato, o il vento, che nelle poesie di Benedetti, quando arriva, porta fuori la mente. Sentire ogni volta di essere stati dentro la vita lascia tracce di sé nella sintassi e nel ritmo della lingua. Così, l'uso dei pronomi e degli aggettivi indefiniti, degli articoli indeterminativi, la permeabilità di tempi verbali, figure e scene, la paratassi e le cesure, il ritmo dei versi lunghi e la propagazione fonica con le anafore e le figure di suono, tutti questi fenomeni, percepiti insieme nella lettura, rendono lo sguardo cosciente del suo esserci colloidale, fuori e dentro di sé. Per questo chi dice io nelle poesie di Benedetti non è un individuo, ma una singolarità, un io-chiunque, un io-tutti, e in gioco vi è il modo in cui un essere umano percepisce il suo stare nel mondo. Questi fenomeni diventano dunque la voce di una singolarità, facendoci sentire attraversati da una imprendibile stupore, e dicono che tutto è sospeso nella mente, se ci pare forse di essere stati vivi in un tempo altro, già distante nel suo dirsi mentre accadeva. Se pensiamo tramite la lingua, distante senza appello dalla vita, possiamo davvero sentirci vivi e, soprattutto, raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita?

L'essere umano è fatto così, sospeso nell'incompiuto dove spazio e tempo, vivi e morti esistono allo stesso modo. Attraverso i frammenti del vissuto (oggetti, ricordi, sogni, gesti, voci) Benedetti rappresenta la dimensione colloidale della mente, legata al consistere esposto dell'uomo. Così, nello spazio mentale del testo non vi è fuori e dentro, ma un accordo tra l'ambiente e il corpo, tra il sentire e il percepire. In quello spazio il poeta si protende dalla sua mente incarnata verso l'altro. La poesia si compie nel suono e nel senso, ma la sua intenzione proviene da prima del senso e nel senso si propaga. In tal senso la poesia di Benedetti non conduce a un altrove, ma a un prima, che precede e anima le parole ogni volta in cui vengono pronunciate, perché ha a che fare con la vita. Anzi, in realtà nemmeno a un prima, perché ciò che chiamiamo prima è attorno e da sempre, è la vita che accade e ci invade, mentre ne prendiamo coscienza solo nei momenti rituali, tra i quali appunto c'è l'atto poetico. Leggere una poesia è muoversi nello spazio per percepirlo con la materia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sonora cosciente; prima che capire delle linee di parole, è infatti muoversi nei suoni e nel loro far scaturire il senso, lasciarsi attraversare dalla loro carica emotiva. Tutto questo − muoversi lungo i versi per percepire il pensiero sonoro − incarna l'agire dell'essere umano.

Considerati gli ultimi due anni, non è stato facile fare ricerca lontano da casa, ma vale la pena ricordare il periodo trascorso a Malaga, all'Università «Federico II» di Napoli, alla biblioteca del Dipartimento di Studi umanistici di Trieste e alla Biblioteca Civica di Pordenone, la mia città, da sempre ricca di libri di e sulla poesia. Le conversazioni con Donata Feroldi, amica di sempre di Mario Benedetti, sono state preziose e decisive.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen

El presente trabajo tiene por objeto el análisis de la obra de Mario Benedetti, poeta italiano (Nimis, 1955 Piadena (MN), 2020) que irrumpe en la escena poética en 2004 con la publicación de *Umana gloria* («Capítulo III: "Umana gloria". La intensidad y la distancia de la experiencia»), un libro que reordena, en buena medida, poemas ya presentes en trabajos previos[34], recogiendo así más veinte años de poesía. Son textos que dejan atónitos y conmovidos por el impacto simultáneo de diferentes fenómenos formales: la parataxis, las figuras y planos temporales coloidales, la propagación fónica, las dislocaciones sintácticas, los acuerdos de acentos tónicos en los versos largos, cuyo proceder fluido se tambalea entre cesuras, iteraciones léxicas indefinidas e infantiles. Mientras estos fenómenos acontecen, llega un momento en que ya no sabemos en qué tiempo nos encontramos ni desde qué momento ha estado hablando la voz, si a ella le parece que ha estado viva en otro tiempo, en el momento en que había vivido a través de la lengua. Nuestro consistir frágil se piensa en la lengua, inevitablemente distante de la vida, para contar la experiencia de sentirnos dentro de la vida.

En uno de los últimos poemas del libro, Benedetti escribe: «Povera umana gloria / quali parole abbiamo ancora per noi?» (128.7-8). La gloria humana está toda en decir, sin ironía o máscaras, la verdad de nuestra experiencia, que es el lugar de la mente donde encontrar (esperar encontrarla y nunca encontrarla) la parte más verdadera de nosotros. En *Materiali di un'identità* – una obra híbrida que recoge, poemas, entrevistas y ensayos de poética – él dice que el sentir en exceso conducea la finitud del hombre:

> Questo dell'uomo è grande, il poter sopravvivere nel luogo della dismisura e dell'eccesso, è la più grande coscienza della nostra esistenza, la coscienza infinita di una innumerevole esistenza. In essa infanzia e futuro sono compresenti nell'immaterialità del sentimento della fine nel quale noi ci riconosciamo, attraverso il quale noi sappiamo di essere. Non vi è per questo un'accettazione entusiastica della morte, ma soltanto il sentirla intensamente, cercando di non averne paura, di non allontanarla, per vivere più compiutamente la nostra vita, per morire con le nostre cose, interamente[35].

La condición humana es un merodear por el mundo en un estado de provisionalidad suspensay en una irremediable soledad, sobre la que triunfa la vida, sin preocuparse por nuestro trágico estar y por nuestro esfuerzo por englobarla en la escritura. Ser conscientes de esta distancia no se resuelve sin embargo en el rencor o en asumir máscaras con respecto a la lengua, como hacen en cambio la

[34] Los trabajos previos presentes en *Umana gloria* son: *Moriremo guardati*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1982; *La casa*, Milano, Polena, 1985; *Il cielo per sempre*, in «Schema», supplemento al n. 33/34, 1989; *I secoli della primavera*, Ripatransone (Ascoli Piceno), Sestante, 1992; *Una terra che non sembra vera*, Udine, Campanotto, 1997 (Premio San Vito al Tagliamento 1996); *Il parco di Triglav*, Brunello (Varese), Stampa, 1999 (prefacio de M. Cucchi); *Borgo con locanda*, Circolo culturale di Meduno, 2000 (prefacio de Gian Mario Villalta).

[35] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, p. 28. «Esto es lo valioso del hombre, poder sobrevivir en el lugar de la desmesura y del exceso, es la mayor conciencia de nuestra existencia, la conciencia infinita de una innumerable existencia. En ella infancia y futuro están presentes en la inmaterialidad del sentimiento del fin en el que nos reconocemos, a través del cual sabemos que somos. No hay por eso una aceptación entusiástica de la muerte, sino sólo el sentir intensamente, tratando de no tener miedo, de no alejarla, para vivir más plenamente nuestra vida, para morir con nuestras cosas, enteramente» (traducción nuestra).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

neovanguardia y el experimentalismo alegórico, por ejemplo a través de la exhibición de artificios antilíricos tales como la persona interposta, el desmontaje y el apilamiento de la lengua, la supuesta referencialidad de la mirada, la recuperación de las formas cerradas, el collage y la excursión diafásica. Al distanciarse de todo esto, Benedetti trabaja en los fenómenos rítmicos e prosódicos, que mejor representan el cuerpo y el aliento del ser humano en el mundo. En otras palabras, busca una lengua que esté en una distancia mínima entre la lengua de la comunicación y la lengua otra (necesariamente poética) que no se halla en el vocabulario, sino en la sintaxis y en el ritmo, en cuanto elementos que encarnan nuestra añoranza. Sin embargo, no debe confundirse como una poesía confesional: su núcleo central se refiere a la especie, no a la inmediata expresión de sí. La persona que dice yo y que se muestra desnuda y vulnerable en realidad es una singularidad, pertenece a todos y muestra los fragmentos de la vida para convocarnos en la lengua, el lugar más verdadero que sucede dentro de nosotros, permitiéndonos estar en la vida, aunque no sabemos «cómo decir», sobrecogidos por la sensación de que la falta de vida es constitutiva del ser humano. Nos alejamos, dirá Benedetti, de:

> una scrittura intesa come coincidenza del mondo, come riferimento a un piano esterno dove l'esprimere fa coincidere se stessi con le parole in una continua e rassicurante attività di identificazione. E che ci porta costantemente fuori, in una distanza da noi stessi dove sappiamo di non appartenerci e paradossalmente di consistere nell'unica nostra realtà[36].

Si *Umana gloria* es el resultado de un proceso que lleva a conclusión más de veinte años de poesía, *Pitture nere su carta*, escrito en unos pocos meses a finales de 2003 y a principio de 2004, aparece más bien como el otro lado de *Umana gloria*: es como si Benedetti hubiera estirado la materia de ese libro hasta las últimas concecuencias afinando el ruido de fondo en una escena de escombros, que revelan las huellas de nuestro haber estado allí anteriormente (Capítulo IV: "Pitture nere su carta". El mausoleo de la materia consciente»). La inevitable dispersión de cada gesto y de cada trabajo realizado por un ser humano fluye sin cesar dentro y fuera de la memoria. Es este hacer la materia consciente, para seguir molestándonos frente al absurdo, que está atado a la vida individual, y que exige atención, dejándonos mudos frente a los ojos esquivos. La voz está tratando de convertirse en el acto de mirar en la materia («Solo sguardo a metà via / questo mio senza mente ormai, PN 211.3-4) y la mirada exterior se convierte en una especie de aparato para la visualización de imágenes, en una operación paradójica, porque sería preciso privarnos a nosotros mismos (literalmente) de sí mismos, para ser «quasi fuori del dominio della coscienza ec.» (PN 221.9), como si nadie escribiera, como si ningún idioma se escribiera. La lengua referta no reivindica para su vivencia lo que nombra, sino que lo revisa todo dentro de un mausoleo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[36] M. Benedetti, *"Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso"*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, p. 28-2. «Una escritura entendida como coincidencia del mundo, como referencia a un plano externo donde la expresión hace coincidir uno mismo con las palabras en una continua y reconfortante actividad de identificación. Y que nos lleva constantemente fuera, a una distancia de nosotros mismos donde sabemos que no nos pertenecemos y paradójicamente que consiste en nuestra única realidad» (traducción nuestra).

El título de esto libro se refiere a las *pinturas negras* de Goya. En su ensayo sobre el pintor español[37], Bonnefoy señala que en la historia de la pintura el primer piso, donde suelen acampar las figuras, es el lugar de las apariencias ilusorias, mientras que en el fondo queda lo inalcanzable, expulsado del primer plano y enmascarado por el azul del cielo o por un horizonte, «affinché in quello sfondo, in quella profondità, non vengano immaginate altre cose, né supposti altri esseri: per tenere a distanza i pensieri rifiutati»[38]. En la serie terrible y grotesca de las pinturas negras, compuesta entre 1819 y 1823, la nada, que subyace en el fondo, invade el primer plano a través del «sogno notturno, i brandelli che al risveglio ricuciamo insieme alla meglio, desiderando dimenticarne il caos»[39]: una especie de *rêverie* que significa sin significados, donde las figuras y los acontecimientos habitan un lugar y un tiempo sin fondos o primeros planos, incoherentes y fragmentados. El fondo se vierte en el primer plano, donde Goya prescinde de las formas y del color, que constituyen el engaño de lo visible, desagregado y arrollado en sus propios fundamentos. Así destruye todo significado de la existencia. Nada tiene valor, excepto la auténtica compasión, como emerge en El perro: destinado a desaparecer en la indiferencia de la naturaleza, su cabeza resiste un solo instante para permitirnos darnos cuenta de él: el perro representa entonces el Otro hacia el cual nos movemos a compasión. En el punto donde cada forma está a punto de ser tragada desde el fondo, se transparenta la compasión, «lo slancio dell'Io verso l'Altro»[40]. Compasión que encuentra espacio también en *Pitture nere su carta*, la obra en la que Benedetti lleva a las extremas consecuencias la cuestión de la separación del ser humano y de la lengua del mundo. Se enumeran fragmentos y la coloidalidad de los planos temporales y de las figuras se rastrillan en una estructura poética y serial[41], en la cual la vida es concebida como un mausoleo a cielo abierto, o sea un lugar para celebrar el exterior de la mente de los seres humanos, derramado en sus obras. Al convertir en «salma» (cadáver)[42] todo producto cultural del hombre, el mausoleo lo custodia y lo celebra. Como Goya había llenado las paredes de la *Quinta* con sus obras, haciendo de su casa un mausoleo vivo, así *Pitture nere su carta* sería la *quinta* que Benedetti prepara para encarnar la mente en un mausoleo, rindiendo homenaje a las huellas de sí mismos que los hombres dejan en la tierra. Es por eso que deberíamos leerlo como si nos moviéramos entre las habitaciones de un edificio, buscando conexiones y correspondencias.

Como Goya, afectado por una enfermedad, así Benedetti, que en aquellos años había visto reavivarse sus problemas físicos, siente que ha sobrevivido a sí mismo. La sensación de vida póstuma seca la lengua y la sintaxis, nominal, paratáctica, diseminada por elipses, deslizamientos y listados, que ahora son restos apilados sin sentido, mientras que antes evocaban la vida de los muertos en las cosas. Los versos, a menudo coplas, están rotos por dentro por dos o tres cortes. La lengua se muestra en el acto de despojarse o, por el contrario, logra consistir sólo si es literaria (de

---

[37] Y. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake&C., 2006, trad. it. *Le pitture nere*, Roma, Donzelli, 2006. Il saggio è letto da Benedetti dopo la stesura di *Pitture nere su carta*.
[38] Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 69.
[39] Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 70.
[40] Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 93.
[41] *Pitture nere su carta* compone de 79 poemas, a los que se añade el único texto de apertura, subdividido en 8 secciones (que comprenden entre los nueve y los once textos, decreciendo con el paso de la obra), llamadas «capitoli».
[42] «Salma» no sólo en el sentido de restos mortales: su etimología (lat. tardo sagma, *sauma, del gr. σάγμα «carga, basto»; cfr. soma) recuerda también el cuerpo humano, en cuanto carga del alma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquí la alta tasa de citas presentes en la obra); podemos decir que sólo la literalidad de la lengua aguanta el golpe que disgrega también aquel sujeto que ya en *Umana gloria* había comenzado a deslizarse a lo largo de la fronteradel auto de fe. En este punto de su recorrido poético, para Benedetti el sentido de la lengua se retrae, se da por relámpagos, ya no entendemos quién es que habla. En el misterio de un cuerpo llevado a la vida se insinúa el no ser ya y se suscita un movimiento de asombro, encarnado por la exclamación «oh», de la que *Pitture nere* está aquí y allá diseminada. Es la manera en que la lengua dice la vida deteniéndose al sonido sin sentido. Incapaz de estar en la experiencia, puede darse cuenta de estar allí, en el estupor fósil, si no dice nada. Incluso en el último poema de *Pitture nere su carta*[43] hemos llegado a las *physical dimensions* (como dice el epígrafe), las propiedades primitivas de la materia. Todo está en un punto y está a punto de ocurrir, la materia todavía tiene que fundarse y el sonido, aún sin sentido, está a punto de convertirse en lengua. Se advierten «Bisbigli, fasce, dissolvenze» (237.2), «fiabe», evocados por una mirada que está fuera para captar el impulso del viviente: «L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta» (237.3-4). La frase se rompe, desaparece el sujeto (¿a quién escucha? ¿Algo o el exterior?). Sólo sabemos que estamos «qui» (237.5) y no hay más que el estupor: «Oh» (237.6). Parece que se da cuenta de la vida que empieza, el suceder del big bang. No pudiendo permanecer mudos, salimos al revés de la nada y el último acto de la lengua es el posible comienzo de la materia consciente.

El impulso de la poesía de Benedetti es decir la condición humana exponiéndose al idioma en el que vive nuestra soledad suspendida, con una sintaxis equilibrada para sacarnos de nosotros mismos y llevarnos a un lugar donde sabemos que no nos pertenecemos a nosotros mismos, pero que encarna nuestro único hecho real, aquel en el que sentimos que estamos vivos. La forma de lograrlo ha sido un camino largo («Capítulo V: ¿Cómo convertirse en Mario Benedetti»): en sus primeras obras las medidas métricas tradicionales cristalizan las imágenes sobre una superficie todavía distinguible, como si Benedetti todavía se encontrara a medias entre el aliento de la tradición del siglo XX (sus influencias fueron: Trakl, Pavese, Rilke, *Somiglianze* de De Angelis y sólo más tarde, Celan o Fortini de *Composita solvantur*) y el intento de deshacerse de él, sin haber todavía encontrado la manera de decir la falta de asidero de la experiencia, como si fuera todavía un impulso inconcluso. Desde los años Noventa, adopta a un verso más largo, en el que la tendencia anfibráquica o anapéstica de células rítmicas, mientras nos envuelve la propagación de repeticiones fonéticas y léxicas, hace permeables a las figuras y y a los planos temporales.

En la formación poética del autor es importante la experiencia de «Scarto minimo», una revista publicada en Padua en seis números (del 0 al 5) entre noviembre de 1986 y junio de 1989, cuya redacción estuvo compuesta por Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco y Fernando Marchiori, que se impuso, en el panorama de los años ochenta, como propulsors de una perspectiva poética original, en favor de una palabra algo desfamiliarizada con respecto a la comunicación ordinaria (el nombre de la revista se refiere a la desfamiliarización de Šklovskij), para que pueda convertirse en una lengua *otra*, capaz de poner al descubierto la expuesta condición humana. Ver las cosas no significa percibir cuándo y por qué están frente a nosotros, así como la imagen no sirve para

[43] «*psysical dimensions* // Erano le fiabe, l'esterno. / Bisbigli, fasce, dissolvenze. // L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta. // Qui. / Oh». (237)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reconocer objetos y acercarnos al significado, sino a verlo; con «visión» aquí se entiende una forma no automática de percibir las cosas, para que nuestra propia percepción se detenga, lo que le impide proceder. No es entrar en un lenguaje oscuro que nos hace percibir más intensamente las cosas, pero esto sucede cuando rompemos el ritmo de la lengua con ese *espacio mínimo* necesario para desfamiliarizarnos de ello − persistir en el retraso − y adherir así a nuestra vida, sin confesarse ni llevar la máscara de la literariedad, sino ubicándonos en una tensión casi inalcanzable, porque el lenguaje sigue siendo un filtro simbólico y arbitrario entre nosotros y las cosas, por lo que puede haber «fiducia nella lingua, perché le parole non sono affatto più vere delle cose»[44] ("confianza en la lengua, porque es que las palabras no son en absoluto más verdaderas que las cosas"). Un distanciamiento decisivo, que le costó caro en esos años, de los territorios de la posvanguardia y de la palabra «enamorada» y espontánea (Capítulo II: «1971-1989: antropología de un avance poético»). De hecho, la poesía de «Scarto minimo» no toma partido en contra de algo, sino que señala la separación tanto del signo lingüístico como del hombre, favoreciendo una especie de clasicismo, por un lado en diálogo con las formas del pasado, por el otro trabajando en fenómenos rítmicos y entonativos, que mejor representan el cuerpo y la respiración del ser humano en el mundo. Es decir, la *mínima diferencia* entre el lenguaje de la comunicación y el lenguaje *otro*, necesariamente poético, no se encuentra en el léxico, sino en la sintaxis y el ritmo, como es allí que se encarna nuestra carencia. Es por eso que esta poesía no debe confundirse con una variante mínima de la poesía confesional: su núcleo central concierne a la especie, no a la expresión inmediata de sí.

En aquellos años la «mutazione antropológica»[45] había golpeado a Italia, un país aun fuertemente rural, con un proceso rápido e irreversible: la extinción de la civilización campesina y la difusión de la civilización industrial, el abandono de la tierra, la urbanización y la inmigración interna, la escolarización masiva, las políticas en favor de los derechos individuales (los individuos en cuanto trabajadores, mujeres, jóvenes), el crecimiento del consumo. De todo esto surgió un nuevo narcisismo de masas, que seduce gracias al abrazo de hedonismo y consumo, difundidos por la televisión, la publicidad y las imágenes. De ello resulta una homologación cultural que elimina la diferencia como rasgo de autenticidad, empobrece el espacio humano (antes el espacio limitado del campesino era su universo físico y espiritual) y también incide en los cuerpos, en las posturas y en la lengua. Dentro de este contexto, se extingue también la sociedad literaria: lectores, mercado editorial, instituciones literarias (escuela, universidad, crítica). Si hasta los años setenta los poetas parecían discutir de literatura como el destino del mundo, a menudo a cara abierta, en los espacios públicos y en los medios de comunicación, provocando incluso la aparición de bandos, con la convicción implícita de que las opciones formales tenían un valor ético, sucesivamente, la poesía se convirtió en el paciente que nadie escucha de hoy en día, si no fuera por la persistencia de su enseñanza (de naturaleza histórica y antológica) en la enseñanza primaria y secundaria, sin que por lo demás resulte una decisiva experiencia estética para los jóvenes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

---

[44] S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, pp. 11-15: 12.

[45] La expresión de Pasolini está presente en el artículo *La droga: una vera tragedia italiana* («Corriere della sera», 24 luglio 1975 (anche in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 90).

Por un lado, la neovanguardia inició un proceso de autoanálisis en la poesía y, por el otro, subvertir el lenguaje era un acto de rebelión contra la mutación que se estaba produciendo en todo Occidente. Sin embargo, la lucha contra el cambio de aquellos años sólo se traduce en una serie de leyes de origen socialdemócrata que convergen en los derechos del individuo, precisamente el mismo centro de la lógica capitalista y democrática y, además, el ápice de la cultura humanista, centrada en el individuo. Ni el marxismo ni el comunismo han derribado el siglo XX, porque desde un punto de vista cognitivo los seres humanos han preferido la difusión de una forma eufórica del capitalismo que pone al individuo en el centro de un mundo organizado en redes. Esta «rivoluzione mentale»[46] se traduce en accesibilidad, libertad y velocidad, cuyos iconos podrían ser los supermercados en los años cincuenta, la televisión en los años sesenta y la revolución digital a partir de los años setenta.

Por tanto, tomando nota de que la subversión lingüística no ha impedido la expansión de la sociedad de los medios de comunicación ni ha inducido al sujeto burgués a derrumbar el orden capitalista, una vez agotado el imperativo de la novedad, la nueva vanguardia implosiona, mientras aflora, a lo largo de los años setenta, la necesidad del yo de estar en el relato de su experiencia diaria. Dramatización y narratividad son los anticuerpos de la lírica respecto a la mutación antropológica, que hace que el individuo regrese de la esfera pública a la privada, como si el único cambio posible partiera de la confesión de los propios deseos y del cuerpo, ya no sólo herramientas políticas. También por esto la idea de movimiento y de grupo se desintegran.

En el siglo de la mercancía, de la ideología y del inconsciente, la lírica se transforma, atraída por el «grande desiderio di vita fluida, vitale, corporale, presa dal movimento della rinascita, che ci investe quando lo "spirito" e i suoi ultimi travestimenti (ideologie, passioni, inconscio) cadono» y podemos abrazar «il ritmo della danza delle cose» fuera del yo y del mismo lenguaje[47]. Con la «immaginazione al potere»[48] la poesía rehuye de la lucha política para hacerse «innamorata, colorata, rapinosa»[49]. Sin embargo, el anhelo de novedad y originalidad vuelve a vaciarse del compromiso político, porque al individuo ya no le hablan las ideologías y la historia, mientras que Lacan, Sartre y el existencialismo responden mejor a la fragmentación y a la alienación del tejido social.

---

[46] La expresión es de Baricco, que se refiere a las *Lezioni americane* di Calvino y, en particular, a la relación entre velocidad física y velocidad mental, es decir, entre tiempo real y tiempo mental, sobre el cual se basa la construcción de historias (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 39-62 (*Rapidità*).

[47] G. Conte, in T. Kemeny, C. Viviani (cur.), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 108-109.

[48] La expresión de Marcuse (H. Marcuse, *One-dimensional Man: studies in ideology of advanced industrial society*, Boston, Beacon Press, 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata,* Torino, Einaudi, 1967) se ha convertido en uno de los eslóganes de la revolución cultural de 1968.

[49] E. Di Mauro, G. Pontiggia (a cura di), *La parola innamorata*, Milano, Feltrinelli, 1978.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No hay muchas traducciones al español[50] de Mario Benedetti, que está casi ausente en la mayoría de las antologías de ámbito hispánico que dan cuenta de la poesía italiana contemporánea, mientras que ha llegadoel momento de que su obra pueda sorprender e interrogar a las distintas generaciones de poetas acerca de la tensión formal que vehicula el sentido coloidal de l'hombre («Capítulo VI: Porqué traducir Benedetti al español»). También por este motivo hemos traducido algunos de ellos (en la parte final de la tesis).

Cuando en 1986 Benedetti comienza a colaborar con «Scarto minimo», ya entendía el horizonte de su poesía: escribir es decir la condición humana exponiéndose a la lengua, que refleja nuestra soledad suspendida, con una sintaxis en vilo, como el espacio-tiempo de la mente, para sacarnos de nosotros mismos y llevarnos a un lugar que encarna nuestra única realidad verdadera, aquella en la que hemos sentido que estábamos vivos. Su poema habla de la intensidad de nuestra experiencia mientras sucede en la distancia de la lengua. Sin embargo, el camino que llevaría a los resultados formales de la gloria humana estaba aún por descubrir. En efecto, en las primeras colecciones las medidas métricas tradicionales cristalizaban las imágenes sobre una superficie aún distinguible, como si Benedetti estuviera aún a mitad de camino entre el aliento de la tradición del siglo XX. Como se indicó anteriormente, a partir de los años noventa, Benedetti adoptará un verso más largo, cuya tendencia anfibra o anapestico hará que los planes temporales sean inestables. Al mismo tiempo, en el interior del verso se producirá un tropiezo entre el paso de las células rítmicas y las cesuras, precisamente mientras nos envuelve la propagación de las repeticiones vocales y lexicales.

En España aquellos eran los años de *la otra sentimentalidad* de Egea, García Montero y Salvador: los tres firmantes del manifiesto de 1983 querían imprimir un cambio en la poesía española, en particular alejándola del compromiso civil, sobre la base tanto de la *nueva sentimentalidad* de Machado[51] como de la ficcionalidad del personaje poético promovida por Jaime Gil de Biedma, en nombre de una forma poética entre la interioridad y la experiencia común, que luego se conocerá equivocadamente con la etiqueta de «poesía de la experiencia»[52]. Por otra parte, en un momento histórico determinado, un sistema cultural está expuesto simultáneamente a impulsos innovadores y a la continuidad con respecto a la tradición, representa través de las huellas de sí misma dejadas por los seres humanos para superar su temporalidad. Instancias cognitivas

---

[50] D. Bentivegna, *Memoria − Para Mario benedetti (1955-2020)*, hablardepoesia.com.ar, 5 aprile 2020 (poemas traducidos en el interior del panegírico; Bentivegna también escribió un artículo sobre *Tersa morte*: *Mario Benedetti (Údine, 1955). Sobre Tersa morte*, diegobenti.blogspot.com, 10 novembre 2015); J. M. Henao Grisales, *Mario Benedetti. Nueve Poesías de Humana Gloria (2004)*, textos seleccionados de F. Sasso, revisión de la traducción de M. Magliani, retroguardia2.wordpress.com, 8 dicembre 2008; Á. Faretta, *Mario Benedetti, poeta italiano*, epo2daepoca.blogspot.com, 31 marzo 2020; J. Molina, *Árido saber, árido sentir: Mario Benedetti*, «La Colmena» 84, octubre-diciembre 2014 (traducciones de *Tersa morte*: *Transizione* / *Transicíon*, *Roberto non cerca i funghi* / *Roberto no busca los hongos*, *Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità* / *Mi nombre se ha equivocado al creer en la continuidad*, *Quante parole non ci sono più* / *Cuantás palabras no hay más*, *Tarda estate a Medulin* / *Finales de verano en Medulin*, *Madre* / *Madre*, *Cosa devo guardare per sentire che così non è vero* / *Qué debo mirar para sentir que no es cierto*, *I sogni delle imposte accostate* / *Los sueños en las persianas cerradas*, *Il tram a Milano in via Monte Nero* / *El tramvía a Milán en el vial Monte Negro*, *Devo tenerlo per mano* / *Debo agarrarlo de la mano*); G. Sánchez Zepeda (selección de textos sul periodico di Guatemala: *El otro Benedetti*, lahora.gt, 4 maggio 2020); C. Vitale (*Mario Benedetti*, viasole.blogspot.com, 4 aprile 2020).

[51] «Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre» (A. Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, O. Macrì (cur.), Madrid, Espasa Calpe, 1988, t. IV).

[52] S. Whanón, *Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia*, op. cit. p. 496.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diferentes, e incluso en conflicto entre ellas, conviven en las obras y en los movimientos, disponiéndose en el centro o en los márgenes del sistema literario, según la capacidad de encarnar el sentir prevalente de los seres humanos en un período dado. Sin embargo, si el ser humano está en el mundo a través de la lengua que entra en las formas estéticas, los cambios de las formas artísticas muestran los de la vida de los hombres.

En la realidad poética española postfranquista, tras la Transición entre 1975 y 1977 y la instauración de la democracia, si *la otra sentimentalidad* se ha consolidado como movimiento poético principal, capaz de representar la vida según nuevas exigencias, en los mismos años hay una explosión de poéticas variegadas, empujadas a refundar un poema, tomando nota de que ninguna obra maestra censurada por el régimen esperaba ser exhumado. He aquí entonces el florecimiento de las corrientes surrealista, onírica o la heredera de los *novísimos*, todas ellas tendientes a una dimensión más indefinida, aunque metapoética o escéptica con respecto a lo real, conocedoras de la generación del Cincuenta, que volvía la lengua diaria a la ironía para oponerse a la retórica oficial. Así pues, si bien es cierto que en los años ochenta se asiste a una proliferación de la poesía cercana al diario en contraposición al culturalismo de los *novísimos*, en la operación de Montero el énfasis se pone en el carácter ficticio de la experiencia: en sus poemas la voz del texto no es la propia, sino la de un personaje que expresa una vivencia particular. La sinceridad es un engaño que hay que desenmascarar, tanto porque los sentimientos habitan la temporalidad y cambian con el cambio de la relación entre el individuo y la sociedad, como porque la experiencia misma presupone una separación entre el hombre y el mundo, revelándose en el proceso imaginativo. De este modo, el autor quiere liberarse del expresionismo romántico y de la lírica concebida como expresión de un yo poético que coincide con el empírico, el cual se sitúa de algún modo fuera de la historia, atribuyendo valor universal a sus reflexiones particulares.

El texto se convierte así en el espacio donde un yo actúa en una realidad histórica y su experiencia − gracias a la hibridación de la poesía con la prosa, al collage, a la teatralidad de la interlocución con el tú, a la presencia del tercera persona y de las formas impersonales − ya no pertenece a un individuo particular. La poesía puede así volver a asumir una dimensión histórica, capaz de contraponerse a las dinámicas económico-políticas alienantes, sin la frontalidad del compromiso civil, precisamente gracias a su ser «actividad deformante», que se aleja de una experiencia particular, como se lee en el manifiesto de 1983:

> Machado: «En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: "Detrás de cada poesía hay un embuste". Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, El juego de hacer versos. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria»[53].

Haciendo propia una reflexión de Diderot en *Il paradosso dell'attore*[54], para Montero la lírica no coincide con la sinceridad de los sentimientos, pero es expresión sincera, Es decir, capaz de habitar

[53] J. Egea, L. García Montero, Á. Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote, 1983, p. 14.
[54] D. Diderot, *Paraxode sur le comédien*, Parigi, A. Sautelet et C.ie Libraries, 1830, trad. it. *Paradosso sull'attore*, R. Rossi (a cura di), con uno scritto di Y. Belaval, Milano, Abscondita, 2002, pp. 16-30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los sentimientos del presente en una escena donde los acontecimientos y las cosas figuran como verosímiles en el espacio del texto, común al lector. El vínculo social, roto por el capitalismo y evidente en el sujeto fragmentado, imagen de multitud de soledades, puede recomponer en la ficción del texto poético y en la debilidad exhibida de una escena íntima. Por otra parte, la idea de la poesía como «scena» se asemeja a los poetas de «Scarto minimo» y a Benedetti, quienes la especifican como «lirica»[55], es decir, resultado de una sensación mental, promovida por la sintaxis y el ritmo, antes que por el vocabulario, ya que esos forman parte del cuerpo, que comprende la alteridad de lo real y la imposibilidad del lenguaje de adherirse a la vida.

La experiencia de la lengua es un tema común entre los poetas de *la otra sentimentalidad* y los de «Scarto minimo», así como la conciencia de la distancia entre la lengua y la experiencia, el deseo de convocar al lector en una experiencia común a partir del texto-escena, la interrogación sobre la *sinceridad* de la poesía, la inestabilidad de la voz poética entre soledad y dimensión social. Sin embargo «Scarto minimo» tiene una mayor conciencia trágica de la condición humana, independiente del horizonte histórico, si no entendido como encuentro entre seres situados en el tiempo y en el ambiente. Dicho de otro modo, los poetas de *la otra sentimentalidad* fuerzan los límites de la lírica creando una vivencia verosímil para mostrar la existencia de un individuo-colectivo en el presente dentro del alienante contexto capitalista. Con ellos la lírica asume un valor social alternativo a la frontalidad del compromiso civil, que en cambio caracteriza al Novecientos poético español. Los autores de «Scarto minimo», y Benedetti en particular, renuevan esos mismos límites para representar una condición común, podríamos decir histórica más allá de las contingencias históricas, ya que ella distingue desde siempre las generaciones de los hombres. Simplificando, para unos el espacio lírico es forzado para expresar valores históricos alternativos al presente, para los otros para expresar una condición antropológica, que comprende la lengua y la percepción en sí. En efecto, mientras que para *la otra sentimentalidad* la experiencia está representada con el artificio de la vivencia verosímil de un personaje, en «Scarto minimo» es radical el problema de la relación entre poesía y vida, vinculada al problema de la lengua: lo que está lejos de la vida es la lengua, con el cual el ser humano siente la experiencia como propia; ningún artificio es capaz de disolver esta separación, en cuanto la soledad y la falta son el fondo existencial del hombre, donde, lo repetimos, por *la otra sentimentalidad*, a través del artificio de la vida, el hombre puede recuperar una mirada crítica respecto a las dinámicas socio-políticas dominantes.

De ahí las soluciones formales, en algunos casos comunes (como la hibridación de las formas y la adhesión a una dimensión simple de la lengua), en otros divergentes (por *la otra sentimentalidad*: la intertextualidad, el pastiche y la recuperación, incluso paródico y trágico, de las formas tradicionales, la referencia a la cultura pop), se deben interpretar según estas diferentes actitudes, en que en ese adherirse al grado cero de la escritura los autores de «Scarto minimo» quieren decir la intensidad de la experiencia en el lugar imposible de la lengua y la distancia como condición común, no relacionada con un momento histórico particular, aunque se resiente del pensamiento fenomenológico del siglo XX.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[55] S. Dal Bianco, *Due generi della rappresentazione*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 11-13: 11.

Acompañan este trabajo una investigación sobre la relación entre el lenguaje poético, la «inconoscenza» [«inconocimiento»] y el percibir biológico de la mente en Benedetti, Bousquet (autor fundamental en la formación de nuestro poeta) y Matte Blanco, y el análisis de dos poemas de *Umana gloria*: *Quanto siamo stati con le foglie* e *Borgo con locanda*.

En cuanto a la investigación, tanto en Joë Bousquet[56] (autor que Benedetti leyó en los años ochenta) como en Benedetti hay una especie de ósmosis entre recuerdo, percepción real y sueño, que produce una extraña inmovilidad superficial, bajo la cual hierve la necesidad de sentirse. Cuando Benedetti, por ejemplo, dice: «io faccio fatica a dire chi sono perché non è più niente l'erba che capita» (UG 49.5); ese «non è più» y, al mismo tiempo, la necesidad de decir-sin-saber-como crean en las poesías de Benedetti una memoria coloidal, una suspensión en un tiempo de cuento de hadas perdido, porque perdido es el sueño de existir realmente frente a nuestro ser expuesto y consciente. En otras palabras, el tiempo en los poemas de Benedetti tiene una tendencia circular o, mejor dicho, es un largo instante que se extiende hacia adelante y hacia atrás, dando lugar a una permeabilidad entre planos temporales, así como entre los acontecimientos actuales, las personas o los objetos, que se convierten en canales de flujo entre planos temporales, fantasmas evocados para dilatarse en el presente. Los planos temporales se mezclan alrededor de un centro perdido en la mente, la cual permanece siempre en el umbral de *otro* presente, excepto en el espacio de la lengua, entendido como gesto semántico dentro de la fragilidad a la que estamos expuestos.

En la poesía de Bousquet la luz representa lo visible, mientras que la noche es el territorio interior del sueño, de ese conocimiento en negativo que no se da a través de lo que aparece, sino que trata de cruzarlo persiguiendo sus sombras. Para Bousquet, esto sólo es posible en la «inconoscenza», es decir, permaneciendo en el umbral de lo visible, donde los límites se hacen más porosos y el sentir prevalece sobre el entender, confiriendo así al ver un valor metafísico, si por «metafísico» Nos referimos a abrirnos más allá del abismo de nuestra mente. Hay que cerrar los ojos para ver realmente, quizás para descubrirse entero: «Il a tout ce qu'il voit quand il ferme les yeux» («ha tutto ciò che vede quando chiude gli occhi»; «tiene todo lo que ve cuando cierra los ojos»)[57]. El ver como motivo recurrente es fuerte tanto en Bousquet como en Benedetti y no está relacionado tan sólo con el espacio observado, sino sobre todo con su estar en la mente y en la lengua donde es posible sentir la herida y la totalidad.

La poesía de Bousquet juega mucho sobre las antinomias, en las que los términos contradictorios entran en sintonía en su insistente y extendido acercamiento. Se preste atención a los versos de la citada «L'autre»», en la que el área ambigua de amor y del sufrimiento se representa mediante la coexistencia de los campos semánticos de apertura y destrucción, dirigidos tanto al ser como al otro amado, y sin embargo se dice que las palabras son «troppo chiare per essere

---

[56] Las primeras obras publicadas de Bousquet en Italia han sido *Tradotto dal silenzio* (Bologna, Marietti, 1987), que incluye escritos entre el otoño de 1935 y el otoño de 1936, y *Da uno sguardo un altro* (Rimini, Panozzo, 1987). También en 1987 Renato Poletti traduce algunos *Frammenti del Journal dirigé* por la revista «Scarto minimo» (R. Poletti, *Frammenti del Journal dirigé,* «Scarto minimo», 2, ottobre 1987, pp. 27-31), testimoniando que el grupo de poetas que gravitaban alrededor de la revista, estaba buscando, en diferentes medidas, un nuevo enfoque de la escritura poética en relación con la vida, libre de impulsos expresionistas y tendido a investigar en la lengua la «mancanza» de la condición humana.

[57] J. Bousquet, «Aumône du noir» / «Elemosina del buio», in *La connaissance du Soir*, Paris, Gallimard, 1947; trad. it. A. Marchetti, *La conoscenza della sera*, Rimini, Panozzo editore, 1998, p. 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comprese» («demasiado claras para ser entendidas»), generando un nuevo vuelco del significado. Nos enfrentamos a la puerta asimétrica de una mente, donde todo existe sin tiempo y contradicciones. Según Matte Blanco[58], la verdadera naturaleza del hombre es el inconsciente, que es un sistema bilógico, en el que coexisten, compenetrados, su ser simétrico y asimétrico. El primer término se refiere al hecho de que en él existe un principio general: los objetos de una clase (por ejemplo, los gatos) son infinitos y se consideran idénticos entre sí, es decir, idénticos a todos los elementos de la clase y, al mismo tiempo, idénticos a toda la clase; por lo tanto, son intercambiables tanto con la clase como entre sí. La parte es el todo, el individuo es la clase, y viceversa: por eso se habla de «lógica» simétrica. Todo puede ser todo y su contrario: al mismo tiempo y sin solución de continuidad, una pierna puede ser el cuerpo y viceversa, puede ser todas las piernas y sólo ella misma. En la mente, pues, todo existe ante todo en una dimensión alógica y atemporal, donde el hombre es un organismo inmerso en un espacio sometido a leyes físicas nada simétricas, más aún, la conciencia de su ser simétrico (también podríamos decir: comprender el ambiente y a uno mismo simétricamente) se encarna en la lengua, que linealiza lo que en la mente existe, precisamente, sin espacio y tiempo.

Sin la estructura sintáctica, esta ni siquiera existiría. En otras palabras, en la mente todo puede existir (en un solo tiempo) más allá del tiempo y en un único espacio, mientras que cuando tomamos conciencia de ello no podemos expresarlo sin recurrir a la lengua en su referencia al mundo físico, es decir, recurriendo a la parte asimétrica de nosotros. Vivimos en una dimensión simétrica, pero tomamos conciencia de ello y la expresamos en términos asimétricos, sólo gracias a los cuales somos capaces de percibir. La lengua es el medio entre las dos dimensiones, porque necesita una lógica, pero lleva rastro de un sistema halógeno. Cuando estamos en nuestra mente, no hay acontecimiento, porque estamos inmersos en un lugar sin dimensiones físicas (a pesar de estar colocado dentro de un cuerpo). Cuando somos conscientes de ello y queremos contarlo, sucedemos y lo que decimos, dirigido siempre a otro (presente o distante, incluso en el tiempo, de nosotros), viene siempre a desarrollarse en un lugar y en un espacio. Nuestro decir las cosashace de lo que somos un acontecimiento, pero por su propia naturaleza esto es imposible, ya que la experiencia en sí misma se encarna de manera inubicable.

La antinomia de Bousquet parece querer liberarse del lenguaje como representación de lo real para aprovechar su dimensión simétrica, en una tensión irresoluble. La combinación de opuestos o de términos distantes recuerda esta naturaleza prelógica de nosotros, desafiando las posibilidades del lenguaje. También el tamaño coloidal de los planos temporales en Benedetti, así como la parataxis, la compresión de figuras y escenas diferentes, el ritmo lento del verso largo, la propagación fónica, las repeticiones del vocabulario infantil, De hecho, son formas de explorar el fondo simétrico del lenguaje por debajo de la superficie asimétrica. El último intento de tocar este fondo es mirar sin lengua, saliendo del sentido, para «entrar fuera», es decir, estar dentro de la experiencia con una mirada exterior.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[58] I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Gerald Duckworth & Company, 1975; trad. it., *L'inconscio come insiemi infiniti: Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

Por lo que se refiere al análisis de los dos textos de Benedetti, el primero de ellos es un intento de interpretar el texto tal y como sucede: es decir, se describe el proceso emocional que atraviesa el texto en el devenir de su significado. Esto se debe a que es el cuerpo es la experiencia vivida del mundo, a la propensión del ser humano a simbolizar su temporalidad en el lenguaje cuando se acerca a el entorno, identificando los hechos significativos para él. Instan a sus emociones y sus acciones, definen cada vez que su ser consciente y forman la memoria de sí. El texto aparece entonces como el lugar del encuentro entre el «processo motorio» («proceso motor»), que lleva un vivido en la lengua, y la aventura de la interpretación. Estos dos procesos cognitivos presuponen, precisamente, la lengua, que ante todo no comunica, puesto que es el «sonido del pensamiento» hecho lineal en la escritura, en el que el ser humano vive la tensión de su temporalidad, encontrando su realización más alta en el ritmo de la lengua poética. En efecto, en la sucesión de un movimiento regular (y reconocible) y en la incertidumbre – en la base de todo principio rítmico – entre el permanecer y el abrirse (evidente en la alternancia de acentos y lugares atónitos), habita la condición humana, También ella está expuesta a lo imprevisible y llevada a volver en sí, cada vez, para comprender su posición entre las cosas del mundo. Por eso en un texto poético el «sentido», en su retractarse y nunca entregarse completamente, está encarnado en los fenómenos rítmicos y en la combinación de las formas: en el momento en que resuena en el otro, provoca hipótesis y expectativas, transpirando en el devenir de los versos, que nos reclaman y nos convocan en una condición común. Dos son pues los trabajos que un texto nos llama a hacer: el que lo escribe lleva en el espacio de la escritura lo que subyace al decir y se reverbera en el ritmo; el que escucha se deja cruzar por él, interrogando de vez en cuando la versificación primaria, los acentos internos del verso, los elementos vocales recursivos, las isotopos. Todas estas formas son, pues, los fenómenos tanto del «gesto semántico» como del itinerario interpretativo, los cuales comparten el mismo fundamento biológico; pero sabiendo que el sentido de un texto se agota a su fin y, al mismo tiempo, sigue propagándose en cada individuo y entre las generaciones, dando origen a nuevos significados y nuevas divergencias, de modo que constituye la tradición, es decir, las huellas compartidas que los seres humanos dejan para sentir su temporalidad. En el acto de escuchar y leer, el lenguaje, entendido como un gesto corporal que insta a piso más emocional y acústico cada vez que repites, hace de esta una escena o evento en la mente de otro, con la sensación de estar en el mismo lugar. La poesía tiene que ver con un necesitar cognitivos de la especie, porque es en la lectura se necesita un ritual fósil, en el que la voz de un hombre entra en el cuerpo de otro por el sonido del pensamiento y de ese sonido y lenguaje importa, que acompaña el despliegue de escenas y hechos, el el oyente se da cuenta de que se siente vivo. Este será el argumento del capítulo I: «De todos y nadie. Poética de la especie». Escribir este capítulo ha sido otro objetivo de este trabajo, con la voluntad de poner orden a los estudios personales sobre la poesía y de tocar de nuevo y otra vez las razones profundas del hacer poético, que se encarnan en la forma, pero de alguna manera la preceden.

La poesía de Mario Benedetti dice yo no para afirmar su propia subjetividad dentro de su mundo de memorias, sino para mostrar la temporalidad de la existencia humana, que elude toda representación, a causa de la inocente separación del hombre de la vida. Ser conscientes de ello nos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hace sentir, paradójicamente, en el centro de la vida, una vida que está fuera de nosotros sólo si dejamos de comprenderla, para sentirla en los márgenes de la lengua, en los puntos ciegos de la conciencia. Esos márgenes son el lugar donde sentirse más auténticos, un lugar imposible porque creemos (en un dramático juego entre ver, imaginar y recordar), quizás por breves instantes, de haber estado dentro de nuestra vida, como Levin, que en *Anna Karenina* se abandona, junto con los campesinos, cortando el césped, o el viento, que en los poemas de Benedetti, cuando sopla, lleva a la mente allende. La sensación de haber estado dentro de la vida deja rastros de uno mismos en la sintaxis y en el ritmo de la lengua. Así, el uso de los pronombres y adjetivos indefinidos, de los artículos indeterminados, la permeabilidad de los tiempos verbales, figuras y escenas, la parataxis y las cesuras, el ritmo de los versos largos y la propagación fónica con las anáforas y las figuras de sonido, todos estos fenómenos, percibidos conjuntamente en la lectura, hacen la mirada consciente de su ser coloidal, fuera y dentro de sí. Por eso quien dice yo en los poemas de Benedetti no es un individuo, sino una singularidad, un yo-cualquiera, un yo-todos, y en juego está la manera en que un ser humano percibe su estar en el mundo. Estos fenómenos se convierten así en la voz de una singularidad, haciéndonos sentir atravesados por un inalcanzable estupor, y dicen que todo está suspendido en la mente, si nos parece quizás haber estado vivos en un tiempo otro, ya lejano en su decirse mientras sucedía. Si pensamos a través de la lengua, lejos de la vida, ¿podemos realmente sentirnos vivos y, sobre todo, contar la experiencia de sentirnos dentro de la vida?

El ser humano se hace así, suspendido en lo inacabado donde el espacio y el tiempo, los vivos y los muertos existen de la misma manera. A través de los fragmentos de la vida (objetos, recuerdos, sueños, gestos, voces) Benedetti representa la dimensión coloidal de la mente, ligada al consistir expuesto del hombre. Así, en el espacio mental del texto no hay fuera ni dentro, sino un acuerdo entre el ambiente y el cuerpo, entre el sentir y la percepción. En ese espacio el poeta se extiende de su mente encarnada hacia el otro. La poesía se realiza en el sonido y en el significado, pero su intención procede antes del significado y en el significado se propaga. En este significado la poesía de Benedetti no conduce a otro lugar, sino a un antes, que precede y anima las palabras cada vez que se pronuncian, porque tiene que ver con la vida. Es más, en realidad ni siquiera a un antes, porque lo que llamamos antes está alrededor y desde siempre, es la vida que sucede y nos invade, mientras tomamos conciencia de ello sólo en los momentos rituales, entre los cuales precisamente está el acto poético. Leer un poema es moverse en el espacio para percibirlo con la materia sonora consciente; antes de comprender líneas de palabras, es en efecto moverse en los sonidos y en su hacer brotar el sentido, dejarse atravesar por su carga emocional. Todo este movimiento encarna la acción del ser humano.

Teniendo en cuenta los dos últimos años de pandemia, no ha sido fácil llevar adelante la investigación lejos de casa, pero vale la pena recordar el período transcurrido en Málaga, en la Universidad «Federico II» de Nápoles, en la biblioteca del Departamento de Humanidades de Trieste y en la Biblioteca Cívica de Pordenone, mi ciudad, excelentemente dotada de libros de y sobre la poesía. Las conversaciones con Donata Feroldi, amiga de siempre de Mario Benedetti, han sido preciosas y decisivas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Summary

The present work aims to analyse the work of Mario Benedetti, Italian poet (Nimis, 1955 − Piadena (MN), 2020), which broke into the poetic scene in 2004 with the publication of *Umana gloria* (Chapter III: «*Umana gloria*. The intensity and distance of experience»), a book that rearranged, in large part, poems already present in earlier works, collecting more than twenty years of poetry. They are texts that leave stunned and moved by the simultaneous impact of different formal phenomena: the parataxis, the figures and the colloidal temporal planes, the phonic propagation, the syntactic dislocations, the chords of the tonic accents in the long direction, whose fluid gait stumbles between caesuras, indefinite and infantile lexical iterations. In the occurrence of these phenomena, at a certain point we no longer know what time we are in and from what time the voice is speaking, if it seems to have been alive at another time, because of its being said at the time when he was living through the language. Our fragile consist is thought in language, inevitably distant from life, to tell the experience of feeling in life.

If *Umana gloria* is the result of a journey that brings to completion more than twenty years of poetry, *Pitture nere su carta* (2008), written in a few months between the end of 2003 and the beginning of 2004, appears rather like the other side of *Umana gloria*: it is as if Benedetti had stretched the material of that book to the extreme consequences to rastremare that background noise on a landscape of rubble, which reveal the traces of our being already been (Chapter IV: «*Pitture nere su carta*. The mausoleum of conscious matter»). The inevitable dispersion of every gesture and every work performed by a human being continues to flow into and out of memory. This is to make matter conscious in order to continue to disturb us in the face of the absurd, which underlies individual life, and to demand attention, leaving our eyes mute in front of the elusive. The voice tries to become the act of looking at matter («Only half-way look / this mindless mine now», PN 211.3-4) and the external gaze becomes a sort of apparatus to show images, in a paradoxical operation, because it would be necessary to deprive oneself (literally) of itself, being «almost outside the domain of consciousness, etc.» (PN 221.9) as if no one wrote, as if no language was written. The referral language, does not claim for its own lived what it appoints, but passes it in review within a mausoleum.

The impulse of Benedetti's poetry is to say the human condition exposing ourselves to the language, in which dwells our suspended solitude, with a syntax poised to take us out of ourselves, in a place where we know we do not belong, but that embodies our one true reality, the one where we felt we were alive. How to achieve it was a long journey (Chapter V: «How to become Mario Benedetti»): in his first collections the traditional metric measurements crystallized the images on a still distinguishable surface, as if Benedetti was still in the middle between the breath of the twentieth century tradition (his influences were: Trakl, Pavese, Rilke, *Somiglianze* di De Angelis and, only later, Celan or the Fortini di *Composita solvantur*) and the attempt to get rid of it, having yet to find a way of saying the inevitability of the experience, as if it were still an unfinished impulse. From the nineties he adopted a longer line, in which the amphibrachic or anapestic course

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

of the rhythmic cells, while enveloping us the propagation of the phonic and lexical repetitions, make the figures and temporal planes permeable.

In the poetic formation of the author is important the experience of «Scarto minimo», a magazine published in Padua in six issues (from number 0 to number 5) between November 1986 and June 1989, the editorial staff of which was composed by Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco and Fernando Marchiori. Between the eighties, it became the engine of elaboration of an original poetic perspective, in favour of a word that was not very foreign to ordinary communication (the name of the magazine refers to the estrangement of Šklovskij) so that it may become another language, able to expose the exposed human condition. Seeing things does not mean perceiving them when and why they are in front of us, just as the image is not aimed at recognizing objects and approaching meaning, but at seeing them; «vision» here means a deautomatized way of perceiving things, so that our own perception will delay you, that is, be prevented from proceeding. It is not going into a dark language that makes us feel things more intensely, but this happens when we break the rhythm of the tongue of that minimal gap necessary to alienate ourselves from it to stop us − persist in procrastination − and adhere to our lives, without confessing oneself or wearing the mask of literary age, but placing ourselves in an almost impossible tension, because language is always a symbolic and arbitrary filter between us and things, so there can be no «trust in the language, because words are not at all truer than things». A determined distance taken, dear in those years, from the territories of the postavanguardia and the word «in love, and spontaneous (Chapter II: «1971-1989: anthropology of a poetic turning point»). In fact, the poetry of «Scarto minimo» does not stand against something, but takes note of the separateness both of the linguistic sign and of man, privileging a sort of classicism, on the one hand in dialogue with the forms of the past, on the other, working on rhythmic and intonative phenomena, which best represent the body and breath of the human being in the world. In other words, the minimal difference between the language of communication and the other language, necessarily poetic, should not be sought in the lexicon, but in the syntax and rhythm, as it is there that our lack is embodied. That is why this poetic should not be confused as a minimal variant of confessional poetry: its central nucleus concerns the species, not the immediate expression of self.

There are not many translations in Spanish by Mario Benedetti and it is almost absent from almost all the anthologies of Hispanic area that give account of contemporary Italian poetry, where the time has come when his work may surprise and question the various generations of poets on the formal tension in making the colloidal perception of man (Chapter VI: «Why translate Benedetti into Spanish»). For this reason and to enter even more into the work of the author we have translated some (present in the final part of the thesis).

To accompany this work there is an investigation of the relationship between poetic language, the «inconoscenza» and perceive bilogic mind in Benedetti, Bousquet (author present in the formation of Ours) and Matte Blanco, and the analysis of two poems of *Umana gloria*: «Quanto siamo stati con le foglie» and «Borgo con locanda». In particular, the first of them is an attempt to interpret the text as it happens: it describes the emotional process that passes through the text in the becoming of its meaning. This is because the body is the lived experience of the world, for the

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propensity of the human being to symbolize his temporality in the language, when he reaches out towards the environment, identifying significant events for him. They solicit his emotions and his action, define his conscious being from time to time and go to form the memory of himself. In the act of listening and reading, language, understood as a bodily gesture that solicits the other on the emotional and acoustic plane every time it is repeated, makes present a scene or an event in the mind of the other, with the feeling of being in the same place. Poetry has to do with a cognitive need of the species, because in reading it a fossil ritual is carried out, in which the voice of one man enters the body of another through the sound of thought and from this sound and linguistic matter, which accompanies the unfolding of scenes and events, The listener becomes aware of his feeling alive. All this, which is the method by which the texts have been approached and analyzed, is the subject of Chapter I: Of all and of none. Poetics of the species». Writing this chapter was a further goal of this work, in the will to put order to personal studies on poetry and to touch again and again the profound reasons of poetic making, which incarnate in form, but in some way precede it.

Considering the last two years, it has not been easy to do research away from home, but it is worth remembering the time spent in Malaga, at the University «Federico II» in Naples, at the library of the Department of Humanities in Trieste and at the Public Library of Pordenone, my city, always rich in books and poetry. The conversations with Donata Feroldi, a lifelong friend of Mario Benedetti, were precious and decisive.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ringraziamenti

Svolgere un dottorato di ricerca in Lingüística, Literatura y Traduccíon nell'Università di Malaga è stata un'opportunità importante nel corso della mia carriera di studio e di lavoro, la quale è stata possibile grazie all'incontro con persone speciali che mi hanno aiutato a inoltrarmi nell'avventura di entrare nell'opera di un autore.

Un ringraziamento particolare va al direttore della tesi, il Professor Alessandro Ghignoli, che mi ha ascoltato e guidato con professionalità e affetto nell'arco di questi anni, accogliendomi in un contesto di lavoro e di studio stimolante e arricchente.

Ringrazio la mia tutor, Professoressa Carmen Maria Mata Pastor, che da subito si è dimostrata disponibile a accoglierlo.

Ringrazio inoltre Gian Mario Villalta, Bernardo De Luca, Tommaso Di Dio per i consigli e l'attenzione nella lettura in corso d'opera. Ringrazio infine Donata Feroldi, per i consigli preziosi e i dialoghi interminabili su Mario.

Agradecimientos

Realizar un doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción en la Universidad de Málaga fue una oportunidad importante durante mi carrera de estudio y trabajo, que fue posible gracias a la reunión con personas especiales que me ayudaron a entrar en la aventura de entrar en la obra de un autor.

Un agradecimiento particular va al director de la tesis, el profesor Alessandro Ghignoli, que me ha escuchado y guiado con profesionalidad y afecto durante estos años de investigación, acogiéndome en un contexto de trabajo y estudio estimulante y enriquecedor.

Doy las gracias a mi tutora, profesora Carmen Maria Mata Pastor, que desde el principio se mostró dispuesta a aceptar mi proyecto.

Agradezco también a Gian Mario Villalta, Bernardo De Luca, Tomás de Dios por los consejos y la atención en la lectura en curso de obra. Por último, doy las gracias a Donata Feroldi por los valiosos consejos y los diálogos interminables sobre Mario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Introduzione

Benedetti nacque nel 1955 a Nimis, un paese poco distante dalla Slovenia, in quella parte del Friuli che comprende Sella Carnizza fino all'ultima propaggine resiana tra le valli dei fiumi Cornappo e Torre. Sono luoghi di confine, anche linguistico, perché in quell'area vive una minoranza (slovena) che parla un dialetto tra il friulano e lo sloveno. A dieci anni dalla fine della seconda guerra mondiale, Nimis è un paese che vive ancora nel tessuto della civiltà contadina. A segnarne la fine e, al contempo, l'ingresso repentino e traumatico del mondo industriale sarà il terremoto del 1976: quasi mille morti, più di quaranta Comuni praticamente rasi al suolo, oltre quarantamila sfollati. L'anno prima egli si era trasferito a Padova, dove si laureerà in Lettere con una tesi sull'opera di Carlo Michelstaedter, diplomandosi poi in Estetica presso la Scuola di Perfezionamento della stessa Facoltà universitaria[9]. Centrale in quegli anni è l'esperienza di «Scarto minimo», una rivista pubblicata a Padova in sei numeri (dal numero 0 al numero 5) tra il novembre 1986 e il giugno 1989, la cui redazione era composta da Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori. Essa si è imposta tra quelle degli anni Ottanta come motore di elaborazione di una prospettiva poetica originale, in favore di una parola di poco straniata rispetto alla comunicazione ordinaria (il nome della rivista si rifà allo straniamento di Šklovskij), affinché possa diventare lingua *altra*, in grado di mettere a nudo la condizione umana. Vedere le cose non significa percepirle quando e perché sono di fronte a noi, così come l'immagine non è volta a riconoscere gli oggetti e avvicinarci al significato, bensì a vederlo; per «visione» qui s'intende un modo deautomatizzato di percepire le cose, affinché la nostra stessa percezione vi indugi, cioè sia impedita dal procedere. Non è l'addentrarsi in una lingua oscura a farci percepire più intensamente le cose, ma ciò accade quando infrangiamo il ritmo della lingua di quello *scarto minimo* necessario a straniarci da esso per fermarci e aderire alla nostra vita, senza confessare se stessi né indossare la maschera della letterarietà, ma ponendoci in una tensione pressoché irrealizzabile, perché la lingua resta sempre un filtro simbolico e arbitrario tra noi e le cose, dunque non vi può essere «fiducia nella lingua, perché le parole non sono affatto più vere delle cose»[10]. Una decisa presa di distanza, costata cara in quegli anni, dai territori della postavanguardia e della parola «innamorata» e spontanea (il contesto letterario italiano degli anni Settanta e Ottanta sarà analizzato nel Capitolo II, «1971-1989: antropologia di una svolta poetica», anche con attenzione ai cambiamenti antropologici che animano le forme letterarie). Infatti, la poesia di «Scarto minimo» non si schiera contro qualcosa, ma prende atto della separatezza sia del segno linguistico sia dell'uomo, privilegiando una sorta di classicismo, da un lato in dialogo con le forme del passato, dall'altro andando a lavorare sui fenomeni ritmici e intonativi, che meglio rappresentano il corpo e il respiro dell'essere umano nel mondo. In altri termini, lo *scarto minimo* tra la lingua della comunicazione e

[9] Di recente, dall'Archivio dell'Università di Padova sono stati ritrovati la sua tesi di laurea (*Carlo Michelstaedter: La dissoluzione del* soggetto, Facoltà di Lettere dell'Università di Padova, Anno Accademico 1979-1980, relatore prof. Scaramuzza) e di perfezionamento in Estetica (*La polemica antieristica in Platone e e nelle confutazioni sofistiche di Aristotele*, Anno Accademico 1983, relatore prof. Pasqualotto). Nella tesi di Michele Joshua Maggini (*Studio della poetica di Mario Benedetti: dalla tesi di laurea su Carlo Michelstaedter a "Umana Gloria"*, Università di Bologna, Anno Accademico 2019-2020) viene analizzata per la prima volta la tesi di laurea di Benedetti, in cui sono già presenti molti snodi del suo pensiero più maturo.

[10] S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, pp. 11-15: 12.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la lingua *altra*, necessariamente poetica, non va cercato nel lessico, ma nella sintassi e nel ritmo, in quanto è lì che s'incarna la nostra mancanza. Ecco perché questa poetica non va confusa come una variante minimale della poesia confessionale: il suo nucleo centrale riguarda la specie, non l'espressione immediata di sé. La poesia è da intendersi come «scena» (in cui sono presenti personaggi che possono agire) «lirica»[11], ossia esito di una sensazione mentale, promossa dalla sintassi e dal ritmo, prima che dal lessico, poiché essi fanno parte del corpo, che rileva l'alterità del reale rispetto a lui e l'impossibilità della lingua di aderire alla vita. Ci si allontana, dirà Benedetti, da:

> una scrittura intesa come coincidenza del mondo, come riferimento a un piano esterno dove l'esprimere fa coincidere se stessi con le parole in una continua e rassicurante attività di identificazione. E che ci porta costantemente fuori, in una distanza da noi stessi dove sappiamo di non appartenerci e paradossalmente di consistere nell'unica nostra realtà[12].

La coscienza di questa alterità genera «perplessità»[13] nello sguardo, il quale non si accanisce né a pensare un'oltranza né a negarla, ma si aggira in sospeso, dando vita ad una comunicazione incerta e instabile. L'impulso della poesia di Benedetti è dire la condizione umana esponendosi alla lingua, nella quale abita la nostra solitudine sospesa, con una sintassi in bilico per portarci fuori da noi stessi, in un luogo dove sappiamo di non appartenerci, ma che incarna la nostra unica vera realtà, quella dove abbiamo sentito di essere vivi. Come realizzarlo è stato un percorso lungo (Capitolo V: «Come si diventa Mario Benedetti»): nelle sue prime raccolte (in particolare le prime due sono state sempre rinnegate) le misure metriche tradizionali cristallizzavano le immagini su una superficie ancora distinguibile, come se Benedetti si trovasse ancora a metà tra il respiro della tradizione novecentesca (le sue influenze sono state: Trakl, Pavese, Rilke, *Somiglianze* di De Angelis e, solo più tardi, Celan o il Fortini di *Composita solvantur*) e il tentativo di disfarsene, dovendo ancora trovare il modo di dire l'insituabilità dell'esperienza, come se essa fosse ancora un impulso incompiuto. Dagli anni Novanta egli adotterà un verso più lungo, in cui l'andamento anfibrachico o anapestico delle cellule ritmiche, mentre ci avvolge il propagarsi delle ripetizioni foniche e lessicali, renderà permeabili le figure e i piani temporali.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[11] S. Dal Bianco, *Due generi della rappresentazione*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 11-13: 11.
[12] M. Benedetti, *"Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso"*, «Scarto minimo», ibidem.
[13] M. Benedetti, *Dinanzi al nulla*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 25-26: 25.

Nel 2004 egli irrompe nello scenario poetico italiano con la pubblicazione di *Umana gloria*[14] (capitolo III: «*Umana gloria*. L'intensità e la distanza dell'esperienza»), un libro che risistema, in larga parte, poesie già presenti in opere precedenti[15], raccogliendo più di un ventennio di poesia. Sono testi che lasciano storditi e commossi per l'impatto simultaneo di diversi fenomeni formali: la paratassi, le figure e i piani temporali colloidali (in un andirivieni sospeso), la propagazione fonica, le slogature sintattiche, gli accordi degli accenti tonici nel verso lungo, il cui incedere fluido inciampa tra cesure, iterazioni lessicali indefinite e infantili. Nell'accadere di questi fenomeni, a un certo punto non sappiamo più in quale tempo ci troviamo né da quale tempo la voce stia parlando, se le pare di essere stata viva in un tempo altro, a causa del suo dirsi già nel momento in cui era vissuto tramite la lingua. Nei frammenti di memoria affiora dunque una domanda più radicale, che non riguarda quella voce, ma la condizione stessa dell'essere umano: se pensiamo nella lingua, inevitabilmente distante dalla vita, come possiamo raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita?

Se *Umana gloria* è l'esito di un percorso che porta a compimento più di vent'anni di poesia, *Pitture nere su carta*[16], scritto in pochi mesi tra la fine del 2003 e l'inizio del 2004, appare piuttosto come l'altro versante di *Umana gloria*: è come se Benedetti avesse teso la materia di quel libro alle estreme conseguenze per rastremare quel rumore di fondo su un paesaggio di macerie, le quali rivelano le tracce del nostro essere già stati (capitolo IV: «Pitture nere su carta. Il mausoleo della materia cosciente»). L'inevitabile disperdersi di ogni gesto e di ogni opera compiuta da un essere umano continuano a scorrere dentro e fuori la memoria. È questo rendere cosciente la materia per permanere a turbarci di fronte all'assurdo, che soggiace alla vita individuale, e a esigere attenzione, lasciandoci gli occhi muti di fronte all'inafferrabile. La voce cerca di diventare l'atto di guardare la materia («Solo sguardo a metà via / questo mio senza mente ormai», PN 211.3-4) e lo sguardo esterno diventa una sorta di apparato per mostrare immagini, in un'operazione paradossale, perché occorrerebbe privarsi (letteralmente) di sé, essere «quasi fuori del dominio della coscienza ec.» (PN 221.9), come se nessuno scrivesse, come se non fosse scritta nessuna lingua. La lingua referta, non rivendica per il proprio vissuto ciò che nomina, ma lo passa in rassegna all'interno di un mausoleo.

---

[14] M. Benedetti, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004. Il volume di riferimento, qualora non diversamente segnalato, è M. Benedetti, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017 (TP), che comprende *Umana gloria* (pp. 29-134) (Milano, Mondadori, 2004), *Pitture nere su carta* (pp. 135-237) (Milano, Mondadori, 2008), *Tersa morte* (pp. 239-320) (Milano, Mondadori, 2013) e *Questo inizio di noi* (pp. 321-327), cinque poesie già apparse, come inedite, il 5 maggio 2014 su nuoviargomenti.net. Il volume di tutte le poesie è curato da S. Dal Bianco, A. Riccardi e G. M. Villalta. Per citare i testi si è scelto di riportare, a seconda delle necessità, o il titolo della poesia esaminata (in alternativa l'incipit del primo verso) e/o un sistema di definizione funzionale, composto da due numeri separati da un punto: il primo indica la pagina in cui si trova la poesia all'interno del volume pubblicato, ed il secondo il/i verso/i presi in considerazione. Per esempio 40 indica la poesia di pagina 40 del volume e così via. 40.3 indica il verso 3 della poesia di pagina 40; 40.1-4 indica i versi dall'1 al 4 della poesia di pagina 40. Nel caso di poesie distribuite su più pagine il numero di riferimento è sempre quello della prima pagina, benché i versi continuino nella seconda. Per esempio il testo 54 occupa anche la pagina successiva (55), ma i versi presenti in quest'ultima pagina vengono indicati sempre con 54, perché 54 rimane l'indicatore della poesia.

[15] Le opere precedenti a *Umana gloria* sono: *Moriremo guardati*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1982 [MG]; *La casa*, Milano, Polena, 1985 [LC]; *Il cielo per sempre*, in «Schema», supplemento al n. 33/34, 1989 [CS]; *I secoli della primavera*, Ripatransone (Ascoli Piceno), Sestante, 1992 [SP]; *Una terra che non sembra vera*, Udine, Campanotto, 1997 (Premio San Vito al Tagliamento 1996) [TV]; *Il parco di Triglav*, Brunello (Varese), Stampa, 1999 (prefazione di M. Cucchi) [PT]; *Borgo con locanda*, Circolo culturale di Meduno, 2000 (prefazione di G. M. Villalta) [BL].

[16] M. Benedetti, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008 [PN]. Il volume di riferimento, qualora non diversamente segnalato, è M. Benedetti, *Tutte le poesie*, op. cit. [TP].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Voglio non essere muto, potendolo, in una voce nuova» (PN 217.3): non potendo cioè restare in una muta incoscienza per aderire alla vita, la voce testimonia le sue spoglie per cogliere lo stupore.

Non sono molte le traduzioni in lingua spagnola[17] di Mario Benedetti ed egli è pressoché assente da quasi tutte le antologie di area ispanica che danno conto della poesia italiana contemporanea[18], laddove è giunto il tempo in cui la sua opera possa sorprendere e interrogare le varie generazioni di poeti sulla tensione formale nel rendere il percepire colloidale dell'uomo (Capitolo VI: «Perché tradurre Benedetti in lingua spagnola»). Anche per questo motivo ne abbiamo tradotte alcune (nella parte finale della tesi).

A corredare questo lavoro vi sono un'indagine sulla relazione tra lingua poetica, l'«inconoscenza» e percepire bilogico della mente in Benedetti, Bousquet (autore presente negli anni della formazione del Nostro) e Matte Blanco (psicanalista cileno, autore del saggio *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*[19]). Inoltre sono analizzate due poesie di *Umana gloria*: «Quanto siamo stati con le foglie» e «Borgo con locanda». In particolare la prima di esse è un tentativo di interpretare il testo mentre accade: viene descritto cioè il processo emotivo che percorre il testo nel divenire del suo significato. Questo perché il corpo è l'esperienza vissuta del mondo, per la propensione dell'essere umano a simbolizzare la sua temporalità nella lingua, quando egli si protende verso l'ambiente, individuando degli eventi per lui significativi. Essi sollecitano le sue emozioni e il suo agire, definiscono di volta in volta il suo essere cosciente e vanno a formare la memoria di sé. Nell'atto dell'ascolto e della lettura, la lingua, intesa come gesto corporeo che sollecita l'altro sul piano emotivo e acustico ogni volta che si ripete, rende presente una scena o un evento nella mente dell'altro, con la sensazione di trovarsi nello stesso luogo. La poesia ha a che fare con un'esigenza cognitiva della specie, perché nel leggerla si compie un rito fossile, in cui la voce di un uomo entra nel corpo di un altro tramite il «suono del pensiero» e da questa materia sonora e linguistica, che accompagna il dispiegarsi di scene e eventi, chi ascolta prende coscienza del suo sentirsi vivo. Tutto questo, che costituisce il metodo con cui sono stati approcciati e analizzati tutti i testi di questo lavoro, sarà l'argomento del capitolo I: «Di tutti e di nessuno. Poetica della specie».

---

[17] D. Bentivegna, *Memoria − Para Mario benedetti (1955-2020)*, hablardepoesia.com.ar, 5 aprile 2020 (poesie tradotte all'interno del panegirico; Bentivegna ha anche scritto un articolo su *Tersa morte*: *Mario Benedetti (Údine, 1955). Sobre Tersa morte*, diegobenti.blogspot.com, 10 novembre 2015); J. M. Henao Grisales, *Mario Benedetti. Nueve Poesías de Humana Gloria (2004)*, textos seleccionados de F. Sasso, revisión de la traducción de M. Magliani, retroguardia2.wordpress.com, 8 dicembre 2008; Á. Faretta, *Mario Benedetti, poeta italiano*, epo2daepoca.blogspot.com, 31 marzo 2020; J. Molina, *Árido saber, árido sentir: Mario Benedetti*, «La Colmena» 84, octubre-diciembre 2014 (traduzioni da *Tersa morte*: *Transizione* / *Transicíon*, *Roberto non cerca i funghi* / *Roberto no busca los hongos*, *Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità* / *Mi nombre se ha equivocado al creer en la continuidad*, *Quante parole non ci sono più* / *Cuantás palabras no hay más*, *Tarda estate a Medulin* / *Finales de verano en Medulin*, *Madre* / *Madre*, *Cosa devo guardare per sentire che così non è vero* / *Qué debo mirar para sentir que no es cierto*, *I sogni delle imposte accostate* / *Los sueños en las persianas cerradas*, *Il tram a Milano in via Monte Nero* / *El tramvía a Milán en el vial Monte Negro*, *Devo tenerlo per mano* / *Debo agarrarlo de la mano*); G. Sánchez Zepeda (selección de textos sul periodico di Guatemala: *El otro Benedetti*, lahora.gt, 4 maggio 2020); C. Vitale (*Mario Benedetti*, viasole.blogspot.com, 4 aprile 2020).

[18] Si segnala solo il lavoro dell'argentino Diego Bentivegna, *Viaggio in Italia − Ocho poetas italianos contemporaneos*, Buenos Aires, Sigamos Enamoradas, abril 2009.

[19] I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Gerald Duckworth & Company, 1975; trad. it., *L'inconscio come insiemi infiniti: Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Di tutti e di nessuno. Poetica della specie

1.1 Il mondo accade nella mente

Le dita sui tasti scrivono immagini[20] prodotte da meccanismi chimici e neurali senza che ce ne rendiamo conto, perché la mente[21] è predisposta per sentire ciò che accade nell'ambiente, inteso come gli oggetti, gli eventi e gli organismi che entrano nel nostro campo visivo mentre ci muoviamo, cambiando gli stati e le emozioni del corpo, in un continuo processo di omeostasi: infatti ciò che «vediamo»[22] (dentro e fuori di noi) può variare il battito cardiaco e il respiro, «stringere lo stomaco» oppure spingerci ad agire in vari modi. Ogni cambiamento di un essere umano[23] genera ricorsive descrizioni di sé e dell'ambiente per mantenere in equilibrio la propria organizzazione vitale[24], generando cognizione[25], che significa vivere. Siamo dunque incarnati e situati con il corpo nell'ambiente (entro parametri fisici e culturali condivisi), il quale diviene così il *nostro mondo*, ovvero l'insieme delle cose e degli altri in relazione a noi. È impossibile uscire da sé: il corpo resta sempre la sorgente dello spazio percepito, anche qualora vogliamo abbracciare una prospettiva esterna. Dopotutto, «vedere, non è sempre vedere da qualche luogo?»[26]. Ne segue che *il mondo* è quello che accade nella mente di un essere umano a partire dalla relazione del suo corpo con l'ambiente.

---

[20] Le «rappresentazioni» interne (per così dire, immaginate) hanno lo stesso valore di quelle esterne, cioè legate a quello che sta accadendo, in quanto modificano in egual misura gli stati di attività neurale, come confermano gli esperimenti sui neuroni specchio, presenti nella corteccia premotoria, e responsabili del movimento, i quali si attivano sia quando compiamo un'azione sia quando la osserviamo (G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2005). Possiamo dire che comprendiamo poiché il nostro sistema senso-motorio, in base alla memoria dell'organismo e della specie, ci permette di proiettare nello spazio mentale la nostra esperienza del mondo (Cfr. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, op. cit.; V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015; G. Fauconnier, *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1994).

[21] La mente non è un dispositivo computazionale che realizza nella corteccia somato-sensoriale gli input fisico-chimici del cervello-corpo, cioè non è una sorta di software nell'hardware corporeo − come nel discorso dicotomico di Cartesio e come lo si riteneva fino agli anni Cinquanta − dal momento che il suo funzionamento coinvolge più aree cerebrali nello stesso momento, nonché bisogna tener conto che la cognizione è una relazione fisica e sociale tra il corpo e il mondo (cfr. F. J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1991; G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge*, New York, Basic Books, 1999).

[22] Vedere è la metafora di un modo in cui percepiamo le cose a partire dagli occhi.

[23] Ad esempio, il variare del campo visivo e delle funzioni fisiologiche in base al movimento, alle emozioni e alle relazioni con altri esseri umani.

[24] H. R. Maturana, F. J. Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Berlin, Springer Science & Business Media, 1980, trad. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Venezia, Marsilio, 1985 e A. Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2010, trad. it. *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Milano, Adelphi, 2012.

[25] La cognizione è l'insieme dei processi mentali tramite i quali un organismo interagisce di continuo con l'ambiente, come ad esempio la percezione, la memoria, l'immaginazione, il pensiero.

[26] M. Merleau−Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965; Milano, Bompiani, 2003, p. 67. Potrebbe essere questa l'obiezione principale alla sedicente poesia antilirica, che si oppone al soggettivismo della lirica moderna in nome di una scrittura oggettiva e aderente al reale, ma in realtà questa strategia stilistica non può esimersi dall'essere frutto dello sguardo di un soggetto. L'autentica poesia antilirica potrebbe essere concepita da un algoritmo o da una rete neurale addestrata, benché i dati iniziali siano sempre immessi da un uomo. Il poeta Vincenzo Della Mea sta lavorando a un'opera di tale genere.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Percepire è il modo in cui il nostro corpo agisce nello spazio. Perciò le cose che percepiamo ci appaiono già sulla scorta di come le intendiamo, cioè tendiamo verso di esse in base alle intenzioni, all'uso e alla conformazione del corpo[27]: un oggetto sferico è un pallone da calcio, oppure un mappamondo, a seconda della sua funzione e della nostra esperienza. Tra l'altro, recenti studi[28] ci dicono che non vediamo ciò che si fissa nella retina e poi viene rielaborato dai neuroni, ma vediamo ciò che prevediamo di vedere, «corretto da quanto riusciamo a cogliere»[29], cioè l'informazione scorre dal cervello agli occhi (non viceversa) e solo quando vi sono discrepanze tra l'aspettativa e ciò che effettivamente vediamo si attiva l'informazione visiva. In un certo senso vedere è sognare l'immagine attesa del mondo o, secondo l'intuizione già di Taine («la percezione esterna è un sogno interno»[30]), una sorta di allucinazione comprovata.

È il succedersi di esperienze nello spazio a darci l'idea di continuità temporale, dal momento che la coscienza «è sempre una spazializzazione in cui il diacronico è trasformato in sincronico e in cui ciò che è accaduto nel tempo viene selezionato e visto in giustapposizione spaziale»[31]. Del resto nel percepire non ci limitiamo soltanto a registrare l'istante presente, ma tratteniamo ciò che è appena accaduto (già assente) e intuiamo ciò che sta per accadere, abbracciando in tal modo un «campo di presenza vissuta»[32] che dà forma alla coscienza interna del tempo (a partire dall'attività neurale) e che va a formare la narrazione di sé, estesa al passato e al futuro. Tuttavia il nostro comportamento è anche determinato dal nostro apprendimento (ossia l'esperienza è influenzata dalla cultura e dalla vita sociale) e dall'istinto (la «memoria» della specie, depositata nei geni da migliaia di generazioni). È come se il presente fosse il passato del nostro futuro, in quanto il nostro agire è conservativo, anzi il sistema nervoso considera più vantaggioso replicare stati interni acquisiti, al netto delle deviazioni creative (anche se queste, quando si scostano dall'esperienza, la presuppongono)[33].

---

27 Gibson parla di «affordances», cioè le caratteristiche di usabilità dell'oggetto (J. J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999; Milano, Mimesis, 2014). D'altra parte, vediamo sempre più e meno di quello che vediamo, poiché riusciamo a «vedere», per esempio, anche i profili e le parti di un oggetto non immediatamente visibili, cioè non abbiamo bisogno di esaminare tutti i profili di un oggetto per capirlo (benché, anche facendo questo, con certi articoli di design rimanga quasi impossibile): «vediamo» addirittura le chiavi di casa quando frughiamo nella tasca dei pantaloni. Si consideri inoltre che, secondo la teoria dei quanti, le proprietà degli oggetti sono il modo in cui essi agiscono e si relazionano con altre cose, ai quali si mostrano, all'interno di un ambiente, concepito come una rete di relazioni. Quindi, le proprietà in sé non esistono, bensì si manifestano nella relazione con altri oggetti, così che si può addirittura dire che nulla esiste veramente per sé, ma solo in relazione a qualcos'altro.

28 Si veda ad esempio A. Clark, *Whatever next? Predictive brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science*,«Behavioural and Brain Sciences», 36, 2013, pp. 181-204, cit. in C. Rovelli, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020, p. 189 e segg.

29 C. Rovelli, ivi, p. 191.

30 H. Taine, *De l'intelligence*, vol. II, Paris, Libraire Hachette, 1870, p. 13.

31 J. Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1976, trad. it. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 1984, p. 84. Ad esempio lo spazio davanti è del presente, lo spazio dietro è della memoria.

32 E. Husserl, *Zur Phänomeologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, hrsg. v. R. Böhm, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1966, trad. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917),* Milano, Franco Angeli, 1981, p. 83, cit. in S. Gallagher, D. Zahavi, *The Phenomenological Mind*, London, Routledge, 2008, trad. it. *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 125.

33 B. Lotto, *Deviate. The Science of Seeing Differently*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2016, trad. it. *Percezioni. Come il cervello ricostruisce il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ogni stato di coscienza e ogni narrazione di sé dipendono quindi dai processi corporali in relazione all'ambiente in cui ci muoviamo, manifestandosi nei nostri comportamenti e nei nostri assunti, poiché ciò che percepiamo nel presente va a depositarsi nell'archivio delle percezioni, il quale a sua volta determina chi siamo e come agiremo in futuro. Detto altrimenti, siamo la nostra mente, che dipende dalla memoria del corpo e della specie e ci permette di sentire come propria qualsiasi esperienza. Quest'ultima si realizza sempre nel presente[34], sebbene non riusciamo a percepirlo mentre accade, poiché, come hanno dimostrato gli studi di Libet e di Edelman, tra l'interazione e il nostro esserne coscienti vi è un ritardo neuronale[35], cioè un arco di tempo, definito «compresso», tra il momento in cui il corpo risponde a qualcosa che accade e l'esserne coscienti. Facciamo quello che il nostro corpo ha già deciso di fare e ne siamo coscienti circa mezzo secondo dopo. È quello che Helmoltz chiamò «temps perdu»[36], in seguito agli esperimenti sui muscoli delle zampe delle rane[37], dimostrando che tra la stimolazione elettrica e la contrazione del muscolo trascorre un tempo[38] di cui l'organismo non ha coscienza. È perduto, appunto. Per l'uomo è quindi impossibile l'adagio oraziano di cogliere l'attimo: non solo siamo in ritardo, non possiamo sentire le cose mentre accadono e il presente è sempre ricordato[39], ma anche il tempo in cui si verifica l'interazione con il nostro mondo è perduto, sfugge alla coscienza, che ne prende atto quando la risposta neurale è già avvenuta.

Abbiamo detto che non dobbiamo immaginare il presente come un punto, ma come un campo di relazioni che coinvolge la memoria dell'esperienza (il passato) e la proiezione dell'istante in avanti (il futuro). Questo modo di concepire il tempo è una dimensione della coscienza, che deriva dalla capacità di riconoscere relazioni causali e i mutamenti delle cose nello spazio[40]. Afferma Musil: «la

---

34 Il presente può essere definito come «l'intervallo di tempo affinché l'interazione abbia luogo» (H. R. Maturana, F. J. Varela, *op. cit*., p. 64).

35 Libet definisce questo ritardo neuronale «retroactive referral time», ovvero «rimando retroattivo» (1979). I lavori sul tempo di Libet e collaboratori sono raccolti in B. Libet, *Neurophisiology of Consciousness. Selected Paper and New Essays*, Boston-Basel-Berlin, Birkhäuser, 1993. Si veda anche il suo *Mind Time. The Temporal Factor in Conscoiusness*, Cambridge (MA)−London, Harward University Press, 2004, in particolare pp. 33-89, trad. it. *Mind Time. Il fattore temporale della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina, 2007.

36 Il padre di Proust, Achille Adrien, era un medico esperto di colera, professore alla facoltà di Medicina e membro dell'Académie de Médicine, dove frequentava fisiologi e studiosi, i quali avevano avuto a che fare con gli esperimenti sul *temps perdu*, un'espressione che il giovane Marcel potrebbe aver mutuato − ma non vi sono prove a riguardo − dal contesto familiare di studi. Circa l'influenza degli esperimenti di von Helmholtz sull'opera di Marcel Proust si veda M. Piccolino, *A "lost time" between science and literature: the "temps perdu" from Hermann von Helmholtz to Marcel Proust*, in «Audiological Medicine», 1, 2003, pp. 261-270; Th. Schestag, *Retrouvé: du temps perdi. Note sur l'origine du temps perdu dans la Recherche de Marcel Proust*, in «Philosophie Scientiae», 7, 2003, pp. 115-127.

37 H. von Helmholtz, *Über die Fortpflanzunggenscwindigkeit der Nervenreizung* [*Sull'avanzamento progressivo dello stimolo nervoso*] (1850), in *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Leipzig, J. A. Barth, 1985, p. 13.

38 È il tempo impiegato dallo stimolo nervoso per attraversare il nervo fino al muscolo (a una velocità di 24 m/s), al quale si aggiunge 10^{-2} s tra l'arrivo dello stimolo e la contrazione muscolare e un altro decimo di secondo tra quando l'informazione giunge al cervello e l'impulso necessario a muovere il muscolo.

39 «Remembered» (G. M. Edelman, *Neurobiology. An introduction to Molecular Embriology,* New York, Basic Books, 1988, trad. it. *Il presente ricordato. Una teoria biologica della coscienza*, Milano, Rizzoli, 1991).

40 «Il tempo non esiste. È necessario imparare a pensare il mondo in termini non temporali, sebbene questo risulti difficile sul piano dell'intuizione» (C. Rovelli, *Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio?*, Roma, Di Rienzo, 2004, pp. 40-46. Sulla differenza tra la concezione del tempo nella fisica quantistica e l'illusione del tempo si vedano: C. Rovelli, *La realtà non è come appare. La struttura elementare delle cose*, Milano, Raffaello Cortina, 2014, pp. 153-169; *Sette brevi lezioni di fisica*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 64-69. Interessante a tal proposito è la connessione tra il paradigma quantistico e la visione buddista della vacuità universale (Nāgārjuna, *Le stanze del cammino di mezzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979; Id., *La via di mezzo*, Torino, Psiche, 2000).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro"»[41]. È un'esigenza biologica della nostra specie concepire lo stare nel mondo in forma temporale e narrata[42], benché sia difficile da definire. Quando Agostino ci prova, si risponde così: «Se nessuno me lo chiede, lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so»[43]. Eppure il tempo non si declina in termini di temporalità[44], ma di possibilità: è il nostro agire nello spazio che, pur realizzandosi di volta in volta, non si esaurisce nell'accadere; è una metafora con cui la coscienza rappresenta la nostra condizione di vita definita dalla nostra mortalità. Raccontare in uno spazio un'esperienza è il modo in cui un essere umano concepisce il tempo, nel momento in cui egli dà senso al movimento di eventi e relazioni, altrimenti incoerenti e potenziali. La nostra mente infatti concepisce il tempo raccontando, cioè rendendo significativo, tramite la linearità del discorso, l'accadere di eventi, differenze e novità del mondo fuori di noi, che dunque non resta mai puro accadere, bensì rinvia a qualcos'altro, diventando segno, presenza di un'assenza. Riuscire a concepire ciò che è assente come immagine ha permesso all'uomo di perdere la pura animalità autocentrata[45], ponendolo presente a sé come altro. Egli è mancante, come lo è la vita fuori di sé, percepita irrimediabilmente distante. I graffiti di Lascaux rendono presente un'assenza, non tanto nel senso di ricordarla, quanto nel rappresentarla lì, in quel momento, proprio perché assente[46]. Nessuna lingua può dissolvere questa assenza, poiché la lingua non comunica, ma:

> è il luogo proprio dell'esistenza dell'animale parlante; così la poesia non è comunicazione, ma una forma che mira all'eccellenza della lingua, ovvero a realizzare con le parole il luogo dove permane l'evidenza della sua tensione all'esistenza nella sua più alta possibilità[47].

---

41 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin, Rowohlt Verlag, 1930-1933, trad. it. *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, (1956-1962) 1978, p. 631.

42 Il senso del tempo sembra determinato dall'ippocampo, che ha un ruolo anche nella concezione dello spazio e della memoria, dai gangli della base, dal cervelletto, dalla corteccia prefrontale destra, che valuta se il tempo trascorso coincide con quello previsto, e dalla corteccia parietale sinistra, che genera l'attesa di eventi futuri.

43 «Che cosa è dunque il tempo? Se nessuno me ne chiede, lo so bene: ma se volessi darne spiegazione a chi me ne chiede, non lo so: così, in buona fede, posso dire di sapere che se nulla passasse, non vi sarebbe il tempo passato, e se nulla sopraggiungesse, non vi sarebbe il tempo futuro, e se nulla fosse, non vi sarebbe il tempo presente. Ma in quanto ai due tempi passato e futuro, in qual modo essi sono, quando il passato, da una parte, più non è, e il futuro, dall'altra, ancora non è? In quanto poi al presente, se sempre fosse presente, e non trascorresse nel passato, non più sarebbe tempo, ma sarebbe, anzi, eternità. Se, per conseguenza, il presente per essere tempo, in tanto vi riesce, in quanto trascorre nel passato, in qual modo possiamo dire che esso sia, se per esso la vera causa di essere è solo in quanto più non sarà, tanto che, in realtà, una sola vera ragione vi è per dire che il tempo è, se non in quanto tende a non essere? […]» (Agostino, *Le confessioni*, XI, 14 e 18, Bologna, Zanichelli, 1968, p. 759).

44 Secondo Heidegger, la temporalità si dispiega nelle dinamiche dell'esistenza umana, che precorre l'avvenire, a partire dall'orizzonte infondato dell'essere-stato e dal suo presentificarsi nella relazione con le cose. Nella temporalità, avvenire, essere-stato e presentificare sono presenti nello stesso momento e costituiscono l'esserci, che è portato a aprirsi per tornare a sé (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer Verlag, 1927, trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976; Milano, Mondadori, 1996).

45 Mentre gli altri organismi comunicano, l'essere umano può essere definito un «animale parlante», poiché ha coscienza di sé (B. Bonato (a cura di), *Animali parlanti. Prospettive contemporanee sul linguaggio*, Milano, Mimesis, 2020).

46 G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955, trad. it. *Lascaux. La nascita dell'arte*, Milano, Aesthetica, (1955) 2014.

47 G. M. Villalta, *Il suono del pensiero. La lingua e la poesia*, in B. Bonato (a cura di), op. cit., p. 108.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2 La specie simbolica che comprende le cose in termini di altre

Comprendiamo l'ambiente sulla base di esperienze fisiche, interpretate dalla nostra mente per come noi interagiamo con le cose. Infatti percepiamo un pallone sul prato non tanto come una sfera su una superficie, quanto come una serie di elementi che situano il pallone nello spazio: il pallone è davanti, dietro a qualcosa, fuori e dentro qualcos'altro. Sappiamo che è un pallone perché l'abbiamo già visto, ci ricordiamo che abbiamo giocato a calcio, a basket, a pallamano. Il pallone è un oggetto davanti, dietro, dentro, fuori, perché concepiamo lo spazio in base al modo in cui sono conformati i nostri corpi − davanti/dietro, su/giù, centrale/periferico, profondo/superficiale, dentro/fuori − attribuendo confini, in quanto siamo organismi separati dall'ambiente tramite la superficie della pelle, che è il confine tra noi e il mondo, in cui siamo immersi[48]. Non solo delimitiamo lo spazio e gli oggetti, ma per noi lo spazio è ciò che vediamo in rapporto alla nostra posizione e alla nostra direzione; in particolare, se gli elementi dello spazio sono molto vasti (basti pensare al mare o a una montagna), per noi essi sono quelli che rientrano nel nostro campo visivo.

La nostra specie comprende le cose in termini di altre. Per esempio, attribuiamo caratteristiche umane a entità inumane (es. Capo Nord, le gambe del tavolo, l'occhio del ciclone, ai piedi della montagna, la faccia della luna, i denti del pettine, la gola del camino, avere la pelle dura)[49], e caratteri fisici (e più concreti) a entità non fisiche più astratte (es. «le sue idee *vivranno* per sempre», «la fine dell'anno scolastico è ormai *vicina*», «la loro relazione *sta naufragando*»). Tutto ciò con cui abbiamo a che fare è ricondotto al nostro modo di percepire il mondo. In ogni nostra azione sono presenti le componenti motorie e l'intenzione. Ad esempio

> la visione della nostra mano quando stiamo per afferrare un oggetto, l'immagine dell'oggetto, la propriocezione relativa alla posizione del nostro braccio e della nostra mano al momento di iniziare l'azione, la posizione della tazzina rispetto al nostro corpo, il senso di pressione e calore esercitato dalla tazzina sulle nostre dita che l'afferrano, il suono prodotto dal movimento di rotazione del cucchiaino che mescola lo zucchero nel caffè, l'aroma che ne promana. Così, i circuiti cerebrali motori e sensitivi che guidano direttamente le interazioni tra nostro corpo e il mondo esterno attraverso azione e percezione contribuiscono anche alla concettualizzazione di ciò che osserviamo nel mondo intorno a noi[50].

---

[48] Lo diciamo ancora: gli oggetti ci appaiono per come li vediamo e per come possiamo usarli; le loro proprietà dipendono in larga misura non da loro stessi, ma da come interagiamo con essi, anche in base alla memoria. Il nostro modo di comprendere determina quindi come percepiamo le cose, come ci muoviamo e agiamo tra le cose e gli altri, cioè la nostra esperienza del mondo.

[49] Jaynes fa notare che il verbo inglese «to be», in apparenza così poco metaforico, deriva dal sanscrito «bhu», «crescere e far crescere», mentre «am» e «is» dalla radice sanscrita «asmi», «respirare». Essere, esistere ha a che fare col crescere e il respirare (J. Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1976, trad. it. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 1984, p. 74).

[50] V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 224; cfr. anche V. Gallese, G. Lakoff, *The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge*, «Cognitive Neuropsychology», 21, 455-479.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Questo significa che la nostra specie comprende in modo metaforico, a causa della multimodalità neurale, cioè dell'integrazione tra neuroni motori e sensoriali, che deriva dalla nostra esperienza corporea dell'ambiente. Già nella *Poetica* Aristotele sostiene che la metafora è «trasportare» (φέρω) un nome da una cosa all'altra (μετά) secondo una relazione di analogia. Nei secoli, vari poi sono stati i modi di definire la metafora, quasi sempre concepita come un congegno retorico, connesso all'uso figurale e poetico del linguaggio[51]. Cosa peraltro vera, solo però se si considera la superficie della metafora, così diffusa nel linguaggio da non rendercene nemmeno conto: «*Verrà* il giorno!», «Devi *guardare in faccia* il tuo futuro», «La Juventus ha *sconfitto* l'Inter nell'ultima partita di campionato», «Hai colpito il suo *punto debole*». Non ne possiamo fare a meno, neppure in ambito scientifico, nel momento in cui bisogna definire nuove scoperte: big bang, brodo primordiale, buco nero, schiuma quantistica. Non possiamo farne a meno perché le metafore sono strumenti di comprensione, regolate per categorie[52], che appartengono alla nostra esperienza percettiva (come l'orientamento[53]), o per concetti, come ad esempio sostanza, proposito, causa. Esse organizzano il nostro sistema concettuale e culturale, che ci permette di muoverci nell'ambiente. In altre parole, se la nostra esperienza del mondo è determinata dal nostro modo di comprendere, la cui natura è metaforica, allora la metafora, sotto la scorza linguistica e retorica, ha la sua radice nel pensiero, in particolare nel «conceptual blending»[54], un processo non-conscio che consente di integrare due concetti tra loro distanti[55] per generare uno spazio mentale ibrido («blended space») dotato di nuovo significato e nel quale possiamo vivere («live in the blend») − tanto che l'espressione «fuor di metafora» sta a indicare la necessità, all'interno di un discorso, di uscire dal *blend* per sostare in un terreno cognitivo più referenziale. Questi processi si costruiscono

---

51 Tralasciamo la storia della metafora, che presenta una vasta bibliografia, e ricordiamo solo lo scarto tra la concezione della metafora come fenomeno linguistico e come modalità di pensiero (*Teoria della metafora concettuale*), basato sull'esperienza percettiva dell'uomo: uno spartiacque avvenuto negli ultimi decenni, sotto la spinta degli studi di Lakoff (G. Lakoff, *The Contemporary Theory of Metaphor*, in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 202-251, disponibile in http://uchcom.botik.ru/IHPCS/MET/WebLibrary/Lakoff/The-Contemporary-Theory-of-Metaphor.html), in collaborazione con il filosofo Johnson (G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998; G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999), di Kövecses (Z. Kövecses, *The Language of Love*: *The Semantics of Passion in Conversational English*, Plainsboro (NJ), Associated University Press, 1988; Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2002) e di Fauconnier (G. Fauconnier, *Mental space: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1994).

52 La natura dei corpi e l'ambiente fisico e culturale impongono una struttura concettuale alle nostre esperienze che, ricorrenti, formano *categorie/gestalt* empiriche, le quali definiscono la coerenza del nostro stare nel mondo. Secondo Rosch l'essere umano percepisce e comprende non per definizioni, ma per categorie o prototipi e somiglianze rispetto ad essi, ossia alcuni membri di una categoria, nel nostro sistema concettuale, occupano una posizione più centrale di altri. Ad esempio un uccello non viene percepito dall'uomo come un elemento con piume, becco e abilità di volare, ma all'interno della categoria degli uccelli vi sono elementi prototipici, più centrali, come il passero, e altri più periferici, come il pinguino (E. Rosch, *Classification of Real-World Objects: Origins and Representations in Cognition*, in P.N. Johnson Laird, P.C. Wason, T*hinking: Readings in Cognitive Science*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1977, pp. 212-222).

53 L'orientamento davanti-dietro non è una proprietà degli oggetti, bensì una nostra proiezione, così come la concezione degli oggetti come contenitori con un dentro e un fuori.

54 M. Turner, G. Fauconnier, *The Way we think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002. A questo studio si riferiscono anche i successivi due termini inglesi.

55 Attraverso operazioni di *composition* (viene creato uno spazio mentale per i concetti input, distanti tra loro), *completion* (si confrontano i concetti input e si riconoscono gli elementi condivisi, proiettandoli indietro agli imput) e *elaboration* (si individuano le nuove strutture del *blend*) (cfr. M. Turner, G. Fauconnier, op. cit., pp. 39-59).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in ogni momento della nostra esistenza, per far acquisire ai problemi cognitivi una dimensione adatta all'esperienza umana. Lo spazio mentale *blended*, creato dall'uso «traslato» del linguaggio, appartiene al nostro sistema concettuale, legato alla capacità simbolica della nostra specie. Di cosa si tratta?

Se vediamo un anello all'anulare di una donna, deduciamo (con molta probabilità) che è sposata. Forse perché l'anello è un simbolo? Sì e no. L'anello è il simbolo dell'unione matrimoniale, ma il simbolo non è nell'anello, né tantomeno nella parola «anello», bensì è nella capacità, propria dell'essere umano, di connettere le cose: qualcosa che esiste nel mondo «si riferisce a»[56] un'immagine nella mente. La capacità di «riferirsi a» viene prima del simbolo, poiché essa è un processo inferenziale che stabilisce un riferimento (un'immagine mentale [*pattern*], un comportamento, un cambiamento corporeo) a partire da un segno (un suono, dei segni lasciati sulla carta, dei pixel sullo schermo). Ecco perché la nostra è la «specie simbolica»[57]. Il legame tra l'immagine acustica e le cose non è del tutto arbitrario, come invece evidenzia Saussure[58], ma è semplicemente il fenomeno di un legame più intimo tra le cose e la lingua[59], tra l'ambiente e la facoltà linguistica dell'essere umano, ovvero arbitrario è il segno contingente, ma la relazione tra la rappresentazione mentale e il suono costituisce l'unità profonda del segno linguistico, in quanto il suono è pensato insieme all'immagine[60]. Noi pensiamo tramite la lingua: tra il pensiero (determinato dai processi cerebrali) e la lingua, esiste, nella nostra mente, una relazione che precede il nostro parlare. In particolare, sono i recenti studi di Andrea Moro, con le tecniche di *brain imaging*, ad aver evidenziato che la lingua con cui pensiamo è già suono nella mente, in quanto non esiste differenza tra la parola che lì si forma e quella pronunciata con emissione di fiato[61]. Il pensiero, innervato nella lingua, ha dunque un suono, che non segue l'atto enunciativo, ma è presente già nel momento in cui si formano la sintassi e il lessico. È perciò il suono a consentire l'accadere della lingua, cioè del pensiero, nella nostra mente.

Senza voler entrare troppo nello specifico, Deacon, sulla scorta di Peirce[62], per spiegare la capacità simbolica distingue i segni tra icona, indice e simbolo. L'icona è basata su una relazione di

---

56 Cfr. G. Frege, *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*, Halle a. S., 1879, trad. it. L. Geymonat e C. Mangione (a cura di), *Ideografia, un linguaggio in formule del pensiero puro, a imitazione di quello aritmetico,* in *Logica e aritmetica*, in id., *Logica e aritmetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.

57 T. W. Deacon, *The Symbolic Species. The Co-evolution of Language and the Brain*, New York, Norton&Company, 1997, trad. it. *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, Roma, Fioriti Editore, 2001.

58 F. De Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, 1916, trad. it. T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.

59 «Lingua» come sistema di segni condiviso e necessario alla comunicazione tra gli esseri umani. Più che l'insieme dei significanti e dei significati (cfr. *langue* in F. De Saussure, *op. cit.*; langue si distingue dal linguaggio, che comprende anche altri segni comunicativi non verbali), intendiamo il sistema sonoro del pensiero, strutturato con la ricorsività, la quale è capace di fa prevalere, quando si produce un enunciato, un ordine gerarchico, linearizzato poi nella fonazione. Tale sistema ha una matrice comune in tutte le lingue, più profonda delle differenze legate all'apprendimento, all'ambiente e alla cultura, e che risente del modo stesso in cui opera il nostro cervello.

60 É. Benveniste, *Problèmes de linguistiche genérale*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, (1971) 2010, pp. 61-69 (*La natura del segno linguistico*).

61 A. Moro, *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 294-313 (*Il suono del pensiero*).

62 C. S. Peirce, *Semiotica*, M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia (a cura di), Torino, Einaudi, 1980; Id, *Scritti di logica*, C. Hartshorne e P. Weiss (a cura di); scelta e traduzione di A. Monti, dai volumi 2-4 dei *Collected Papers*, Cambridge (MA), Belknap Press, 1960; Firenze, La Nuova Italia, 1981.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

similarità tra due cose (es. la foto di mio figlio e mio figlio), l'indice è basato su una relazione indicale e di contiguità fisica o temporale tra il segno e il referente (es. il barometro indica la pressione atmosferica, il segnale di stop indica che devo fermare la mia auto), il simbolo su una relazione simbolica, che comprende quelle precedenti e le ricodifica in modo sistematico. Semplificando, mentre una freccia unisce due elementi che hanno relazioni di similarità e di contiguità, nella relazione simbolica tutte le cose e tutti i simboli sono collegati tra loro. Questa capacità di far incontrare le cose e i segni che le indicano è alla base delle regole della computazione linguistica, ossia la linearizzazione e la gerarchizzazione[63]. Queste ultime si sarebbero sviluppate nel corso di una lunga evoluzione del cervello, che ha investito la fonazione, la prefrontalizzazione e la lateralizzazione (la «specializzazione» linguistica dell'emisfero sinistro)[64]. La nostra capacità fonatoria deriva infatti da meccanismi complessi: la lingua e la bocca si muovono per modulare i suoni prodotti dalla laringe, la quale è controllata dai motoneuroni presenti nell'area grigia del mesencefalo, area che controlla anche la respirazione, e alcuni muscoli scheletrici e viscero-emozionali. Vi è dunque una relazione neurale tra cervello e muscoli, che si esternalizza attraverso gli organi fonatori. Inoltre, l'evoluzione del cervello non sta tanto nell'aumento della capacità cranica, ma nel fatto che esso si è sbilanciato in avanti: a circa due milioni di anni fa risale infatti la prefrontalizzazione, ossia l'ingrossamento della corteccia prefrontale, che influisce sulle altre strutture cerebrali nei processi senso-motori e di attivazione della vocalizzazione, nella scelta delle parole, nel mutamento linguistico e nell'apprendere tramite simboli.

Siamo predisposti a creare relazioni tra le cose che avvengono nello spazio perché viviamo in un ambiente dove noi e le cose ci muoviamo, cambiando reciprocamente condizioni, posizione, aspetto. Nonostante per vivere abbiamo bisogno di equilibrio, ci troviamo infatti immersi nel cambiamento[65], che ha a che fare con la nostra esistenza e con la vita in generale, questa cosa enorme che ci sovrasta e sta fuori di noi, mentre noi tentiamo invano di inglobarla in noi tramite la lingua e l'esperienza estetica. «Le nostre percezioni sono una storia sempre in movimento»[66], poiché la mente si avvicina o si allontana sempre da qualcosa, ridefinendo senza posa il suo equilibrio. Nel nostro stare nel mondo «siamo tra». La mente si è allenata nel tempo a percepirlo e a

---

63 Da questo punto di vista il linguaggio è un *unicum* rispetto ai sistemi comunicativi (gesti, richiami, versi) delle altre specie, anche se le variegate ipotesi sull'origine del linguaggio vanno dall'innatismo linguistico sulla base di un'anomalia evolutiva del cervello alla rimodulazione di abilità preesistenti.

64 A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. I, *Technique et Langage*, Paris, Michel, 1964; II. *La Mémoire et les rythmes*, Paris, Michel, 1965, trad. it. *Il gesto e la parola. I Tecnica e linguaggio, II La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977; M. C. Corballis, *From Hands to Mouth. The Origins of Language*, Princeton, Princeton University Press, 2002, trad. it. *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina, 2008.

65 Pensiamo alla biologia evolutiva dello sviluppo («evolutionary developmental biology»), all'apoptosi (morte cellulare programmata), oppure alla nozione di equilibrio biologico (in un ecosistema, a livello cellulare), che appare sempre come il risultato di fattori tra loro anche contrapposti.

66 B. Lotto, *Percezioni. Come il cervello ricostruisce il mondo*, op. cit., p. 130.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prevederlo per far fronte all'imprevedibilità dei cambiamenti, grazie alla capacità simbolica, conferendo alle cose significato per generare un comportamento utile per l'organismo[67].

1.3 Siamo narrabili, esposti

L'essere umano percepisce relazioni tra le cose nello spazio grazie alle sue propensioni biologiche e cognitive, dando origine a risposte utili per prevedere e comprendere l'ambiente e se stesso. In particolare, egli vede[68] il mondo in uno spazio mentale interno, analogo a quello reale, selezionando cose, eventi, emozioni per lui significativi, che vanno a costituire la memoria di sé, rendendo coerente la sua esperienza rispetto al puro accadere (di per sé incoerente) degli eventi. Detto altrimenti, questa capacità di isolare eventi e metterli in relazione, conferendo coerenza al nostro muoverci nell'ambiente, è la narratizzazione. L'*homo* è tanto sapiens quanto *fictus*, anzi l'«attitudine narrativa della memoria»[69] è un dispositivo biologico mai scomparso durante l'evoluzione proprio perché è una strategia di sopravvivenza, ovvero ci consente di simulare i conflitti e le dinamiche sociali per costruire un archivio neurale di situazioni (e di possibili reazioni), che potremmo dover affrontare, sulla base del nostro passato, frutto di una narrazione

---

[67] Deacon sostiene che la capacità simbolica e lo sviluppo del linguaggio abbiano costituito un vantaggio comunicativo per la nostra specie, ad esempio per coordinare le strategie di caccia, difendersi da predatori, comunicare nella notte, trasmettere abilità tra generazioni; tutti elementi che manifestano come l'essere umano abbia scelto per pressioni selettive la vita di gruppo e la suddivisione dei ruoli (il maschio si procura la carne, la femmina accudisce la prole) in un regime monogamico, creando i presupposti per la cognizione simbolica. Infatti nella vita di gruppo l'accesso alla riproduzione deve essere limitato per permettere la stabilità e la cooperazione all'interno del gruppo stesso, le quali sono un vantaggio evolutivo. La tendenza monogamica deve coinvolgere non solo alcuni singoli individui, ma l'intero gruppo, in un processo di «ritualizzazione», ossia di codificazione di un comportamento, divenendo così una relazione di natura simbolica, necessaria allo stesso mantenimento del gruppo (cfr. T. W. Deacon, *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, op. cit., pp. 370-379).

[68] Le cose che «vediamo» nello spazio mentale sono sempre una selezione di ciò che effettivamente accade. Tutto ciò che resta fuori, poiché dimenticato, di fatto non esiste. «Ogni cosiddetta associazione nella coscienza è una selezione, un aspetto o immagine, se si preferisce, di qualcosa di congelato nel tempo, di estratto dall'esperienza sulla base della propria personalità e di fattori situazionali mutevoli» (J. Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, op. cit., p. 87). Controversa e affascinante è la tesi di Jaynes, secondo cui la coscienza è una metafora, un analogo del mondo reale, costruita «su un campo lessicale i cui termini sono tutti metafore o analoghi del comportamento nel mondo fisico» (ibidem.). La coscienza dunque sarebbe l'analogo dell'io corporeo, che si muove nello spazio mentale (creato dal linguaggio), un analogo spaziale del mondo a quello del comportamento. Secondo Jaynes c'è stato un tempo in cui gli uomini non possedevano una coscienza, bensì una mente bicamerale: il linguaggio veniva organizzato nella regione dell'emisfero destro corrispondente all'area di Wernicke, e poi «pronunciato» e «udito», attraverso le commissure anteriori, nelle aree uditive del lobo temporale sinistro» (ivi, p. 135). Questa voce, una sorta di allucinazione uditiva, era sentita sempre come altra, in opposizione al sé (p. 142). Era «il linguaggio degli dei». Il sorgere della coscienza come «analogo io» avvenne intorno al II millennio a.C., in seguito a guerre, catastrofi naturali (l'eruzione del vulcano dell'isola di Tera, l'odierna Santorini) e migrazioni, che comportarono il contatto tra popoli diversi e il crescere della città, nonché la diffusione della scrittura, che ridusse il controllo allucinatorio uditivo, dando un luogo alla voce.

[69] A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

della mente che rifunzionalizza (e finzionalizza) la memoria[70]; persino i sogni – una delle molteplici forme di narrazione che scandisce la nostra esistenza – sono proiezioni delle nostre paure e di problemi da risolvere[71].

«La casa del sé è nella memoria narrante»[72]: siamo la nostra storia, costruita tramite meccanismi *fictional* (come ad esempio ellissi, scene che si dilatano, ricordi sovrapposti, eventi e dettagli perduti o modificati), la quale ha lo straordinario potere di farci sentire l'unicità della nostra esperienza. Essere narrabili ci pone sempre come protagonisti della storia (vera giacché dipende dalla nostra percezione)[73], che riscriviamo molte volte[74]. Tuttavia il nostro essere coscienti non si fonda da sé, pur avendo il corredo biologico per farlo: siamo venuti al mondo vulnerabili e diventiamo soggetti innanzitutto perché qualcuno si è inclinato verso di noi. É lo sguardo dell'Altro, che si prende cura di noi, a farci uscire dal territorio del vivente per entrare in quello dell'umano: il pianto del neonato diviene appello perché qualcuno ha fatto entrare quel suono «nel registro dell'umano»[75], cioè nel processo di simbolizzazione dell'esistenza tramite la lingua. Prima di entrare nella lingua con la relazione, vi è soltanto un organismo nel suo mondo di suoni insensati. Un essere umano allora esiste nell'apparire all'altro in una scena comune, mostrandosi unico[76]. L'altro lo riconosce e dà valore alla sua storia, raccontandosi a sua volta[77] attraverso la lingua.

---

[70] «La costante attivazione dei neuroni in risposta a stimoli derivanti dal consumo di finzione narrativa rafforza e ridefinisce le vie neurali che consentono una navigazione competente nei problemi dell'esistenza. In questo senso, siamo attratti dalla finzione narrativa non a causa di un'anomalia dell'evoluzione, ma perché la finzione è, nell'insieme, vantaggiosa per noi. Essa consente al nostro cervello di fare pratica con le reazioni a quei generi di sfide che sono, e sono sempre state, le più cruciali per il nostro successo come specie» (J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012, trad. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014 e 2018, pp. 84-85). È l'emisfero sinistro, chiamato «l'interprete» da Gazzaniga, a dare ordine alle informazioni esterne, costruendo un resoconto coerente dell'esperienza individuale (ovvero una narrazione) e fornendo inoltre spiegazioni ai dubbi e all'inatteso (M. S. Gazzaniga, *The Mind's Past*, Los Angeles, University of California Press, 1998, trad. it. *La mente inventata. Le basi biologiche dell'identità e della coscienza*, Milano, Guerini Associati, 1999).

[71] Paure e problemi costituiscono l'ossatura della narrazione (più affascinante della saturazione delle aspettative nel lieto fine), che esplora il campo delle possibilità, all'interno della cornice della mortalità. Secondo un proverbio ungherese, citato da Freud per sostenere la tesi del sogno come luogo di liberazione delle pulsioni, l'oca sogna il granoturco, ma è più probabile che sogni una volpe, ossia una situazione difficile da superare.

[72] A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti*, op. cit., p. 49.

[73] «Tendiamo a non vedere, udire o sentire le cose come le abbiamo realmente percepite, ma piuttosto a ricrearle in termini oggettivi, a vedere noi stessi inseriti in quella determinata situazione come se noi fossimo qualcun altro. Una contemplazione retrospettiva nella memoria è quindi in gran parte un'invenzione, nella quale vediamo noi stessi come se fossero altri a guardarci. La memoria è il mezzo di ciò-che-deve-essere-stato» (J. Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, op. cit., pp. 47-48).

[74] Infatti, sostiene Cavarero che «questa pulsione narrante […] mai solo in potenza è sempre in atto», anche quando non produce un testo (A. Cavarero, ivi, p. 50). «Lo statuto ontologico del sé narrabile viene dunque a distinguersi dal testo della sua storia anche se a esso irrimediabilmente si mescola» (A. Cavarero, ibidem) e «produce una reificazione del sé che cristallizza l'imprevedibilità dell'esistente» (A. Cavarero, ivi, p. 51).

[75] F. Lolli, *Prima di essere io. Il vivente, il linguaggio, la soggettivazione*, Napoli−Salerno, Orthotes, 2017, p. 37.

[76] J. L. Nancy, *La communauté désoeuvrée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1986, 1990; trad. it. *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 1992.

[77] Anche se questo apparire agli altri, tramite il nostro agire e le nostre parole, non ci manifesta completamente, in quanto ignoti a noi stessi e prigionieri dei nostri assunti, che ci rendono distanti dagli altri e da noi stessi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.4 Il linguaggio: cos'è, quando è nato, come funziona

Il linguaggio è un organo biologico che ci permette di comprendere la nostra esperienza del mondo. È l'esito dell'evoluzione di un sistema gestuale e vocale a partire dalla rifunzionalizzazione di strutture preesistenti dell'organismo. Com'è fatto? Ha un sistema sensomotorio (modificato nel corso del tempo) per esternalizzare i suoni e per riconoscere e apprendere la sintassi. Per esempio con la postura eretta sono diminuite le dimensioni di denti e mascelle e si è abbassata la laringe[78], in modo da controllare meglio i gesti articolatori[79] e da ampliare il repertorio fonetico[80]. Tuttavia l'abbassamento della laringe, presente anche in altri animali:

> potrebbe non essere stato un adattamento per il linguaggio articolato, ma essere stato selezionato per farci sembrare più grandi e spaventare eventuali predatori. In uno scenario del genere l'utilizzo del tratto vocale sopralaringeo a fini comunicativi si configura come un caso di exaptation: la selezione naturale non ha costruito ex novo strutture anatomiche, ma ha raffinato strutture già esistenti piegandole alla nuova funzione linguistica[81].

Oltre a questo apparato sensomotorio per vocalizzare, il linguaggio comprende anche un sistema computazionale interno, che permette di costruire gerarchicamente infinite espressioni (per questo si dice *generativo*) e che ha a che fare con la capacità simbolica della nostra mente, ovvero è ricorsivo[82]. Da notare appunto che il linguaggio interno è gerarchico, mentre, quando viene esternalizzato, si linearizza, cioè si articola nello spazio e nel tempo (una parola dopo l'altra).

---

[78] Mentre nei primati non umani la laringe è collocata in alto nella gola, permettendo loro, per esempio, di respirare e ingoiare nello stesso momento (così come i neonati umani possono respirare e succhiare il latte, in quanto l'abbassamento della laringe si verifica dall'età di 3-4 anni), negli esseri umani essa è sotto l'estremità inferiore della mandibola e la lingua, a differenza degli altri primati, è collocata solo in parte nella cavità orale. Le corde vocali, cioè i due lembi attorno alla laringe, producono le vibrazioni che creano i suoni necessari alla vocalizzazione linguistica (I. Adornetti, *Il linguaggio: origine ed evoluzione*, Roma, Carocci, 2016, pp. 33-45).

[79] «Tali gesti derivano da gesti oro-facciali dei mammiferi quali succhiare, leccare, ingoiare e masticare» (I. Adornetti, ivi, p. 31).

[80] I cambiamenti del tratto sopralaringeo, i quali hanno permesso l'esternalizzazione del linguaggio, sarebbero «una conseguenza biomeccanica e fisiologica di un'alterazione strutturale», che avrebbe «favorito la vocalità, pur essendosi prodotta in modo del tutto indipendente dalla vocalizzazione» (I. Adornetti, ivi, p. 36). In quanto legata alla postura eretta, essa «ebbe l'effetto incidentale di allungare il tratto vocale e di accrescere la varietà dei suoni che [gli ominini] erano in grado di produrre» (S. J. Mithen, *The Singing Neanderthalis: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Cambridge (MA), Harward University Press, 2005; trad. it. *Il canto degli antenati*, Torino, Codice, 2007, p. 168). Anche la conformazione dello ioide, «un osso fissato alla cartilagine della laringe a cui sono ancorati i muscoli necessari all'articolazione del linguaggio» (I. Adornetti, ivi, p. 39) costituisce un indizio per l'evoluzione del tratto vocale, perché, se simile a quella dei primati non umani, testimonierebbe la presenza delle sacche d'aria della laringe, assenti invece a partire dai fossili rinvenuti circa 600000 anni fa. Altri rilievi sui fossili degli ominini, tra cui la dimensione del canale dell'ipoglosso e il canale delle vertebre toraciche, attesterebbero l'assestamento dell'apparato vocale intorno ai 600000 anni fa, prima che *Sapiens* comparisse, ma molto dopo la comparsa del genere *Homo*, intorno ai 2.5 milioni di anni fa, suggerendo perciò che la parola sarebbe emersa tardi e sarebbe stata preceduta da altre forme di comunicazione gestuali.

[81] I. Adornetti, ivi, pp. 41-42; cfr. anche S. J. Gould, E. S. Vrba, *Exaptation: A Missing Term in the Science of Form*, in «Paleobiology», 8, I, pp. 4-15; trad. it. *Exaptation. Un termine che mancava nella scienza della forma*, in id., *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, T. Pievani (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

[82] La ricorsività, o *Recursion*, definita da Chomsky la proprietà fondamentale Fondere, è «la capacità di iterare all'infinito un processo della stessa struttura» (A. Moro, *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 95) in virtù della dipendenza, ossia un insieme di proprietà sintattiche «come l'accordo, la coreferenza, il caso e la dipendenza tematica, che mettono in relazione alcuni aspetti delle parole che entrano in combinazione sintattica in una frase» (A. Moro, ivi, p. 124). La ricorsività è ciò che costituisce l'unicità del linguaggio umano rispetto agli altri sistemi sonori, imitativi e assertivi, di altri animali.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Benché gli esseri umani abbiano scelto da migliaia di generazioni di vivere in gruppo per un vantaggio evolutivo e sebbene, proprio grazie al linguaggio, essi siano in grado di esprimere agli altri il loro pensiero, solo in seconda battuta esso è necessario a sviluppare un comportamento eusociale, in quanto in primo luogo esso è uno «strumento mentale interno»[83], che serve per dare forma al modo in cui concepiamo l'ambiente (cfr. religioni, miti, scienza, filosofia) attraverso illimitate combinazioni di simboli (parole, immagini). Laddove Aristotele definiva il linguaggio come suono con significato[84] (oggi si direbbe pensiero), il linguaggio appare invece come significato con suono, ossia è un organo necessario per comprendere e pensare, interagendo con le altre strutture del corpo. Peraltro la comunicazione stessa è di solito intesa come uno scambio di informazioni tra un emittente e un ricevente (o destinatario) dove, già nella terminologia, è implicita l'immagine del messaggio come un proiettile sparato da un soggetto per essere decifrato quando arriva all'altro. In realtà bisogna distinguere i due momenti dell'atto comunicativo, l'espressione e la ricezione, perché:

> il fatto d'esser interscambiabili negli attori non li rende, in se stessi, identici. Infatti l'atto espressivo della comunicazione non ha nulla a che vedere col reciproco atto ricettivo della sua comprensione. L'espressione è un atto in senso lato *retorico*, fondato sull'efficacia dell'emissione; ma questa è solo una metà della comunicazione, la quale deve completarsi con la comprensione dell'udienza, che è un atto squisitamente *ermeneutico*, interpretativo, fondato sulla effettiva ricezione del messaggio. Insomma, il fatto che ora io funga da emittente e quindi, magari immediatamente dopo, da ricevente, vuol semplicemente dire che io compio in due occasioni diverse due diverse operazioni, una retorica e una ermeneutica, che per la circostanza di esser scambievoli non diventano certo l'una inverso dell'altra. La reciprocità è puramente esteriore, e riguarda la funzione sociale della conversazione; in sé le due operazioni sono molto diverse[85].

La teoria della comunicazione, che Melandri chiama coordinativa, presuppone che ciò che viene trasmesso sia inteso nello stesso modo, mentre tra gli attori non si trasmette alcun significato (in sé identico), bensì chi parla provoca un «involontario appello»[86] in chi ascolta, per così dire un fenomeno di significato che può coincidere, ma che in realtà scatena[87] un nuovo significato. In altri

---

[83] H. Jerrison, *Evolution of the Brain and Intelligence*, New York, Academic Press, 1973, p. 53, cit. in R. C. Berwick, N. Chomsky, *Why Only Us. Language and Evolution*, Cambridge (MA), MIT Press, 2016, trad. it. *Perché solo noi. Linguaggio ed evoluzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 12.

[84] «Il nome è così suono della voce significativo per convenzione, il quale prescinde dal tempo ed in cui nessuna parte è significativa se considerata separatamente»; «abbiamo detto inoltre per convenzione, in quanto nessun nome è tale per natura. Si ha un nome piuttosto quando un suono della voce diventa simbolo, dal momento che qualcosa viene altresì rivelato dai suoni inarticolati (ad esempio delle bestie) nessuno dei quali costituisce un nome» (Aristotele, *De Interpretatione* 16a, 19-2 e 27-30).

[85] E. Melandri, *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 59.

[86] E. Melandri, ivi, p. 61.

[87] Melandri parla di «effetto di scatenamento», concetto presente nella teoria linguistica di Bühler («Auslösung»), che si può chiamare teoria *causale* della conversazione: chi parla provoca un diverso effetto in chi ascolta, a seconda della sua capacità linguistica e di ascolto, e ciò contribuisce a determinare il significato prodotto. «Il sintagma, ossia l'ordine di successione delle parole nella frase, [è] sempre in conseguenza di uno scatenamento di significato (nel senso di Bühler) del processo ricompositivo del medesimo» (E. Melandri, ivi, p. 63). Questa teoria ha il merito di considerare la comunicazione come una funzione linguistica che precede il linguaggio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

termini, il procedere della conversazione è dinamico e sempre in bilico, dato il continuo rischio di fraintendere i significati scatenati e la necessità di assestarsi, di volta in volta, per intendersi ancora.

La comparsa del linguaggio viene fatta risalire tra i primi *Sapiens*, in Africa intorno a 200000 anni fa, e l'ultimo esodo africano, circa 60000 anni fa, nell'arco di 5-6000 generazioni di esseri umani, anche se la capacità linguistica, legata all'adattamento di elementi preesistenti, era posseduta già prima. Il linguaggio umano potrebbe essere sorto come una mutazione genetica[88], rivelatasi vantaggiosa sul piano evolutivo, tanto da essere trasmessa alla prole, poiché potente è la capacità di creare relazioni simboliche a partire da elementi percepiti[89]. Tuttavia la comparsa del linguaggio sembra essere legata a una serie di adattamenti di strutture e comportamenti che già preesistevano, nell'arco di milioni di anni. Le evidenze fossili non forniscono indicazioni utili a riguardo, perciò si possono solo fare inferenze indirette. Infatti le origini del linguaggio sarebbero da ricercare fuori dal linguaggio, in continuità con un sistema gestuale, che comprendeva mani, bocca, volto, labbra, lingua, al quale si è poi unita la vocalizzazione, che ha poi prevalso, «per rendere accessibile all'orecchio, piuttosto che all'occhio, i gesti invisibili della cavità orale»[90], dati i vantaggi del linguaggio vocale, per di più simbolico e ricorsivo, quali la possibilità di comunicare al buio, di non essere obbligati a fissare il volto e di liberare gli arti superiori. Quest'ultimo elemento in particolare è stato decisivo, perché ha determinato una rivoluzione comportamentale, tecnologica e artistica.

Facendo un passo indietro, la liberazione degli arti superiori è dovuta al bipedismo, altro grande snodo evolutivo, che ha anche permesso di osservare meglio il territorio circostante, di inseguire le prede, di colonizzare gli spazi aperti della savana, dove la foresta si era ridotta, ma esso ha anche comportato la perdita della prensilità delle dita dei piedi. Proprio questa perdita, secondo Dean Falk, sarebbe alla base dell'origine del linguaggio o, meglio, delle nuove esigenze comunicative tra madri e figli, in un'ottica che considera i presupposti biologici per la nascita del linguaggio tra i sette e i

---

88 Secondo Perani e colleghi potrebbe esserci stato un riciclaggio del cervello. Esistono due vie dorsali: «una connette la corteccia temporale superiore, dalla media alla posteriore, con la corteccia premotoria, […] l'altra connette la corteccia temporale con l'area di Broca. […] È stato detto che [queste] due [vie] possono adempiere a funzioni differenti, con la prima preposta al mapping auditivo-motorio […] e la seconda preposta all'elaborazione della sintassi frasale» (D. Perani, M. C. Saccuman, P. Scifo, A. Anwander, D. Spada, C. Baldoli, A. Poloniato, G. Lohmann, Frederici A., *Neural Language Networks at Birth*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», CVIII, 38, 2011, pp. 16056-61, cit. in R. C. Berwick, N. Chomsky, *Perché solo noi. Linguaggio ed evoluzione*, op. cit., p. 154). «Esistono anche due vie ventrali che connettono la regione in cui si presume stia il lessico con la regione dorsale anteriore. L'idea è che questi tratti di fibre dorsali e ventrali formino insieme un anello completo che sposta l'informazione dal lessico alle aree sul lato dorsale, dove viene usata da Fondere. L'idea-chiave è che l'«anello» debba essere apposto perché possa funzionare l'elaborazione sintattica» (R. C. Berwick, N. Chomsky, ibidem). Potrebbe essere stato un cambiamento genomico a favorirlo. Negli adulti l'anello che connette le aree ventrale e dorsale è completo, mentre alla nascita le connessioni con l'area di Broca non sono ancora mielinizzate. È come se alla nascita il cervello non fosse «cablato» correttamente per effettuare l'elaborazione sintattica. Questi tratti di fibre maturano e diventano funzionali alle città di 2-3 anni, in linea con ciò che sappiamo sullo sviluppo del linguaggio. Per contro, alla nascita i tratti responsabili dell'elaborazione uditiva sono funzionali, e durante il primo anno di vita di bambini acquisiscono il sistema fonico della lingua.

89 L'evoluzione del linguaggio non sembra invece dipendere dalle innovazioni tecnologiche e culturali, in quanto esse erano già presenti ben prima della comparsa del genere *Homo*. Altre sono le ipotesi sull'origine del linguaggio, alternative all'innatismo chomskiano, che qui ricorderemo soltanto: il linguaggio si è sviluppato con l'esposizione al linguaggio, il quale rende possibile l'apprendimento naturale del suo funzionamento (cfr. gli esperimenti di Jeff Elman sull'apprendimento «in crescita» delle reti neurali); il linguaggio è un *meme*, cioè una caratteristica della cultura, al pari della politica, della cucina, della storia.

90 M. C. Corballis, *From Hands to Mouth. The Origins of Language*, Princeton, Princeton University Press, 2002, trad. it. *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina, 2008, p. 255.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tre milioni di anni fa. Infatti la stazione eretta ha modificato la pelvi e ristretto il canale del parto, facendo diventare il partorire delle ominine più doloroso di quello delle australopitecine. Il restringimento del canale del parto, unito al progressivo aumento del volume del cervello, sarebbe stato un vero e proprio «collo di bottiglia dell'evoluzione»[91], che causò da un lato miliardi di morti tra madri partorienti e neonati più grossi, dall'altro la nascita dei feti con capacità motorie e neurologiche più limitate, da sviluppare nel tempo, nonché predisposti al bipedismo, senza la forza necessaria per aggrapparsi alla madre, come invece accadeva prima (grazie alla prensilità delle dita dei piedi) e come accade tuttora ai primati non umani. Nello spostarsi insieme al piccolo − per raccogliere bacche e radici o altre attività simili − queste madri furono costrette a «mettere il bambino per terra»[92], perdendo il controllo e la vicinanza costanti e avendo pertanto bisogno di un nuovo modo per trovarlo: la voce. Questa serie di fatti, plausibili, avrebbe creato l'esigenza di instaurare una forma di comunicazione vocale, basata più sul contatto emotivo che sull'informazione da trasmettere, la quale avrebbe poi contribuito alla nascita del protolinguaggio. Questa sorta di linguaggio emotivo, chiamato da Dean Falk «maternese» o «baby talk», presenta caratteri comuni nella nostra specie: ad esempio l'intensità di tono più alta (che esprime maggior vicinanza e amichevolezza rispetto ai suoni più gravi e aggressivi o ostili), la duplicazione e l'allungamento delle sillabe all'interno della parola e di alcune parole all'interno delle frasi, le parole più concrete e semplici, legate in particolare alle parti e alle funzioni corporee, i verbi al presente, le domande, i costrutti speciali o modi di dire. L'esposizione all'aspetto musicale e emotivo del linguaggio avrebbe spinto a apprendere l'uso degli organi fonatori per comunicare.

Tuttavia lo scambio comunicativo madre−figlio non sarebbe stato possibile senza altri requisiti biologici. Due in particolare sono le questioni da considerare. In primo luogo il linguaggio manifesta agli altri il nostro pensiero attraverso simboli associati a immagini di oggetti presenti nella nostra mente. Come abbiamo già detto, i simboli − le parole nel loro suono (o, da un certo punto della nostra storia, come segni scritti) − stanno al posto delle cose. Quando si rappresenta agli altri ciò che pensiamo attraverso il linguaggio, esso si linearizza, cioè acquista una sola dimensione che si articola nel tempo, mentre nella mente pensiamo a più dimensioni in modo generativo e ricorsivo. Pertanto la generatività e la ricorsività del linguaggio appartengono anche al pensiero. È come se l'essere umano fosse dotato di una generatività più generale di quella linguistica, la quale deve essere legata alla alla rifunzionalizzazione di strutture cerebrali preesistenti. A questo proposito, oltre alla frontalizzazione, gli esperimenti di Rizzolatti e altri hanno evidenziato la presenza di neuroni specchio nelle scimmie, importanti perché si attivano sia quando l'animale compie l'azione sia quando la vede compiersi. Il lobo frontale, che contiene i neuroni specchio, corrisponde nell'uomo alla regione di Broca, uno dei centri più importanti per il linguaggio. A livello mentale, guardare, afferrare o dire di afferrare, ad esempio, un cucchiaio sono dunque la stessa cosa. Si può desumere che il linguaggio fosse legato alla capacità di riconoscere le azioni e i

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

91 D. Falk, *Finding Our Tongues. Mothers, Infants, and the Origins of Language*, New York, Basic Books, 2009, trad. it. *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 80.

92 D. Falk, ivi., «Putting the Baby Down (PTBD)», p. 84.

gesti compiuti dagli altri, data la nostra propensione a capire le loro menti[93], proprio in virtù dei neuroni specchio, la radice biologica dell'empatia. Una volta perduta la possibilità di afferrare e aggrapparsi alla madre, forse gli esseri umani svilupparono la capacità di aggrapparsi alle cose con le parole: le aree cerebrali coinvolte nell'afferrare e nell'aggrapparsi (grazie alla perduta prensilità delle dita dei piedi) si sarebbero modificate per afferrare non solo con le mani, ma anche con le immagini[94], ovvero con la capacità di simbolizzare la realtà, raffigurando eventi e oggetti come suoni da esprimere agli altri.

1.5 E la poesia, da dove viene?

Il corpo è l'esperienza vissuta del mondo per la propensione dell'essere umano a simbolizzare la sua temporalità nella lingua, quando si protende verso l'ambiente, individuando degli eventi per lui rilevanti. Essi sollecitano le sue emozioni e il suo agire, definiscono di volta in volta il suo essere cosciente e vanno a formare la memoria di sé. Come abbiamo già detto, nella mente è il suono[95] a consentire l'accadere del pensiero, innervato nella lingua, poiché esso è presente già nel momento in cui si formano la sintassi e il lessico.

Se ci spostiamo indietro nel tempo, osserviamo come il valore simbolico della parola, il suo essere suono e segno separati dalle cose, diminuisce in favore della sua dimensione magica: alla parola infatti era attribuito un potere magico, specie se pronunciata nell'ambito di riti religiosi. Essa dunque, insieme alla danza, al ritmo della voce, ai gesti, non aveva alcuna finalità estetica, bensì poteva far accadere le cose, in virtù di una ormai scomparsa fiducia in un ordine naturale e sociale abitato da ciò che è visibile e, allo stesso tempo, da ciò che non lo è; in cui cioè il già stato era presente tanto quanto il vivente, e la parola, più che rappresentare, era un fenomeno attraverso il quale si prendeva coscienza di questa comunione. La parola «incantava»[96], ossia era capace di

---

[93] La Teoria della mente (*Theory of Mind,* «ToM») è la capacità di comprendere la mente degli altri (es. quando riusciamo a spiegare o a intuire le loro azioni) attraverso il comportamento (D. Premack, G. Woodruff, *Does the chimpanzee have a theory of mind?*, *in Behavioral and Brain Sciences*, *special issue: Cognition and Consiousness in Nonhuman Species*, vol. 1, n. 4, «Cambridge Journals», dicembre 1978, pp. 515–526). A quanto pare, essa è una tecnologia cognitiva esclusiva della specie umana, che si sviluppa sin da quando il bambino percepisce i comportamenti della madre (o chi si occupa di lui) come essere cosciente, perché egli è immerso in uno scenario emotivo di condivisione e cura. Così come la coscienza della madre è presente nei suoi comportamenti, così gli esseri umani si percepiscono come coscienti in quanto entrano in relazione tra loro.

[94] Tramite il linguaggio noi possiamo afferrare i concetti, poiché non sempre riusciamo a afferrare gli oggetti. «Concetto» deriva dal latino *conceptus -us*, derivato di *concipĕre* «concepire», verbo composto formato da «cum» + «capio», che significa «prendere, afferrare». La nostra mente concepisce, afferra, comprende i vari elementi dell'ambiente.

[95] Liberman e altri rilevano che l'essere umano categorizza i suoni necessari a produrre un fonema, ovvero in un discorso non percepiamo i singoli suoni, ma la loro «articolazione motoria» (G. M. Villalta, *Figure per l'ascolto del corpo e della mente. Il verso e la scrittura nella poesia contemporanea*, in F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia*. Atti del Convegno «Il ritmo e il linguaggio. Poesia e traduzione» [Università degli Studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate], Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 401-409: 408.

[96] «Incantare» indicava un'azione esercitata su qualcosa o qualcuno con l'aiuto del canto. Per esempio nel Medioevo si impediva al cadavere di essere profanato sigillando il feretro con chiodi «incantati»: su ogni chiodo c'era scritto «ter dico, ter incanto». Nel *Dizionario* di Daremberg e Saglio si può vedere la riproduzione di uno di quei chiodi (t. I, fig. 1616). In una delle Leggi delle XII Tavole c'è scritto: «Qui fruges excantassit [...] neve alienam segetem pellexeris» («Chi si appropriasse con la magia del raccolto o il grano di un altro […]» (Tav. VIII, 8.): in realtà *excantare* significa «mandare a male, avvelenare con maleficio» compiuto recitando e cantando un rito specifico (J. Combarieu, *La musique et la magie. Etude sur les origines populaires del'art musical son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris, Alphonse Picard et Fils éditeurs, 1909, trad. it. *La musica e la magia*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 32-35).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esercitare un'azione su qualcuno o qualcosa, grazie a una formula magica cantata. «Carmen», prima che una poesia, indicava un comandamento religioso, una dichiarazione solenne o di guerra, e prima ancora era un canto magico; deriva dal sanscrito «cāsman», «testo sacro, invocazione, incantesimo». La voce cantata, inserita in un rito, era dunque uno strumento in grado di produrre un effetto, perché aveva valore mimetico e ritmico: non solo evocava il fenomeno da riprodurre, ma lo diveniva − anche grazie alla ripetizione mimetica del movimento − tanto che un'intonazione o un gesto sbagliati potevano compromettere l'efficacia del rito. La poesia deriva da questo potere magico della parola, ossia dalla sua funzione mimetica, sonora e ritmica, oltre che gestuale. Essa scaturisce da questo sostrato perduto, ma ancora (più o meno consapevolmente) cercato: sentirsi vivi, agire sulla natura e sull'altro, sulle sue emozioni, sollecitando il ritmo della voce che conduce il senso delle parole. Il valore performativo che anche oggi la parola assume in diverse situazioni comunicative, per esempio nelle istruzioni di una ricetta e nelle esortazioni, non ha nulla a che vedere con quella convinzione di una natura vivente, lontana sia dalla visione scientifica sia dai culti religiosi attualmente praticati, confluita prima nel mito[97], relegata dall'uomo moderno nel patrimonio folklorico o − chiamandosi nel corso del tempo ispirazione, *daimon* o altro − rimasta come apertura a una realtà ulteriore.

La comunione tra vivi e morti si manifesta nel rito: una serie di gesti, provenienti dal quotidiano ma compiuti con attenzione, i quali assumono valore proprio dall'attenzione al loro compiersi, poiché guidati dall'intenzione cosciente che:

> la vita, da sola, non salvava la vita. Occorreva una procedura, una sequenza di gesti, una inclinazione per non essere perduti. E la salvezza, per risultare tale, doveva estendersi a tutto, doveva trascinare tutto dietro di sé. Non c'era salvezza del singolo - essere o specie[98]

ma tutto il vivente si salva nel sacrificio, dove qualcosa è distrutto per continuare a vivere, perché nell'invisibile perduri la comunione tra ciò che vive e ciò che è stato, animati entrambi dall'ardore, ossia la sensazione di essere vivi. Per millenni i riti servivano per tenere insieme l'invisibile e l'accadere del vivente. Nel rito il male, presente in ogni atto[99], viene portato a coscienza, per accorgersi che la vita è una ferita sempre aperta con la morte. Di più, quando mangiamo, respiriamo, escretiamo, vi è uno scambio tra dentro e fuori, come un continuo sacrificio, in cui qualcosa si perde per continuare a vivere[100]. Nella lingua vedica il termine «padà» indica l'orma di una vacca, ma anche il passo, la memoria, il piede del metro, la parola. Il metro è un'orma in cui mettere di nuovo e ogni volta il piede, entrando in una traccia già stata, eppure ogni volta in

---

97 Nel mito, privato di connotazioni religiose, la condizione umana (la morte e il rinnovamento della vita nelle sue forme possibili) è estesa all'esperienza del mondo: ad esempio, il giorno muore e rinasce come l'uomo.

98 R. Calasso, *L'ardore*, Milano, Adelphi, 2010, p. 28.

99 Anche involontario o legato al sopravvivere. Per esempio mangiare è sempre un atto di violenza, in quanto dissolve ciò che vive, per vivere.

100 L'eco di tutto ciò, potremmo dire, forse esagerando, era ancora presente nella violenza naturale del mondo contadino, fino a qualche decennio fa. Tuttavia l'uomo moderno si è liberato dai sacrifici, che permangono solo come appello psicologico e economico: infatti, la vita cui egli auspica è la felicità senza fine di *High windows* di Larkin.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

attesa[101]. È il muoversi dell'uomo in accordo con quello che gli è esterno, e a cui è legato dalla comune sensazione di sentirsi vivi, che provoca l'impulso a agire.

La poesia è come un rito: nell'atto dell'ascolto e della lettura si prende coscienza di questo impulso grazie alla lingua, intesa come gesto corporeo che sollecita l'altro sul piano emotivo e acustico ogni volta che si ripete, rendendo presente nella mente dell'altro una scena o un evento, con la sensazione di trovarsi nello stesso luogo, dove sentirsi vivi, una condizione peraltro insostenibile se pensata di continuo, perché scatena instabilità, laddove l'uomo ha bisogno di equilibrio. La poesia ha a che fare con un'esigenza cognitiva della specie, perché nel leggerla si compie un rito fossile, in cui la voce di un uomo entra nel corpo di un altro tramite il suono del pensiero e da questa materia sonora e linguistica, che accompagna il dispiegarsi di scene e eventi, chi ascolta prende coscienza del suo sentirsi vivo, per poi tornare alla sua normalità. Questa intenzione anima il propagarsi del ritmo e delle catene sonore spazializzate da una mente all'altra[102]. Nell'ascolto è tutto il corpo a protendersi per l'inclinazione naturale a imitare il movimento e il ritmo. La risonanza e l'intensità che si provano durante la lettura di un testo poetico risentono dell'emotività e della propensione mimetica dell'organismo. Quest'ultima non è tanto la capacità di imitare la realtà con le immagini, quanto quella di muoversi e percepire le cose (in modo attivo, anche quando si osserva). Leggere una poesia è muoversi nello spazio per percepirlo con la materia sonora cosciente; prima che capire delle linee di parole, la lettura è infatti muoversi nei suoni da cui scaturisce il senso e la sua carica emotiva. Muoversi lungo i versi per percepire il pensiero sonoro incarna l'agire dell'essere umano.

Nello spazio mentale del testo non c'è fuori e dentro, ma vi è un accordo tra l'ambiente e il corpo, tra il sentire e il percepire. In quello spazio il poeta supera la sua mente incarnata per protendersi verso l'altro. La poesia si compie nel suono e nel senso, ma la sua intenzione proviene da prima del senso e nel senso si propaga. In tal senso la poesia non conduce a un altrove, ma a un prima, che precede e anima le parole ogni volta in cui vengono pronunciate, perché ha a che fare con la vita. Anzi, nemmeno a un prima, perché ciò che chiamiamo prima è attorno e da sempre: è la vita che accade e ci invade, mentre ne prendiamo coscienza solo nei momenti rituali, tra i quali appunto c'è l'atto poetico.

Anche la scrittura ha contribuito a dissolvere la dimensione performativa della poesia, in quanto il suono si estende nello spazio come segno grafico colto prima dalla vista. La poesia scritta, in particolare dopo la svolta romantica, tende a farsi soggettivista e lirica, confidando nel valore comune delle emozioni provate dal singolo individuo, alle quali però si affianca il rimpianto per una perduta vitalità. Di essa permane traccia nel verso, ovvero nella volontà di segmentare il discorso traspare quel potere della parola di incarnare il sentire corporeo. Se prendiamo il testo di un titolo di giornale («Hascisc nel parco, torna in cella / Già coinvolto nella retata del Bronx e condannato per droga») e lo scriviamo così:

Hascisc nel parco, torna

[101] R. Calasso, op. cit., p. 402.

[102] Potrebbe chiudersi qui la questione della differenza tra poesia, musica e altre esperienze estetiche: solo la poesia cerca di esprimere il sentirsi vivi nella sonorità ritmica della lingua.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in cella
Già coinvolto
nella retata del Bronx
e condannato per droga.

Non abbiamo creato una poesia, ma certamente il taglio inconsueto del fluire della prosa impone agli occhi di fermarsi a un certo punto del discorso per poi ricominciare un sentiero di suoni e accenti, che terminerà ancora nel punto in cui la voce avrà nuovo rilievo. Così in poesia l'andamento del discorso si spezza, inducendo chi legge o chi ascolta a seguirlo: seguendo il ritmo, nello stesso momento, magari nella stessa stanza, pur nell'individualità delle immagini che si animano in ciascuna mente, è come se si stesse partecipando a una sorta di ritualità collettiva, intendendo con questa espressione il fatto di compiere con attenzione gli stessi gesti che traggono senso del loro stesso compiersi, sollecitati da un impulso che sostiene la loro espressione.

In altri termini, nella segmentazione arbitraria del discorso, più che dell'espressione del soggetto che si libera dalle gabbie formali, permane la traccia di quell'intensità della lingua che cede al senso, perché all'uomo moderno il metro non basta più a rivelare l'indicibile. Questo vale ancora di più nel regime di metrica libera, in quanto è come se il verso fuggisse dai metri convenzionali perché attratto da un ritmo ormai sentito come perduto, tanto quanto quella visione religiosa del mondo. Questo sentire affiora talvolta in un gesto, nella relazione con un'altra persona, nella natura sovraccaricata dallo sguardo, cioè nell'intenzione dell'agire umano, rivelando un'intensità che eccede l'accadere.

È pur vero che l'incontro con la lingua avviene perché c'è chi si rivolge a un neonato, facendo divenire il suo pianto un appello. Qualcuno l'ha riconosciuto e l'ha accolto, agganciando il suono a un senso. Prima di entrare nella lingua, c'è solo un essere vivente che esprime un suono indistinto, legato ai bisogni di un corpo che gode di se stesso[103]: una condizione fuori dal tempo, da cui invece, nell'incontro con la lingua, affiorerà come coscienza individuale, in grado di simbolizzare la propria esperienza. Così si compie l'ingresso nell'umano e, al contempo, si abbandona quello stare dentro la vita, cosa per sempre inaccessibile al sé cosciente, se non attraverso l'imperfetto approssimarsi della lingua, che pone a distanza l'uomo dalle cose. Bergson chiama «intelligenza» questo modo di stare al mondo esclusivo dell'uomo, mentre agli altri animali appartiene l'«istinto». Egli descrive l'affascinante scena della vespa[104], che riesce sempre a pungere il fiore, compiendo un'azione naturalmente perfetta, poiché la vespa non «ha» il fiore, ma lo «è», cioè il suo agire è immediato, automatico, in quanto parte dell'ambiente. L'uomo invece non «è» le cose, poiché − a causa dell'intelligenza, dice Bergson − egli simbolizza l'esperienza tramite la lingua, così che abita il mondo da una distanza. L'essere dentro la vita, fuori da se stessi, stare nel movimento delle cose senza porsi come differenza, è ciò che manca all'uomo e ciò di cui la lingua reca traccia nel racconto dell'esperienza e nelle pieghe dei suoni.

---

[103] Il «solamente vivente» di cui parla Agamben (G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982, p. 15) è un corpo che «si gode» (J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora, 1972-73*, Torino, Einaudi, 2011, p. 7), cioè è fatto per godere di se stesso.

[104] H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907, trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 143.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La poesia, nel suo uso intenzionalmente obliquo della lingua[105], è uno dei modi con cui l'essere umano incarna il mondo, grazie alla propensione biologica e cognitiva dell'organismo: non sono le parole a fare la poesia, visto che sono le stesse presenti anche in altri discorsi, ma il loro essere disposte nella catena sintattica e prosodica per cogliere lo stare dentro la vita. È quella che Meschonnic chiama «significanza», ovvero la presenza della voce nelle forme, in nome di un'osmosi tra forma e senso[106]. Da un lato la voce − presente nel movimento delle parole, nell'articolarsi del senso nei suoni − esprime l'unicità di un corpo, ne è la soglia delle emozioni, della salute, degli intenti. La risposta più comune alla domanda «come stai?» è «bene», ma la tonalità e la sua pronuncia rivelano il reale stato d'animo dell'interlocutore. Inoltre, se per esempio leggiamo una poesia di Ungaretti, avendo sentito lo stesso autore leggerla, ci sembra di udirlo ancora dentro di noi. Dall'altro la voce reca tracce di quel luogo indicibile, in cui il corpo aderisce a sé e alle cose ancora intatte, non toccate dalla lingua, in quanto:

> al fondo di ogni rumore, e dunque di ogni murmure fonetico, di ogni variante titanica, di ogni melopea, la parola del poeta postula appunto il silenzio: il grande, sorpreso, perplesso silenzio del primo giorno dell'uomo, e che l'uomo porta seco in ogni giorno[107].

La poesia scaturisce da questo «rumore senza fondo»[108] inafferrabile e impersonale, in cui l'uomo esce dal suo essere situato nella storia per avverarlo al suo estremo, sentendosi dentro la vita[109]. Tuttavia nel combinarsi dei suoni e delle forme si incarna la sua esperienza, dalla quale, al

---

[105] Ne parla, tra gli altri, Zucco, commentando Riffaterre, a proposito dell'obliquità della poesia (ossia il fatto di significare una cosa mentre ne dice un'altra): «essa si produce tramite spostamento, distorsione, creazione del significato. Si ha spostamento allorché il segno si trasferisce da un significato all'altro, quando una parola «sta per» un'altra, come avviene con la metafora e la metonimia; distorsione, allorché v'è ambiguità, contraddizione, nonsense; creazione, quando lo spazio testuale funge da principio di organizzazione per originare segni da items linguistici che non sarebbero altrimenti significanti (ad esempio, la simmetria, la rima, le equivalenze semantiche tra elementi omologhi per posizione in una strofe)» (M. Riffaterre, *Semiotic of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, trad. it. *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 24). A questi elementi Zucco aggiunge la ripetizione, l'allusività e la «pressione della storia» di una lingua (R. Zucco, *Sul linguaggio della poesia, in forma di lettera*, in B. Bonato (a cura di), *Animali parlanti. Prospettive contemporanee sul linguaggio*, op. cit., pp. 77-91).

[106] Meschonnic mutua il concetto di altro concetto di «significanza» da Benveniste (da quest'ultimo spiegata come la «semantica senza semiotica». Si veda soprattutto il suo articolo *La nozione di "ritmo" nella sua espressione linguistica*, apparso nel 1951 sulla rivista «Journal de psychologie», e poi inserito in É. Benveniste, *Problèmes de linguistiche genérale*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, (1971) 2010, pp. 390-399), definendola invece come «l'organizzazione delle catene prosodiche secondo una doppia solidarietà sintagmatica e prosodica che produce un'attività delle parole [che] non si confonde con il senso, ma partecipa della loro forza» (H. Meschonnic, G. Dessons, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 235. Una selezione di passi (tradotti da V. Kamkhagi) è presente in F. Scotto (a cura di), *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, «Testo a fronte», n. 26, giugno 2002, pp. 5-37).

[107] P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 27-28.

[108] L'espressione, citata da Bigongiari (P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 28), è di Michel Deguy, che la utilizza ne *La folie de Saussure* («Critique», 260, gennaio 1969). Bigongiari ritorna anche in altri saggi sulla dimensione primaria del silenzio e sull'attrito tra segno e ciò che in esso è assente. Per esempio ne *L'evento immobile* (Milano, Jaca Book, 1987, p. 17) egli afferma: «il fatto è che la voce, che implica il «rumore senza fondo» della lingua, nasce nel silenzio, dal silenzio, è un intervallo del silenzio e una contraddizione del silenzio anche laddove ne è il prolungamento figurato».

[109] «Un testo è la storia dell'uomo nella possibilità che ha l'uomo di annullare la stessa condizione storica, ossia di avverarla al suo polo più alto, là dove essa contempla ogni contingenza proprio perché una tale opera è pienamente condizionata, ha toccato il suo perimetro storico e dunque l'ha annullato nella propria condizione strutturale» (P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 13-14).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contempo, resta fuori l'indicibile, per la «impossibilità di varcare il proprio stato segnico, segnalatorio, dal non poter cioè imporre i propri significati se non all'interno stesso del segno, in una perenne referenza, dubbiosa referenza, di significati»[110].

1.6 La voce, il ritmo, lo *stare tra*

Ogni volta che accade, la lingua diviene discorso[111], sempre legato a una irripetibile situazione e a un dialogo con l'altro, presente o distante nel tempo e nello spazio. Nel discorso lo sguardo di un corpo sul mondo prende forma in un «gesto semantico»[112], il quale ha a che fare col senso, incarnato nel combinarsi delle forme e delle immagini di un testo, senza però esaurirsi mai completamente, poiché abita nella tensione tra la lo sprigionarsi del senso e il fondo indicibile della lingua, dove giace la temporalità dell'essere umano. È, in altre parole, un gesto che chiede attenzione, coinvolgendo il respiro e la postura del corpo; esso è capace di far risuonare il vissuto nell'esperienza di chi ascolta per convocarlo in un luogo di eventi, scene, esperienze, emozioni, dove, nel presente di quell'accadere, è possibile riconoscersi e intuire un sentire comune. Per questo la poesia è di tutti e di nessuno: dal fondo di ogni voce particolare risale un bisogno della nostra specie, che sfugge al territorio del dire. Nei suoi margini si rivela il tentativo di comprendere la nostra temporalità dentro il flusso dell'esperienza, presupponendo sempre un altro essere umano al quale apparire per testimoniare una presenza a sé.

Nel compiersi presente della voce ci sono i resti di quelle che la precedono e si rinnova, ogni volta e da sempre, lo stesso grido per permanere, in un movimento che attraversa le generazioni. La stessa tradizione sono i resti di uomini già vissuti, che attraversano le generazioni. Quando una poesia accade, tutto è qui, da sempre e ancora, situato fuori dal tempo per convenire nello spazio mentale di chi si dispone all'ascolto. In ogni testo quella voce si rapprende in attesa di accadere, di volta in volta, nell'incontro con l'altro, rimandando comunque al silenzio che la precede. La fine di un testo attende sempre il nuovo aprirsi di quel solco dentro le forme.

Abitiamo il nostro mondo e al tempo stesso siamo *tra*: entrando in relazione con le cose e con gli altri, qualcosa si annuncia senza mostrarsi − come la primavera tardiva − e rivela nella lingua l'abisso infondato del nostro esserci. L'angoscia che ne deriva procura una mancanza (ecco cosa si annuncia), una ferita incurabile tra noi e il mondo, un debito verso la vita. È lì che siamo sbalzati *fuori* di noi, trascinando la memoria della fine, in un oscillare *tra* il puro accadere degli eventi.

---

110 P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, op. cit., p. 23. Bigongiari si rifà a un articolo di Butor sul limite dell'*écriture* (M. Butor, *La critica e l'invenzione*, «Critique», dicembre 1967).

111 Il discorso è l'atto con cui l'individuo si appropria del codice linguistico (cfr. É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, op. cit., p. 98: «la conversione individuale della lingua in discorso») e accade ogni volta in cui un essere umano dà corporeità sonora al suo pensiero, compiendo così un *gesto*, legato a una situazione e a un dialogo con l'altro, presente o distante nel tempo e nello spazio. In altri termini, il discorso, modellato in relazione all'unicità degli organi fonatori (unica è pertanto ogni esecuzione linguistica) e all'esperienza di quella mente (che risente anche della cultura di una comunità), senza qualcuno che faccia risuonare in sé quell'atto non esisterebbe. Il sé si manifesta quindi nell'apparire del discorso all'altro.

112 J. Mukařovský, *Il processo motorio in poesia*, Palermo, Aesthetica, 15, 1987; S. Corduas (a cura di), *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La condizione umana è esposta, vulnerabile[113], inscritta nel procedere biologico che sovrasta l'uomo, capace di sopravvivere solo credendosi libero e volente per sopportare il sospetto dell'insensatezza. In apertura de *La persuasione e la rettorica* Michelstaedter[114] afferma: «So che voglio e non ho cosa io voglia», accostando la condizione umana a un peso che pende (e dipende) da un gancio e soffre perché non è libero di scendere ma, se fosse liberato, non troverebbe mai un punto per arrestare appagato la sua discesa, pena il non essere più un peso. La sua «volontà di scendere» fa sì che gli manchi sempre un punto più basso:

> La sua vita è questa mancanza della sua vita. Quando esso non mancasse più di niente − ma fosse finito, perfetto: possedesse sé stesso, esso avrebbe finito di esistere. Il peso è a sé stesso impedimento a posseder la sua vita, e non dipende più da altro che da sé stesso in ciò che non gli è dato di soddisfarsi. Il peso non può mai esser persuaso[115].

Siamo pesi che precipitano da quando siamo entrati nella lingua, perdendo la «persuasione», cioè la completezza, verso cui siamo protesi: siccome non saremmo mai persuasi dall'idea di non essere tutto, viviamo nella mancanza, che genera angoscia. Se è così, allora non c'è cura per la ferita che ci separa dall'aderire pienamente alla vita. Prenderne atto dissolverebbe ogni risentimento. In questo senso l'esistenza dell'uomo, più che svolgersi linearmente, appare un cerchio che egli percorre ogni volta, in un incessante ritornare a sé, interrogando il suo stare nel mondo dentro un tempo insituato. Al contempo nell'esporci appariamo insieme agli altri in un luogo dove con l'agire e le parole comprendiamo chi siamo e ci apriamo alla reciproca unicità. Quel luogo è la lingua e il particolare uso che ne fa la poesia, la quale incarna questo toccare il proprio sentirsi vivi innanzitutto nel ritmo, cioè nel movimento tra permanere e aprirsi. Aprirsi − tendere, spingersi in avanti, protendersi − trascina con sé il desiderio di permanere, legato alla memoria della fine. Persino il tempo è una categoria creata dall'organismo per permanere nello spazio: la scrittura spazializza il suono per farlo permanere. Ogni opera dell'essere umano è un atto compiuto per restare. Siamo portati all'avventura, che ha in sé l'idea di avvenire, dell'istante che *sta per*, ma questo ci espone all'imprevedibile, che genera instabilità:

---

[113] Cavarero, sulla scorta della Arendt (H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, trad. it. *Vita activa*, Milano, Bompiani, 1964 e *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1989) rileva che l'essere umano viene al mondo esposto, vulnerabile, ancora prima che mortale. La vulnerabilità − da «vulnus», «ferita», ma il termine indica anche la pelle senza la copertura dei peli − è la totale esposizione del puro corpo, l'essere senza difesa come condizione comune, di fronte alla quale l'inclinazione è la postura etica che porta il soggetto fuori di sé verso l'altro. Se siamo al mondo è perché qualcuno si è inclinato su noi e questo contrasta con l'immagine verticale della soggettività che caratterizza il pensiero (filosofico) occidentale (A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina, 2014).

[114] C. Michelstaedter, *La Persuasione e la Rettorica* (1910), V. Arangio-Ruiz (a cura di), Genova, Formiggini, 1913; edizione critica a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1982; 1995 (con le *Appendici critiche*).

[115] C. Michelstaedter, *La Persuasione e la Rettorica,* op. cit., pp. 39-40.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ciò che l'angoscia teme è la soglia tra il prima e il dopo, è il cambiamento dell'ordine, è il durante. Non teme l'ordine nuovo in sé, né il futuro dolore poiché esso, nell'istante in cui è presente, ha smesso di essere temibile[116].

Nel ritmo poetico il permanere e l'aprirsi si rivelano come coordinate dell'esistenza umana, malgrado la distanza della lingua, che è il nostro modo di afferrare le cose. Il ritmo, potremmo dire, è lo *stare tra*, il succedersi di un movimento regolare e periodico che si lascia riconoscere e, ripetendosi, genera l'attesa di una ripetizione e della sua fine, poiché percepiamo una durata potenzialmente infinita, anche se destinata a finire al termine del testo, oppure quando verrà sostituito da un altro ritmo o dal silenzio. Proprio la sua fine rivela il suo esserci stato. Esso appartiene al nostro corpo e alla vita in generale: il ritmo sinusale, il nostro respiro, il moto ondoso, l'alternarsi dei passi, delle stagioni, del giorno e della notte. Sono movimenti costanti che intercorrono tra due estremi, lontani e necessari l'uno all'altro: luce e buio, andare e venire, inspirare ed espirare. Così il corpo vive nello spazio attraverso il ritmo che soggiace alla lingua, come un rumore di fondo che si propaga nello scheletro degli accenti: dove la voce cade, è scandito l'impulso a procedere, perché si innesca un'attesa; dove essa resta sospesa, risale l'impulso a richiudersi. Si ritorna per procedere e si procede per ritornare, nel ripetersi di un movimento senza sosta, seppure nell'incertezza di accadere, incarnando l'esporsi all'imprevedibile e il ritornare in sé per comprendersi. La poesia è il ritmo stesso[117], è questo muoversi, instabile e regolare, che avanza e ritorna ogni volta, nel quale il vissuto precipita da un capo all'altro dei versi oltre le stesse parole. La poesia accade nello spazio tra l'attesa del ritmo e l'incertezza della sua forma da realizzare. Nello stesso spazio accade anche la vita degli esseri umani.

Il ritmo del verso ricorda questo stesso movimento proprio nel succedersi di tempi forti e deboli, di accenti e luoghi atoni, di battere e levare: nel tempo forte (o nella sillaba tonica) è scandito l'impulso a procedere, perché si innesca un'attesa, nel tempo debole (o nella sillaba atona) quello a richiudersi, che è un ritornare a ciò che ha generato l'impulso. Dal ritornare ne scaturisce poi uno nuovo. Si consideri inoltre questa suggestione di Max Loreau: nel levare di ogni piede dell'esametro, che contempla la possibilità di un tempo lungo o due brevi, ci si imbatte costantemente nel luogo di una scelta, così che il ritmo è per natura instabile, perché il suo numero

---

116 V. Jankélévitch, *L'aventure l'annui la sérieux*, Paris, Editions Montaigne, 1963, trad. it. *L'avventura, la noia, la serietà*, Genova, Marietti, 1991; Torino, Einaudi, 2018. Secondo Jankélévitch, «l'avventura è legata a quel tempo del tempo che chiamiamo tempo futuro e che possiede la caratteristica fondamentale di essere indeterminato, poiché è l'enigmatico ambito dei possibili e dipende dalla mia libertà». Viviamo l'avventura per sottrarci alla morte. L'avventura presuppone essere dentro e fuori, diventando in quest'ultimo aspetto esperienza estetica, che ha a che fare con la narrazione − il «romanzesco» − dell'avventura a sé o agli altri (V. Jankélévitch, *ivi*, pp. 5-35).

117 Nella tradizione occidentale il ritmo deriva da Platone, secondo cui esso è l'«ordine nel movimento» (Platone, *Leggi*, Milano, Rizzoli, 2005, 665a) e, in particolare, l'alternarsi di un tempo forte e di uno debole. Egli cioè concepisce il ritmo come il dispiegarsi della forma nella discontinuità, ponendolo nella gabbia dorata della metrica. Cosa pur vera, se prima ci si intende sulle ragioni della poesia, che stanno prima del suo essere discorso versificato, visto che le parole di un componimento poetico si trovano anche in altri tipi di discorsi. Molti sono gli autori per i quali il ritmo è un impulso che precede e fonda il verso (es. O. Brik, *Ritmo e sintassi*, in T. Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, (1968) 2003, 153-185; N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, trad. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, 1987, 2000, p. 369: «il ritmo [è] di solito anteriore, come ispirazione e importanza, alla scelta delle parole che lo riempiono».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

non è prevedibile, pur avendo il verso un numero definito di piedi. Ogni piede dunque si apre sempre a un'alternativa (dattilo o spondeo): si sa che ci sarà un altro piede, ma non si sa come sarà finché non si è realizzato[118]. In tal modo il ritmo, pur sapendo che il verso avrà una fine, procede esposto in un mutevole sentiero. Il ritmo è incerto e fragile, poiché lo scaturire è sempre seguito dal ritorno e il ritorno è sempre rianimato dallo scaturire. La fragilità è nella stessa natura (paradossale) del ritmo: «senza regolarità non esiste, senza instabilità svanisce; entrambe gli sono necessarie»[119]. La poesia accade proprio nello spazio incerto del ritmo che sta per realizzarsi, tra permanere e aprirsi all'imprevedibile. Nel medesimo spazio accade anche la vita degli esseri umani: vulnerabile, esposta, che ogni volta ritorna in sé per comprendersi. Nel ritmo, nel succedersi regolare e instabile di battiti[120], mentre le parole percorrono lo spazio, si propaga la memoria dello *stare tra*.

Abbiamo detto che il ritmo è una caratteristica comune della vita e di molti movimenti della natura; la sua regolarità nasconde sempre instabilità e sospensione. Anche quando percorriamo un sentiero in montagna, dopo una intensa fatica, quasi fino al limite delle nostre forze, il corpo raggiunge una specie di «svuotamento della mente», in cui ci sembra di sentirlo inserito nel flusso della vita fuori di noi. A fronte di questa condizione del corpo, capace di cogliere il nostro *stare tra*, il ritmo della lingua è per natura irregolare, data infatti la diversa lunghezza delle parole e il disporsi variato degli accenti, oltre che a causa della mutevole intensità della pronuncia e dell'intonazione, a seconda delle situazioni, nonché del significato delle stesse parole. In questo il ritmo è simile all'equilibrio dinamico del nostro corpo: la regolarità delle sue funzioni è frutto di continui cambiamenti all'interno dell'organismo, dovuti alla sua interazione con l'ambiente. Il paradosso della lingua, e della lingua poetica in particolare, è quindi di voler raggiungere una condizione di «mente svuotata» (di *stare tra*) senza poterlo fare, essendo di per sé irregolare. Se lo stare del corpo nello spazio, in equilibrio dinamico, è simile allo stare della lingua nell'articolarsi dei suoni delle parole, per raggiungere la condizione di svuotamento tramite la lingua bisognerebbe stare immobili, in silenzio, oppure scandire una sorta di filastrocca, quando capita che ci stacchiamo dal significato delle parole per sintonizzarci solo sulla cantilena degli accenti. Così facendo, il significato starebbe magari nell'andamento regolare dei suoni privi di significato. Possiamo dire allora che la poesia è

---

118 Si perdoni la lunga citazione di Loreau, ma ne vale la pena: «nel suo intimo, la vista è dunque sorretta da un movimento costituito dalla successione di tempi forti − o accenti − e di tempi deboli. I primi, applicando una forza incisiva, fanno scaturire la vista a se stessa, lasciando scaturire la luce. Dopo di che, la forza esplosiva ricade; allora l'*apparizione* intensa, scaturita dall'istante di rottura, lascia il posto all'*apparenza*. […] Questo battito, senza cui la vista non potrebbe uscire dal proprio abisso e resterebbe cieca, definisce un ritmo fondamentale, che è come la matrice dei ritmi ed è essenzialmente segnato dall'azione di un *ictus* di rottura: colpo e depressione; disgiunzione, uniformità; espansione, contrazione; sorgere e ritrarsi. […] Nel suo *ictus*, il ritmo pertanto è, al contempo e in un sol colpo, rottura e frammentazione, ripetizione, numero e misura, dunque ordine e regolarità, memoria. […] ritmo precario, malcerto, siccome vive perché è minacciato e in quanto in lui il pericolo di una s-figurazione dell'essere − di una dissoluzione nell'oblio − è la condizione stessa della scaturire della luce e dell'emergenza del visibile. […] L'incertezza è il suo respiro, il suo sangue, la molla di ogni suo movimento. Essa trae da questo vacillamento la propria regolarità, la quale fa di lei un ritmo; l'indecisione è la sua natura, la sua sostanza stessa − ciò che scatena la sua forza brutale, che fonda la sua affermazione risoluta» (M. Loreau, *Abitare la gola di dio. Scritti sull'origine della poesia*, Milano, Medusa, 2006, pp. 46-50).

119 M. Loreau, ivi, p. 63.

120 Il battito, l'*ictus* in latino era la «battuta di tempo», la *percussio*, e indicava il gesto dell'abbassarsi (*arsi*) e del sollevarsi (*tesi*) della mano o del piede. È certo che avesse solo valore musicale, come si nota in Orazio: «Lesbium servate pedem meique / pollicis ictum» (Orazio, *Carmina* IV, 6, 35-36), laddove dai primi secoli dopo Cristo, a causa della perdita progressiva della quantità vocalica, assunse valore grammaticale (cfr. Prisciano, Marzio Capella), venendo a coincidere con l'*accentus*, l'accento intensivo della parola, in coincidenza dell'aumento di intensità della voce.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

costretta a procedere per progressive irregolarità ritmiche (che investono prosodia, intonazione, lessico e significato), le quali tentano, spingendosi al limite, di raggiungere la regolarità. È come se all'inizio e nel corso di ogni verso chi scrive una poesia cercasse di dare forma al sentirsi vivi, fallendo però inesorabilmente, proprio perché la regolarità del ritmo è resa instabile dai molteplici fattori della lingua, così che nello spazio del verso la regolarità diventa un limite da raggiungere di nuovo, un'altra volta, nel verso successivo, che già sa di fallire, e così via. La poesia cerca così invano di incorporare la temporalità dell'esistenza nel perpetuarsi del senso sprigionato nel ritmo irregolare della lingua. In altri termini, si può dire che la poesia tende alla stasi, se ricordiamo l'etimologia di questa parola (στάσις), che deriva dalla radice στα- di ἵστημι («stare», «porre») e indica «stare, porsi» come azione e suo effetto: sto perché mi sono posto, sto fermo perché mi sono mosso[121]. «Stasi» dunque è fermarsi dopo un'azione, restare fermi, saldi, al termine o al principio (un altro dei significati del verbo «pongo» è infatti «comincio»); il movimento dell'essere fermo. La poesia cerca quindi la stasi nel limite e nel ripetersi del suo fallire, poiché la lingua non può che muoversi nell'irregolarità.

1.7 Il ritmo nelle forme

In ogni poesia la voce di un essere umano − il processo motorio del suo sguardo sul mondo − è nel ritmo delle forme, in cui s'incarna il senso. Lo rileviamo nei fenomeni prosodici (i suoni, gli accenti, il disporsi delle parole all'interno della catena sintattica), percepiti nel loro insieme durante la lettura di una poesia. Se l'attenzione può infatti essere portata a distinguerne, di volta in volta, uno più degli altri, il procedere dei versi fa sì che la lettura si sposti in orizzontale e in verticale (a destra e sotto, talvolta ritornando indietro e sopra), così che i fenomeni percepiti sono richiamati insieme a quelli nuovi, a mano a mano incontrati.

Tuttavia non sono solo i suoni a invaderci. Per esempio, di fronte a questi versi del poeta svedese Tomas Tranströmer:

Inga tomrum nagonstans här.

Fantastiskt att känna hur min dikt växer[122]

percepiamo solo sequenze ritmate di suoni, che non sappiamo però circoscrivere, a meno che non conosciamo lo svedese. Nella traduzione di Maria Cristina Lombardi essi suonano così:

Non ci sono qui spazi vuoti.

Stupendo sentire come la mia poesia cresce.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[121] Da notare che tra le accezioni della parola, in greco, vi sono anche «ribellione», «rivoluzione», «discordia», assai diversi dal senso di immobilità, con i quali essa è intesa.
[122] T. Tranströmer, *Uccelli mattutini*, vv. 25-26, in *Poesia dal silenzio*, Milano, Crocetti, 2001, pp. 70-71.

Senza voler entrare nella questione della resa traduttiva, appare chiaro che il suono procede insieme al significato, altrimenti produrrebbe un effetto di sospensione incompiuta, oppure verrebbe sfruttato come un gioco, come nel caso del lettrismo, delle onomatopee di Marinetti o del lonfo di Fosco Maraini.

Attraverso la parola e il ritmo che le soggiace irrompe nello spazio una voce particolare in cui traspare un vissuto, ma il rumore di fondo che scorre nel discorso (diremmo fuori dal discorso, come una lingua *altra*) è il ritmo, che incarna la dimensione temporale dell'esistenza umana. Lo stesso segmentare la voce in versi[123], spezzando il normale andamento sintattico, sottolinea la sua spinta a cogliere qualcosa che traspare dal discorso e impone di fare i conti con lo spazio bianco a destra delle linee[124], anche quando si inarcano, così che la loro unità sintattica e semantica salta[125] nel verso successivo. Se la prosa[126] procede solo in avanti, quasi a riprodurre il flusso lineare del linguaggio, il verso[127], con il suo andare avanti per poi tornare a capo e ricominciare, anche se in modo nuovo, rappresenta la condizione dell'essere umano.

L'unica forma in cui un discorso poetico esiste è il metro, che si realizza nella volontà di segmentare la voce prima dell'intero spazio tipografico della pagina, individuando un limite, che da un lato ha valore iconico (nel caso di un testo scritto), dall'altro segnala che quella linea vuole essere letta con una scansione supplementare rispetto a quella sintattica. I versi comunque risentono del modo in cui le parole si succedono nello spazio del discorso, una dopo l'altra, sebbene all'interno della mente non siano linearizzate. Talvolta possono anche essere raggruppati in strofe, che si comportano come molecole del testo, individuando nuclei di senso, anche se nella metrica libera si ha una maggiore eterogeneità. È l'epoca moderna a considerare il metro come una gabbia e un residuo di un tempo remoto, forzandolo fino a risolversi nella prosa o liberando il verso per promuovere un ritmo individuale, salvo poi continuare a interrogarsi sui motivi che hanno condotto alla rottura, perché ogni rivoluzione, negando ciò di cui intende disfarsi, gli dà valore. Gli elementi che prima agivano nello sfondo del testo, come ad esempio la lunghezza del verso, le rime, gli accenti, consentivano il movimento delle immagini e delle emozioni entro una cornice riconoscibile, la quale nel regime di metrica libera è sentita frapporsi al vissuto. Proprio il carattere cogente del ritmo[128] − il suo costringere il corpo all'ascolto − ha da sempre avuto un risvolto comunicativo e sociale, anche in accordo con la musica e la danza, peraltro presenti in tutte le

---

123 Il verso, anche nel caso di testi concepiti all'interno delle culture orali a oralità primaria, rappresenta l'articolarsi nello spazio del discorso, in cui una parola segue l'altra, sebbene all'interno della mente esse siano organizzate in modo più fluido. Perciò il verso può essere definito una fonìa, una catena di suoni emessa dalla voce umana, regolata dal numero dei piedi o delle sillabe metriche (la cui frontiera a destra è rappresentata dall'ultima sillaba con accento).

124 Naturalmente ciò è avvenuto dopo l'avvento della stampa, dato che fino al Medioevo la scrittura era continua, e non considerando la poesia in prosa, la quale, per vari motivi (che qui tralasceremo), rinuncia alla tradizionale disposizione tipografica dei versi.

125 Si noti che il termine *enjambement*, il quale indica l'inarcatura in francese, deriva dal verbo *enjamber*, che significa «saltare oltre un ostacolo».

126 «Prosa» deriva da *prō(vo)rsus*, detto di «ciò che procede diritto».

127 «Verso» deriva da *versus* e *vertēre*, «tornare indietro andando a capo».

128 È Nietzsche a sottolineare che «il ritmo è un costringimento; genera un irresistibile desiderio d'assecondare, di mettersi in consonanza; non soltanto il movimento dei piedi, ma anche l'anima stessa si arrende alla misura del ritmo - probabilmente, si concludeva anche l'anima degli dei! Si tentava così di *costringerli* mediante il ritmo e di esercitare un potere su di essi: si gettava loro la poesia come un laccio magico» (F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Tautenber, Schmeitzner Verlag, 1882; trad. it. *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, (1965) 1977, p. 94).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

culture umane. Basti pensare al nostro stato d'animo quando, durante una marcia militare, fissiamo l'incedere simultaneo degli stivali che pestano il suolo, o all'esperienza di cantare insieme a qualcuno o, ancor prima, a quando udiamo una canzone a noi nota: anche se non la cantiamo, comunque le parole risuonano nella mente che si allinea alla loro scansione.

Negli ultimi due secoli l'espressione dell'individuo si fa sempre più urgente nella lirica (fino a investire la superficie del testo), perché le dinamiche sociali erodono sempre più gli spazi del singolo. La cornice formale così si sgretola e in ogni testo, di volta in volta, essa cerca le sue ragioni. Anche la stampa, diffondendo l'abitudine alla lettura silenziosa, ha conferito una maggiore autonomia al verso, dal momento che esso appare come linea nello spazio bianco e non come suono nell'aria. In ogni caso, sia che ricorra a misure tradizionali dei versi sia che si muova all'interno di un regime di metrica libera, si può dire che il metro, più che una norma, è il modo in cui la mente organizza la percezione del ritmo. Ci capita, per esempio, quando, per cambiare il testo di una canzone nota, dobbiamo riempire il «verso» con monosillabi o trovare una parola più breve o lunga di quella che avevamo pensato. Inoltre il metro del sonetto è di quattordici endecasillabi ripartiti in due quartine e due terzine con un codificato ventaglio di possibilità rimiche, mentre il ritmo è costituito dalle scelte compiute dal singolo autore entro le regole previste dal metro, quali l'andamento degli accenti interni al verso, gli schemi rimici, la relazione tra versi e sintassi. Un sonetto di Petrarca presenta una struttura timbrica e accentuale diversa da uno di Foscolo o della Valduga. Neppure a fare un endecasillabo basta l'accento sulla decima posizione, nonché uno dei due accenti canonici. Leggiamo questi tre esempi:

Cigola la carrucola nel pozzo (E. Montale, da *Ossi di seppia*, 1925)
1ª – – – – 6ª – – – 10ª –

Dolce e chiara è la notte, e senza vento (G. Leopardi, dai *Canti*, 1835)
1ª – 3ª 4ª – 6ª – 8ª –10ª –

Di qua, di là, di su, di giù li mena (Dante, *Inferno* V, 43)
– 2ª – 4ª – 6ª – 8ª –10ª –

Il verso di Montale inizia con un andamento dattilico per poi farsi anapestico. Gli accenti così sbilanciati, uniti ai suoni, conferiscono valore fonosimbolico allo svolgersi della catena della carrucola: tra due parole sdrucciole che rimano vi è addirittura l'articolo «la» che dilata il suono, reso sinistro dall'allitterazione della /c/[129], per poi quasi tuffarsi nell'acqua del pozzo, con la geminata /z/ a chiudere il movimento. Il verso di Leopardi è più battuto, quindi più rallentato: ai due accenti canonici si aggiungono quello di 1ª, 3ª e 8ª. L'accento di 3ª inoltre dà vita a un accento ribattuto, di chiara ascendenza petrarchesca. Qui tutto è più disteso e quieto, come sembra suggerire il passaggio dalle /o/ alle /e/ toniche dalla prima alla seconda parte del verso, unito all'emergere delle nasali. L'endecasillabo di Dante ha un andamento giambico con le battute nelle sedi pari, le quali rendono quasi il vorticare della bufera infernale che rapisce i lussuriosi.

[129] Rispettivamente palatale e velare.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ora prendiamo in esame quest'altro verso di Dante, preso dallo stesso canto del precedente:

Con l'ali alzate e ferme al dolce nido (Dante, *Inf*. V, 83)
− 2a − 4a − 6a − 8a − 10a −

Vi è sempre lo stesso andamento giambico, ma se prima il movimento vorticoso era suggerito dagli avverbi monosillabici, di cui era composto quasi tutto il verso, ora le parole piane scandiscono il volo sicuro delle colombe.

I ritmi dei quattro endecasillabi producono dunque effetti diversi, accordando il succedersi degli accenti alle immagini e ai suoni propagati. Il verso è un organismo vivente, nella cui durata si incarna il senso non solo nel battere degli accenti, che già di per sé crea il movimento, ma anche nelle relazioni tra i suoni e il disporsi delle parole, in una rete di relazioni da cui scaturisce il senso. In tal modo il verso vive in questo accordo tra fenomeni ritmici e «processo motorio», che rinvia comunque al movimento della *stare tra*, proprio dell'essere umano. Questo è ancora più evidente nella metrica libera, dove tutti i fenomeni formali, acquistando rilievo, danno vita a uno stile che esprime le intenzioni dell'autore.

1.8 Il processo cognitivo dell'interpretazione

Quando parliamo, il nostro respirare è modulato per esprimere i suoni, che si articolano grazie a schemi motori complessi, reclutati da varie zone del corpo, attivando anche mani, schiena, visceri, viso, altri muscoli. Nel respiro di quei suoni scorre un senso[130], innervato nelle parole che leggiamo: esse non accadono solo di fronte a noi, bensì invadono il nostro essere situati[131], portandolo nello stesso luogo da dove provengono le parole. Qualsiasi testo infatti ci afferra non tanto perché lo vediamo a una certa distanza e ne comprendiamo le parole, quanto perché è coinvolto l'intero corpo, nel quale risuona l'impulso emotivo di cui la parola reca traccia. Verso di essa ci protendiamo, così come verso ogni altro oggetto o evento, aspettandoci qualcosa, sulla base della nostra esperienza cognitiva. Questo genera in noi una tensione tra ciò che sta per accadere e ciò che accade, tra il divenire fuori e dentro di noi, che si incontrano. L'interpretazione è il luogo dell'incontro per cogliere nella lingua i cambiamenti del mondo, in un percorso che ci interroga e coinvolge la nostra emotività, mutando la nostra percezione. Nel movimento delle immagini, che nella mente innescano attesa e sorpresa (sia quando il nostro prevedere si realizza sia quando fallisce), si gioca l'interpretazione del testo. Insomma, dalle forme ci aspettiamo un significato che può o meno manifestarsi, in un gioco di tensioni che ha termine solo quando il significato traspare al termine del testo, nella nostra mente, dove tuttavia non finisce veramente, in quanto ancora ruminato dalla nostra esperienza. Perciò possiamo dire che l'interpretazione è un processo

[130] Ciò accade anche se le parole sono scritte, perché in quei segni permane la traccia sonora e corporea della voce.
[131] Va tuttavia considerato, soprattutto per la poesia moderna, l'importanza della dimensione visiva, data l'interazione, talvolta decisiva, con la scrittura e la resa grafica dei versi: la loro lunghezza, loro essere suddivisi in strofe, la loro posizione all'interno della pagina influenzano il coinvolgimento di chi legge.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emotivo[132] che attraversa il testo[133] nel divenire del suo significato, il quale non appare come qualcosa di dato una volta per tutte, bensì si incarna nel combinarsi delle forme e nelle tensioni da esse generate.

Interpretare un testo infatti è un processo cognitivo, che da un lato ha a che fare con il nostro modo di comprendere l'ambiente, dall'altro deve misurarsi con un oggetto che risuona attraverso le forme della lingua. Secondo Barbieri prevediamo e ci aspettiamo qualcosa ogni volta che, nel corso del testo, ci imbattiamo in un «termine percettivo». Esso è un elemento testuale di natura metrica, ritmica, fonica, lessicale, sintattica, semantica, «sulla base del quale è possibile fare previsioni e che suscita aspettative»[134]. Ad esempio, consideriamo gli incipit di alcuni testi poetici noti: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato» di Montale[135], «Taci. Su le soglie» di D'Annunzio[136], «Tìtyre, tù patulaè recubàns sub tègmine fàgi» di Virgilio[137]. Solo fermandoci alle prime parole di questi versi («non», «taci», «Tityre»), intuiamo una diversa reazione in noi: «non» introduce una negazione di qualcosa, il verbo «taci» induce un interlocutore al silenzio, «Tityre» è una figura chiamata in causa in un discorso. Tre scenari diversi, tre reazioni diverse, tre o più ipotesi che si affacciano in noi. Infatti: Perché un invito perentorio a tacere? Chi è Titiro? È un caso che proprio l'allitterazione della /t/ scandisca il suo nome, rinviando all'idea di un dialogo (per negare, esprimere contrarietà o cosa)? Per rispondere a queste domande dobbiamo procedere nel testo, tra il sorgere di altre ipotesi, legate alla nostra capacità di percepire sia i vari livelli formali, in dialogo tra loro, sia il vissuto mostrato. Un termine percettivo, infatti, di per sé «rinvia a una forma» e ha natura «tensiva»[138]; inoltre «è il luogo testuale che rende possibile il passaggio dal significato ipotetico a uno evidente»[139], poiché si apre verso l'attesa di un senso probabile e, di volta in volta, chiude provvisoriamente la tensione, in una dinamica che persiste sino alla fine. L'avventura del testo è perciò un continuo riconoscere termini percettivi che generano in noi aspettative e tensioni, in quanto rinviano a forme che possono realizzarsi o fuorviarci dal senso realizzato[140].

---

[132] Barbieri lo definisce «percorso passionale» (D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004, p. 43).

[133] Qui il riferimento è al testo scritto e, in particolare, poetico, ma lo stesso discorso può essere fatto per ogni testo estetico.

[134] D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004, p. 43.

[135] La poesia fa parte della raccolta *Ossi di seppia* (Torino, Gobetti, 1925), presente in E. Montale, *Tutte le poesie*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, (1984) 2003, p. 29.

[136] È l'incipit de *La pioggia nel pineto*, che fa parte della raccolta *Alcyone* (1903), presente in G. D'Annunzio, *Alcyone*, P. Gibellini (a cura di), Torino, Einaudi, 1995, p. 72.

[137] È l'incipit della *Ecloga* I, in Virgilio, *Bucoliche*, Milano, Garzanti, 1993, p. 2.

[138] D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, op. cit., p. 52.

[139] Ibidem.

[140] In questo ultimo caso diremo che i termini percettivi erano plausibili rispetto al significato ipotetico che attendevamo, ma risultano devianti rispetto all'evidenza del significato. Inoltre, se è vero che i termini percettivi *irrelati* potrebbero far parte di un testo non riuscito bene, il fraintendimento, che costringe a correggere l'interpretazione, è alla base dello stile e della sua storia. Infatti, quando una forma diviene *comune e automatica*, un autore può creare «effetti di sorpresa» e deviazioni, combinando i termini percettivi in modo inedito. Rinnovare una forma attesa costituisce la dinamica storica dello stile: la forma rinnovata diventerà norma a sua volta, finché un altro testo non produrrà un altro scarto, introducendo quella che sarà una nuova norma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nel cogliere i cambiamenti del testo abitano due tensioni cognitive complementari: il permanere e l'aprirsi[141], che si combinano nei fenomeni ritmici, in virtù della capacità mimetica della mente e della lingua, nel suo dire incompiuto l'esperienza, perché dell'accadere siamo coscienti sempre in ritardo. D'altra parte, il dilemma è «sapere senza essere e essere senza sapere»[142]: l'intuizione di esserci si allontana quando la pensiamo, mentre ci turba, fino a commuoverci, il suo essere già stato, che non sarà mai più.

In particolare l'aprirsi è l'occhio che si sposta verso destra in attesa di novità, così come, nell'ambiente, il corpo si muove nello spazio (sulla base della memoria individuale e della specie), mentre il permanere è legato al ripetersi di elementi che danno continuità al procedere stesso, il quale dunque accade in superficie, al contrario del permanere, nello sfondo. Il senso si costruisce nell'aprirsi a qualcosa che segue, in un processo innescato dalla segmentazione del discorso, dove affiora la traccia di quell'impulso, che fonda l'intenzione poetica. Quella traccia, inseguita dallo sguardo lungo i suoni del pensiero, è dissolta dal senso e rianimata dal ritmo.

I fenomeni ritmici sono di tipo prosodico, lessicale, sintattico e semantico. Ciò che li contraddistingue non è tanto la loro natura grammaticale, quanto il loro effetto tensivo. Per esempio, se leggiamo questi versi di Petrarca:

> Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno
> e la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto
> e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto…[143]

notiamo che il polisindeto crea una sospensione nel discorso. Il divenire del testo si blocca, ma il permanere, che intuitivamente questo fenomeno porterebbe, anima, lungo tutto il sonetto, l'attesa di qualcosa che sta per accadere, cosa che in effetti avverrà. I due movimenti agiscono dunque l'uno innescando o presupponendo l'altro, così come accade quando percepiamo le cose.

Ciò si verifica innanzitutto nel verso, nel disporsi dei suoi accenti primari e secondari, poiché la catena fonica accompagna o contrasta lo svolgersi del senso, che cerchiamo muovendo gli occhi verso destra per ricominciare daccapo poco più in basso. Questo gesto ci apre al nuovo e, allo stesso tempo, ci coinvolge nel ritmo, come se ogni volta esitassimo un istante prima di riprendere, per riconoscere la voce particolare nel battere e levare delle parole. Nel regime di metrica libera il disporsi degli accenti tonici può seguire, alludere o deviare dalla lunghezza regolata con cui, nel corso del tempo, sono stati codificati i versi, rivelando il modo di porsi nei confronti della materia linguistica passata. Benché il sistema accentuale dell'italiano sia differente da quello quantitativo classico, l'andamento degli accenti, al di là di come si presenta l'intero verso, realizza dei piedi che

---

141 Barbieri chiama «ripetizione» il permanere e «rilievo» l'aprirsi. Egli sostiene che la ripetizione non esiste, perché non è mai la stessa e non è nemmeno lo stesso l'organismo che l'ha colta. Quando un termine percettivo si ripete, cioè rinvia a una forma senza concluderla, esso acquista maggiore autonomia, poiché ci attendiamo invano il completarsi della forma. In altri casi la tensione generata dalla ripetizione può non essere qualcosa di preciso, ossia il lettore «sa che deve aspettarsi qualcosa, ma è del tutto spaesato nel figurarsi che cosa debba aspettarsi» (D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004, p. 58). Il primo fenomeno è chiamato saturazione, il secondo *indebolimento della forma*.

142 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, (intervista a cura di B. Berlowitz), Paris, Gallimard, 1978, trad. it. *Da qualche parte nell'incompiuto*, E. Lisciani Petrini (a cura di), Torino, Einaudi, 2012, p. 16.

143 F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, [1964] 1992, *sonetto LXI*, p. 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esprimono un sentire, come già gli antichi avevano osservato. Ad esempio l'anapesto era considerato il ritmo della marcia (usato negli embaterî , nella trenodia o quando entrava e usciva il coro tragico), il trocheo e il giambo sono ritmi che corrono, il dattilo evocava un'idea di ordine, lo ionio era sentito come irregolare, per le due lunghe seguite da due brevi, e associato all'effeminatezza, quindi preferito per la poesia erotica e conviviale. Perciò il ricorrere degli accenti interni intensifica, attraverso l'andamento dei piedi (trocheo, giambo, anapesto, anfibraco, dattilo), le immagini che lo attraversano, in relazione alla sintassi. Per esempio i versi di *Lavorare stanca* di Pavese sono modulati su un ritmo dattilico e, soprattutto, anapestico. Ad esempio, osserviamo l'inizio di *Mari del Sud*, poesia che apre la raccolta:

> Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
> ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
> in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
> ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
> mio cugino è un gigante vestito di bianco[144]
> ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

La scelta di replicare la cellula anapestica, che lega questi versi alla tradizione metrica classica più che a quella recente, accompagna il passo due cugini, i quali nella poesia stanno salendo su una collina, mentre l'uno racconta all'altro la sua vita in giro per il mondo. L'intera raccolta di Pavese, radicalmente diversa da quelle coeve, più rarefatte e «ermetiche», è il luogo dove le Langhe e le loro figure umane raccontano le loro storie in una lingua di nitore classico, pur mutuando vari costrutti dalla sintassi parlata dell'italiano regionale, altro elemento che, combinandosi al metro, dà forma al passo narrativo. Invece Palazzeschi in *A palazzo Oro Ror* ricorre all'anfibraco per destare la meraviglia di un luogo insolito:

> Nel cuor della notte, ogni notte,
> ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
> la veglia incomincia a palazzo Oro Ror.
> ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

Non solo siamo presi da quel paesaggio strano, ma il ripetuto tintinnio dell'accento tra due momenti atoni cattura il nostro sguardo in una luce fiabesca.

La parte finale del verso è una zona ad alta intensità, è il punto in cui il discorso normale si taglia a seconda dell'effetto che la voce vuole creare; è come fermarsi di fronte a un precipizio, dopo un percorso che può riservare sorprese; è il punto dove la voce cede al silenzio dello spazio bianco, per poi aprirsi nuovamente nella stessa narrazione o svoltare in un nuovo territorio di immagini. Le inarcature forti spostano verso l'inatteso, mentre la coincidenza tra ritmo accentuato e sintattico determina, al contrario, la volontà di esaurire il senso, seppure in modo provvisorio, all'interno del verso. Basti pensare a questi versi di Fiori:

[144] C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, [1936] 1998, pp. 5.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se siamo uguali, se
siamo lo stesso,
che cos'è questo male,
questo bene
che ci separa?[145]

O questi di Penna:

Non ami le pareti della tua
stanza. […][146]

Le due inarcature spezzano la sintassi in due dei suoi punti più intensi: nel primo caso la congiunzione «se» interrompe il ritmo e il senso, amplificando la dimensione del dubbio che si sta ponendo in essere; nel secondo l'aggettivo è spezzato dal suo nome, portando l'attenzione alla sfera domestica e personale della casa, da cui infatti prende avvio la prospettiva del testo.

Al contrario, il coincidere del verso con la sintassi induce a un movimento ondoso dello sguardo all'indietro per immergersi ancora nell'immagine trascorsa. È il caso di molti incipit fulminei, ma anche di versi che all'interno del testo fungono da spartiacque o sono rivelatori di un ruminare precedente. Per esempio, Riccardi:

Balenata via, la vita[147].

Oppure, se l'immagine in apertura del verso successivo contraddice il punto dell'inarcatura, realizziamo che l'ondoso sostare era solo un pretesto per sorprenderci, come fa, in questo caso, Beppe Salvia, inscenando un discorso per antitesi:

A scrivere ho imparato dagli amici,
ma senza di loro. Tu m'hai insegnato
a amare, ma senza di te. […][148]

Anche il raggrupparsi dei versi in strofe, mai superiori a un certo numero, per la propensione dell'essere umano a memorizzare batterie limitate di linee, individua un sentiero di senso, assicurando uno sviluppo coerente o disorientando il percepire.

Il propagarsi di suoni simili all'interno e alla fine del verso, come allitterazioni, rime, assonanze, consonanze, crea continuità fonica tra le linee e diffonde una melodia della voce, che può andare dalla ricerca di un accordo fonico, magari su base mimetica (si veda l'iterazione della /t/ nella prima

[145] U. Fiori, *Poesie (1985-2014)*, Milano, Mondadori, 2014, p. 222. I versi sono tratti dalla raccolta *Voi* (Mondadori, 2009).
[146] S. Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2000, p. 117.
[147] A. Riccardi, *Tormenti della cattività*, Milano, Garzanti, 2018, p. 51.
[148] B. Salvia, *Un solitario amore*, Fandango, 2006. La poesia appartiene alla raccolta *Cuore (cieli celesti)*, Roma, Rotundo, 1988.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

strofa di *A Silvia* di Leopardi, che sostiene il moto allocutivo della voce verso la ragazza[149]), all'affiorare di distonie e asprezze, che acquistano valore sottolineando il senso (come lo stile petroso degli *Ossi di seppia* di Montale, che, insieme all'aridità del paesaggio ligure, allude al male di vivere). D'altro canto, con la loro capacità di stabilire connessioni tra parole con significato distante, i fenomeni rimici rilevano nell'aprirsi l'inatteso, che genera cognizione emotiva.

I fenomeni di iterazione lessicale intensificano il senso. In particolare l'anafora alimenta «la sensazione che il discorso stia ripartendo dallo stesso punto, magari aggiungendo ad ogni ripresa elementi nuovi, ma senza riuscire a staccarsi del tutto dal proprio luogo di partenza»[150]; oppure essi danno forma a un'ossessione che si aggira nella voce, come nel caso dell'ultimo libro di De Angelis:

> E allora facciamo silenzio, mio piccolo amore, slacciamo
> i sandali, togliamo il braccialetto di cuoio:
> chiuderemo la porta e scenderemo, scenderemo
> con i nostri pochissimi anni nell'occulto che ci chiama,
> mentre il pavimento prende il colore della notte,
> scenderemo noi due, scenderemo noi soli, perderemo
> la vita.[151]

Il tema della discesa all'Ade e degli Inferi che risalgono in superficie attraverso il comparire di fantasmi della memoria lungo un camminare ramingo e urbano sono rappresentati dall'anafora «scenderemo» disposta in luoghi diversi nel verso allungato e costruito per scatti che avvolgono la scena.

Insieme alle altre figure simili (ad esempio anadiplosi, epanadiplosi, epizeusi, simploche) può fermare il discorso, ponendo in rilievo l'espressione ripetuta, oppure in genere crea un risuonare «parallelo» degli elementi del discorso coinvolti[152]:

> La tenerezza tenerezza è detta
> se tenerezza cose nuove ci dètta.[153]
>
> Va dolce il nulla,
>
> il dolcissimo nulla.[154]

---

[149] «Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale, / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, / E tu, lieta e pensosa, il limitare / Di gioventù salivi?» (G. Leopardi, *Canti*, Milano, Garzanti, [1845] 1975, p. 187.

[150] D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, p. 60.

[151] M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021, p. 98.

[152] B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 203.

[153] S. Penna, da *Una strana gioia di vivere* (1949-1955), in Id., *Poesie*, Milano, Garzanti, 2000, p. 211.

[154] M. Benedetti, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008, p. 146.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anche le isotopie[155], all'interno di un testo poetico, si comportano come particelle leganti, tese a creare campi semanticamente omogenei, tracciando relazioni intratestuali (e intertestuali) e riportando l'aprirsi al permanere del senso. Le isotopie possono essere:

- semantiche: sono le più frequenti iterazioni lessemiche che appartengono alla medesima costellazione tematica, le quali rendono il testo omogeneo dal punto di vista semantico. In pratica delineano l'esperienza che l'autore racconta;
- topologiche: conferiscono solidità coesiva sul piano spaziale, giacché tendono ad inquadrare il testo entro coordinate prospettiche definite. Si vedano a questo proposito la presenza di nomi propri di luogo o in generale l'attenzione ai caratteri fisici dei luoghi, nonché i deittici, come ad esempio gli avverbi di luogo (*qui*, *lì*, *laggiù, vicino*, *lontano*...);
- cronologiche: garantiscono la continuità sul piano temporale. Si tenga però presente che nella lirica (e in genere in ogni atto cognitivo) il punto di partenza è la prospettiva attuale di un *io-qui-ora*, rispetto alla quale tutto si rapporta[156]. L'alternanza tra piani temporali è segno di narratività, così come in generale la prevalenza di tempi narrativi o di tempi commentativi, in quanto la superiorità dei primi può indicare una maggiore distanza prospettica tra il soggetto e la materia poetica[157], mentre nel caso in cui prevalgano i secondi significa che la dimensione temporale è subordinata all'icasticità emotiva del presente, o che le isotopie temporali sono meno importanti rispetto ad altri elementi del modello. Fanno parte di questo tipo di isotopie anche pronomi, avverbi di tempo (*un po'*, *ogni tanto*, *una volta*...) e sintagmi nominali;
- di persona: sono individuate dalla ricorsività delle figure presenti nel testo o dall'interlocutore a cui si rivolge la voce che parla, spesso connessi alla sfera affettiva (ad esempio padre, madre, figli, amante) o alla memoria. Le «persone» senza dubbio più rilevanti sono l'*io* e il *tu*. Se è vero che ogni io implica un tu, e di conseguenza ogni discorso in prima persona si rivolge comunque a una presenza altra, interna o esterna al testo, nel «gesto semantico» della poesia si intona un dialogo tra esseri umani, anche lontani nello spazio e nel tempo. Sono proprio i materiali ritmici e prosodici a rendere possibile tale relazione, non solo tra persone, ma anche tra il testo e gli altri testi sedimentati nella memoria di chi scrive, proiettandosi al contempo nel divenire delle generazioni. Inoltre, anche in un testo dove vi sia una convinta adesione alle cose (magari in una prospettiva «antilirica») resta sempre dominante

---

[155] Tra le varie definizioni di isotopia, diamo quella di Greimas: «un insieme ridondante di categorie semantiche che rende possibile la lettura uniforme di un testo» (A. J. Greimas, *Du sens*, Paris, Editions du Seuil, 1970, trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, p. 290). Le isotopie sono: connettori testuali (nomi propri, pronomi dimostrativi, pronomi personali, pronomi relativi, avverbi (per esempio *qui*, *là*), nomi o sintagmi nominali preceduti da determinanti definiti, aggettivi determinativi, l'eventuale replicazione dell'ordine degli elementi di un enunciato sintatticamente o grammaticalmente variata, la successione dei tempi verbali; lessemi implicativi, che richiedono sul piano semantico l'attuazione di strategie di inferenza da parte del lettore, ad esempio nelle relazioni implicite o contestuali.

[156] Secondo gli studiosi Lakoff e Johnson (in accordo con i rilievi della neurolinguistica), nella scrittura vi è un *orientamento io-per-primo*, dal momento che la persona si concepisce come il punto di riferimento concettuale, proprio in virtù delle caratteristiche del nostro organismo: siamo eretti, guardiamo di fronte a noi, compiano azioni, ci percepiamo come buoni. Noi tendiamo dunque a rappresentarci *su, davanti, attivi, buoni, ora*, mentre, in caso contrario, divergiamo dalla persona prototipica (G. Lakoff G., M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, op. cit., p. 167).

[157] Sul piano figurale tale distanza prospettica può indicare la lontananza simbolica del soggetto rispetto agli oggetti e agli eventi contenuti nella poesia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo sguardo di quell'essere che, scrivendo, dà corpo al suo mondo, anche quando finge o si sforza di dissolversi;

- strutturali: più evidenti nel caso dell'analisi macrotestuale[158] di un libro di poesia, si basano sulle relazioni di connessione e di rinvio tra testi diversi appartenenti alla stessa raccolta poetica;
- formali: sono i fenomeni metrici e fonici che conferiscono omogeneità alla poesia o alla raccolta, aumentandone i suoi meccanismi tensivi, come ad esempio le riprese lessicali, foniche, rimiche.

Il ricorrere di certe strutture sintattiche, a livello di proposizioni e periodi, manifesta un certo modo di farsi discorso da parte della voce. Ad esempio il polisindeto genera tensione per il chiudersi rinviato dell'elenco (si ricorda il precedente esempio di Petrarca); il climax induce all'aprirsi progressivo verso il picco emotivo; il chiasmo sovverte la prevedibilità dell'elenco parallelo; le altre inversioni sintattiche (anastrofe, iperbato, anacoluto), alterando l'ordine sintattico non marcato in favore di quello tematizzato, imprimono simultaneità alla voce e alimentano tensione alla ricerca degli elementi in grado di ricostruire l'ordine e, insieme a esso, il senso.

Le figure semantiche (es. similitudine, metafora, metonimia, sineddoche, allegoria, litote, antitesi, ossimoro, eufemismo), scaturendo in modo rapido dal discorso, aprono legami, generano novità, legano piani iconici e narrativi, aumentando la tensione, innestata su ciò che già si era percepito. Lo abbiamo detto: in queste figure si manifesta il nostro modo di comprendere le cose in

---

158 Un raggruppamento di poesie graficamente consecutive, ma organizzate in modo simultaneo e compatto dal punto di vista del significato si può chiamare «libro di poesia» (E. Testa, *Il libro di poesia*. *Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1982), in cui coesistono due piani di significatività: il piano del *microtesto*, ossia il piano di ciascun componimento presente nella raccolta, e quello del *macrotesto*, ovvero l'insieme delle relazioni semantico–strutturali tra i vari componimenti. In altre parole, per acquistare senso i vari microtesti implicano l'esistenza di un macrotesto, capace di riunire le loro varie stratificazioni semantico-formali. Tuttavia la relazione tra i testi ed il macrotesto non è una semplice relazione della parte con il tutto, in quanto il macrotesto è una unità semiotica posta ad un livello di senso superiore rispetto al testo, giacché le molteplici linee di significazione insite in ogni componimento sono comprensibili nella loro pienezza soltanto attraverso la consapevolezza della loro organizzazione «secondo un ordine semioticamente informativo» (A. Marchese, *L'officina della poesia*, Milano, Mondadori, 1985, p. 128). Il macrotesto è dunque una struttura *trans-testuale*, che va oltre lo stesso concetto di testo, giacché è dotato di un *surplus* di senso che emerge solo in seguito all'interpretazione complessiva dell'insieme dei componimenti. L'interesse di molti studi sui macrotesti fino alla metà degli anni Ottanta era incentrato sull'analisi del *Canzoniere* di Petrarca, dei canzonieri di ambito petrarchesco (si veda per esempio S. Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere. (Giovanni Della Casa)*, in «Strumenti Critici» XIII, 1979, 39-40, pp. 265-300) o dei suggerimenti interpretativi sui possibili precursori di Petrarca (a tale proposito si vedano le considerazioni sulla «corona di sonetti» di Guittone d'Arezzo, sui sonetti di Giacomo da Lentini o sul «canzoniere» del poeta provenzale Guiraut Riquier). L'analisi dei macrotesti poetici ha avuto un nuovo impulso dalla fine degli anni Settanta, attingendo alla semiotica e alla linguistica testuale: M. E. Conte, *Linguistica testuale*, (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1977 (si vedano in particolare gli articoli di: I. Bellert, *Una condizione della coerenza dei testi*, [*On a condition of the Coherence of Texts*], in «Semiotica» 2, 1970, pp. 335-363], pp. 148-180; H. Isenberg, *Riflessioni sulla teoria del testo* [*Überlegungen zur Texttheorie*], in J. IHWE (a cura di), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1971, I, pp. 155-172], pp. 66-85; T. Van Dijk, *Nota sulle macrostutture linguistiche* [*A Note on Linguistic Macro-Structures*], in A. P. Ten Cate, P. Jordens (a cura di), *Linguistiche Perspektiven*, Referate des VII. Linguistichen Kolloquiums, Nijmegen, 26-30 settembre 1972; Tübingen, Niemeyer, 1973, pp.75-87], pp. 181-194) e *Condizioni di coerenza. Ricerche sulla linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 185-201; G. Genot, *Le strutture narrative della poesia lirica*, in «Paragone-Letteratura» 212, 1967, pp.35-52, oltre al già citato saggio di Testa. Un ottimo studio aggiornato sull'argomento è N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005. In R. Cescon, *Il polittico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni* (Brescia, Pieraldo, 2005) sono studiate dal punto di vista macrotestuale alcune raccolte di questo poeta (*Nella casa riaperta* e *Il profilo del Rosa*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

termini di altre. L'immagine spostata ci sorprende e fa luce sulla scena o sull'emozione che già appartiene alla nostra esperienza, ma che così si ravviva ancora. Quando Pasternak scrive:

> Non si può attraversare la strada
> senza calpestare l'universo[159]

parte dal gesto di muoversi nello spazio per condurlo nel territorio di un'emozione, impattando sul piano cognitivo del lettore, che deve attrezzarsi per entrare in sintonia con l'immagine. Quando egli capisce che il senso di essa è il rischio di provocare confusione nelle cose e negli altri ogni volta in cui decidiamo di compiere qualcosa per noi, ecco che il gesto di attraversare la strada acquista una nuova luce, perché ogni volta risuoneranno in noi queste parole, che hanno mutato la nostra esperienza cognitiva.

La vicinanza e la simmetria dell'accostamento di parole, gruppi di parole o frasi rendono l'antitesi (ma anche dell'ossimoro e della litote) un potente motore ritmico capace di spaccare in due la sintassi e di dare un aspetto drammatico a un dilemma talvolta impossibile da superare:

> Pace non trovo e non ho da far guerra (F. Petrarca, *Rvf* CXXXIV);

> D'amore non esistono peccati,
> s'infuriava un poeta ai tardi anni,
> esistono soltanto peccati contro l'amore (V. Sereni, *Quei bambini che giocano*, da *Gli strumenti umani*);

> A che condizione, occhi miei, sete,
> che chiusi il ben, e aperti il mal vedete? (L. Ariosto, *Orlando Furioso* XXXIII, 62, vv. 7-8).

Il rischio dell'antitesi però è proprio in quel «ma», o comunque nel secondo termine della contrapposizione, che è solitamente considerato negativo, come erodesse l'issarsi della volontà. Quando esitiamo nei bivi, quando vogliamo due cose impossibili, s'incarna la nostra natura incompiuta. Tuttavia è lì che si coagulano le possibilità e si scorge la natura della nostra specie, divisa già nella mente, poiché siamo assediati da piantagioni di propositi e dubbi. Mentre in logica non può essere completamente vera un'affermazione e la sua negazione, l'antitesi sancisce che per l'uomo vige il principio di contraddizione: un campo di battaglia tra elementi magari inconciliabili, ma che al tempo stesso, convivendo, nutrono il nostro nucleo informe.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[159] «И через дорогу за тын перейти / Нельзя, не топча мирозданья» (B. Pasternak, *La steppa*).

2. 1971–1989: antropologia di una svolta poetica

2.1. La mutazione e il 1971

Per consuetudine il 1971 è ormai considerato l'anno di svolta del Novecento poetico in Italia, che aveva toccato il suo momento più alto col classicismo moderno di Montale. In realtà sostenerlo è fuorviante, come sempre accade quando si offre uno sguardo d'insieme e specie se consideriamo una sezione sincronica dello scenario poetico: infatti, in un dato momento storico un sistema culturale è percorso simultaneamente da spinte innovative o in continuità rispetto alla tradizione, intesa come le tracce lasciate dagli esseri umani per superare la loro temporalità. Basti pensare che nel 1956 escono *La bufera e altro* e *Laborintus*, l'esordio di Sanguineti: due libri che, da soli, potrebbero spaccare la lettura del secolo, pervasi da tensioni linguistiche differenti, radicate rispettivamente nella poesia lirico-simbolista e nelle avanguardie di inizio secolo. Del resto, se volessimo ricomporre una storia delle scritture di avanguardia, troveremmo fenomeni lungo tutto il Novecento: i gruppi (dal Futurismo al Gruppo 93), la poesia concreta e visuale, la «terza ondata», fino alla «prosa in prosa» e alle attuali scritture che si definiscono «di ricerca». Allo stesso modo potremmo ricostruire l'articolarsi di una linea antinovecentista, attenta al quotidiano e alla prosasticità. Perfino quando in alcuni frangenti storici pareva di trovarsi al culmine di uno slancio progressivo (ad esempio durante l'Illuminismo francese) o che certe forme letterarie potessero raffigurare pienamente la modernità (come nel caso del romanzo naturalista), perfino in quei momenti spiccavano altre tendenze distanti, quando non contrarie. Istanze cognitive diverse e discordanti agiscono nelle opere e nei movimenti che convivono, disponendosi al centro o ai margini del sistema letterario, in base alla capacità di incarnare il sentire prevalente degli esseri umani in un dato periodo[160]. Nondimeno, se l'essere umano sta nel mondo tramite la lingua che opera nelle forme estetiche, i loro cambiamenti mostrano quelli della vita degli uomini.

La bufera e altro, il terzo libro di Montale, è l'approdo di quella tradizione lirico-simbolista che, a partire dalla svolta romantica, ha concepito la poesia come espressivista, legata a una forma breve e fiduciosa che l'esperienza individuale, raccontata con uno stile personale, potesse assumere una risonanza collettiva[161]. In questo senso la neoavanguardia è un'appendice avvelenata di quella stagione, poiché la presuppone nel suo opporsi, sabotando il linguaggio, ritenuto il braccio armato del capitalismo, la *palus putredinis* ingrassata da tecnologia, smania di consumo, mercificazione dei valori e dell'arte. Questa rivolta si compie sia con lo scardinamento sintattico e versale, sia con la

---

[160] Fermo restando che vi è uno stare nel mondo *particolare*, in cui in un dato momento storico si manifesta un certo modo di sentire (potremmo dire la *cultura* di un'epoca), in accordo con il succedersi degli eventi e i mutamenti tecnologici, e uno stare nel mondo *proprio* degli esseri umani, in quanto macchine autopoietiche che, attraverso la lingua, generano ricorsive descrizioni di sé e dell'ambiente, le quali, incarnate nella mente, divengono il loro mondo. Se considerata in quest'ultimo modo, la condizione umana, cioè il «sentire» degli uomini, non muta tra le generazioni.

[161] Secondo Abrams, a partire dal Romanticismo, lo spazio del sistema letterario (a differenza delle altre epoche, in cui addirittura non vi era un genere riservato all'espressione di sé) individua al centro la lirica, poiché incarna l'espressivismo dell'uomo moderno, e alle due periferie il *long poem* narrativo o saggistico e la poesia concepita come pura forma e suono (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953, trad. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1972; si veda anche G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mimesi straniata del linguaggio ordinario, stipando detriti linguistici provenienti dal mondo della fabbrica, del lavoro, della città e delle relazioni, nelle quali domina la logica dell'utile e dell'efficienza. Nella nota poesia di Sanguineti, il padre consola il pianto del figlio, promettendo di comprargli delle cose:

> Piangi piangi, che ti compero una lunga spada blu di plastica, un frigorifero
> Bosch in miniatura, un salvadanaio di terracotta, un quaderno
> con tredici righe, un'azione della Montecatini:
> piangi piangi, che ti compero
> una piccola maschera antigas, un flacone di sciroppo ricostituente,
> un robot, un catechismo con illustrazioni a colori, una carta geografica
> con bandiere vittoriose:
> piangi piangi, che ti compero un grosso capidoglio
> di gomma piuma, un albero di Natale, un pirata con una gamba
> di legno, un coltello a serramanico, una bella scheggia di una bella
> bomba a mano:
> dell'Algeria francese, tanti succhi di frutta, tante teste di legno,
> tante teste di moro, tante teste di morto:
> oh ridi ridi, che ti compero
> un fratellino: che così tu lo chiami per nome: che così tu lo chiami
> Michele:[162]

L'elenco reifica l'intera vita sociale, fondata sul possesso, cagione a sua volta del profitto e della violenza, insinuata nei giochi. I versi molto lunghi si discostano da ogni misura tradizionale, talvolta allusa, facendo dell'accumulazione e delle anafore il loro motore ritmico, fino ai due punti finali: la firma dell'autore per indicare che il discorso fluisce oltre il termine arbitrario del testo. Ne *La ragazza Carla*[163] di Pagliarani non vi è alcun io lirico, se non chi dispone le scene come un regista. L'alternarsi di punti di vista oggettiva l'esistenza della giovane protagonista («Carla Dondi fu Ambrogio di anni / diciassette primo impiego stenodattilo / all'ombra del Duomo», vv. 1-3), il cui corpo appare un involucro fagocitato e alienato negli spazi urbani e in quelli asettici dell'ufficio (vv. 4-15):

> Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
> sia svelta, sorrida e impari le lingue
> le lingue qui dentro le lingue oggigiorno
> capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED
> qui tutto il mondo...
> è certo che sarà orgogliosa.
> Signorina, noi siamo abbonati
> alle Pulizie Generali, due volte
> la settimana, ma il signor Praték è molto
> esigente – amore al lavoro è amore all'ambiente – così

[162] E. Sanguineti, *Triperuno*, Milano, Feltrinelli, 1964. La raccolta contiene *Opus metricum* e *Purgatorio de l'Inferno*, alla quale appartiene questo componimento.

[163] E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, Milano, Mondadori, 1962; Id., *Tutte le poesie* 1946-2005, Milano, Garzanti, 2006, pp. 123-153.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino
sarà sua prima cura la mattina.

UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C[164]

Qui la lingua secca fissa l'entusiasmo del padrone e lo scherma agli occhi timorosi di Carla, la cui intimità è ritrovata non nella famiglia, che si premura soltanto di nutrire il suo corpo, ma nel silenzio della propria stanza, prima di dormire, quando cerca di esumare le emozioni (vv. 16-26):

Perché non mangi? Adesso che lavori ne hai bisogno
adesso che lavori ne hai diritto
molto di più.
S'è lavata nel bagno e poi nel letto
s'è accarezzata tutta quella sera.
Non le mancava niente, c'era tutta
come la sera prima – pure con le mani e la bocca
si cerca si tocca si strofina, ha una voglia
di piangere di compatirsi
ma senza fantasia
come può immaginare di commuoversi?
Tira il collo all'indietro ed ecco tutto[165].

Laborintus[166], il primo numero di *Il Verri*[167] (1956), l'antologia dei *Novissimi*[168] (1961) e il convegno di Palermo[169] (1963) compromettono il paradigma lirico e con esso gli autori della generazione precedente, che appaiono all'improvviso vecchi e ridimensionati[170] in «un deprimente tran tran»[171]. Da par loro, i libri di questi ultimi, scritti a partire da quegli anni, risentono di questo sommovimento in atto, dilatando i registri e i confini della lirica per appropriarsi di un reale sempre più sfuggente[172], come si nota scorrendo alcune importanti pubblicazioni: *Nel magma* di Luzi

164 E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 135.
165 E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 135-136.

166 E. Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese, 1956.

167 «Il Verri» è una rivista letteraria trimestrale fondata nel 1956 a Milano da Luciano Anceschi. Alla rivista collaborano Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Giulia Niccolai, Elio Pagliarani, Giuseppe Pontiggia, Antonio Porta. Nel *Discorso generale* del n. 1 (1956) Anceschi, che fu il primo direttore, delinea l'interesse della rivista per la ricerca sperimentale del linguaggio, insieme a quello nei confronti delle forze che condizionano l'uomo moderno, quali la scienza, la tecnologia, l'economia, aprendosi anche al nuovo pensiero europeo della psicanalisi, dello strutturalismo e della fenomenologia.

168 A. Giuliani (a cura di), I *novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961; Torino, Einaudi, 1965.

169 Nel convegno tenutosi a Palermo nell'ottobre 1963 si costituisce il Gruppo 63, che si scioglierà sei anni dopo. È di fatto la nascita della neoavanguardia in Italia, tesa allo sperimentalismo formale all'insegna di un orientamento marxista e strutturalista. Le riviste di riferimento sono state «Malebolge», «Quindici» e «Grammatica».

170 Ad esempio, nell'antologia di Sanguineti *Poesia italiana del Novecento*, egli dichiara: «con Luzi, si ha il senso pieno di essere giunti a una stagione terminale, e si volta pagina con assoluta tranquillità» (E. Sanguineti *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Poesia italiani del Novecento*, Torino, Einaudi, [1969] 1997, vol. I, p. LX).

171 A. Giuliani, *Prefazione 2003*, in Id. (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, [1961] 2003, p. V.

172 Simonetti definisce tali innovazioni dei grandi poeti italiani (Caproni, Fortini, Giudici, Luzi, Sereni, Zanzotto) come soluzioni riformistiche (G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 51-56: 53).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(All'insegna del pesce d'oro, 1963; Garzanti, 1966), *Gli strumenti umani* di Sereni (Einaudi, 1965), *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* di Caproni (Garzanti, 1965), *La vita in versi* di Giudici (Mondadori, 1965), *Le case della Vetra* di Raboni (Mondadori, 1966), *La Beltà* di Zanzotto (Mondadori, 1968), tutte queste opere dicono che la poesia italiana dei maestri dilata la fenomenologia dell'esistenza[173], il parlato irrompe nei versi e la lingua si fa più inclusiva, alla conquista di un «dimesso sublime»[174], che, secondo Simonetti[175], è l'ultima grande invenzione della lingua poetica del Novecento, in relazione al cambiamento dell'italiano da lingua della cultura a lingua della «comunicazione», grazie alla pervasività dei mass media (in particolare la televisione accelera e completa il processo avviato dalla radio).

D'altra parte su di esso opera la «mutazione antropologica»[176] che in quegli anni ha investito in un processo rapido e irreversibile il nostro Paese, ancora fortemente rurale. L'estinzione della civiltà contadina e la diffusione di quella industriale, l'abbandono della terra, l'inurbamento e l'immigrazione interna, la scolarizzazione di massa, le politiche a favore dei diritti individuali (gli individui in quanto lavoratori, donne, giovani), la crescita dei consumi. Da tutto ciò è scaturito un nuovo narcisismo di massa, che seduce grazie all'abbraccio di edonismo e consumo, veicolati da televisione, pubblicità e immagini. Ne deriva un'omologazione culturale che cancella la differenza come tratto di autenticità, impoverisce lo spazio umano (prima lo spazio limitato del contadino era il suo universo fisico e spirituale) e incide anche i corpi, le posture e la lingua[177]. È all'interno di questo contesto che si estingue la società letteraria: lettori, mercato editoriale, istituzioni letterarie (scuola, università, critica). Se fino agli anni Settanta i poeti parevano discutere di letteratura come fosse il destino del mondo, spesso a viso aperto, negli spazi pubblici e nei media, provocando

---

173 Ad esempio la fabbrica di Sereni o la condizione dell'impiegato *everyman* di Giudici.

174 L'espressione, ripresa da Simonetti, si deve a Fortini, che nelle quattro lezioni tenute presso l'Istituto di Studi Filosofici di Napoli tra il 20 e il 23 novembre del 1989, sostiene che la traduzione «fu un veicolo potente di diffusione del linguaggio del "Novecento" e dell'Ermetismo: moduli espressivi e cadenze di quel "dimesso sublime" sono veicolati dalle traduzioni» (F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, M. V. Tirinato (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2011, p. 161), grazie a un lessico e a una sintassi che restano sempre dinanzi al quotidiano, pur rivendicando la fiducia assoluta nella parola letteraria. Inoltre l'autore afferma che: «Una terza via fu di un autore fortemente segnato alle sue origini dall'età ermetica ma in contrapposizione ideologica e politica a quella. Parlo di me stesso. Era il tentativo di uscire dal conflitto fra l'eredità del linguaggio simbolista, "alto", centripeto e verticale, e la materia linguistica e metrica dell'ethos politico, orizzontale, discorsivo e "basso". Questa via fu cercata anche attraverso un esercizio di traduzione: dapprima guardando ad un Eluard surrealista diverso da quello che era stato letto solo come poeta d'amore e, attraverso quello, guardando all'area espressivistica della poesia fra le due guerre, a forte carica politica, come Attila József, César Vallejo, Miguel Hérnandez; e finalmente poi con l'autore Bertolt Brecht, che proponeva tutto un altro modello di "dimesso sublime" e di fuoriuscita dalla lirica per via narrativa e drammatica, dove il "sublime" era nella scansione alta e tesa, lapidaria e sapienziaria e il "dimesso" nella materia quotidiana e "ignobile"» (ivi, pp. 163-164).

175 G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 144.

176 L'espressione di Pasolini è presente nell'articolo *La droga: una vera tragedia italiana* («Corriere della sera», 24 luglio 1975 (anche in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 90). Tuttavia altre sono state le occasioni in cui egli è tornato sull'argomento: *Gli italiani non sono più quelli* («Corriere della sera», 10 giugno 1974; *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975); *Il Potere senza volto* «Corriere della sera», 24 giugno 1974; *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo,* in *Scritti corsari*, op. cit.); *Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia*, intervista a cura di G. Vergani, «Il Mondo», 11 luglio 1974); *Lettera aperta a Italo Calvino: P.: quello che rimpiango*, «Paese sera», 8 luglio 1974; *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in *Scritti corsari*, op. cit.); *Il vuoto del potere in Italia*, «Corriere della sera», 1 febbraio 1975; *L'articolo delle lucciole,* in *Scritti corsari*, op. cit.).

177 In particolare Pasolini rileva l'impoverimento linguistico, legato alla scomparsa dei dialetti e all'avvento di una lingua di comunicazione pragmatica e aziendale.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perfino schieramenti, nella convinzione implicita che le scelte formali avessero un valore etico, in seguito la poesia è diventata quel paziente inascoltato quale oggi appare, se non fosse per il perdurare del suo insegnamento (di natura storica e antologica) nell'istruzione primaria e secondaria, senza peraltro risultare una essenziale esperienza estetica per i giovani.

Da un lato insomma la neoavanguardia ha innescato un processo di autoanalisi nella poesia, dall'altro sovvertire il linguaggio era un atto di ribellione nei confronti della mutazione in atto in tutto l'Occidente. Tuttavia la lotta al cambiamento di quegli anni si traduce solo in una serie di leggi di matrice socialdemocratica che converge sui diritti dell'individuo[178], proprio lo stesso fulcro della logica capitalista e democratica e, per giunta, l'apice della cultura umanistica, imperniata sull'individuo in sé. Né il marxismo né il comunismo hanno abbattuto il Novecento, poiché da un punto di vista cognitivo gli esseri umani hanno preferito la diffusione di una forma euforica del capitalismo[179] che pone l'individuo al centro di un mondo esteso alla rete[180]. Questa «rivoluzione mentale»[181] si traduce in accessibilità, libertà e velocità, le cui icone potrebbero essere i

---

178 Si ricordano, ad esempio, lo Statuto dei lavoratori (1970), i referendum sul divorzio (1974) e sull'aborto (1978). La questione dei diritti individuali si afferma in Europa con la rivoluzione francese, ma ha una tradizione che affonda le radici nel pensiero greco e cristiano, lungo l'asse dell'umanesimo occidentale. In epoca moderna i diritti sono sostenuti dal pensiero liberale, mentre a partire dalla seconda metà del Novecento è il pensiero di sinistra a farsi loro promotore. Cfr. A. Badiou, *L'étique. Essai sur la conscience du Mal*, Caen, Nous, 2003, trad. it. *L'etica. Saggio sulla coscienza del Male*, Napoli, Cronopio, 2003; P. Bordieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983; Y. N. Harari, *Homo deus. A Brief History of Tomorrow*, London, Harvill Secker, 2015, trad. it. *Homo deus. Breve storia del futuro*, Milano, Bompiani, 2017.

179 Le conseguenze di tale rivoluzione tecnologica nei decenni successivi vedono il prevalere, nell'esperienza, della superficie rispetto alla profondità («post-esperienza»), generando a sua volta instabilità e angoscia. Anche la vicenda della neoavanguardia poetica è forse da inscrivere entro la vicenda del pensiero umanista e digitale dell'Occidente.

180 Si veda a questo proposito il concetto di realtà aumentata: «Nel percorso che conduce al virtuale, l'immagine si alleggerisce, perde parte della propria consistenza e si *sgancia* dal referente. I mondi generati dalla Realtà Virtuale sono a tutti gli effetti dei simulacri tesi alla realizzazione della totale illusione visiva. Tuttavia, le stesse immagini digitali possono attivare nuove modalità di relazione con il reale: per paradosso, e proprio per la loro duttilità, possono sovrapporsi al reale. La questione della *mimesis* che appariva definitivamente tramontata si ripresenta: benché digitali, dunque esito di una sequenza numerica, le immagini inaspettatamente *riagganciano* la realtà, collocandosi in un territorio intermedio tra l'ontologia realista della fotografia e quella derealizzante del simulacro e del virtuale. Un'*ontologia mista* sembra dunque profilarsi all'orizzonte. […] Non è la realtà ad essere *risucchiata* dal virtuale, sono invece le immagini digitali a *estroflettersi* e ad arredare la dimensione ordinaria dell'esperienza. Né specchio né simulacro, l'immagine divenuta trasparente si sovrappone al referente, incrementando lo spettro del visibile. Con i dispositivi di Realtà Aumentata, ci si muove dunque verso un territorio percettivo intermedio nel quale le immagini si *sovrappongono*, *dialogano*, *coesistono* e *intridono* le cose» (C. Tondo, *Sovrapposizioni. Le immagini tra realtà, verità e azione*, in «Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea», n. 10, 2019, pp. 314-329: 318-319).

181 L'espressione è di Baricco, che si riferisce alle *Lezioni americane* di Calvino e, in particolare, al rapporto tra velocità fisica e velocità mentale, cioè tra tempo reale e tempo mentale, su cui è basata la costruzione di storie (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 39-62 (*Rapidità*). Baricco sostiene che la rivoluzione tecnologica – legata alla diffusione dei *mass media*, alla digitalizzazione del reale e all'idea che il computer potesse diventare un oggetto *personal* – sia il risultato della *rivoluzione mentale* che si è affermata in quegli anni: «Crediamo che la rivoluzione mentale sia un effetto della rivoluzione tecnologica, e invece dovremmo capire che è vero il contrario. Pensiamo che il mondo digitale sia la causa di tutto e dovremmo, al contrario, leggerlo per quello che probabilmente è, cioè un effetto: la conseguenza di una qualche rivoluzione mentale. Guardiamo la mappa alla rovescia, giuro. Bisogna girarla. Bisogna invertire quella dannata sequenza: prima la rivoluzione mentale, poi quella tecnologica. Pensiamo che i computer abbiano generato una nuova forma di intelligenza (o stupidità, chiamatela come volete): invertite la sequenza, subito: un nuovo tipo di intelligenza ha generato i computer. Che vuol dire: una certa mutazione mentale si è procurata gli strumenti adatti al suo modo di stare al mondo e lo ha fatto molto velocemente: quel che ha fatto lo chiamiamo rivoluzione digitale. Continuate a invertire la sequenza e non fermatevi» (A. Baricco, *The game*, Torino, Einaudi, 2018, p. 27).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

supermercati negli anni Cinquanta, la televisione negli anni Sessanta e la rivoluzione digitale a partire dagli anni Settanta.

Tralasciando qui le implicazioni neuroscientifiche di queste considerazioni, si nota che la critica alla società, presente nel linguaggio poetico della neoavanguardia, al massimo anima il dissenso nelle menti, inserite però in un campo di forze più stringenti del loro rifiuto del reale, poiché in quel reale esse abitano meglio che nelle sue alternative. Tuttavia, preso atto che l'eversione linguistica non ha né impedito il dilagare della società massmediatica né sospinto il soggetto borghese a ribaltare l'ordine capitalista, esaurito l'imperativo della novità, la neoavanguardia implode, mentre affiora, nel corso degli anni Settanta, il bisogno di esserci dell'io nel racconto della sua quotidiana esperienza.

Abbiamo detto che già prima del 1971[182] è in corso una serie di cambiamenti nello spazio interno e esterno alla poesia, ma in quell'anno alcuni nuovi libri di poesia ne recano i segni. In gennaio Montale, il più importante poeta italiano, pubblica *Satura*, che d'un colpo rovescia il classicismo moderno[183] in un autobiografismo disincantato dalle tonalità comiche. Dismessa ogni metafisica della forma, il discorso atterra nella prosa quotidiana circoscritta nel presente. Secondo Fabio Pusterla *Satura* è stato un punto di non ritorno: chi accettava di addentrarsi in quel paesaggio, doveva misurarsi con una poesia che aveva cambiato pelle, chi si arrestava prima rimaneva entro un novecentismo splendido e forse già postumo[184]. Per Montale la società capitalista e il diritto alla parola conquistato dalle masse hanno corroso fino alle fondamenta la cultura umanistica[185]. Nella sua raccolta, dunque, il mondo interiore sopravanza la forma, setacciando varietà di temi e dettagli casuali, seppure con gli amari filtri dell'ironia. In questo senso è vero che Montale ha scritto una sola opera nel corso della sua vita, di cui le prime tre sono il *recto*, la quarta – e le seguenti – è il *verso*[186]: *Satura* rispecchia la crisi del classicismo tragico e l'urgenza di esprimere se stessi nell'accadere delle cose. In aprile Pasolini pubblica *Transumanar e organizzar*, in cui anch'egli

---

182 Sull'importanza del 1971 come confine, si vedano F. Cordelli, *Introduzione*, in P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 2002, p. VI ss.; G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 51-56: 53; G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione» 8, novembre 1997, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236>, ultimo accesso 18 mar. 2020.

183 Tra *La bufera* e quest'opera non c'è stato un completo silenzio del poeta, che a quel tempo viveva a Milano, dove lavorava come critico musicale per il «Corriere della Sera»: *La belle dame sans merci* (che in dattiloscritto è datata 1950-1960), *Botta e risposta I* (iniziata nel 1945 e stampata una prima volta nel 1962), *Ventaglio per S.F.* (1962), *La casa di Olgiate* (1963), gli *Xenia* (1963-67). Tuttavia è dal 1968 che si delinea meglio il progetto del quarto libro.

184 Montale, così come Sereni, è stato un autore di riferimento per Pusterla, come manifestato in diverse occasioni, tra cui in un'intervista rilasciata nel 2010 a Maria Borio: M. Borio (a cura di), «Intervista a Fabio Pusterla su *Le terre emerse*», «Stephen Dedalus», febbraio 2010; cit. in M. Borio, *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea*, Pisa, Serra, 2013, p. 73.

185 «La letteratura ha quasi cessato di esistere per l'uomo della strada di Milano o di Londra o di Nuova York» (E. Montale, *I libri nello scaffale*, in «Corriere della Sera», 24 ottobre 1961, poi in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, Mondadori, 1966, p. 97; ora in G. Zampa (a cura di), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996).

186 In un'intervista del 1975 Montale dichiarò di aver scritto, in tutta la sua carriera poetica, «un solo libro», di cui aveva offerto «prima... il *recto*, ora... il *verso*» (E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1724). Egli si riferiva alle due fasi della propria poesia: la prima, che comprende le prime tre raccolte (*Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera e altro*), e la seconda, rappresentata da *Satura*, anche se la seconda fase di fatto continua nelle opere successive: *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977), *Altri versi* (inclusi nell'*Opera in* versi, 1980) e *Diario postumo* (1991 e 1996).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sembra aver «rinunciato all'idea della centralità della poesia»[187], abbandonando l'allusione alle forme delle raccolte precedenti (soprattutto l'endecasillabo e la terzina delle *Ceneri di Gramsci*[188]): rispetto all'alienazione collettiva, l'unica alternativa al mutismo sono le tonalità diaristiche del vissuto personale. A maggio del 1971 esce *Viaggio d'inverno*[189] di Bertolucci, che rinnova la lirica drammatizzandola per trovare una lingua vera senza inciampare nella retorica del genere, sia allargando i confini lessicali o rendendo il verso più narrativo (il cui esito sarà il romanzo in versi *La camera da letto*[190]), sia perché nelle scene minime, ambientate non solo nella campagna emiliana, sono presenti voci spesso indistinguibili, a causa dell'incerto succedersi delle subordinate tra la rarefatta punteggiatura[191]. In autunno esce *Su fondamenti invisibili*[192] di Luzi, altro grande libro, dove l'io, come tutti, si lascia attraversare dalla vita e dalla parola, ormai in ascolto del magma del pensiero. Nei libri dei maestri la lingua poetica prosegue il suo farsi più inclusiva (semplificando, potremmo dire, con uno «stile semplice»[193]), aprendosi all'esperienza, grazie a un verso più narrativo (per accogliere la prosasticità dell'esistere) e «per interposta persona»[194], in cui altre voci diventano protagoniste del discorso lirico, in terza persona o addirittura prendendo loro stesse la parola.

---

187 F. Bandini, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in W. Siti (a cura di), *Pasolini, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, vol. I, p. LIII.

188 P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

189 A. Bertolucci, *Viaggio d'inverno*, Milano, Garzanti, 1971.

190 A. Bertolucci, *La camera da letto*, 1, Milano, Garzanti, 1984 [Prima parte: capitoli I-XXIX]; *La camera da letto: libro secondo*, Milano, Garzanti, 1988 [Seconda parte: capitoli XXX-XLVI]; *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1988 [Edizione completa].

191 G. Mazzoni, *Appunti per un'interpretazione di "Viaggio d'inverno"*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 20, n. 3, settembre-dicembre 1991, pp. 545-557.

192 M. Luzi, *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971.

193 Le «stile semplice» è definito da Testa come «un tipo di prosa narrativa in cui è dominante l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui naturalezza comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola e, contemporaneamente, un incremento della funzione dell'aspetto eteronomo del linguaggio e dei suoi tratti dei tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi)» (E. Testa, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7). Scarpa sostiene che lo stile semplice entra nel romanzo dell'Ottocento per favorire la verosimiglianza, mentre nella poesia contemporanea esso è usato per rendere comune ciò che nel mondo «può appartenere a tutti» attraverso una parola esposta che coglie il mostrarsi delle cose (R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in Id., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 147-164:147).

194 E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. Nuovo pubblico, nuova poesia

Drammatizzazione e narratività sono gli anticorpi della lirica rispetto alla mutazione antropologica che fa rifluire l'individuo dalla sfera pubblica a quella privata[195], come se l'unico cambiamento possibile partisse dalla confessione dei propri desideri e del corpo, non più solo utensile politico. Anche per questo l'idea di movimento e di gruppo si sfaldano. Nella prefazione *Effetti di deriva* all'antologia *Il pubblico della poesia*[196] (1975), Berardinelli già diceva:

> Ciò che comunque e irreparabilmente è venuta meno è l'unitarietà di prospettiva: l'omogenea e largamente prevedibile tabella di marcia col conforto della quale gruppi e tendenze si sono fino agli anni Sessanta succeduti e combattuti. Il campo letterario è cioè ormai disgregato. Sta progressivamente venendo meno quella particolare forma di coscienza storica che specificatamente lo strutturava. Gli autori non hanno più sotto i propri piedi un terreno relativamente compatto, per quanto accidentato e qua e là franoso, su cui sfidarsi, combattersi, discutere a partire da qualcosa e in vista di qualcosa. Dare conto più esattamente dell'estensione e della profondità di questo fenomeno di sgretolamento di una tradizione, di un campo e di un ruolo (anche solo ideologico) vorrebbe dire disporre di una serie cospicua di analisi, ancora in massima parte da compiere, sul complesso di dissoluzioni-ristrutturazioni che hanno negli ultimi anni investito da noi l'intera sfera sovrastrutturale[197].

Nel secolo della merce, dell'ideologia e dell'inconscio, la lirica si trasforma, attratta dal «grande desiderio di vita fluida, vitale, corporale, presa dal movimento della rinascita, che ci investe quando lo "spirito" e i suoi ultimi travestimenti (ideologie, passioni, inconscio) cadono» e possiamo abbracciare «il ritmo della danza delle cose», al di fuori dall'io e dello stesso linguaggio[198]. Con

---

[195] Fino ai primi anni Settanta, per la sinistra, l'agire politico ha priorità sulla teoria. Questo segna, talvolta in modo violento, una cesura tra letteratura e riflessione politica, nonché tra mondo letterario e società. Viene addirittura criticato il mandato intellettuale, poiché inadeguato a perseguire gli obiettivi della lotta. Politica e letteratura, prima in conflitto contro l'ordine sociale capitalista tramite lo sperimentalismo delle forme, si contrappongono e la seconda deve politicizzarsi o tacere (si vedano, ad esempio, la chiusura di «Quindici», nel luglio 1969, e della «Fiera letteraria», nel 1977). Tuttavia, come si dirà più avanti, dalla metà degli anni Settanta proliferano riviste, manifestazioni, reading, happening, editori, collane, in nome di una sempre più marcata coincidenza tra poeti e pubblico della poesia. Sul rapporto politica-letteratura negli anni Settanta: A. C. Bova, *Riforma scientifica e autonomia culturale: dal "marxismo critico" alla "critica dei valori"*, in A. L. De Castris (a cura di), *Critica politica e ideologia letteraria*, Bari, De Donato, 1973, p. 1387, cit. in E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985.

[196] A. Berardinelli, F. Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975; nuova edizione riveduta, *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi, 2004; poi *Il pubblico della poesia*, nuova edizione con le prefazioni di A. Donati, P. Febbraro, R. Galaverni, M. Marchesini, E. Trevi, Roma, Castelvecchi, 2015). Nell'edizione del 2004 si hanno cinque sostituzioni nella parte antologica: Patrizia Cavalli invece di Alberto Di Raco, Elio Pecora invece di Mariella Bettarini, Vivian Lamarque invece di Renato Minore, Attilio Lolini invece di Fabio Doplicher, Franco Montesanti invece di Angelo Lumelli. L'edizione del 2015 ripristina la selezione del 1975, mantenendo però le aggiunte del 2004 (segnalate da un asterisco), per un totale di venticinque anziché di venti poeti presenti con i loro testi).

[197] A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, in A. Berardinelli, F. Cordelli (a cura di), op. cit., pp. 7-29: 15-16.

[198] G. Conte, in T. Kemeny, C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 108-109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'«immaginazione al potere»[199] la poesia rifugge dalla lotta politica per farsi «innamorata, colorata, rapinosa»[200], in nome della «gratuità del canto che è dono e della verità del canto che è dono»[201]. L'anelito alla novità e all'originalità tornano però svuotati dell'impegno politico, perché all'individuo le ideologie e la storia non parlano più, mentre invece Lacan, Sartre e l'esistenzialismo rispondono meglio alla frammentazione e all'alienazione del tessuto sociale. Questo discorso investe non solo il campo letterario, ma anche il modo in cui gli esseri umani si concepiscono nell'epoca moderna. Il nuovo *pubblico della poesia*, cioè i suoi lettori, «vuole tutto subito: vuole la poesia, vuole il poeta, vuole divorare il suo corpo di parole, vuole bruciare l'esperienza immediata», vuole «urlare nel microfono […] poesie spontanee e spontaneiste»[202], esprimere le proprie «vibrazioni», senza alcun riguardo per il loro contenuto. È un pubblico che vuole essere poeta come e ancora più del poeta, secondo una prospettiva orizzontale, senza schermi, come accade nei festival[203], nelle letture e nelle contaminazioni sceniche[204], che fanno uscire la poesia dai consueti spazi e la articolano in chiave performativa e liberatoria nel segno di una sua spettacolarizzazione. In un'intervista Carella, dice:

> Accanto ai temi del teatro e della musica, che erano gli assi portanti dell'attività del Beat a partire dal 70/72, un altro filone che era quello della poesia, anche quello legato strettamente all'avanguardia del gruppo '63, perché, tra l'altro, quello che succedeva in teatro era successo in poesia molto prima, appunto nel '63; quindi cominciammo ad affrontare il discorso sulla poesia, ma la poesia come? I poeti soprattutto. Io metto sempre l'accento sul fatto che nella poesia la cosa più importante sono i poeti, sono le persone, come nel teatro è il corpo dell'attore, l'oggetto-corpo, il soggetto-corpo, anche nella poesia, io ho sempre cercato di estrarre da questo oggetto letterario, da questo genere letterario, il suo senso, che secondo me risiedeva nei poeti, i poeti sono i detentori della parola. S'è venuta sviluppando, in quegli anni lì, tutta la tematica intorno al corpo, nel teatro si cominciava a discutere di gesto, immagine e parola, e quindi chi poteva essere l'inventore, il nuovo autore della parola teatrale, della parola drammatica? Senz'altro

---

199 L'espressione di Marcuse (H. Marcuse, *One-dimensional Man: studies in ideology of advanced industrial society*, Boston, Beacon Press, 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata,* Torino, Einaudi, 1967) è diventata uno degli slogan della rivoluzione culturale del 1968.

200 E. Di Mauro, G. Pontiggia (a cura di), *La parola innamorata*, Milano, Feltrinelli, 1978.

201 G. Conte, in T. Kemeny, C. Viviani (a cura di), ibidem.

202 F. Cordelli, *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983; Roma, L'Orma, 2016.

203 Sulla scia del *Fluxus Festival* allo Städische Museum di Wiesbaden nel 1962, dell'*International Poetry Incarnation* di Londra nel 1969 e del Festival di Woodstock sempre nello stesso anno, in Italia si animano i festival di Parco Lambro nel 1976 (tre giorni di poesia e musica), il *Primo Festival Internazionale dei Poeti* di Castelporziano (1979, del quale si dirà in seguito) e i *Festival dei Poeti* di Piazza di Siena-Villa Borghese (luglio 1980; nove giorni con serate di teatro, musica, astronomia) e all'Università «La Sapienza». Gli eventi romani sono organizzati da Simone Carella insieme agli altri due animatori del *Beat 72*, Franco Cordelli e Ulisse Benedetti.

204 La poesia condivide così gli spazi di una socialità e di una cultura alternative. Si vedano ad esempio esperienze teatrali come la Borsa di Arlecchino di Genova e il Beat 72 di Roma (in particolare nel 1977 i reading *Il poeta postumo* – titolo che allude all'idea del poeta postumo di sé, a contatto con se stesso – con i poeti de *Il pubblico della poesia*), l'influenza del *Living theatre* e di Grotowski per quanto riguarda la teatralizzazione della lettura come gesto del corpo, i convegni presso il Club Turati a Milano nel 1978 e nel 1979 (T. Kemeny, C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979; e Id., *I percorsi della nuova poesia italiana*, Napoli, Guida, 1980), in qualche modo contrapposti al Convegno «Scrittura/Letteratura» di Orvieto del 1976, al quale partecipano alcuni tra i protagonisti della neoavanguardia (tra cui Balestrini, Malerba, Pagliarani).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> poteva essere il poeta, ma inteso come figura di "manipolatore di parole". Uno dei sensi dell'avanguardia è quello di stare sempre al passo con i tempi, non solo di anticiparli, ma di avere le orecchie ben aperte per sentire quello che succede[205].

Questo nuovo modo di concepire la poesia esplode in occasione del *Primo Festival Internazionale dei Poeti*, che si svolge sulla spiaggia di Castelporziano nel giugno 1979[206]. Lì molti dei 104 poeti invitati vengono fischiati (tranne il carismatico Allen Ginsberg); molti spettatori prendono parola, salgono sul palco gridando le loro «vibrazioni», come testimonia l'emblematica Ragazza Cioè: «…cioè, perché non ti interessano le mie vibrazioni? […] cioè a sto punto penso che c'è comunicazioni mie, vibrazioni mie, tutto quello che sento io sia totalmente eliminato, cioè per che cosa, cioè chi giudice supremo che decisione»[207]. Molti sono lì perché era stato annunciato il concerto di Patti Smith e più passa il tempo più sono preoccupati di trovare cibo e dormire[208]. L'episodio più noto, dal sapore allegorico, è il crollo (sulla sabbia) del palco, che non riesce a reggere i concitati saliscendi del pubblico. A Castelporziano si rivela quella frattura già avvenuta nella poesia italiana: tutti vogliono prendere la parola[209], la poesia è un pretesto per stare insieme, è una tra le tante forme estetiche (come la musica) praticata come veicolo di autoespressione. Chiunque scrive versi può dirsi poeta; in nome del diritto e del bisogno di esprimersi, in poesia si può dire tutto e come si vuole. Essa si espone come un corpo e si sbarazza della tradizione, svoltando verso la prosa e le regioni dell'antilirica. Nessun dialogo tra le forme letterarie e la loro storia. Bellezza dirà: «Vengo dopo la neoavanguardia, sono parte in causa, stimo alcuni poeti di quel gruppo. Non do nessuna importanza alle generazioni. Le generazioni non esistono. Siamo tutti

---

205 A. Vanzi (a cura di), *Intervista a Simone Carella*, «Il manifesto», 1 novembre 2014. Sul corpo nella poesia italiana contemporanea si vedano: A. Cortellessa, *Touch. Io è un corpo*, in A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 61-86; N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009; L. Pacelli, M. F. Papi, F. Pietrangeli (a cura di), *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*, Matelica, Hacca, 2010.

206 Per una bibliografia sul festival di Castelporziano: S. Chiodi, *La spiaggia dei poeti postumi*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III (a cura di D. Scarpa), *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 964-968; A. Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981; P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 1990 (Castelporziano è stato, secondo Tondelli, «un grande happening culturale, la festa della creatività diffusa, forse l'ultimo momento collettivo e impegnato del cosiddetto "Movimento"», p. 40); F. Cordelli, *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983; A. Cortellessa, *La bella estate di Castelporziano*, «Alfabeta2», 19 settembre 2015 (https://www.alfabeta2.it/2015/09/19/la-bella-estate-di-castelporziano/); il documentario di A. Andermann, *Castelporziano. Ostia dei poeti* (1980). Oggi è disponibile anche la trascrizione integrale del festival: S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini (a cura di), *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2015.

207 S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini (a cura di), *Il romanzo di Castelporziano*, op. cit., cit. in G. Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia degli anni Settanta*, in Manetti B., Stroppa S., Dalmas D., Giovannuzzi S. (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 15-34: 23.

208 Celebre la pentola del minestrone, preparata da un gruppo che aveva pensato di realizzare una sorta di mensa sociale gratuita. In alcuni momenti del festival, gli spettatori seguivano più il passaggio della pentola di quello che stava succedendo sul palco.

209 «D'altra parte se il pubblico della poesia è composto da poeti, ora sappiamo che questa utopia negativa era ancora più insidiosa: tutti vogliono essere poeti, tutti vogliono fare "lavoro creativo"» (F. Cordelli, *La letteratura era romantica*, in N. Cagnone (a cura di), *L'arto fantasma. Interventi sul lavoro poetico*, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 177-181: 177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contemporanei»[210]. Detto altrimenti, l'io brulicante e «sbudellato», per sentirsi autentico, fa coincidere il linguaggio poetico col vissuto[211], perlustrando il «mare della soggettività»,[212] frantumata e precaria. Tutto questo, sul finire degli anni Settanta, è sentito come un nuovo inizio per la poesia.

Tuttavia così non è stato. Certamente cresce l'interesse verso la poesia, anche grazie a due importanti avvenimenti, quali il Premio Nobel a Montale e l'assassinio di Pasolini, che a metà del decennio, forse più di ogni altro discorso critico, hanno saputo accendere i riflettori sulla poesia, come si nota dall'aumento del numero delle opere pubblicate e dalle antologie poetiche[213], che meritano una riflessione a parte. È l'antologia de *I novissimi* a sparigliare i canoni e le gerarchie del secolo, seguita da *Poesia italiana del Novecento*[214] di Sanguineti, sulla cui banda esplicativa c'era scritto: «Settant'anni di poesia italiana in una scelta ampia e originale»; davvero originale, visto che osa ridimensionare Pascoli e gli ermetici. Da queste due opere si scatena un proliferare di antologie nel decennio successivo. A cominciare da *Il pubblico della poesia*, escono infatti: *Poeti degli anni Sessanta* (1976) a cura di Raboni; *I poeti del Novecento* (1977) a cura di Fortini e *Poesie e realtà*

---

[210] E. Chierici (a cura di), *Sette domande sui poeti e sulla poesia*, «Nuovi Argomenti», n.s., 14, 1979, 62, p. 37.

[211] Ferroni parla di «espansione del fare poetico» (G. Ferroni, *Il fantasma e la maschera*, in T. Kemeny, C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, p. 183). Berardinelli giudica questo fenomeno come l'«esplodere dell'astro poetico» per indicare la frantumazione del genere dove convivono stili differenti e predomina un io lirico come «uno dei tanti» (A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, in A. Berardinelli, F. Cordelli (a cura di), op. cit., pp. 19-36).

[212] «Il mare di soggettività sto perlustrando / immemore di ogni altra dimensione. / Quello che il critico vuole non so dare. Solo / oralità invettiva infedeltà / codarda petulanza. Eppure oltre il mio io / sbudellato alquanto c'è già la resa incostante / alla quotidianità […]» (vv. 1-7). D. Bellezza, *Invettive e licenze*, Milano, Garzanti, 1971; in A. Berardinelli, F. Cordelli (a cura di), op. cit., p. 83.

[213] Le antologie di poesia del Novecento**,** almeno sino agli anni Settanta, hanno contribuito a delineare un canone fino alla più recente tradizione, come ad esempio quelle di Anceschi (*Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1942; *Linea lombarda. Sei poeti,* Magenta, Varese, 1952), *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo e i *Novissimi* di Giuliani. In seguito, in particolare tra il 1978 e il e il finire del XX secolo, le antologie si orientano solo sulla contemporaneità (anche in chiave tematica: es. la poesia regionale, dialettale, femminista, visiva), senza riuscire a innescare un dibattito critico e a rimettere in discussione il canone esistente: «lo sguardo sul passato si restringe, mentre quello sul presente si dilata» (C. Crocco, *Come credersi autori? Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 65-77: 69). Non che siano «cataloghi di tendenza», «elenchi telefonici», come sosteneva Sanguineti, ma perdono (talvolta rivendicandolo esplicitamente) una vera forza critica di selezione, sebbene questo possa anche ricondursi a una più distratta ricezione del pubblico e delle stesse istituzioni letterarie. Lo spartiacque tra questi due momenti sono stati A. Berardinelli, F. Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975 e E. Di Mauro, G. Pontiggia (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978. Altre antologie importanti che escono in quel decennio sono: G. Raboni (a cura di), *Poeti degli anni Sessanta*, Roma, Editori riuniti, 1976; F. Fortini (a cura di), *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977; G. Majorino, *Poesie e realtà '45-'75*, Roma, Savelli, 1977; P. V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978; A. Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, prefazione di E. Siciliano. Per una bibliografia critica sull'antologia italiana nel Novecento si veda: S. Verdino, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, «Nuova corrente», 51, n. 33, 2004, pp. 67-91; P. Giovannetti (con la collaborazione di S. Re e A. Terreni), *Per una bibliografia delle antologie letterarie novecentesche*, in S. Pautasso, P. Giovannetti (a cura di) (con la collaborazione di S. Giusti, S. Re e A. Terreni), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, pp. 29-94; N. Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari», I, 2006, pp. 75-99; C. Crocco, *Come credersi autori? Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, cit., pp. 65-77, S. Verdino, *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, «Nuova corrente», LI, 133, gennaio-giugno 2004, pp. 95-106; F. Cordelli, *Una nota personale*, in A. Berardinelli, F. Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi, 2004, p. 13.

[214] E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

'45-'75 (1977) di Majorino[215]. Sarà *Poeti italiani del Novecento* (1978) di Mengaldo a costituire la risposta decisiva alle provocazioni dell'avanguardia, fissando un canone che ancora oggi raccoglie i maggiori consensi. Infine nel 1979 esce *Poesia degli anni Settanta*, curata da Porta, che prende atto dell'altra antologia centrale del decennio, *La parola innamorata* (1978), curata da Di Mauro e Pontiggia[216]: egli rileva infatti il disgregarsi delle forme in favore della «forza linguistica dell'io» all'interno di un «orizzonte generale di desiderio di mutazioni, desiderio quasi privo di oggetto, di scopo, al di fuori di sé, ma attivo in mille proliferanti comportamenti» e smanioso di «parlare una lingua nuova, ancora contraddittoria poco comprensibile, ma parlata, come sfida al discorso di un sapere tramontato»[217].

2.3. Nuove opere

Le raccolte poetiche pubblicate in quegli anni dai giovani autori mostrano un individuo frammentato quanto ciò che lo circonda. In particolare il 1971 è anche l'anno in cui esce *Invettive e licenze*[218] di Bellezza. Qui un «io sbudellato» esibisce il proprio vissuto senza alcun interesse per l'orizzonte politico e sociale. «L'intero è uno sfondo, non una presenza reale: a Bellezza non interessano né la tradizione, né la totalità. Per dirla con una formula che pochi anni dopo sarebbe diventata di uso comune presso il movimento femminista, Bellezza parte da se stesso»[219]. Nel 1973 *L'ostrabismo cara*[220] di Viviani conduce la poesia fuori dai canoni sperimentali per ricominciare a dire direttamente le cose, malgrado la punteggiatura distratta, i nonsense, i lapsus, le sospensioni e le reticenze siano le tracce di un io che prende le distanze da sé, pure in un moto d'affetto verso il lettore, nel tentativo di mostrare la nudità delle parole da dentro la lingua disturbata. La «polisemanticità del divenire psichico»[221] rappresa nella povertà delle forme rivela l'opacità stessa della lingua, nonché della poesia, che non comunica altro se non la sua misteriosa corporeità. Anche ne *Il disperso* (1976)[222] di Cucchi vi è il problema del soggetto che, smarrito e alienato, indaga[223] una realtà in cui si accumulano oggetti e segni senza risposta, addirittura a mo' di inventario. Tuttavia, come accadrà nelle successive opere dell'autore, esso è sempre una maschera, un punto di vista straniato rispetto alla propria identità e al racconto dei frammenti urbani, il quale procede avanti e indietro per strappi, incisi, dialoghi, effetti di parlato, domande. Il soggetto di Cucchi è un

---

215 Vedi nota precedente sulla bibliografia delle antologie.

216 Vedi nota precedente sulla bibliografia delle antologie.

217 A. Porta (a cura di), *Introduzione* a *Poesia degli anni Settanta*, op. cit., p. 30.

218 D. Bellezza, *Invettive e licenze*, Milano, Garzanti, 1971.

219 G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione» 8, novembre 1997, p. 6, http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236.

220 C. Viviani, *L'ostrabismo cara*, Milano, Feltrinelli, 1973.

221 M. David, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, «Nuova corrente» XXIX, pp. 351-371: 353.

222 M. Cucchi, *Il disperso*, Parma, Guanda, 1976.

223 Giudici parla di quest'opera come un «documento d'istruttoria»: «Una poesia di narrazione (non: narrativa) costruita con la tecnica di un documento d'istruttoria ossia per frammenti giustapposti che tuttavia non combaciano sempre secondo l'ordine previsto da un armonioso mosaico» (G. Giudici, *Introduzione* a M. Cucchi, *Primo tempo di un'avventura*, «Almanacco dello Specchio», n. 3, 1974, p. 402).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

discorso irrecuperabile e decentrato, che rimbalza tra il polifonico e il drammaturgico, ormai incapace di uno sguardo intero sulle cose, confuso con quello degli altri corpi che stanno con noi nella vita. Il libro di Cucchi esce nello stesso anno di *Somiglianze*[224] di De Angelis. I due sono affini sul piano del paesaggio (la periferia milanese e gli interni urbani) e degli effetti di accumulazione e degli slittamenti sintattici, ma l'esordio di De Angelis è forse l'opera che più di tutte porta il terreno di conflitto all'interno dell'individuo, come se da lì soltanto potesse sopraggiungere il suo possibile cambiamento. Ecco allora, nella tensione tragica che pervade la poesia, l'importanza data al gesto, in cui si rivela e si compie un destino, nei campi di atletica, nei cortili, nel sesso, nell'adolescenza, nella morte, nella gioia, colti nell'istante che raddensa le somiglianze di un reale dove natura, sogno e mito si tengono insieme nella sintassi e nelle analogie. Cavalli, nella prima poesia del suo esordio *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974)[225], dice «[…] che certo sì / le mie poesie / non cambieranno il mondo». L'autrice è sicura che nessuna rivoluzione passerà dalle parole, per questo disarmate da quel «sì», che nel prenderne atto rovescia il *no* previsto invece dalla lingua parlata, sempre nitida, nel suo percorrere in tutta l'opera diversi livelli lessicali e nella varietà naturale del metro, che nasconde con brillantezza rime inattese, combinazioni ritmiche e iterazioni contrastanti. Ne *L'ultimo aprile bianco*[226] di Conte (1979) l'inverno poetico del Novecento è invaso dal vitalismo primordiale e da uno sguardo solare: «imparare a / ridere occorre ora, a distruggere, e a / tornare»[227] in un mondo aurorale e erotico, lontano dallo svilimento della civiltà. Una metaforicità cosmica e effervescente pervade animali e vegetali e sconfina nel mito come destino originario che si dispiega nel divenire storico, per esempio tramite il flusso anaforico e coordinativo. Qualche anno dopo ne *L'oceano e il ragazzo* Conte dirà: «Il destino è tornare dove si è nati. / Lo sanno tutti i fiori, i templi, i soli / che sono come noi ancora da alzare / non profetati, e già polvere»[228]. Anche il moto immobile del mare e l'abbandono dell'infanzia-adolescenza corrispondono alla ciclicità del ritorno e la tragedia del divenire. Tuttavia è forse la lingua di *Ora serrata retinae*[229] di Magrelli che, all'inizio del nuovo decennio, taglia definitivamente i ponti con la stagione della neoavanguardia: lucida, esatta, eppure *speculare*, quando riflette sul guardare in sé come modo di esistere, perché «io mi vedo e mi vedo dentro una testa», oltre che «io mi sento dentro una testa»[230]. Il problema della *visione*, inteso come atto biologico del vedere, è centrale in questo autore, che cita Berkeley in esergo già in «Hylas e Philonous»[231]: «le cose, che prima sembravano costituire per noi tutto l'insieme della realtà, diventano fuggevoli fantasmi, non appena noi le consideriamo con l'occhio dell'intelletto». Attraverso l'occhio i fenomeni entrano nel teatro della mente, diventando illusori, e la scrittura, in cui si estende il corpo, finisce per registrare le loro ombre.

---

224 M. De Angelis, *Somiglianze*, Parma, Guanda, 1976.

225 P. Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974.

226 G. Conte, *L'ultimo aprile bianco*, Milano, Società di Poesia, 1979.

227 G. Conte, *L'ultimo aprile bianco*, op. cit., p. 18.

228 G. Conte, *L'oceano e il ragazzo*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 129.

229 V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980.

230 V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valery*, Torino, Einaudi, 2002.

231 V. Magrelli, *Hylas e Philonous*, in *Quarto Quaderno Collettivo*, Parma, Guanda, 1979.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sto rifacendo la punta al pensiero,
come se il filo fosse logoro
e il segno divenuto opaco
Gli occhi si consumano come matite
e la sera disegnano sul cervello
figure appena sgrossate e confuse.
Le immagini oscillano ed il tratto si fa incerto,
gli oggetti si nascondono:
è come se parlassero per enigmi continui
ed ogni sguardo obbligasse
la mente a tradurre.
La miopia si fa quindi poesia,
dovendosi avvicinare al mondo
per separarlo dalla luce.
Anche il tempo subisce questo rallentamento:
i gesti si perdono, i saluti non vengono colti.
L'unica cosa che si profila nitida
è la prodigiosa difficoltà della visione[232].

Tra il corpo e le cose si situa l'agire della scrittura, esplorata in numerose possibilità metaforiche, come pròtesi della mente per ridurre la «miopia» percettiva.

2.4. Il ritorno all'esperienza individuale

La poesia della fine degli anni Settanta mette in discussione in modo irreversibile il processo comunicativo e la sua continuità storica. L'utopia sociale si è incarnata come impulso a affermare se stessi. Se questo – negli intenti – entusiasmava, in ragione della conquista politica e poetica del corpo, lo stare nel mondo di quel corpo si è poi rivelato un nuovo enigma, dal momento che esso si muove trasparente e spaesato in un ambiente sociale concepito come la somma di solitudini molteplici. «L'identità come tale è un'invenzione moderna»[233] all'interno della cornice del capitalismo e della democrazia, dove l'uguaglianza implica anche l'individualizzazione[234], sia nei diritti sia nelle esigenze del lavoro. A essere rianimata è la libertà degli individui, vissuta come mistura illuministico-romantica tra uguaglianza di tutti e irripetibilità di ciascuno[235]. Si esaurisce il tempo degli eroi e quella che Taylor chiama «la vita comune»[236], la quale invece coincide con

---

232 V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980.

233 Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 28.

234 «La società non ha soltanto la funzione di uguagliare e tipicizzare, ma anche di individualizzare» (N. Elias, *Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, trad. it. *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 75). Ogni individuo può partecipare alla dinamica sociale in virtù della dignità e dei diritti riconosciuti a ciascuno in quanto essere umano.

235 G. Simmel, *Die beiden Formen des Individualismus*, in «Das freie Wort. Frankfurter Halbmonatsschrift für Fortschritt auf alle Gebieten des geistigen Lebens», n. 1, Frankfurt, 1901-1902; trad. it., F. Andolfi (a cura di), *Forme dell'individualismo*, Roma, Armando, 2001.

236 Taylor intende i beni comuni del lavoro e della famiglia, nella sua felice dimensione quotidiana e nella sua continuità biologica (C. Taylor, *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*, Cambridge (MA), Harward University Press, 1989, trad. it. *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 27-30 e 265-307).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'esistenza personale. Il bene condiviso si fa immanente e si interiorizza nella realizzazione di sé[237] per distinguersi dagli altri e sfuggire all'oblio e all'anonimato:

> Realizzando la mia natura, io devo definirla, ossia darle una formulazione – e definirla anche in senso più forte: ossia nel senso che, realizzando questa formulazione, io conferisco alla mia vita una forma definitiva. La vita umana […] rende manifesto un materiale che la manifestazione contribuisce a plasmare[238].

A partire dalla svolta romantica, le forme dell'arte rappresentano l'esistenza dell'individuo come un processo nel corso del quale egli esplora man mano la sua identità. Per questo la lirica[239] dilaga a discapito di altri generi, prima più praticati, come il poema cavalleresco o il romanzo in versi: in essa un individuo osserva la realtà e riflette sul senso dell'esistenza mediante uno stile personale, nella convinzione che chi lo ascolta possa riconoscersi nei suoi pensieri. È la cultura dell'espressivismo[240]: il vissuto di un essere umano si riversa nella forma in cui scrive, poiché egli non solo crede che il suo sguardo sul mondo, pur nei limiti della sua esistenza particolare, possa avere valore in sé, ma ha anche fiducia che gli altri si possano riconoscere nel discorso del suo vissuto. Lo sguardo dell'individuo acquista così valore condiviso proprio grazie alla sua originalità, ossia la sua capacità di distinguersi dagli altri anche sul piano stilistico. Ne deriva che l'unico bene da condividere è il senso dell'esistenza, che dipende esclusivamente dall'espressione personale. È come se l'identità nascondesse un mistero più ampio, strettamente annodato a una condizione originaria: tolti i beni comuni e la storia, resta l'animale parlante nel fluire delle generazioni, la cui coscienza linguistica lo pone di fronte a una mancanza nel grembo del suo esistere, con fragili possibilità di fissarsi nel segno; tale mancanza è certamente acuita dalle pressioni tecnologiche e sociali del presente, ma appartiene a ogni tempo. Questo processo, nell'arco di tutto il Novecento, travolge il ruolo del poeta e la stessa concezione di poesia, per riemergere in modo forte nell'ultima parte del secolo, quando la mutazione antropologica, indebolite le grandi narrazioni, riporta l'individuo a sé, non in quanto corpo che esprime emozioni, bensì come luogo della distanza, inscritta nella sua medesima natura: la separatezza dalle cose, sancita dalla lingua, porta allora alla luce la mancanza irrimediabile della condizione umana. Ecco anche la ragione per cui ogni programma di cambiamento sociale fallisce e si riduce, tutt'al più, al cambiamento di sé. Che senso ha sbarazzarsi della tradizione in nome della novità e del «siamo tutti contemporanei», se permane comunque il proprio stare mancante?

---

237 Descombes sostiene che realizzarsi, scoprendo la propria identità è il nuovo bene morale, il cui rovescio è la cultura del narcisismo, sebbene nell'esperienza estetica essi siano conflittuali, in quanto l'opera d'arte implica una distanza da sé: l'individuo entra nell'opera attraverso lo stile, ma la materia dell'opera permette all'altro di abitarla. In altri termini, la voce dell'individuo, per incarnarsi nella forma dell'opera e risuonare nell'altro, deve distaccarsi da sé (V. Descombes, *Le raisonnment de l'ours*, Paris, Seuil, 2007).

238 C. Taylor, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, op. cit., pp. 458-459.

239 Non si approfondirà il mutamento del romanzo, che incarna in assoluto questa nuova concezione dell'identità. Sull'argomento si veda G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2012.

240 «Espressivismo» è un termine usato da Taylor (C. Taylor, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, op. cit., pp. 451-476, 505-519, 563-586), ma questa teoria stilistica (chiamata «expressive») compare anche in Abrams (M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione letteraria*, op. cit., p. 48).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.5. Modi di ripartire

Negli anni Settanta la tentazione di rifondare il discorso poetico risente dei fattori interni e esterni al campo letterario, tracimato nella politica o addirittura da essa silenziato. La tradizione coincide coi resti che gli esseri umani hanno lasciato dietro a sé (in realtà, gettandoli in avanti, come nel mito di Deucalione e Pirra) per fermare la propria temporalità, che sta tra il discorso e il mondo. La tradizione è un insieme di voci in dialogo col tempo che siamo chiamati a vivere; di rimando, in quei resti si cerca si accorda alla propria condizione presente. È il modo in cui raccontiamo le opere compiute dagli altri esseri umani nel tempo; le rendiamo coscienti ogni volta in cui il nostro sguardo vi si posa, perché parlano al nostro essere presenti. Essa viene dunque a essere un risuonare tra piani temporali, mai immobili, sempre permeabili per il modo in cui di volta in volta prevalgono tra le generazioni le diverse componenti della natura umana. La sguardo verso la tradizione è pertanto orizzontale, simultaneo e mobile, perché essa accade di nuovo ogni volta. Non c'è un tempo vero e proprio, se tutto può essere attuale, nella distanza. Così possono prendere vita più tradizioni, se sono in grado di entrare in relazione con il proprio mondo interiore e di costruire poi un consenso. I suoi meccanismi di rinnovamento, personalizzazione, esistenza citata[241] e simultanea, sono legati alla relazione tra esseri umani non per filtri e gerarchie, ma per persuasiva adesione al proprio mondo. La tradizione è quindi un organismo mobile *in me*, è il risuonare degli altri *in me* perché *prima di me* ha risuonato in altri esseri umani venuti *prima di me*.

Ciò che appare comune nel movimento poetico degli anni Settanta è la volontà di ritrovare la parola, con una discussione sulle forme spesso più viva nelle riviste[242] che nei tradizionali centri della poesia: la narratività (anche teatrale e dialogica), la scrittura in terza o in prima persona e il persistere intermittente della lirica testimoniano fenomeni talvolta anche in tensione tra loro, come navi cui capita di collidere, ognuna seguendo la propria rotta. Ad accomunarli però sembra appunto la nuova relazione con l'esperienza e con la parola, investita dunque di una sorgiva presenza (di sapore etico), in luogo dell'indebolirsi di un pensiero politicizzato. In fondo anche la cosiddetta poesia neorfica trova riparo dall'assottigliarsi del senso dell'esistenza nello spazio che soggiace alla parola, operando in essa come punto esposto della coscienza. In particolare essa si pone fuori dalla storia per cogliere la profondità dei significati, muovendosi nel mito e nelle sue epifanie quotidiane

---

241 Mutuiamo il termine «citata» da Benjamin, nel senso che quando un evento viene citato viene tolto dall'oblio, intendendo perciò la tradizione come atto di discontinuità rispetto al fluire indistinto degli eventi.

242 Ad esempio Leonetti su «Alfabeta» (10, 1980) scrive «La questione estesa ad altri», un articolo che sollecita altri interventi poi confluiti nella rubrica della «Linguaggio e cambiamento» della stessa rivista. Inoltre la stessa rivista aveva sostenuto il convegno di Palermo del 1984 nei mesi precedenti con la rubrica «Il senso della letteratura». In quegli anni nascono riviste spesso autogestite e stampate in proprio, in ciclostile, talora tese a coniugare il discorso poetico e quello politico, quasi tutte comunque desiderose di riannodare il legame con la tradizione, seppure con vari esiti. Per una bibliografia sulle riviste dagli anni Settanta e Ottanta: R. Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1996; F. Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato pagano" e "Braci"*), Roma, Castelvecchi, 2005; E. Mondello, *Gli anni delle riviste: le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, con un repertorio di 173 periodici, Lecce, Milella, 1985.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(oltre che nella natura), memore dell'esperienza simbolista e ermetica[243]. La stretta tra Marx e Freud, nel segno di una libertà al futuro, sfocia nella ricerca di un'origine indicibile e l'avventura del divenire si impone come postura nel mondo, alimentando un'inquietudine rappresentata da Magrelli nella metafora della miopia poetica: «La miopia si fa quindi poesia / dovendosi avvicinare al mondo / per separarlo dalla luce», in cui «l'unica cosa che si profila nitida / è la prodigiosa difficoltà della visione»[244]. Di qui il risorgere di un Heidegger estetizzato, insieme al pensiero debole e ermeneutico, che testimoniano la tensione verso un nuovo assetto epistemologico. Alla base vi è dunque il misurarsi con questa distanza, che induce a pensare a un altro luogo, prima della coscienza e del corso storico, nella convinzione che alla poesia tocchi inoltrarsi nel suo impulso scatenante, mostrando la distanza che ci separa da esso. La poesia si ripete per chiedere il segreto inesauribile dell'esistenza, e nel chiedere ritrova quell'impulso nella storia, radicando la lingua nel vissuto.

Oltre all'esperienza orfica, altri solchi si allontanano dalla parola orizzontale e immediata. Nell'esperienza delle riviste «Braci»[245] e «Prato pagano»[246] il risveglio di sé è inteso come atto aperto al passato, che ogni volta si compie nel presente. Esse infatti si muovono in direzione di una

---

[243] Va però detto che nella prima parte del Novecento la parola si fondava autonomamente e in chiave antistorica a fronte di una realtà negata dal quadro storico. Lorenzini, a proposito di *Avvento notturno* (1940) di Luzi, dice che quella «era una forma di resistenza […] tesa all'immanenza del presente» (N. Lorenzini, *Tra evento e racconto: nuovi esiti della poesia*, in M. I. Gaeta, G. Sica (a cura di), *La parola ritrovata: ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 100). Di quella stagione Luzi ricorda che «vedevamo un reale che non era reale, mentre avevamo più o meno dentro, in potenza e in nuce, un altro mondo e quindi c'era questa separazione: questo è l'orfismo, tutto sommato» (*Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999).

[244] V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, op. cit., p. 45.

[245] «Braci», ciclostilata e stampata in proprio a Roma tra il novembre del 1980 e l'inverno del 1984, nasce come spazio alternativo rispetto all'avanguardia. I poeti che inizialmente ne formano la redazione sono Beppe Salvia, Claudio Damiani, Giuseppe Salvatori, Arnaldo Colasanti, Gino Scartaghiande, mentre all'impaginazione grafica partecipa Mauro Biuzzi. Si incontrano in occasione dei laboratori di poesia di Pagliarani o intorno alla galleria «Sant'Agata de' Goti», ma anche presso la dimora di Damiani, a Montesacro. Nel corso dei numeri alla rivista (che cambierà varie volte formato, grafica e numero di pagine, arrivando anche a qualche centinaio) daranno il loro contributo anche autori quali Eraldo Affinati, Giovanna Sicari, Marco Lodoli, mentre altri come Zanzotto, Betocchi e Rosselli doneranno alcune loro poesie. Il titolo, scelto da Salvia, rimanda (oltre che a un gioco associativo da «aria» a «baci» ad «abbracci») a qualcosa che permane pur se in modo flebile, quindi a un'idea di poesia in dialogo con la tradizione classica, al di fuori dalle logiche poetiche allora egemoniche. Per una descrizione della storia della rivista si vedano C. Gubert, «Braci» (scheda), in http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/braci.html; Id. (a cura di), *Dialogo con Claudio Damiani su "Braci"*, http://circe.lett.unitn.it/progetti/dialoghi/dialoghi.html#damiani, settembre 2007; F. Giacomuzzi, *Campo di Battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta* (*antologia di «Prato Pagano» e «Braci»*), Castelvecchi, Roma, 2005, R. Deidier, *La scuola romana*, in Id. (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 141-157; M. Merlin, *Di alcuni caratteri della poesia romana*, «Atelier», n. 23, settembre 2001 e n. 25, marzo 2002; poi in Id. (a cura di), *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, Borgomanero, Edizioni Atelier, 2003; infine nel capitolo *L'idea antimoderna. Caratteri della linea romana* in Id. (a cura di), *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2004. Per la bibliografia completa su «Braci»: http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio_braci.html.

[246] «Prato Pagano» viene pubblicata in nove numeri (in tre serie diverse, con differenti vicende editoriali e tipografiche) tra gennaio 1980 (ma in apertura di fascicolo la data è 1979) e dicembre 1987. Il progetto editoriale è di Gabriella Sica in collaborazione con Paolo Prestigiacomo e Michelangelo Coviello, colui che ha pensato al nome della rivista, da «pagus» (villaggio), e dall'aggettivo «paganus» (ciò che si riferisce al *pagus*): «il prato pagano è il luogo che traccia i confini tra villaggi, e coloro che vi abitano si ascolta non sospesi, fermi su quella frattura che prende forma e colore, proprio come una ferita, un taglio rosso…costoro non si affidano a qualcuno, sono diventati padri e madri di se stessi, sono infine soli» (*Prato pagano. Almanacco di prosa e poesia*, 1, Roma, Il melograno-ABETE, 1979, p. 5). Tra i principali collaboratori della rivista, oltre a quelli già citati, ci sono: Beppe Salvia, Claudio Damiani, Valerio Magrelli, Vivian Lamarque, Biancamaria Frabotta, Roberto Carifi. Vale la pena ricordare che questa fiducia in una rinnovata lingua chiara, capace di riconciliarsi con la natura e il quotidiano, è dissimile dall'atteggiamento di separatezza di «Scarto minimo», una rivista pubblicata a Padova tra il novembre 1986 e il giugno 1989 (se ne parlerà più approfonditamente in seguito). Per una bibliografia su «Prato Pagano» si veda la nota precedente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fresca dicibilità del verso, libero, ma di classica compostezza, magari commissionato con la prosa, liberandosi dai padri più recenti per ripensare al legame tra il fare poetico e la coscienza della lingua, comune tra le generazioni. Lodoli parla di «un'idea francescana, quasi pauperistica» del lavoro poetico «come se si trattasse di una miseria ricercata, voluta, che si reggeva su solidi equilibri. C'era in questo un'idea di armonia che sorgeva dentro una povertà»[247]. Colasanti spiega così lo sguardo verso il passato:

> pensare l'antico vuol dire sentire noi ancora un tremore, un paradosso: un amore insieme ad una profonda estraneità. […] se il pensiero e l'arte dei poeti lasciano in eredità agli uomini solo le offese, sono le debolezze dei loro giorni, tutto ciò a cui non arrivarono ma che fedeli dissero, allora il compito di una storia e di una lingua antica e futura − ovvero la necessità di un pensiero che sostenga per tutti il tempo e il guado delle cose − sarà ogni volta disperdere la secca terra raccolta da loro a scrivere infaticato. Così che, nello stemperare per fraterno avvolgersi quei loro gelidi frutti appesi, si darà come un riposo e forse il motivo al loro triste lascito: a tutto ciò che furono lacerazioni e sventure, composte e consegnate dalla vertigine di un'arte pietosa[248].

«Braci» vuole dunque ripristinare una parola quasi fanciullesca ma etica, guardando alle tracce dell'antico nel presente. A tal proposito vengono presi come riferimenti Pascoli e Orazio per:

> trasportare l'uditore nel mezzo degli eventi, vuol dire che le parole dicono immediatamente e interamente le cose. Ciò potrebbe sembrare la cosa più facile, e invece è la più difficile. Ecco, che è la parola dica la cosa, è la cosa più difficile. Perché? Perché la cosa, per essere detta, deve essere conosciuta. Ciò che Orazio vuole significare quando ci dice quella cosa più difficile da capire per noi moderni, e cioè che il principio della poesia, è la scienza ("sapere"). La scienza è la scienza delle cose, la scienza di se stesso; la scienza di noi e delle nostre cose ("nos nostraque"). Sapere le cose vuol dire sapere il posto, la posizione che hanno, l'ordine con il quale si verificano[249].

Un altro solco è quello aperto nel 1981 con le «ipotesi di scrittura materialistica» dei «Quaderni di critica»[250], che promuovono una scrittura capace di contaminare i generi per tradurre un nuovo impegno dell'intellettuale contro il «dominio borghese»[251]. Mettendo poi in fila gli eventi, possiamo ricordare il convegno «Il senso della letteratura» di Palermo (8-10 novembre 1984)[252], gli incontri «Io parlo di un certo libro» nell'ambito del «Colloquio francese−italiano sulla ricerca letteraria» (13-15 dicembre 1985), la rassegna «Ricercatori&Co.» (Viareggio, 26-28 marzo 1987),

---

247 *Intervista a Marco Lodoli*, 26 novembre 2004, in F. Giacomozzi, *Campo di Battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di «Prato Pagano» e «Braci»)*, op. cit., p. 296.

248 Colasanti esprimeva le posizioni estetiche della rivista. Queste sue dichiarazioni sono tratte da due articoli: *Sul nuovo e sull'antico* e *Discorsi sul poesia* (1983-1984), ora in A. Colasanti, *A giorno chiaro. Ritratti di poesia italiana*, Roma, Rotundo, 1990, pp. 19-68).

249 C. Damiani, *Arte e natura*, in *Orazio. Arte poetica*, Roma, Fazi, 1995, p. 97.

250 «Quaderni di critica», in *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, Foggia, Bastogi, 1981, pp. 26-34; anche in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, op. cit., pp. 20-24.

251 «Quaderni di critica», in *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, ibidem.; anche in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), op. cit., p. 24.

252 Vi parteciparono, tra gli altri, Sanguineti, Guglielmi, Luperini.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

da cui sfocerà il convegno di Lecce[253] «Riviste e tendenze della nuova letteratura» (9-11 aprile 1987), dove verranno scritte le tesi di Lecce[254], le riviste «Baldus»[255] e «Altri termini», l'antologia *Poesia italiana della contraddizione*[256], fino al Gruppo 93[257]. Proprio nel convegno di Palermo[258], promosso dalle riviste «Alfabeta» e «Acquario», viene posto il problema del linguaggio che esonda dalla comunicabilità immanente dell'esperienza. Il titolo stesso del convegno vuole alludere non al significato, bensì a «una significazione, un nodo di significati, una serie di modi della ricerca contemporanea»[259], facendo il punto sulle nuove tendenze (il sottotitolo del convegno è «Tendenze

---

253 È scelta proprio Lecce perché lì dal 1983 è pubblicata la rivista «L'ombra di Argo», diretta da Luperini e connessa con le Università di Siena e Roma, e schierata, come recita il sottotitolo, «Per uno studio materialistico della letteratura». Inoltre in quegli anni a Lecce è attivo l'editore Manni, che pubblica la rivista «l'immaginazione» e ospita nel suo catalogo autori come Sanguineti, Pagliarani, Malerba, Di Marco, Leonetti, Lunetta.

254 Le tesi di Lecce, improntate sostanzialmente su materialismo linguistico, scrittura allegorica, politicità del segno e della critica, necessità di analisi e denuncia del vuoto circostante, prima sono state pubblicate in forma parziale nel n. 103 di «Alfabeta», per iniziativa di Leonetti, poi in forma definitiva ne «l'immaginazione» (49, 1988). Si dice che l'idea di concepire un documento che definisse le tendenze di ricerca fosse venuta a Leonetti durante una pausa del convegno. Successivamente, in uno scantinato di Otranto, Bettini, Cataldi, Di Marco, Lacatena, Leonetti, Lunetta, Luperini e Ottonieri si trovano per stenderle.

255 «Baldus» è fondata nel 1990 da Cesare Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce. Il titolo, che allude al poema di Folengo in latino maccheronico, cioè un latino sporcato con l'italiano e il dialetto, rinvia all'idea di una poesia pluristilista, aperta alla contaminazione e all'ibridismo formale, nonché a tonalità irridenti.

256 F. Cavallo, M. Lunetta (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione. L'avanguardia dei nostri anni. 43 autori in una antologia*, Roma, Newton Compton, 1989. Può essere considerata «l'antologia militante che ha sostenuto il Gruppo 93» (C. Crocco, *Come credersi autori? Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, op. cit., pp. 65-77: 73). Priva di introduzioni critiche agli autori, nell'ultima sezione presenta quattro saggi importanti per comprendere questa corrente poetica: R. Luperini, *Una nuova razionalità*; F. Muzzioli, *Una linea alternativa*; W. Pedullà, *Cambiare il mondo, cambiare la vita*; F. Bettini, *Tendenza e progetto*.

257 Il Gruppo 93 è nato nel 1989 in un incontro alla libreria *Buchmesse* di Michelangelo Coviello, a margine del festival «Milanopoesia» (Milano, Spazio Ansaldo, 18-24 settembre 1989), curato da Mario Giusti e Gianni Sassi, con la consulenza di Nanni Balestrini e Jean-Jacques Lebel. Il nome del gruppo è in risonanza con il Gruppo 63 e col romanzo di Victor Hugo *Quatre-vingt-treize* [*Novantatré*], ambientato nel 1793, l'anno del Terrore della Rivoluzione francese, ma anche perché «quello sarà l'anno dello scioglimento. Tre o quattro riunioni basteranno, saggia previsione» (A. Giuliani, *Nasce il Gruppo 93?*, «La Repubblica», 23 settembre 1989). È una sorta di laboratorio, attorno al quale hanno gravitato, con vari gradi di coinvolgimento, molti giovani poeti, tra cui quelli del collettivo *Kryptopterus Bicirrhis* (Lorenzo Durante, Marcello Frixione, Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri), del collettivo genovese *Altri luoghi* (Marco Berisso, Pietro Cademartori, Guido Caserza, Paolo Getiluomo) e del gruppo napoletano di «Baldus» (Mariano Bàino, Biagio Cepollaro, Lello Voce). Partecipano anche i critici letterari che hanno fondato il collettivo «Quaderni di critica» (Bettini, Carlino, Mastropasqua, Muzzioli, Patrizi), nonché alcuni ex membri del Gruppo 63 (come Sanguineti, Giuliani, Balestrini e Pagliarani) e altri critici e letterati tra cui assumono un ruolo importante Luperini, Leonetti e Barilli. Pur non avendo un programma comune, si riconoscono nella «letteratura della lateralità» (cfr. R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in A. G. D'Oria (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Lecce, Manni, 1993), oppositiva rispetto alle forme del tardo capitalismo in favore di un «postmodernismo critico». Il gruppo pratica il citazionismo e il *pastiche*, è interessato alla dimensione interartistica e ai nuovi media, manipolati per contrastare gli effetti sulla cultura di massa; dà importanza alla dimensione ritmico-fonetica della parola, in accordo con l'«oralità di ritorno» (cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967; W. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, 1982, trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986), attraverso *performance*, letture e installazioni visivo-sonore, realizzate per promuovere diverse modalità di fruire il prodotto artistico e per recuperare il valore sociale dell'epos e creare così forme alternative di aggregazione sociale. Per una bibliografia sul Gruppo 93: F. Bettini, R. Di Marco (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon, 1993; A. G. D'Oria (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Lecce, Manni, 1993; *63/93. Trent'anni di ricerca letteraria, Convegno di dibattito e di proposta,* Reggio Emilia, Elytra, 1995; A. Petrella (a cura di), *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Civitella val di Chiana-Arezzo, Zona, 2010.

258 *Il senso della letteratura*, in «Alfabeta», 69, febbraio 1985, suppl. lett. con interventi, tra gli altri, di L. Malerba, *L'attrazione per il vuoto*; G. Majorino, *Punti di cambiamento*; A. Guglielmi, *La parola temporale*.

259 G. Finzi, *Il senso della letteratura*, «Testuale», 2, 1985, e in «Alfabeta», 64, 1984 (*La forza della suggestione*), ora in G. Finzi, *Crepuscolo della scrittura*, Milano, Mursia, 1991, p. 92.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

della ricerca oggi in Italia»). Ciò che forse più importa non è tanto aver ribadito che siamo «individui storici»[260] con una dimensione tanto privata quanto pubblica[261] o aver additato il postmoderno come «condizione metafisica» dove il passato (la storia e la tradizione) viene estetizzato in forma museale e viene promossa l'attualità e l'inconsistente frammentarietà con sguardo consolatorio[262]; quanto sottolineare l'eccedere del senso rispetto all'intenzione dell'autore, quando s'incarna nel segno. In quell'eccesso vi è la possibilità di rianimare l'apatia del sistema, solo se il poeta si pone come «operatore»[263] di materiali linguistici necessari per la comunità. Va da sé che la questione dell'identità in crisi veniva svuotata o deformata grottescamente, in quanto decisivo è il lavoro sulla parola al fine di slogare la comunicazione quotidiana. Non bisogna appiattirsi sulla dicibilità dell'esperienza, da un lato perché, in quel frangente storico, si avverte il pericolo del «ronzio della […] comunicazione», che induce a credere nella «disponibilità di uomini, luoghi, cose grosse e piccole, accidenti e tempeste, [nell'illusione] che tutta la realtà [sia] a […] disposizione, descrivibile e comprensibile oltre i sigilli, e che [basti] premere un pulsante perché tutto si possa ridurre in scrittura»[264], dall'altro occorre altresì accorgersi di ciò che supera l'esperienza. Lo sguardo si accampa allora tra la cosa e il segno che la rappresenta, in uno spazio allegorico: «allegorico è lo sguardo che avverte che non può afferrare il mondo»[265] e che, al contempo, riconosce criticamente in quello spazio una contraddizione come possibilità di cambiare l'esistente. Mentre il simbolo, nell'evocare un valore che lo trascende, riesce a tenere insieme tutto (referente e idea), l'allegoria (*allon agoreuo*, «proclamare, dire altro») diventa il perno della scrittura materialistica, poiché in grado di rivelare l'arbitrarietà del segno (qui intesa con natura sempre politica[266]) e trascura il mistero in favore di una dialettica tra riflessione e prassi linguistica, necessaria a scuotere il pubblico. La scrittura materialistica dunque vuole evidenziare il negativo allegorico del linguaggio come «merce paradossale»[267]. Lo scarto tra le cose e la lingua consente di rilanciare una nuova sfida per l'intellettuale, chiamato a smascherare la struttura produttiva della letteratura, nel suo essere spazio autonomo e, al contempo, eteronomo, poiché capace di entrare nelle smagliature del linguaggio (si dirà, della *parole*) ancora innocenti rispetto alla *langue*, intesa come «universo del discorso ideologicamente stabilito dalla borghesia dominante»[268]. Se l'allegoria è la discrepanza tra il linguaggio e le cose, allora essa diventa la nuova possibilità di manomettere la lingua letteraria, nelle cui viscere si annida la condizione capitalista.

---

[260] A. Gugliemi, *La parola temporale*, in *Il senso della letteratura*, in «Alfabeta», 69, febbraio 1985, suppl. lett.

[261] G. Majorino, *Punti di cambiamento*, in *Il senso della letteratura*, in «Alfabeta», 69, febbraio 1985, suppl. lett.

[262] A. Guglielmi, *Critica del post-moderno*, «Alfabeta», 69, febbraio 1985, suppl. lett.; anche in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni, 1990, p. 34.

[263] F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, M. Lunetta, F. Muzzioli (a cura di), *Letteratura degli anni Ottanta*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 25-32; anche in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, op. cit., p. 45.

[264] L. Malerba, *L'attrazione per il vuoto*, in *Il senso della letteratura*, «Alfabeta», 69, febbraio 1985, suppl. lett.

[265] A. Guglielmi, *I paradossi della letteratura nella critica di Paul de Man*, «Allegoria», 7, 1991, p. 26.

[266] M. Lunetta, *La materialità del testo*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, op. cit., pp. 66-68: 67.

[267] «Quaderni di critica», *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, op. cit., pp. 20-24: 22.

[268] «Quaderni di critica», *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, ibidem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anche i poeti di «Baldus» insistono sull'allegoria come figura di relazione (tra testo e extratesto), volta a superare l'afasia della poesia e della comunicazione estetizzata. In particolare la rivista, sorta per rispondere a una «domanda di teoria», intende ripercorrere l'«esperienza sperimentale degli ultimi trent'anni», in un «campo letterario intertestuale e sincronico»[269]. Siccome per loro non può esserci un dispositivo testuale in-contaminato, esso deve essere costruito per montaggio di «frammenti narrativi e coaguli di significanti», facendo uso della citazione come strumento per la «torsione dei materiali»[270]. La novità di «Baldus» non si esaurisce nella scrittura intertestuale e allegorica, ma consiste anche nell'aver portato al centro di questo dibattito il dialetto, non per fuga passatista, bensì per cercarvi nuova linfa in virtù di «un'energia dirompente accumulata da una secolare tradizione di subordinazione», come sostiene Fortini, che in questo chiamarsi fuori dal gioco ravvisa un'intenzione sperimentale[271]. La periferia diventa centro. In realtà il discorso è più complesso, basti pensare che la poesia neodialettale[272] prende piede quando in Italia è in corso la mutazione antropologica, che estingue la civiltà contadina, anche se «la morte del mondo dei dialetti non ha causato la morte dei dialetti, ma la loro migrazione in un altro mondo dove, come tutti i migranti, hanno conservato quanto potevano e quanto potevano hanno perso della loro provenienza»[273]. I dialetti hanno portato con sé «quel vissuto che ancora costituisce la memoria presente»[274] e dal quale scaturisce una domanda di senso individuale rispetto ai cambiamenti storici. Essi rappresentano un'interruzione, cioè:

> il distacco da una provenienza di senso che rende ancora riconoscibile la parola della tradizione, ma le può conferire un valore di comunicazione a partire dal distacco medesimo, in tanto valida, cioè, in quanto contribuisce a tematizzare il rapporto tra distacco e provenienza[275].

Perdendosi le parole di un mondo, viene insomma a mancare un orizzonte di valori condiviso. Diverso è stato anche il modo in cui Zanzotto concepisce il dialetto come «lingua veniente di là dove non è scrittura […] né grammatica, luogo allora di un *logos* che resta sempre '*erchomenos*',

---

269 Baldus (M. Baino, B. Cepollaro, L. Voce), *Allegoria e torsione della lingua*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, op. cit., pp. 146-147.

270 Baldus (M. Baino, B. Cepollaro, L. Voce), *Allegoria e torsione della lingua*, ibidem.

271 Nella recensione a *Le parole perdute* di Brevini (F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990), Fortini dirà infatti che dai dialetti la «potente controspinta di separazione e di accanita volontà di chiudersi in un catalogo memoriale (e anche di esclusione e di orgoglio nella sconfitta) si accompagn[a] al processo di massificazione sociale vittoriosa delle differenze e distruttiva delle particolarità» (F. Fortini, *Le parole stravolte nella tensione dei dialetti*, in *Disobbedienze, II - Gli anni della sconfitta. Scritti sul Manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri, 1998).

272 La poesia dialettale negli anni Ottanta ha coinvolto molti poeti, anche tra coloro che mai l'avevano praticata, in quello che può essere definito l'ultimo tentativo di dar vita a un discorso comune rispetto al cambiamento di una civiltà e della lingua. Per una bibliografia essenziale che storicizza la poesia neodialettale: P. P. Pasolini, M. Dell'Arco (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952; F. Brevini, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987. Da notare anche che, nel corso del Novecento, sono stati G. Contini e P. V. Mengaldo a antologizzare i poeti dialettali insieme a quelli in lingua italiana, rispettivamente in *Letteratura dell'Italia unita* (Firenze, Sansoni, 1968) e *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, 1978). Si ricordano anche le riviste «Lengua» e «Diverse lingue».

273 G. M. Villalta, *Vanità della mente*, Milano, Mondadori, 2011, p. 82.

274 G. M. Villalta, *I dialetti della poesia*, «Baldus», V, 1, 1995, pp. 13-20: 13. Su questo argomento si veda anche G. M. Villalta, *Ragioni e limiti delle poetiche neodialettali,* «Tratti», XIII, 44, 1997, pp. 51-57.

275 G. M. Villalta, *La mimesis è finita*, Modena, Mucchi, 1995, p. 125.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane quasi 'infante' pur nel suo dirsi»[276]; una dimensione profonda della lingua[277] e altra rispetto all'italiano, senza neppure coincidere con una lingua pura, quanto piuttosto con una dimensione sorgiva del dire che precorre la lingua stessa. Dalla volontà di marcare un dissenso rispetto alla lingua ordinaria parte invece l'interesse di «Baldus» per il dialetto, con la novità della sua contaminazione con gli altri «materiali linguistici»[278]. Non tanto dunque l'interesse per l'estinguersi della lingua e, con essa, di un mondo altro, o per una ricerca di un'alterità immanente alla stessa lingua, quanto per un disegno alternativo nell'ambito della scrittura allegorica e materialista. Alcuni dei poeti che gravitano intorno alla rivista (Durante, Frasca, Frixione, Ottonieri), nel 1984 pubblicano *Beat*[279], una plaquette di poesie è traduzioni, presentate come «Riscritture da King Crimson Beat»: sono frutto di un lavoro di gruppo, che tra l'altro si chiama *Kryptopterus Bichirris*, il nome scientifico del pesce fantasma, dal corpo trasparente. La dimensione del gruppo, la scrittura collettiva, la forte sperimentazione interartistica sono un segnale dirompente rispetto al protagonismo autoriale e ai discorsi sulla crisi della lirica.

Un altro modo per sfilarsi dalla dicibilità della parola si è avuto con la ripresa delle forme metriche «chiuse» e «tradizionali», fenomeno noto come neometricismo, come se alla precedente dismissione della metrica si contrapponesse un nuovo bisogno di misura, pur sempre straniato rispetto ai padri e alla lirica. Tuttavia, se è vero che il verso libero è stato la cifra della poesia moderna[280] e che una parola svincolata dalla tradizione è stata l'immediata risposta al saturarsi della ricerca poetica sperimentale, è pur vero che il neometricismo confonde la «questione delle forme» con le forme chiuse pre-moderne, dando per scontato che nella modernità non si diano più forme nuove[281] e che l'artificio metrico garantisca il rinnovarsi della poesia[282]. *Medicamenta*[283] di Valduga nel 1982 e *Rame*[284] di Frasca nel 1984 testimoniano più di altri la tendenza di riprendere e modulare sonetti, quartine, strambotti, terzine dantesche, sestine, endecasillabi, ottonari e altri forme retoriche, fatte poi «agire e reagire semanticamente, attraverso un particolare apporto di

---

276 A. Zanzotto, *In nessuna lingua in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1938-2009*, Macerata, Quodlibet, 2019.

277 Diremmo verticale piuttosto che laterale, cioè politica.

278 Nel n. 0 della rivista si parla di «torsione dei materiali linguistici».

279 Kryptopterus Bichirris, *Beat*, Napoli, Editoriale Aura, 1984.

280 Secondo Mengaldo i caratteri della metrica *libera* sono: la «perdita della regolarità e funzione strutturante delle rime», la «libera mescolanza di versi canonici e non canonici», la «mancanza dell'isostrofismo» (P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, ne *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 35).

281 L'idea di nuovo, che nella modernità basta a conferire valore a un'opera, resta sempre inscritta in una dinamica progressista, la quale presuppone il superamento del vecchio: alla nascita del nuovo è necessaria la fine del vecchio, in un continuo avvicendarsi, mosso alla radice dal rifiuto dell'esistente e dal conseguente desiderio di altro. I poeti di «Scarto minimo» (Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco, Fernando Marchiori e altri) criticheranno i neometrici, in quanto secondo loro volevano rinnovare una poesia senza uscire dalla logica moderna, la stessa che aveva portato al trionfo e all'implosione dell'avanguardia, giocando con la tradizione attraverso la citazione e lo smontaggio in modo libero, ironico e dissacrante, spesso come atto critico sociale. A tale atteggiamento i poeti di «Scarto minimo» opporranno una radicale riflessione sul legame tra vita e poesia.

282 Secondo Sproccati, il neometricismo è un «nuovo bisogno di sottrarsi all'altrimenti inevitabile dominio del senso comune e del 'dicibile' socioculturale» (S. Sproccati, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, in «Testuale», 17-18, 1994). Lorenzini parla di volontà di «semantizzare la metrica», espressione significativa, sebbene usata a proposito della poesia di Giuliani (N. Lorenzini, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 52).

283 P. Valduga, *Medicamenta*, Parma, Guanda, 1982.

284 G. Frasca, *Rame*, Milano, Corpo 10, 1984.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

connotazione, sul "materiale" che la "riempie": parodiando l'aulico, ironizzando il tragico, sbeffeggiando il patetico»[285]. Non tutte le esperienze e gli esiti sono frutto delle medesime urgenze: si consideri quanto siano tra loro lontani i due autori qui citati. In particolare per Frasca[286] il dispositivo metrico assume un connotato politico, in quanto consente di svelare la contraddizione sociale, ingabbiando «pacchetti di informazioni»[287]. Nella nota[288] ai *Medicamenta* della Valduga, Baldacci scrive che la forma chiusa è il luogo dove il linguaggio antico può diventare moderno per tornare antico, dopo essersi ferito, poiché solo passando dal metro l'esistenza – prima del combattimento amoroso, erotico e cannibale – potrà trovare una sua libertà. Proprio la Valduga, nelle *Quartine*, pubblicate nel 1997, chiarisce il rapporto tra forma e libertà:

> la forma è una prigione che piega il pensiero alla sua logica "antilogica" e torturante, e che mette in atto una differenziazione irrevocabile e assoluta del linguaggio (differenziazione dal suo uso razionale e utilitario, e da quella sorta di oscena confessione di massa che è il mondo d'oggi, con le sue parole in libertà): la parola diventa ineluttabile e insostituibile e si ricarica di energia semantica […]. || Ma la prigione della forma è insieme la più alta forma di libertà, perché è contro l'univocità del senso e contro la scissione dell'essere. La poesia è allora "conoscenza completa" perché in lei sentire e capire sono la stessa cosa[289].

Che sia possibile trovare la libertà nelle forme chiuse si osserva, ad esempio, dal modo in cui variano gli endecasillabi di questi due autori prima citati: quelli della Valduga inciampano nei puntini di sospensione e nelle sorprendenti inarcature («Mi sale…mi scende…io come granata / esplosa, contusa, to', che si sappia»; «Dormiva. Ps…ps…Cristo santo senti / come cresce!…Si avvia un lungo toccare»[290]), laddove in quelli di Frasca la punteggiatura è assente (per sollecitare il lettore a costruire il ritmo del verso: «vanezze dei percorsi se a brillare / andando mole delle notti in orme»; «il resto è nulla quanto errano spore / di fatiche quanto ordano le strade / sporche quanto chi va sussegue le orme / mortali e pianti in plastica gli stormi / dei morti tanto infoltono la fame / col rifiutare estasi in franti strati»[291]) o vi sarà il punto «neumatico», non seguito da maiuscola, per segnalare un respiro o per rompere la naturale scansione del verso. Inoltre quasi tutti i neometrici sono attenti all'esecuzione dei testi in pubblico, ma si discostano apertamente dalle *performance* degli anni precedenti, volendo al contrario ridurre la poesia alla sua dimensione originaria, epica e

---

285 G. Mesa, *Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «Baldus», 5, 1996, pp. 40-46.

286 A. Ghignoli, *La reescritura del texto o la transducción en Gabriele Frasca*, in *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*, Granada, Comares, 2014, pp. 53-59.

287 C. Crocco, *Intervista a Gabriele Frasca*, «Nuovi Argomenti», 2013, 3.

288 L. Baldacci, *La parola immedicata*, in P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989, pp. V-VIII.

289 P. Valduga, *Per una definizione di poesia*, in *Quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 105-107. In queste parole si nota il riferimento al pensiero bilogico di Matte Blanco e all'esperienza drammaturgica di Tadeusz Kantor.

290 P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, op. cit., pp. 8 e 34.

291 G. Frasca, *Rame*, op. cit., pp. 11 e 18.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

memorabile, tanto che alcuni autori, come Voce, si impegnano a tracciare, anche a livello teorico, un nuovo legame tra poesia e oralità, su cui da sempre si fonda la prima, affossata dalla lettura silenziosa con l'affermarsi la lirica romantica[292].

I neometrici furono accusati di manierismo, di «postmoderno al servizio dei filologi»[293], di essere una pratica postavanguardistica, in cui l'insistenza metrica era solo un modo per esorcizzare la fine non finita della tradizione e dunque il fallimento del progetto di abbatterla, senza proporre realmente un orizzonte nuovo per la poesia, anzi illudendosi che le forme metriche, grazie alla loro allegoricità, cioè al loro rinviare ad altro in grado di varcare i confini della letterarietà, potessero costituire non solo la nuova poesia, ma anche una nuova forma di impegno intellettuale. Comunque la si pensi, questo fenomeno poetico ha contribuito a riaffermare una coscienza metrica, rimettendola al centro del fare poetico.

2.6. Allegorie dolose

Nel simbolo la cosa e l'idea si tengono insieme nello stesso istante: il segno e il significato si manifestano contemporaneamente poiché vi è fiducia sia che nelle cose risieda un senso immediatamente attingibile dalla lingua, sia che quest'ultima sia in grado di rivelarlo, cioè di rendere visibile la cosa che, al contempo, comprende anche la sua alterità invisibile. Ad esempio, nella *Madonna con bambino* di Crivelli (Venezia, 1430-1493; Bergamo, Accademia Carrara), Gesù tiene in mano una mela, simbolo del peccato originale. Il segno rappresenta perfettamente il significato per via della sua immanente iconicità, in quanto l'essere umano sente di stare tra le cose visibili che rivelano quelle invisibili. Nell'allegoria invece le cose rinviano a altro, che resta invisibile ed è solo evocato arbitrariamente dalla lingua. La lupa che Dante incontra nella «selva oscura» rappresenta la cupidigia. L'allegoria allude a qualcosa che appartiene a un mondo di segni di fronte al quale l'uomo, spaesato, vede nel frammento qualcosa che lo supera.

A partire da questa distinzione, la scrittura allegorica cerca nella lingua un altro senso che sta fuori dalla lingua e si distacca dalle cose, ponendosi come alternativa socio-culturale alla storia. In tal modo l'allegoria è la cifra dello sguardo critico verso il presente. La distanza tra il segno e il suo senso genera l'avventura dell'interpretare, su cui si è cimentata l'ermeneutica negli anni Settanta e Ottanta, a volte propendendo per un dialogo tra il lettore empirico e il lettore ideale, il quale incarna l'intenzione dell'autore, a volte per una lettura dei meccanismi formali di un testo, in cui si inscrive il suo significato. Questi diversi atteggiamenti nei confronti dell'interpretazione − più spostata sul testo, sul contesto o sulla capacità del lettore − hanno una comune radice appunto nell'allegoricità del testo. Luperini, uno dei critici più vicini alla scrittura allegorica e materialista, sostiene che l'interpretazione è l'allegoria di un'allegoria, ovvero raccoglie un rinvio già presente nella lingua

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[292] Si tenga ancora presente che il combinato tra forma chiusa e attenzione all'esecuzione testuale può rappresentare uno sbarramento nei confronti dell'eccesso di apparenza che si respirava negli anni Ottanta, soprattutto legato alla capacità seduttiva della televisione e della multimedialità, oltre che all'icona spettacolare della rock star.

[293] S. Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, «Scarto minimo», 3, 1988, pp. 31-37.

del testo proprio perché l'atto di lettura fa entrare nella storia il senso evocato. Secondo Luperini[294], le ragioni dell'allegoria sono da ricercare nell'avvento stesso della modernità, che ha reificato l'uomo in una realtà che già prima gli era estranea. Il frammento e lo smontaggio sono gli strumenti per rivelare la crisi della lingua, superando il primato della lirica. Pur rappresentando con arbitrarietà un mondo di frammenti, l'allegoria entra nella storia per fuoriuscirvi, proprio a partire dallo spazio critico in grado di rovesciare il presente. Il suo protendersi dalla mancanza al futuro può essere razionalmente compreso. In tal modo egli giustifica sul piano teorico la nuova ondata sperimentale delle scritture allegoriche degli anni Ottanta e conferisce valore storico e sociale al loro lavoro sulla lingua. Posizione legittima all'interno di una dialettica con le varie correnti dell'ermeneutica e riprendendo le lezioni di Benjamin e di Lukács sul frammentarsi del senso e sulla perdita dell'aureola. Tuttavia, così inteso, risulta preminente solo il risvolto sociale dell'allegoria, mentre è trascurato il suo portato «messianico». Pertanto occorre chiedersi se il ragionamento, così smembrato, non sia inficiato. Infatti nell'allegoria di Benjamin la storia e l'eternità invisibile si incontrano in un frammento istantaneo, «il tempo-ora» (*Jetzt-Zeit*), dove l'alternativa al presente si proietta fuori dalla storia. In altri termini, ciò che si annuncia nell'allegoria non è una direzione utopica a cui tendere, bensì l'uscita dalla storia. L'allegoria rende così presente un'indicibile assenza, già confitta nella lingua nel suo rivelare senza mai esaurire ciò che viene rivelato, e semmai presente solo nel nome, poiché esso «non esprime altro da sé, né possiede ciò che contiene»: nel nome l'essere umano prende coscienza del suo essere legato a una lingua allegorica, oggi diremmo ricorsiva. Pertanto in Benjamin l'allegoria anima il presente non per ragioni sociali, ma per risvegliarlo cioè nell'incomunicabilità della lingua. L'atto linguistico, nel suo accadere, crea una discontinuità storica, rinviando all'indicibile nella lingua, senza tuttavia mai realizzarlo. Tutta la tradizione per Benjamin è una discontinuità volta a rendere l'evento visibile per portarlo fuori dalla storia: insieme all'evento appare non l'alternativa al presente, ma la stessa domanda che è all'origine dell'indicibile e che attraversa il divenire storico della lingua, pur restandone fuori; domanda che è custodita in noi, nello spazio allegorico, come «indimenticabile oblio e inestinguibile ricordo dell'immemorabile»[295], frammento istantaneo che, ricordato, rinvia.

A questo punto due sono le cose da dire: il linguaggio ha valore allegorico in sé, nel senso che una parola allude sempre a un'altra per la ricorsività propria dell'organo con cui l'essere umano sta nel mondo. Solo pochi tipi di testi riescono a limitare il grado di allegoricità, come ad esempio nei libretti di istruzioni, che si limitano a illustrare atti e informazioni. Non è una novità scoprirlo, ma è truccare la partita spostare l'accento sul versante politico, in quanto in gioco c'è molto di più. Inoltre il discorso allegorico viene trasformato (con dolo) in meccanismo per smontare il linguaggio, potremmo dire a propria immagine, guardando magari come modello a Zanzotto, che pure si contrappose allo sperimentalismo d'avanguardia e che nella sua ricerca scompone sì la lingua nel suo farsi, ma in un atteggiamento di ascolto, senza quindi voler trovare qualcosa che già prima le esiste. Se la poesia, anziché precedere ogni discorso sulla poesia, sceglie i giusti

294 R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

295 G. Boffi, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in V. Melchiorre (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Milano, Vita e pensiero, 1988, pp. 332-363: 363.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ingredienti per preparare il piatto desiderato, falsifica i suoi risultati. Quando l'allegorismo critico degli anni Ottanta vede nella lingua un nuovo margine per il dissenso, esso rigurgita la stessa contestazione della neoavanguardia (pur legittima, dal momento che l'ordine capitalista è ormai digerito in tutto l'Occidente; di lì a poco, crollerà anche l'impero sovietico che, nel bene e nel male, ha rappresentato per decenni l'altro modello sociale). È solo cambiato il modo di dirlo.

Nella seconda metà del decennio vi fa strada l'altra prospettiva dei poeti di «Scarto minimo», una rivista stampata a Padova. Qui lo *scarto* esula da valori sociali e dall'espressionismo allegorico, in quanto la distanza tra la lingua e le cose appartiene alla condizione umana: tornare a sé diventa la possibilità di stare nel mondo nella lingua.

2.7. «Scarto minimo»

«Scarto minimo. Rivista di poesia contemporanea»[296] è una rivista pubblicata a Padova in sei numeri (dal numero 0 al numero 5) tra il novembre 1986 e il giugno 1989 con cadenza non regolare[297]. La redazione era composta da Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori[298], che gravitavano intorno al Dipartimento di Lettere[299]. Racconta Dal Bianco:

> A Padova c'era quest'altra rivista che si chiamava (e forse si chiama ancora) «Inverso», con molte persone che si avvicendavano. Io sono entrato in quel gruppo quando avevo ventidue anni, nell'83, e ho contribuito a bloccare il modo un po' automatico in cui le cose andavano avanti, sostanzialmente per autopubblicare le persone che c'erano dentro. Ho proposto di fare una cosa un po' più seria, e per qualche tempo si è andati avanti così. Poi, nell'85, si decise che nel numero successivo avrebbe pubblicato solo chi era disposto a scrivere un saggio su un argomento specifico: "Ordinario e straordinario". Lo facemmo in quattro. Dentro la rivista c'era un cartellino con il mio numero di telefono e l'indirizzo, che chiamava a raccolta chi, nell'area di Padova, poteva essere interessato a seguire le riunioni. Mi ha chiamato Mario Benedetti. Intanto avevo incontrato Fernando Marchiori all'università, e loro due hanno iniziato a venire. Dopo un po' si è capito che c'era un coinvolgimento da parte di noi tre maggiore degli altri; oppure che altri avevano un coinvolgimento diverso, più sperimentale, come andava molto di moda in quegli anni. […]
> Erano ventotto pagine; io avevo venticinque, ventisei anni. Mario Benedetti era più grande, insegnava a scuola, ma aveva l'affitto da pagare. Fernando Marchiori ha la mia età, ma si era laureato prestissimo. Fare una rivista così voleva dire che ogni pagina era

---

296 Per una bibliografia su «Scarto minimo»: C. Crocco (a cura di), scheda su «Scarto minimo», https://r.unitn.it/it/lett/circe/scarto-minimo (nell'ambito del Progetto CIRCE–Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee); S. Dal Bianco, «Scarto minimo». Una poetica, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 14, dic. 2020, disponibile all'indirizzo: http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/471; F. Marchiori, *Ottanta a nordest*, in R. Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia*, op. cit., pp. 73-89.

297 n. 0, novembre 1986; n. 1, marzo 1987; n. 2, ottobre 1987; n. 3, aprile 1988; n. 4, dicembre 1988; n. 5, giugno 1989. Il n. 0 è pubblicato dall'Associazione Inverso, mentre dal n. 1 da Panda Edizioni (da questo numero inoltre compare Giulio Mozzi come direttore responsabile).

298 Fernando Marchiori aveva esordito con la raccolta *Oramai*, Venezia, Helvetia, 1985.

299 Loro docenti alla facoltà di Lettere di Padova erano stati Mengaldo, Scaramuzza e Ramat.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> una roba in cui stavi mettendo il sangue […] Poi alcune delle riviste degli anni Ottanta avevano dei finanziamenti. Noi no: eravamo piccoli, non avevamo molti contatti, eravamo infinitamente snob. Dovevamo fare direttamente ogni cosa: interagire con le librerie, ad esempio. Ogni numero di «Scarto minimo» era l'ultimo. Eravamo in tre. C'era uno che voleva farla finita ogni tre settimane, uno che voleva fare la rivista a tutti i costi, uno che doveva mediare tra i due: questo ero io, e dovevamo convincere il Benedetti a smetterla di giocare al massacro[300].

La rivista ha ospitato testi dei loro autori, di altri poeti affini per poetica, traduzioni di poeti stranieri (Hubert Juin, Maria Iliù, Dylan Thomas, Duncan Bush, Marianne Moore, Robert Walser, Antun Branko Šimić, Tin Uljević e Josip Pupačić[301]), brani da autori stranieri ritenuti importanti per la definizione di una poetica condivisa (Joë Bousquet e E. M. Cioran[302]) e soprattutto densi saggi di poetica, discussi e condivisi dai redattori. È questo il principale motivo di interesse della rivista, che si è imposta tra quelle degli anni Ottanta come motore di discussione e di elaborazione di una prospettiva poetica originale. Tuttavia, a differenza delle altre riviste che si stampano in quegli anni, essa si contraddistingue per una teoresi contro se stessa, per avvicinare il più possibile la parola alla sua sorgente, pur consapevoli della distanza dalle cose. Peraltro questo presupposto («la contraddizione in seno alla scrittura (e alla lingua), il suo essere separata (e noi in virtù di essa) dalla verità»[303]) è condiviso con il versante allegorico, ma verrà respinta la relazione tra lingua e politica attraverso una parola espressionista, in favore di una parola di poco straniata rispetto alla comunicazione ordinaria, quel tanto che basta perché diventi lingua *altra*, in grado di mettere a nudo l'esposta condizione umana.

Nel titolo della rivista, che si rifà allo straniamento[304] di Šklovskij, si pone il problema della lingua poetica in rapporto alla vita. Il linguaggio comunica in modo automatizzato: di un oggetto «sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie»[305]. Così, «se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata»[306], mentre «per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra, esiste ciò che si chiama *arte*»[307], il cui scopo non è rendere l'impressione degli oggetti, bensì rappresentarli

---

300 C. Crocco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, «404: file not found», 4 marzo 2013.

301 Hubert Juin è tradotto da Fernando Marchiori («Scarto minimo», n. 0, nov. 1986, pp. 37-41). Maria Iliù è tradotta da lei e Stefano Dal Bianco («Scarto minimo», n. 1, mar. 1987, pp. 36-39). Dylan Thomas è tradotto da Marco Molinari e Stefano Colletti («Scarto minimo», n. 2, ott. 1987, pp. 17-21). Duncan Bush è tradotto da Anna Grazia Giardino («Scarto minimo», n. 3, apr. 1988, pp. 26-27). Marianne Moore è tradotta da Stefano Dal Bianco («Scarto minimo», n. 4, dic. 1988, pp. 26-29). Robert Walser è tradotto da Andrea Barbi («Scarto minimo», n. 5, giu. 1988, pp. 20-23). Antun Branko Šimić, Tin Uljević e Josip Pupačić sono tradotti da Ugo Vesselizza (*Tre poeti serbo-croati*, *Scarto minimo* n. 5, giu. 1988, pp. 38-47).

302 Tradotti da Renato Poletti, rispettivamente in *Scarto minimo* n. 4, dic. 1988, pp. 30-34; *Frammenti del Journal dirigé*, *Scarto minimo* n. 2, ott. 1987, pp. 27-31.

303 «Scarto minimo», n. 0, nov. 1986, p. 3. L'editoriale, in corsivo, è firmato dalla Redazione.

304 Il termine, coniato dallo studioso nel 1916, è «ostranenie», con l'errore di grafia di una sola «n» anziché due, che sopravvisse proprio in questa forma.

305 V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, op. cit., pp. 73-94.

306 V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, op. cit., pp. 81. Lo studioso cita le parole di Tolstoj (L. Tolstoj, *Appunti dal diario*, 29 febbraio 1897, in *Diario di Leone Tolstoj (1985-99)*, Milano, Treves-Garzanti, 1924, p. 90.

307 V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, op. cit., pp. 82.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mediante straniamento «per aumentare la difficoltà e la durata della percezione» al fine di «sentire il divenire degli oggetti»[308]. Vedere le cose non significa percepirle quando e perché sono di fronte a noi, così come l'immagine non è volta a riconoscere gli oggetti e avvicinarci al significato, ma a vederlo; per «visione» qui s'intende un modo deautomatizzato di percepirli, affinché la nostra stessa percezione vi indugi, cioè sia impedita dal procedere[309]. Non è l'addentrarsi in una lingua oscura a farci percepire più intensamente le cose, ma ciò accade quando infrangiamo il ritmo della lingua di quello *scarto minimo* necessario a straniarci da esso per fermarci – persistere nell'indugio – e pensare alla nostra vita.

Leggiamo il primo editoriale della rivista:

> Una poesia che non sia tautologia o nichilismo ma la verità delle figure del linguaggio, ossia il lavoro di trasferimento della vita in riflessione e scrittura, attraverso un continuo confronto con un grado zero, desumibile soltanto dalle sue alterazioni. Ciò diventa sinonimo di un aggirarsi sospeso, nell'esperienza di una perenne e mai colmata distanza, di un percorso che non eviti di affrontare la questione fondamentale dello stesso aggirarsi: la contraddizione in seno alla scrittura e alla lingua, il suo essere separata, e noi in virtù di essa, dalla Verità. Il sentirci facoltativi in ogni atto ci porta alla distanza necessaria per un canto impersonale. Ad esempio, un costante riconoscimento della scena dove si consuma l'evento della vita verificato ripercorrendone i margini, un'accettazione delle contraddizioni individuo-società, individuo-lingua come volontà infondata di trascendenza. In questo possiamo parlare, al di là della poesia del senso ritrovato, di una pacificazione: il poter dire sì con la minore paura possibile, nella trascendenza del nostro essere separati. Qui si apre lo spazio per la costruzione di ordini immaginari, intendendo la facoltatività non come facilità di gioco creativo ma come destino dell'arbitrario[310].

La «verità del linguaggio», partiamo da qui. Verità non è un sistema di pensiero organizzato, perché la poesia non giudica, ma sente; non è una confessione di se stessi, prioritaria rispetto alla forma, né una poesia che indossa la maschera della letterarietà per reagire all'inautenticità della vita. La verità per «Scarto minimo» ha a che fare con il *dire la vita* come appare, senza porsi né al di sopra delle cose (usando ad esempio un lessico ricercato, tecnico o ad alta escursione diafasica), né al di sotto, verso un minimalismo povero che disegna comunque un quotidiano artificiale. Aderire il più possibile alla verità della vita è una tensione pressoché irrealizzabile, perché la lingua resta sempre un filtro simbolico e arbitrario tra noi e le cose. Essere coscienti di questa separatezza non genera tuttavia rancore nei confronti della lingua; rancore che, secondo Benedetti, nella poesia italiana prende vita in «una scrittura che manifesta una sorta di astio, di rancore verso il linguaggio, semplicemente perché esso non dice quanto dovrebbe, perché non può farlo»[311]. A tal proposito egli cita i giochi fonici e semantici dell'intraverbalismo di Barilli, i commenti metalinguistici tra

---

[308] V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, ibidem.

[309] «Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"» (V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, p. 88).

[310] «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, p. 3.

[311] M. Benedetti, *Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, p. 28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parentesi o nei due punti come segnale di una fine non finita di Sanguineti, l'«oltraggio» del soggetto di Zanzotto o il finire del senso pasoliniano[312]. Una decisa presa di distanza, costata cara in quegli anni, dalla neoavanguardia e dallo sperimentalismo allegorico, poiché l'arbitrarietà del segno non può essere risolta da alcun atteggiamento ludico o muscolare rispetto alla lingua, in quanto la separatezza fa parte della nostra natura. Alla condizione umana, fondata sul nulla, manca un destino. Il nostro destino è aggirarci nel mondo in uno stato di sospensione e di provvisorietà, in completa solitudine. Una «solitudine non orfana»[313], irrimediabile, sulla quale trionfa la vita incurante del nostro stare tragico. Questa dimensione però non conduce al nichilismo e si disfa della nostalgia e del rimpianto: non c'è uno stato di felicità originale e perduto cui tendere, ma dobbiamo semplicemente liberarci dal senso e dalle contraddizioni, poiché sono il frutto di una nostra rappresentazione del reale, e accettarle come già presenti nella coscienza in una sorta di *disincanto positivo*, nonché di amore verso l'altro, solo quanto noi. Siamo esposti alla lingua che non può dire, perciò non vi può essere «fiducia nella lingua, perché le parole non sono affatto più vere delle cose»[314]. La lingua è altro da noi, è differente tanto quanto noi. Siamo portati a tornare su di noi e a stare nella solitudine della nostra mortalità, dove ci troviamo esposti e in pericolo: questa è la libertà del nostro stare al mondo. La vita ci sovrasta e noi ci ostiniamo a inglobarla nell'io che scrive. La poesia ha invece bisogno di fare pace con questa condizione, abbandonando il campo neoavanguardistico, non per rispondere all'appello di un particolare momento storico: tutto è contemporaneo nello stare al mondo. Per questo la poesia di «Scarto minimo» non si schiera contro qualcosa, ma prende atto della separatezza sia del segno linguistico sia dell'uomo, privilegiando una sorta di classicismo[315], da un lato in dialogo con le forme del passato, dall'altro andando a lavorare sui fenomeni ritmici e intonativi, che meglio rappresentano il corpo e il respiro dell'essere umano nel mondo. In altri termini, lo *scarto minimo* tra la lingua della comunicazione e la lingua *altra*, necessariamente poetica, non va cercato nel lessico, ma nella sintassi e nel ritmo, in quanto è lì che s'incarna la nostra mancanza. Ecco perché questa poetica non va confusa come una variante minimale della poesia confessionale: il suo nucleo centrale riguarda la specie, non l'espressione immediata di sé. La poesia è da intendersi come «scena» (in cui sono presenti personaggi che possono agire) «lirica»[316], ossia esito di una sensazione mentale, promossa dalla sintassi e dal ritmo, prima che dal lessico, poiché essi fanno parte del corpo, che rileva l'alterità del reale rispetto a lui e l'impossibilità del linguaggio di aderire alla vita. Ci si allontana, dirà Benedetti, da:

---

312 M. Benedetti, *Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso*, «Scarto minimo», ivi, pp. 28-29.

313 L'espressione, che allude alla solitudine comune agli esseri umani, prende le mosse da un verso di De Angelis («e la vita regna, sola, certo, ma non orfana», «Altro», 4-5, 1978, p. 136), citato da Benedetti nel suo primo articolo su «Scarto minimo», in cui afferma che «la vita regna costitutivamente priva di origine e di fine ultimo, la destinazione dell'uomo è la solitudine senza giustificazioni, senza comprensioni. La poesia così allontana da sé un grande tema come quello dell'assenza e sentimenti ad esso legati come la nostalgia o il rimpianto. Ma anche non permette che la vita si offra pienamente nella "catena incantevole delle rappresentazioni" che è la catena sintattica: l'esaltante continuità di affermazione del mondo» (M. Benedetti, *Dinanzi al nulla*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 25-26).

314 S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, pp. 11-15: 12.

315 Definito anche una sorta di «medietas petrarchesca» (S. Dal Bianco, ibidem).

316 S. Dal Bianco, *Due generi della rappresentazione*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 11-13: 11.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> una scrittura intesa come coincidenza del mondo, come riferimento a un piano esterno dove l'esprimere fa coincidere se stessi con le parole in una continua e rassicurante attività di identificazione. E che ci porta costantemente fuori, in una distanza da noi stessi dove sappiamo di non appartenerci e paradossalmente di consistere nell'unica nostra realtà[317].

La coscienza di questa alterità genera «perplessità»[318] nello sguardo, il quale non si accanisce né a pensare un'oltranza né a negarla; esso si aggira sospeso, dando vita ad una comunicazione incerta e instabile. Per Benedetti le figure che creano perplessità sono: la «non concordanza della persona» (nella sequenza delle frasi sono presenti soggetti diversi e l'azione è differita e spostata), la «non concordanza di tempo (l'uso arbitrario dei tempi)», la paratassi, che esprime «la necessità e la superfluità degli eventi»[319].

È il 1986: Mario Benedetti non aveva ancora trovato il modo, ma aveva già capito l'impulso della sua poesia: scrivere è dire la condizione umana esponendosi alla lingua, che rispecchia la nostra solitudine sospesa, con una sintassi in bilico per portarci fuori da noi stessi, in un luogo dove sappiamo di non appartenerci, ma che incarna la nostra unica vera realtà, quella dove abbiamo sentito di essere vivi.

---

317 M. Benedetti,*"Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso"*, «Scarto minimo», ibidem.

318 M. Benedetti, *Dinanzi al nulla*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 25-26: 25.

319 I tre caratteri formali della perplessità sono indicati in M. Benedetti, *Dinanzi al nulla*, «Scarto minimo», ibidem. Per la non concordanza di tempo Benedetti rimanda anche (ibidem) a E. Testa, *Il codice imperfetto della "nuova poesia"*, «Nuova corrente», 89, 1982.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. *Umana gloria*. L'intensità e la distanza dell'esperienza

3.1. Note preliminari

Umana gloria, l'opera che impone Mario Benedetti agli occhi della critica e della comunità poetica come una delle voci più importanti dell'ultima parte del secolo scorso, viene pubblicata nella collana «Lo Specchio» dell'editore Mondadori nel gennaio 2004. È interessante osservare come le generazioni più giovani abbiano conosciuto la sua poesia proprio a partire da questo libro, che è costruito sostanzialmente risistemando materiale già presente nelle opere precedenti[320], talvolta con qualche variante. Chi invece già le conosceva, le ha ripercorse in un modo nuovo, cogliendo lo sprigionarsi di ciò che già prima si scorgeva. Non si tratta di un'antologia, bensì di un'architettura in versi (con alcune parti in prosa) che va considerata nelle singole poesie in relazione all'opera complessiva. Diamo qui conto della provenienza dei testi[321]:

	MG	LC	CS	SP	TV	PT	BL	I
Lasciano il tempo e li guardiamo dormire								■
IN FONDO AL TEMPO								
Da lontano							■	
Di domenica					■	■		
In fondo al tempo					■			

[320] Le opere precedenti a *Umana gloria* sono: *Moriremo guardati*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1982 (MG); *La casa*, Milano, Polena, 1985 (LC); *Il cielo per sempre*, in «Schema», supplemento al n. 33/34, 1989 (CS); *I secoli della primavera*, Ripatransone (Ascoli Piceno), Sestante, 1992 (SP); *Una terra che non sembra vera*, Udine, Campanotto, 1997 (Premio San Vito al Tagliamento 1996) (TV); *Il parco di Triglav*, Brunello (Varese), Stampa, 1999 (prefazione di Maurizio Cucchi) (PT); *Borgo con locanda*, Circolo culturale di Meduno, 2000 (prefazione di G. M. Villalta) (BL). Nella rivista «Il gallo silvestre» (12, dicembre 1999), oltre alla traduzione «Il ricordo» della poesia «Le souvenir» di Bonnefoy (dalla raccolta «Ce qui fut sans lumière»), compaiono sette poesie versione definitiva di *Umana gloria*: *Borgo con locanda*, *Da lontano*, *La casa della Gjave*, *Immaginare vuoto*, *Per la mia nipote*, *Per un fratello*, *A D.*. In *Umana gloria* è presente la dedica «a Virginio Feroldi», padre di Donata, per anni compagna del poeta, da lei accudito fino alla sua scomparsa. Nella bandella sinistra vi è una nota al libro, non firmata, e nella bandella destra la nota biografica dell'autore. In quarta di copertina alcuni versi («La mia voce è ferma dove il canto andava, / e io guardo un cavallo e un uomo / che ha tra il volto e la segale i fiordalisi. // Non è seminato, è solo vasto dalle due parti, / e io guardo quello che ho letto / di una terra che adesso è povera».), scritti con la grafia dell'autore, secondo la scelta grafica della collana in quegli anni.

[321] «Città e campagna» è presente in PT con il titolo «Mi sento nel giro che facevi a prendere la legna» (PT 52); «Brest» in PT è il titolo di un'altra poesia (PT 26, che in UG è presente con il titolo «Rue de Siam», UG 43), mentre in UG ritorna a essere la versione di TV; «Giorni a Torino» è presente in PT con il titolo «La bella estate» (PT 34); «Ricordo 1» è presente in SP 71 senza titolo; «Ricordo 2» è presente in SP 74 senza titolo; «Altri ricordi 1» è presente solo in UG; «Altri ricordi 2» è presente in SP 73 senza titolo; «Figura 1» è presente senza titolo e con varianti in CS 23 (dove è seguita da un secondo componimento/strofa, «Ho la febbre») e in SP, senza titolo e con varianti (SP 28); «Figura 2» è presente senza titolo in CS 27 (con varianti) e in BL con il titolo «Figura vuota» (BL 20, con varianti) e (con varianti) in «Scarto minimo» 0, novembre 1986, p. 8; «Figura 3» è presente in TV senza titolo (TV 29); «Figura 4» è presente solo in UG; «Stanca madre» è presente in CS senza titolo e con dedica «a mia madre» (CS 16, con varianti), in SP senza titolo e con varianti (SP 19), in PT con il titolo «Vecchia madre» (PT 43, con varianti); «Ciò che posso vedere» è presente in PT con diffuse varianti (PT 50). Nella colonna UG sono riportati i testi presenti solo in UG.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Slavia italiana						■		
Viene l'inverno								■
Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte					■			
Nelle finestre i giorni					■			
Borgo con locanda							■	
Vanno via i tuoi occhi						■		
Arrivano a piedi come gli dèi, stanno lì					■			
UN FIORE CHE CRESCE PIÙ DI QUELLO CHE POSSA								
Slovenija ◉					■	■		
Per mio padre ◉					■	■		
Quanto siamo stati con le foglie che vanno via dai rami					■			
La casa della Gjave ◉					■			
Venerdì Santo					■			
Con il sole nel muro grande di casa								■
Città e campagna						■		
È stato un grande sogno vivere					■			
ALTRI LUOGHI								
Fine settimana					■			
Log, Ambleteuse ◉					■			
Brest					■	■		
Rue de Siam								
Pas-de-Calais							■	
Sopra una vecchia fotografia						■		
La penisola della Hague					■	■		
Ilya Kabakov al Centre Pompidou							■	
I monti del Cantal						■		

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

IN CITTÀ								
Che cos'è la solitudine						■		
Nel quartiere						■		
Questo caldo alle mani ◉	■	■		■				
Largo della Crocetta								
Una donna					■			
Una donna e il suo bambino						■		
Per le vecchie case						■		
A D .							■	
Per un fratello							■	
E di settembre questa luce, vale tanto dirlo						■		
Genova, e adesso Alma non è viva				■				
Giorni a Torino ◉						■		
PROSE								
Ricordi (1-2) ◉				■				
Besancon ◉				■				
Altri ricordi (1-2) ◉				■				
La strada sale come il tratto forte...		■				■		
QUALCUNO GUARDERÀ IL BENE								
Figure (1-4) ◉			■	■	■		■	
Le iscrizioni neolitiche ◉				■				
Sopra una poesia di Esenin						■		
Stanca madre			■	■		■		
Come dire che due ragazzi camminano				■		■		
Quadri					■	■		
Le vecchie donne della nostra casa...						■		
Per la mia nipote							■	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il parco del Triglav						■		
Giacomo Pittore						■		
Ferma vita						■		
Matrimonio al rifugio Fodara Vedla					■	■		
SASSI, POSTI DI ERBE, RESTI								
Giorno di festa ◉					■			
A cena dalla nuova famiglia							■	
Verso la casa nuova				■		■		
Unico sogno							■	
Io non ho più niente di me				■				
Immaginare vuoto							■	
Ciò che posso vedere ◉						■		
Stagioni						■		
Nel mio dormiveglia							■	
Natale in Carnia							■	
Borgo Scovèrtz								
Non sapevo se le mie parole erano le stesse					■	■		
Avevo la gente per mano			■	■				
Rientri di fine agosto in città								
Nuvolo senza una forma								
Le mani sulla mela, sole con il verde								
ULTIMI MONDI								
1-3 {Le camicie che metti via...)								
Riesumazioni								
Area museale								

◉ con varianti.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Come si nota, le raccolte più presenti sono «Una terra che non sembra vera» e «Il parco del Triglav», seguite da «I secoli della primavera» e «Il cielo per sempre». In sporadici casi invece i testi provengono dalle prime due raccolte, che Benedetti, durante tutta la sua vita, ha sempre cercato di oscurare, se non di rinnegare. Ne capiamo i motivi, in quanto all'interno di *Moriremo guardati* e *La casa*[322] si riconoscono soluzioni ritmiche e lessicali poi abbandonate accanto ai tratti stilistici che saranno propri dell'autore[323].

Il titolo riprende uno degli ultimi testi della raccolta, tra i pochi inediti: «Povera umana gloria / quali parole abbiamo ancora per noi?» (120.7-8). La *gloria umana*, per Benedetti, sta tutta nel dire il mondo «unico e minuscolo» (120.6), dove un tempo siamo stati, ma che ha varcato la soglia dell'eterno («E il succo nella bocca della tua eternità», 120.5) nel momento in cui vive nel tempo della mente. In quel cosmo, dove realtà e sogno restano sospesi nella lingua, risiede la parte più vera di noi. Da una conversazione con l'autore, abbiamo inoltre appreso che l'espressione «umana gloria» risale a Tasso. In particolare essa ricorre in due sonetti: il 1506 (*In memoria di donna Alvina Mendoza*), in cui vengono lodate le virtù della donna morta (tesa all'«amore» e allo «zelo», v. 7; «Lontana dall'impuro e dall'ambiguità», v. 8), la cui anima «Non fu d'umana gloria altera e vaga» (v. 11), tanto che ora le porte dei cieli le si aprono «tra lumi e canti» (v. 12) e l'anima «lieta in lui (il Re del Cielo) s'appaga» (v. 14); il sonetto 1664 (*Al signor Giulio Mosti, sopra il disprezzo della gloria umana*), che costituisce forse il luogo più convincente per il rimando. Questo è l'incipit: «Giulio, s'umana gloria ha tante corna» (v. 1). Nel testo l'*umana gloria* viene poi contrapposta alla «vera gloria ove ogni pura mente / illustra il Sol che mai non parte e torna» (vv. 7-8) per incitare a combattere la battaglia imminente all'insegna del «sommo duce» (v. 10), armando «il cor di fede» (v. 11), nella speranza di mantenere in vita le proprie spoglie (v. 13).

3.2. Sentirsi nei luoghi

I luoghi, le cose e il vasto mondo di memorie disseminati nella poesia di Benedetti sono guardati da una distanza indefinita, presenti e assenti al tempo stesso, non tanto perché il loro essere stati è asincrono rispetto alle forme della lingua, quanto perché nella mente ciò che è stato permane, senza soluzione di continuità, insieme a ciò che appare ancora. Ci troviamo soprattutto in quella parte del Friuli al confine con la Slovenia attraverso Sella Carnizza fino all'ultima propaggine resiana tra le valli dei fiumi Cornappo e Torre. Sono luoghi di confine, anche linguistico (luogo d'altri, lingua d'altri e tra due lingue), perché in quell'area vive una minoranza (slovena) che parla una variante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

322 L'opera è stata disconosciuta dall'autore e distrutta in tutte le copie in suo possesso a causa della sciatteria dell'edizione (es. refusi, impaginazione).

323 Si rimanda al capitolo «Come si diventa Mario Benedetti» per un esame delle prime raccolte, che meritano di essere studiate per ricostruire a ritroso il percorso poetico dell'autore.

retoromanza tra il friulano e lo sloveno[324]. Essi mostrano un'infanzia povera, incistata nel «borgo» (49.17) e in un paesaggio di boschi, campi, monti, animali e una serie di figure umane, i cui nomi segnalano un osmotico percepire di cose, vivi e morti, malgrado il loro scomparire a opera del tempo e dei suoi eventi traumatici, come la guerra («carbone dei corpi e delle mucche / vestiti bruciati, visi neri / fumo delle carni e del fieno umido», 49.18-20[325]) e il terremoto.

Sin dalla poesia che apre la prima sezione[326] siamo sbalzati in quel mondo, che pare prendere vita da un sogno («nel prendere sonno», 35.1) o da uno stordimento («Ruotavo la testa per fare la giostra / con i bambini e con i grandi che vedevo e non vedevo», 35.8-9). Lo sguardo è quello di un bambino, è malato (ha «un cervello ferito in una parte», 35.12; i suoi «occhi facevano i matti», 35.5), si trova in ospedale, come si desume dalla stanza, da «i bambini e (…) i grandi che vedevo e non vedevo» (35.9) e dai pazienti descritti come «tanti che diventavano subito bambini» (35.16). Per quel bambino lo spazio e il tempo, dentro e fuori di sé, animano il suo sentire, così che l'ospedale si sovrappone alla casa e ai giochi col fratello (35.1-3). Le tende − un segno di decoro, nonché un filtro per la vista −, sfiorando la carne del volto, fanno sorgere una coscienza, nel momento in cui quel bambino sente le cose e le voci nell'aria: «sentivo una carnagione nelle tende le parole in giro / del viso della nonna» (35.7-8). Tuttavia qui sta accadendo più di questo: non siamo di fronte a un congegno metaforico, bensì sono proprio le tende a essere la carnagione del volto. Stiamo allora entrando in un modo di sentire, che per Benedetti avviene prima di «sapere», perché ha in sé l'idea di abbandonarsi a quel *fuori* che fa sentire vivi. Meglio ancora, sapere e sentire hanno lo stesso valore nel percepirsi vivi (mentre viviamo) non tanto per ricordare un momento particolare, quanto per portare quell'intensità nella lingua. Ecco perché non sappiamo decidere dove si accampano le cose e l'agire di quelle figure, colti in una successione di primi piani scorciati dagli elenchi («la tasca, il naso, le ginocchia, una mano con la mela / o con la scodella, o con niente, senza braccio, / come da paure, da un cervello ferito in una parte», 35.10-12). Non importa se siano nella casa o nella stanza d'ospedale: esse stanno accadendo nella mente dove spazio e tempo si mescolano in un tempo altro non per raccontare un vissuto particolare né legato all'infanzia dello sguardo, ma proprio perché l'essere umano vive così. Nelle poesie di Benedetti il

---

[324] In un'intervista del 2010 (ripubblicata postuma nel 2020), alla domanda di Franca Mancinelli («(…) Vorrei chiederti che cosa rappresenta il dialetto per te e se è cambiato, negli anni, il modo in cui ti sei avvicinato ai suoi suoni, alle sue parole. Infine, pensi che la parlata del tuo paese abbia inciso nei soprassalti, nelle slogature dei versi di *Umana gloria*?», Benedetti risponde: «La parlata friulana (la variante retoromanza orale) è la mia lingua materna. Nulla di più. La mia lingua naturale e di cultura nazionale è l'italiano; attraverso questa lingua filtro tutto, la mia sensibilità, ecc. Gli inserti di cui parli fanno parte, se vogliamo, di una sorta di poetica non dichiarata» (F. Mancinelli (a cura di), *Intervista a Mario Benedetti e Gian Mario Villalta*, leparoleelecose.it, 27 giugno 2020).

[325] Questi versi si riferiscono alle case del paese bruciate dai nazifascisti dopo la fine dell'esperienza partigiana.

[326] *Da lontano* (35); la sezione è *In fondo al tempo*. Questo è il testo, presente anche nella raccolta *Borgo con locanda* (14): «E la casa mi volava via nel prendere sonno. / Ero con mio fratello così distante dai nostri giochi / della palla, dell'aquilone, della canoa. // Era perché non poteva restare niente di tutto questo / che gli occhi facevano i matti. Sorpresi come uno stupido / a cui si dice "che cosa fai". Non lo sapevo, non avevo febbre, // sentivo una carnagione nelle tende le parole in giro / del viso della nonna. Ruotavo la testa per fare la giostra / con i bambini e con i grandi che vedevo e non vedevo: // la tasca, il naso, le ginocchia, una mano con la mela / o con la scodella, o con niente, senza braccio, come da paure, da un cervello ferito in una parte. // A letto era un bel cielo dalle finestre di tanti bei giorni. / Venivano da lontano, dalle parole che si dicevano in casa. / Quando pioveva eravamo solo acqua e con il vento aria. // Venivano tanti che diventavano subito bambini…».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

succedersi paratattico delle scene crea continuità temporale, dal momento che gli eventi sono spazializzati (sospesi e senza gerarchia) nel vissuto.

Le cose allora prendono vita nello sguardo:

> Quando pioveva eravamo solo acqua e con il vento aria, (35.15);
>
> Le ortensie sono l'ombra che fiorisce, la sera è lungo il muro dipinta.
> Saremo una sera chiara, quasi di primavera, sopra i vasi di menta. (54.13-14);
>
> Avevo i giorni chiari,
> l'estate era contenta di avermi.
> Alto bosco, torrente di pini
> che si raccontava per farmi dormire. (125.3-7).

Gli elementi naturali vivono e agiscono, rendendo indefinita la scena, come ad esempio, in *Slovenija* (49), il «vento che pensa e ha avuto un prato là» (49.2) è lo stesso che potrebbe essere «venuto con i passi nell'erba» (49.1), dato che qui il soggetto sembra essere una figura umana (forse addirittura la stessa prima persona del testo, che si vede dall'esterno), giunta a piedi per raccogliere l'erba di un prato, la quale poi «scende, va così» (49.3) e fa salire il forcone nella bica di fieno. In questo senso si possono anche intendere l'immagine del covone come una «mummia» (49.3) e la scelta del verbo «sale» (49.3): mentre l'azione di far salire presuppone un agente, qui il verbo attivo rende (grammaticalmente) il forcone stesso protagonista del suo salire, come se appunto l'oggetto fosse vivente. La sintassi diventa ambigua e permeabile per rendere il percepire colloidale della mente, sapendo che un colloide è una non soluzione: non c'è né un soluto completamente disciolto né una sospensione con il precipitato sul fondo, perché la fase dispersa presenta particelle finemente suddivise. È una «quasi soluzione» (in cui il soluto è quasi disciolto nel solvente), la quale incarna il nostro modo di vivere tra memoria e presente in un tempo altro.

Per Benedetti le cose non significano in quanto oggetti, bensì costituiscono una rete di significati mai veramente fuori di noi, che siamo collocati e protesi nel mondo con il corpo:

> Le cose riposano nell'inerzia del nome. La loro è sì una presenza ma una presenza vana, senza futuro (non possiamo introdurvi un fine), che può fare a meno di vite che siano progresso e non semplice contemplazione immota[327].

Nel percepirle, già le intendiamo, cioè ci rivolgiamo ad esse, in quanto ne riconosciamo la forma e la funzione per la nostra passata esperienza. Per questo, tra l'altro, possiamo dire che vediamo di più e di meno di quello che vediamo. Infatti, da un lato le cose non ci appaiono in modo neutro, ma in quanto sono sempre ricondotte a come è conformato il nostro corpo e all'uso che ne facciamo, dall'altro siamo in grado di immaginare anche i profili degli oggetti che non rientrano nel nostro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[327] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, p. 22.

sguardo. Ci troviamo così in un «campo di presenza vissuta»[328], cioè in un orizzonte temporale dove la nostra coscienza tiene insieme il presente percepito, l'intuizione di qualcosa già avvenuto (perciò assente) e l'istintiva anticipazione di ciò che avverrà (in base all'archivio delle nostre esperienze)[329]:

> Anche l'aeroplano è un tempo che è stato
> se il tuono mi può portare da qualche altra parte.
> Se il fieno guardato marcire
> mi può portare da qualche altra parte. (123.7-10)

Nella relazione tra noi e le cose trascorre la vita, che viene percepita solo quando ci sporgiamo in quel sentire, incoscienti della inesorabile distanza. C'è sempre un momento di ingenuità nella percezione, ma non possiamo mai isolarlo mentre accade, perché in qualche modo siamo sempre coscienti e comprendiamo il mondo (cioè rappresentiamo l'esperienza) tramite la lingua. In altri termini, vi è sempre uno iato tra il vissuto e il compreso, ma d'altra parte, non potremmo essere coscienti senza lingua. La sfida impossibile di Benedetti è quella di raccontare il vissuto mentre lo viviamo, dunque di rappresentare l'esperienza mentre accade, quando siamo collocati in uno spazio fisico con la mente, che tiene in sospensione ciò che percepiamo adesso insieme al nostro vissuto. L'unico modo per cercare di aderire all'esperienza sarebbe privarsi delle barriere tra sé, le cose e gli altri, stare nella distanza, nel limite tra coscienza e incoscienza, per sentire – presentire – l'esistenza come qualcosa che precorre e s'incarna nelle cose. Proprio in questo aderire senza difese al reale si sprigiona la temporalità dell'esperienza umana, attraversata da un eccedere sensoriale o dal silenzio tra gli scenari della memoria. In altre parole, tramite le cose la nostra temporalità entra nella lingua se lo sguardo non intende indagarle come oggetti, ma se si attesta in una dimensione pre-sensibile di «inconoscenza»[330], una sorta di percezione alogica, in cui il soggetto si fa corpo col mondo, esce fuori da sé per sentire la vita. È una sorta di conoscenza in negativo, in cui i confini tra il visibile e ciò che accade nella mente si fanno permeabili e il sentire prevale sul comprendere, nel tentativo di fermarsi sulla soglia della coscienza. È come, per dirla come Bousquet, scrivere restando nell'ombra, nella sfumatura della sera, abbandonando la coscienza in una tensione impossibile[331].

---

328 E. Husserl, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*, Husserliana X. Martinus Nijhoff, Den Haag, 1969, p. 83, cit. in S. Gallagher, D. Zahavi, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, op. cit., pp. 122-151.

329 Ciò che Husserl (cfr. nota precedente) chiama impressione, ritenzione e protenzione.

330 L'espressione è di J. Bousquet e si trova in particolare nei suoi scritti teorici: *Les capitales*, *ou de Jean Duns Scot à Jean* Paulhan, Paris, Le Cercle du Livre, 1955; *Langage entier*, Montemart, Rougerie, 1966; 1981; *Notes d'inconnaissance*, Montmart, Rougerie, 1967; 1981.

331 J. Bousquet, *La Connoissance du Soir*, Paris, Gallimard, 1947, trad. it. A. Marchetti, *La conoscenza della sera*, Rimini, Panozzo Editore, 1988. Il titolo dell'opera fa riferimento alla «cognitio vespertina» del *Liber sententiarum* di San Bonaventura, la quale rappresenta la conoscenza di Dio nelle sue opere, secondo l'idea che Egli si rivela in ciò che appare. La conoscenza della sera prende atto della separatezza dell'uomo dal mondo per cercare di ricomporsi in un'unità che precede il mondo, nel momento in cui lo sguardo si allontana dalla dimensione razionale per fermarsi nelle sfumature delle cose e nella loro ombra. Bousquet è uno degli autori che Benedetti ha avvicinato negli anni Ottanta (durante l'esperienza di «Scarto minimo»), quando ancora si stava interrogando sulla forma della sua poesia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Siamo portati all'eccesso del sentire per aderire alla vita che accade, trovando noi stessi. Tuttavia questo gesto si ferma sempre sulla soglia, propria dell'essere umano, che ci separa dagli altri e dalle cose, perché:

> il nostro cuore, il nostro sentire, ci eccede (…) ci oltrepassa, ci sormonta, in quanto avverte l'insufficienza di una relazione che avviene sempre in uno stare di fronte alle cose (…) limitato, discontinuo, irrisolto, mutevole. Al nostro sentire viene a mancare la misura (…) che permetterebbe il conchiudersi, ma anche il «dissolversi» del rapporto, la sua piena realizzazione (…): vi è invece un traboccare, un debordare, un eccedere, come perdita del senso del limite. È in questo modo sancita per l'uomo l'irriconoscibilità del mondo. Il contatto con esso avviene nell'inadeguatezza, per altri versi in un inizio tremendo. Il bello (…) è soltanto l'inizio del tremendo[332].

E ancora:

> L'uomo, l'individuo umano, ha coscienza di sé unicamente in un sentire in eccesso perché gli manca il sentimento di una continuità tra se stesso e il mondo[333].

Per Benedetti la finitudine che condividiamo con le cose sprigiona l'intensità del sentire con cui, nella nostra «interiorità»[334], prendiamo coscienza di essere vivi, intuendo una continuità con l'instabilità del mondo:

> Noi siamo nelle cose come cose nostre solo in quanto le diciamo caduche con noi, consapevoli con noi di questo. Toglierle dalla loro visibilità ed esteriorità è donare loro il nostro essere umani, una patina, un deposito immateriale che significa riconoscerle appartenenti a questo mondo, alla sfera dell'eccessivo che si è volta in quella dell'immenso sentire l'intera esistenza terrestre in quanto finita, mortale: è questo che si deve testimoniare, questo celebrare, in questo consiste la grandezza dell'uomo[335].

La parola, toccando la caducità delle cose, le rende a noi intime, perché su di esse si depositano le nostre tracce[336]. Così esse vengono tolte dalla loro visibilità, dal loro riposare solo nell'«inerzia del nome», per essere portate in uno spazio «assoluto» e «sovrapersonale»[337], che sancisce al tempo stesso la discontinuità tra il mondo e l'uomo, e il suo conseguente senso di mancanza. Infatti, per dirla come Bataille, altro autore importante per Benedetti: «Non siamo tutto, anzi, in questo mondo

---

[332] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 25.

[333] M. Benedetti, ibidem.

[334] «La cosa ha una interiorità poiché questa interiorità consiste proprio nel nostro sentire in eccesso, debordante, illimitato, senza misura − il nostro modo di essere in relazione con l'esterno − che a questo punto si risolve, si compie, o si "dissolve", trova riposo nel sentimento della finitudine come condizione di ogni cosa» (M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 26). Si veda anche l'idea di Bataille che l'uomo esiste «all'interno» (G. Bataille, *L'Erotisme*, Les Editions de Minuit, 1957, trad. it. *L'erotismo*, Milano, Sugar Editore, 1962, p. 15).

[335] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 27.

[336] «Dire la caducità è disporre di una parola in cui la cosa diviene intima, familiare a noi perché su di essa si è depositato l'umano, un valore umano e laico» (M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, ivi, p. 27; Benedetti sta commentando la lettera di Rilke a von Hulèwicz del 14 dicembre 1922).

[337] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit. p. 24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

abbiamo solo due certezze: di non essere tutto e di morire»[338]. L'uomo non è tutto perché è un essere «frammentario», chiuso nella sua individualità, che si dispiega lungo una storia unica, peraltro esposta, vulnerabile, inscritta nel procedere biologico che la sovrasta. Neppure il fatto che essa si svolga all'interno di una comune cornice e che si intrecci con altre vite la priva della sua unicità, poiché «tra un essere e l'altro, vi è un abisso. Vi è una separazione»[339]. Siamo esseri dentro solitudine irrimediabile e dagli altri ci separa una distanza, che è la coscienza della finitudine.

Proviamo a spiegare questa mancanza con le parole di Carlo Michelstaedter, l'autore su cui Benedetti si è laureato, il quale, nell'incipit de *La persuasione e la rettorica*, scrive:

> So che voglio e non ho cosa io voglia. Un peso pende ad un gancio, e per pender soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende e quanto pende dipende.
> Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza; lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendente fino a che sia contento discendere. − Ma in nessun punto raggiunto fermarsi lo accontenta e vuol pur scendere, ché il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. E nessuno dei punti futuri sarà tale da accontentarlo, che necessario sarà alla sua vita, fintanto che lo aspetti (…) più basso; ma ogni volta fatto presente, ogni punto gli sarà fatto vuoto d'ogni attrattiva non più essendo più basso; cosi che in ogni punto esso manca dei punti più bassi e vieppiù questi lo attraggono: sempre lo tiene un ugual fame del più basso, e infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere. −
> Che se in un punto gli fosse finita e in un punto potesse possedere l'infinito scendere dell'infinito futuro − in quel punto esso non sarebbe più quello che è: un peso.
> La sua vita è questa mancanza della sua vita. Quando esso non mancasse più di niente − ma fosse finito, perfetto: possedesse sé stesso, esso avrebbe finito di esistere. Il peso è a sé stesso impedimento a posseder la sua vita, e non dipende più da altro che da sé stesso in ciò che non gli è dato di soddisfarsi. Il peso non può mai esser persuaso.[340]

La costitutiva mancanza dell'uomo lo spinge verso la «persuasione», cioè alla «pretesa d'Assoluto»: non siamo tutto, ma vorremmo esserlo. Se da un lato siamo inchiodati alla nostra individualità frammentaria, dall'altro siamo protesi verso una totalità originaria e indistinta, come fosse perduta nel venire al mondo. Essa è qualcosa di più dell'ostinata idea di perdurare oltre il morire, sempre incombente e insuperabile. Siccome non saremmo mai persuasi dall'idea di non essere tutto, viviamo nella mancanza, che genera angoscia. D'altra parte siamo portati a dire questa nostra condizione; nel farlo, compiamo un atto di violenza contro di noi per uscire dalla nostra separatezza, come nell'incontro erotico dei corpi o come la vittima di un sacrificio, in cui la morte della vittima dissolve la sua individualità per far apparire la totalità dell'essere. Nella lingua ci spogliamo, restiamo nudi; in tal modo non solo mostriamo la vulnerabilità e l'esposizione all'imprevedibilità del vivere, ma, apparendo all'altro tramite il corpo esposto, usciamo anche dalla

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

338 G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1973, trad. it. *L'esperienza interiore*, Bari, Edizioni Dedalo, 1978, 2002, p. 25.
339 G. Bataille, *L'Erotisme*, op. cit., p. 13.
340 C. Michelstaedter, *La Persuasione e la Rettorica*, op. cit., pp. 39-40.

nostra separatezza nel tentativo di aderire alla vita che accade[341], di toccare l'intensità del sentire di fronte alla soglia della finitezza. Nella solitudine l'uomo percepisce di appartenere all'ombra delle cose, a ciò che precede lo stesso atto di scrivere, e accoglie la ferita incurabile che gli impedisce di aderire alla vita, dissolvendo ogni colpa perché nulla resta da recriminare[342].

3.3. Il sentire colloidale

Noi accadiamo nella quotidianità del nostro agire e viviamo nella lingua per comprendere l'ambiente, ma nello stare in relazione con le cose si mostra una distanza tra noi e il mondo. Nominate dalla lingua, le cose dunque entrano nel vissuto, presenti in contumacia, sebbene nelle parole permanga la traccia dell'esperienza che ci ha rivelato a noi stessi a partire da un luogo o da un evento accaduto:

> Quando dici "erba" piango,
> quando nelle tue parole ci siamo noi e c'è tutto
> l'aver incominciato da piccoli,
> qui in questa nostra terra, dici, in questa nostra terra (101.2-5).

Le parole risuonano nella lacuna tra noi e gli altri, ciascuno nel mondo della sua esperienza, divisi all'interno di un orizzonte che sentiamo comune:

> Non sapevo se le mie parole erano le stesse
> per tutti, la mia notte
> se era la stessa nessuno lo sapeva.
>
> Valli, ogni volta che venivo,
> erba ripetevo, adesso è ancora questa erba,
> e alberi, toccarli, dire alberi.
>
> Viale che non guardo,
> rimasto come lo sapevo ma neppure un viale.
> E cammino anche più in là di me
> adesso che piangere è pioggia,
> e stare soli è più grande. (124)

Deve esserci la distanza per far sì che la vita scorra nella relazione tra noi e l'altro. Le cose, che entrano nella nostra esperienza, ci ricordano la distanza da esse e, al contempo, rivelano il nostro stesso essere distanti, così l'intensità del sentire nasconde l'impossibile adesione delle parole alla vita:

---

341 Secondo Michelstaedter, si tratta di «rettorica», quando cerchiamo l'Assoluto nelle cose e nell'attimo dopo, invece di restare nella vita che accade.

342 Così, l'esistenza dell'uomo è un incessante ritornare a sé come fosse sempre la prima e l'ultima volta, interrogando il proprio destino – che è mancanza di un destino – senza colpa e vergogna, senza rimpianti e nostalgie; è un uscire da sé che permette di aprirsi in un tempo assoluto, il quale viene prima di ogni tempo e nel quale si rinnova, di volta in volta, l'intera esistenza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Io non ho più niente di me.
> Respiro la fatica della stanza a stare
> dove gli uomini non sono più.
> Io che sono qualcos'altro: distanza dalla vita (117).

La tensione tra prossimità e vicinanza si realizza anche tramite l'osmosi metaforica tra soggetto e oggetto, senziente e sentito, come si nota nel verso «Respiro la fatica della stanza a stare». Qui è il corpo a provare la fatica di stare senza i vivi, ma al contempo essa si riversa nella stanza fino a entrare di nuovo nel respiro, in una sorta di relazione chiastica (da dentro a fuori e da fuori a dentro), come qualcosa che proviene dall'esterno e al contempo investe il corpo. Non è una semplice corrispondenza retorica o la proiezione nel paesaggio interiore, bensì questa osmosi metaforica e sintetica, che lega il soggetto al mondo percepito, è il sentire colloidale della mente che affiora nella superficie della lingua, producendo lo straniamento tipico delle poesie di Benedetti.

Se «dire» è «toccare», non resta che dire per toccare: anche se distante, la lingua diventa il luogo più vero in cui accadiamo, permettendoci di *stare* nella vita, anche se non sappiamo *come dire* («Come tanto bianco uno può dirlo come si vuole?, / che non è questa la neve, non è questa neve che è grande per noi?», *A cena dalla nuova famiglia*, 114.6-7; «Io che sono delle cose negli occhi, / ma non so dire come sono quando le guardo», 131.3.7-8), sovrastati da una vulnerabilità senza riparo. Non è questione che coinvolge solo la biografia dell'autore, in quanto la persona che dice *io* appartiene a chiunque, perché ciascuno percepisce così il vissuto. Secondo Deleuze, «ogni volta che scriviamo, facciamo parlare qualcun altro. E innanzitutto facciamo parlare una certa forma»[343]. Nel mondo classico a parlare sono gli individui, aderenti all'essere, nel mondo romantico sono i personaggi all'interno di una rappresentazione e nel mondo moderno sono le:

> singolarità pre-individuali, impersonali, che non si riducono né agli individui, né alle persone, né a un fondo indifferenziato. Sono singolarità mobili, veloci e volanti, che passano da uno all'altro, che fanno effrazione, che formano delle anarchie coronate, che abitano uno spazio nomade[344].

A questo proposito Deleuze si riferisce alla «quarta persona singolare», un'espressione usata dal poeta Ferlinghetti per indicare un io-chiunque, un io-tutti, in cui l'esperienza esce dall'individuo per risuonare in quella dell'altro. Se consideriamo la voce nei testi come una singolarità, ci attestiamo a un livello di lingua che racconta i frammenti dell'esperienza individuale per mostrare una condizione comune: ciascun essere umano è incarnato e situato con il corpo nell'ambiente e ciò che percepiamo diventa il nostro mondo, che accade nella mente a partire dal nostro agire nello spazio. Il nostro modo di percepire è colloidale e crea nella mente un campo di presenza vissuta dove

---

[343] G. Deleuze, *Intervista a Jeannette Colombel*, in «La Quinzaine littéraire», I, 68, 15 marzo 1969, pp. 18-19; in Id., *L'île desert et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, trad. it. *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 177-180.
[344] G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, op. cit., p. 177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dentro e fuori si tengono insieme (sono «visti» allo stesso modo), lasciando una lacuna, poiché, a causa della nostra propensione biologica e cognitiva, non siamo in grado di percepire le cose mentre accadono (la coscienza ci allontana dal sentire), ma tramite la lingua e le sue forme cerchiamo di rinnovare l'intensità di un presente ricordato. *Siamo tra*, vicini e distanti dalle cose, sospesi nell'incompiuto dove spazio e tempo, vivi e morti esistono simultaneamente.

Nelle poesie di Benedetti è un io-chiunque a parlare, che al contempo sta dentro e fuori la sua esperienza per abbracciare un punto di vista proprio della specie, mostrando il consistere fragile dell'essere umano, nella cui mente colloidale s'incarna il vissuto. L'«umana gloria» sta tutta nel dire, senza ironia o maschere, la verità della nostra esperienza, che è il luogo della mente dove la finitezza del nostro agire entra in un vissuto dove tutto è possibile e dove è innervata la nostra coscienza di esserci. In *Materiali di un'identità* egli dice:

> Questo dell'uomo è grande, il poter sopravvivere nel luogo della dismisura e dell'eccesso, è la più grande coscienza della nostra esistenza, la coscienza infinita di una innumerevole esistenza. In essa infanzia e futuro sono compresenti nell'immaterialità del sentimento della fine nel quale noi ci riconosciamo, attraverso il quale noi sappiamo di essere. Non vi è per questo un'accettazione entusiastica della morte, ma soltanto il sentirla intensamente, cercando di non averne paura, di non allontanarla, per vivere più compiutamente la nostra vita, per morire con le nostre cose, interamente[345].

Entriamo in un'altra poesia:

> Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte,
> il piccolo gelo delle mani tenute vicine a prendersi. Oh inverno.
>
> Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare.
>
> Abbiamo imparato nelle nostre case il modo di mangiare.
> I tetti, quei tetti mi dicevano che io ero i miei occhi e non altri.
>
> Nel freddo, adesso, ho un po' di febbre e qui da solo…
>
> Una volta sono venute le luci prima di dormire e c'era la nonna.
> C'era la legna da preparare per il carbone e Ernesta
> doveva scendere alla locanda a comprare il toscano.
> La jarbe jenfri i claps sul ôr de strade.
> L'erba tra i sassi sull'orlo della strada.
> La piccola staccionata.
> Noi non possiamo scendere più così.
>
> Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda.
>
> Pieno un pomeriggio di dormiveglia voglio stare.

[345] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Stare con le nuvole ferme come una cosa bianca delle montagne.

In una finestra si ricorda il vento tra le foglie.

«Mi dici che non vieni e così penso
se anche verrai non ti dirò niente
ma se non parlerò tu capirai
che non ti voglio.»

Era una che diventava una. Oh inverno. (40)

Sentiamo un rumore di «passi lontani» (40.1), forse quelli di alcuni «bambini crespi nell'aria forte» (40.1), pesante e fredda. Siamo dentro un ricordo, fissato nei frammenti e, al tempo stesso, tenuto in sospensione dal lessico semplice, di calco quasi dialettale («forte»; «tenute vicine a prendersi», 40.2; la neve che appare come il colore dell'erba, 40.3), dalle ipallage, che sovrappongono al gelo invernale le piccole mani e l'increspatura dei capelli, e dall'asindeto, scandito da cesure, ancora nella seconda strofa: «Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare» (40.3). Eppure, in quel verbo all'infinito qualcosa sembra fuoriuscire dalle parole appena dette. Nella terza strofa entra in scena la voce personale, che si cala entro quelle scene dell'infanzia: «Abbiamo imparato nelle nostre case il modo di mangiare. / I tetti, quei tetti mi dicevano che io ero i miei occhi e non altri» (40.4-5). Lo sguardo è laterale, il tempo è il passato, ma non si tratta di stare dentro o fuori da un ricordo, bensì di sentire la propria presenza: in quelle case (iterate con la sineddoche «tetti») in gioco non è una memoria salvifica rispetto al freddo della solitudine e nella malattia (pure altrove manifeste, es. 40.6), bensì la propria esistenza radicata in quel mondo: diventarne coscienti strania dal puro sentire e a nulla serve − siamo alla strofa successiva − tornare a quelle immagini: «le luci prima di dormire» (40.7), «la nonna» (40.7), «la legna da preparare per il carbone» (40.8), Ernesta che scende «alla locanda a comprare il toscano» (40.8-9), «la piccola staccionata» (40.12). È un elenco più lungo tra imperfetto e stile nominale, con i versi chiusi quasi sempre dal punto. Non serve neppure evocare «l'erba tra i sassi sull'orlo della strada» (40.11) nel dialetto materno: «La jarbe jenfri i class sul ôr de strade» (40.12). Infatti la strofa si conclude con quella che ha il sapore di una sentenza: «Non possiamo scendere più così» (40.13), in cui *scendere* allude sia all'immersione nel sentire identitario sia al movimento di Ernesta e, dunque, all'esserci in quei luoghi. Proprio quest'ultima figura ci aiuta a capire meglio questo passaggio: se non sapessimo che Ernesta è la madre dell'autore, sarebbe per noi la figura di una coralità perduta, ma la tentazione di leggere solo in questo modo i frammenti delle poesie di Benedetti è respinta dall'uso del nome proprio che la strania dalla sfera personale, tanto che potrebbe persino essere Ernesta da bambina (quindi non un ricordo) che va al bar per comprare il toscano.

Il verso isolato che segue è altrettanto pregnante: «Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda» (40.14). Esso chiarisce ulteriormente la postura di Benedetti: egli non sta evocando memorie rurali per cantarne la distanza dal sapore nostalgico-bucolico, ma il suo discorso si colloca entro un orizzonte più generale, che ha a che fare col nostro modo di percepire. L'uso del condizionale come verbo reggente serve proprio a sottolineare la sospensione dell'essere umano tra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo stare dentro l'esperienza e il prenderne coscienza con il gesto linguistico. Lo sguardo da lontano smentisce dunque che si tratti solo di come rappresentare la memoria perduta, riferendosi piuttosto alla tensione colloidale tra sentire e coscienza. Qui si intravede la posizione polemica di Benedetti nei confronti della poesia neodialettale, che sul finire del secolo considerava il dialetto come ultima possibilità di recuperare il senso dell'esperienza, come se esso fosse una lingua *altra* e sorgiva rispetto alla patologica crisi della lingua italiana, in virtù di una «equivoca bellezza evocativa pre-grammaticale»[346], ma assumendosi il rischio di uno sguardo troppo indulgente verso il passato (contrapposto alla mutazione antropologica della società) e di delegare al dialetto certi temi legati al paesaggio e all'interiorità.

Da qui il tempo ritorna presente, a quella condizione, già ricordata, di malattia, come se la febbre potesse aiutare nel dormiveglia − tra sogno e realtà − a riappropriarsi di sé (40.15). Si staglia l'immagine dello «stare con le nuvole ferme come una cosa bianca delle montagne» (40.16), che sembra la descrizione di *Coraggio* (1998-99)[347], il quadro di Enzo Cucchi in copertina, in cui le nuvole sono una fascia bianca (qui ancora le nuvole sono cose con colori) sopra tre montagne verdi sormontate dal loro contorno, illuminato da vero materiale elettrico. In primo piano il mezzo busto di un uomo assopito si staglia, insieme al suo contorno giallo e verde, alla base di una delle montagne, a sinistra. Un braccio tocca il suo naso, per destarlo o accertarsi che stia proprio dormendo, come se tutta l'immagine fosse un suo sogno, dove si scontornano i piani temporali e i luoghi dell'esistenza. Tuttavia uno «stare» infinito e sospeso dentro i luoghi deve sempre fare i conti con la soglia del ricordo: «In una finestra si ricorda il vento tra le foglie» (40.17). L'io scompare, al suo posto appare un verbo impersonale, benché forse si possa intuire che sia il vento stesso a ricordarsi senza bisogno dello sguardo umano. Lo stordimento sprigionato nel verso deriva dal fatto che entrambe le opzioni sono valide. Viene in mente ancora Bataille: «ciò che conta non è più l'enunciato del vento, è il vento»[348]; quando esso è sfiorato dalla lingua, vediamo (con stupore) che il nostro percepire è un aggirarsi sospeso.

L'inserto parlato seguente (40.18-21) mostra il fraintendersi di due persone, ma capire chi siano (un uomo e una donna? Un padre e un bambino?) non è dirimente, perché il dialogo serve a mostrare i pensieri di incomprensione e vendetta di chi si sente abbandonato e abbandona, tanto che l'ultimo verso («Era una che diventava una (…)», 40.22) ci spinge sia nell'indifferenza sia nell'indifferenziarsi, sempre per l'osmosi tra i referenti che si estende alla sintassi e provoca lo straniamento semantico: «una» può essere una figura cacciata nello sfondo dell'esistenza, ma anche

---

346 M. Benedetti, *Intorno a Piture di Ivan Crico*, in «Tratti» 51, 1999, pp. 105-106. Il libro in oggetto è: I. Crico, *Piture*, G. Tesio (a cura di), Mondovì, Boetti & C. Editori, 1997.

347 E. Cucchi, *Coraggio*, 1998-1999, olio su tela con materiale elettrico, 280 x 400 cm, Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, Torino. Enzo Cucchi (Morro d'Alba (Ancona), 1949) è uno dei più visionari artisti della Transavanguardia (cfr. *Cucchi*, Ginevra-Milano, Skira, 2007). Nei quadri di Cucchi la superficie è solo il margine visibile della memoria, dove in uno spazio ampio emergono una o due scene, che scivolano l'una nell'altra, grazie a una sguardo laterale, quasi esterno. La materia della sua pittura è un evento che accade nello spazio bidimensionale, ma cela una intensa vita interiore, la quale attinge all'infanzia e a un sostrato folklorico, quasi che, insieme all'immagine, fosse dato anche la sua traccia originaria. Chi la osserva, tra stupore e sconcerto, si interroga se ciò che sta di fronte appartiene anche alla propria vita.

348 G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1973, trad. it. *L'esperienza interiore*, Bari, Edizioni Dedalo, 1978, 2002, p. 43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un ricordo che diviene indefinito, uscendo dall'esperienza individuale. Potrebbe perfino essere Ernesta, nel suo colloidale consistere di madre-nome proprio-madre bambina, avvalorando il fatto che in questa poesia siamo immersi nel percepire, a livello corporeo e linguistico, i materiali dell'esperienza, guardati dalla soglia; a essa riporta l'esclamazione dell'ultimo emistichio («Oh inverno», 40.22), che riprende quella della prima strofa: qui la lingua si arresta al limite del senso, entrando nella meraviglia del nostro percepire colloidale, coscienti che la lingua è però un'ineludibile condizione di prossimità e distanza.

Nelle poesie di Benedetti le immagini sono evocate da un luogo di mezzo, tra il presente e il vissuto, come accade in *Venerdì santo*[349]: «Ogni tanto sogno bambini bellissimi / nell'acqua effervescente della strada» (53.20-21). Nel verso che segue, «E io li vedo di schiena» (53.22), si nota il passaggio istantaneo dal sogno alla vista, come fossero la stessa cosa: allora il vedere ha a che fare con il sogno o, meglio, con il collocare eventi e persone in un luogo dove percezione e memoria convivono. Secondo recenti studi[350], peraltro, vediamo ciò che prevediamo di vedere, cioè l'informazione passa dal cervello alla retina prima del contrario e solo quando vi è una discrepanza tra l'aspettativa e ciò che effettivamente osserviamo si genera l'informazione visiva. In tal senso, secondo l'intuizione già di Taine, «la percezione esterna è un sogno interno»[351] o, meglio, vedere è sognare l'immagine attesa del mondo.

Perciò, tornando a questa poesia, quando siamo già entrati nel sogno, i bambini vengono visti «di schiena»: c'è un corpo che guarda quel sogno ed è lì (si sono sfaldati i confini tra le due dimensioni) e, al contempo, la visione è racchiusa in uno sguardo più grande: «qualcuno ci vede». Chi? Qualcun altro non nominato e presente nel sogno? O la stessa voce è divenuta uno dei bambini? Si ha l'impressione che a parlare non sia un individuo particolare, ma una voce che sta dentro e fuori la scena. In tal modo Benedetti spinge la lirica moderna fuori dal solco espressivista, poiché sta parlando qualcuno che *dice* – cioè mostra, fa apparire, rivela ciò che è nascosto nel linguaggio – la sua vita vissuta per dire l'essere nel mondo di chiunque. Di qui il particolare valore, nei testi, del verbo «essere», che tende a avere sempre il valore assoluto di «esserci», più profondo di «trovarsi, stare in un luogo», e non copulativo: esso non rimanda a nulla che a sé, afferma l'atto di esistere. Un esempio per tutti è il verso «Quanto siamo stati con le foglie che cadono» (51.1), in cui «siamo stati» galleggia in nell'indeterminatezza semantica, legata alla presenza sia dell'avverbio «quanto» e al sintagma «con le foglie», che rallenta lo sguardo, facendo vacillare il significato atteso. Così si fa largo la sensazione spiazzante di essere sul punto di entrare in un'altra dimensione.

---

[349] *Venerdì Santo* (53) // Il cielo sta su nel pensiero di piangere. // Sulla strada / gli uomini sono andati metà muro, metà fiume. / Sto qui molto lontano dai templi, / dalle processioni tra i lumini, / molto lontano dai romanzi / dove c'era la luce dei visi. // Sto con gli ultimi anni di un uomo a cui voglio bene, / vorrei perdonargli di morire, cosa fare. / A sapere bene forse potrei dire: / anche per noi una visione intera / con uno specchio sopra, con un cielo. / Mi tengo al suo sguardo perduto / così particolare, così solo, / senza romanzi, con il campo che non è un mondo. // Non so andare avanti. // Ogni tanto / i contadini di Anna Karenina falciano Masckin Verch. / Ogni tanto sogno bambini bellissimi / nell'acqua effervescente di una strada. / E io li vedo di schiena, / qualcuno ci vede, / io sono di schiena nei colori.

[350] Si veda ad esempio A. Clark, *Whatever next? Predictive brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science*, «Behavioural and Brain Sciences», 36, 2013, pp. 181-204, cit. in C. Rovelli, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020, pp. 189-191.

[351] H. Taine, *De l'intelligence*, vol. II, Paris, Libraire Hachette, 1870, p. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anche altrove nell'opera è presente l'idea dell'essere guardati da qualcuno, dai morti e dal nostro passato:

> Vengono altri occhi
> quando si rivede da solo il prato, il babbo che falcia
> e tutto è nel suo stare attento ai sassi (120.1-3).

Gli occhi stanno venendo dalla memoria, dall'avvicinarsi di una presenza fisica o entrambi nello stesso momento? Sono occhi che ci guardano, come quelli della poesia «Area museale» (134), che chiude la raccolta («Occhi che ci guardano paesaggio non di qui», 134.1): una visita al museo etnografico di Teodone, vicino a Brunico, offre l'occasione di vedere il vissuto dei morti, fissato, come un diorama, una volta per tutte, entrando così nell'eternità: «eternità costantemente sasso, stagno, tronco, ricordo» (134.13); quelle cose esposte sono «la parte vivente dei morti» (134.14), che, lì presenti, vanno e vengono nella mente che guarda: «Torna la mano sulla portiera. Vanno i focolari di pietra, / volante, pietra, focolare, televideo, in fievole istoria» (134.16-17) e noi siamo come gli elefanti, «che muovono con le proboscidi le ossa dei loro morti» (119.14-15). Le cose, nella loro finitudine, entrando nella mente, estendono la loro presenza oltre se stesse. Sono lì, insieme a noi che ci aggiriamo per le sale, mostrandoci che anche il nostro vissuto può essere museificato.

Tornando all'immagine dei bambini, si noti che essa non termina nello sguardo della prima persona, ma avvolge anche quello di chi legge. Nell'ultimo verso della poesia, infatti, l'io appare insieme ai bambini, in quel luogo sognato e visto: «io sono di schiena nei colori». Essere di schiena nei colori richiama la precedente immagine di Anna Karenina, anche per l'anafora «ogni tanto», che apre entrambe le sequenze: «Ogni tanto / i contadini di *Anna Karenina* falciano *Masckin Verch*». Quest'ultimo è il campo che Lèvin prova a falciare insieme ai suoi contadini. Egli dapprima lavora in modo maldestro, per poi entrare in comunione col movimento uniforme della falce, che gli fa perdere il senso del tempo con un piacere immenso, malgrado la fatica e il sudore. Abbandonandosi al muoversi della falce, Lèvin è uscito dal tempo e ha trovato la stessa intensità di vita (potremmo dire, la stessa felicità) dell'immagine dei bambini visti di schiena. Questa scena proviene da un romanzo, l'altra dal sogno di un ricordo: entrambe si animano in un luogo della mente che diventa reale nel momento in cui quell'esperienza è vissuta. L'essere umano vive lì, insituabile. Del resto, un'altra nota poesia di Benedetti si apre con: «È stato un grande sogno vivere / e vero sempre, doloroso e di gioia» (56.1-2). Ancora, in questa: «(…) Sembra con due sogni. / In uno è un'altra la nostra vita, nell'altro / quattro dita col pollice a tenere meccanicamente il ramo» (116.6-7).

Anche nella poesia *Arrivano a piedi come gli dèi, stanno lì* (45) vi è uno sguardo infantile, in particolare nel motivo della corsa, disseminato nei versi, a cominciare dall'esclamazione pronunciata da una donna: «Luna, corridoio bianco, come ho corso!» (45.6). Lo spicchio lunare appare un sentiero chiaro dove abbandonarsi a quel movimento, evocato come se stesse ancora accadendo nella mente: «e nel vento sono ancora che mi porti, braccio, ramo / nel buio che si muove» (45.7-8). È il corpo a muoversi insieme al buio in questa splendida scena, la cui sintassi strania, in quanto il tu si riferisce alla luna, la quale sembra seguire la corsa tra gli alberi e

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nell'acqua increspata del fiume (45.12) che ride (45.9). È un momento di sintonia con la vita e più non si distingue la posizione né delle cose percepite né di sé, come suggerito dalle anafore («corro», 45.9, 11; «come», 45.9, 10; «qualcuno», 45.10), dal polisindeto e dall'incedere delle interrogative. Il movimento delle cose in uno spazio senza margini, dove sfumano la lontananza e la prossimità, diventa una musica in cui scorrono «visi, fisarmoniche e il volere andare» (45.12). D'altra parte, se le presenze evocate, all'inizio della poesia, stavano *lì* (45.1), ora si sente «questa musica» (45.13): l'uso dei deittici in Benedetti rivela l'insituabilità dell'esperienza e stordisce il lettore, investito dalla stessa l'incertezza di ciò che accade nel testo. A questo punto ricompare il riferimento al pianto: «e dopo il pianto grande la voce così bella / sai, dice, vieni, sono tutta nel sogno e tu?» (45.13-14). Ci era sembrato che quel pianto appartenesse all'emozione del presente, ora invece è seguito dalla voce della donna proveniente dal sogno in cui invita il suo interlocutore. Quello che sta accadendo non ha luogo né tempo: «Io, le mie scarpe le risa le travi dove? / sono qui i morti? sono qui?» (22.15-16). La voce, guardata nel sogno dalla luna, sta perdendo ogni riferimento («perché sono qualcuno?», 22.10). L'avverbio «qui», che chiude la poesia (per giunta iterato nello stesso verso), ricomponendo un cerchio straniante con il «lì» in apertura, sta accadendo nella mente: le risa dell'acqua e delle persone, forse una festa, l'avvicinarsi a una musica, le case, i morti. Non ha più importanza dove siano, prevale lo stordimento dell'intensità percettiva che ha risuonato in noi tramite le iterazioni, i rapidi spostamenti temporali, i cambi di persona, lo straniamento dei deittici. Oppure sono state la corsa e questa musica a farci entrare nel sogno? In ogni caso pare sia risuonata in noi la stessa intensità di alcuni frangenti della nostra vita; perciò quei frammenti incarnano l'esperienza come evento che, accadendo nella mente, coinvolge ancora il corpo che ricorda e quello di chi legge.

Anche in altri testi si nota lo spostarsi della percezione, che mescola il fuori e il dentro, come ad esempio:

> Se tenessi questi campi dopo la pioggia
> in un lento rotolare, un cadere nei campi come i morti della guerra,
> vederli, risalire con loro. Anche per me
> la stessa cosa, la stessa cosa vostra, un dolore violento,
> cosa succede? cosa mi sta succedendo? (115.3-7);
>
> Si guarda quello che è venuto e quello che sta lì
> e mancano persone
> anche se ancora noi abbiamo messo gli altri alberi,
> il pero, il bucato a metà dei fusti» (119.5-8);
>
> Come dire che due ragazzi camminano
> sulla breve salita
> e la notte cammina
> in quel breve salire,
> e in questo poco tempo noi siamo vivi,
> erba, fiume laggiù
> che mormori a tutto il vuoto e a me
> l'eco del salire dei corpi? (102).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nella mente le cose, i vivi e i morti esistono allo stesso modo, grazie alla lingua. Allora qui è in gioco non tanto la misura di un mondo perduto, quanto il sentirsi vivi: se lo eravamo stati lì, in quel momento, per esserlo ancora basta ricordarlo (e raccontarlo)? Così le schegge di memoria riaffiorano non tanto come oggetti ricordati, poiché, come si nota anche in *Viene l'inverno*[352], sono «altri giorni, in qualche parte di me» (39.3) il sopraggiungere dell'inverno (39.1), mangiare «crusca col sangue nei mattatoi» (39.2), il dialetto sloveno[353], la madre vecchia, l'inserto di una voce che parla di zia Giulia. Basta questo a togliere la terra da sotto i piedi, nel pensiero che quel tempo non ha tempo. Emblematico infatti è il chiedersi: «"Dove sono? / io dove sono?"» (39.3-4) con la prima domanda sul filo dell'ambiguità, dal momento che può riferirsi sia a sé sia a quei giorni: dove sono quei giorni se «più di un cielo va dappertutto intorno a me senza un posto…» (39.5). Eppure il cielo è visto nella mente; passato e presente scorrono dappertutto, senza un piano dove collocarsi, poiché la stessa voce ha portato «dappertutto l'aria / che hanno fatto muovendosi» (39.9-10): «Gli uomini che ho visto» (39.9) entrano nella pagina e nella mente del lettore, continuando a vivere. Dove vivono queste figure? E, soprattutto, chi le dice, dopo averle viste dentro sé, in quale luogo si trova?

3.4. La permeabilità del tempo e delle scene

La dimensione del sogno del reale senza tempo si trova anche nella poesia *Di Domenica*:

> La ghiaia per far sapere che la casa è bella.
> Un uomo e una ragazza china sopra le pannocchie.
> Noi eravamo con nostro padre entrati
> tra le due coste a bosco,
> con l'erba falciata in basso per tenere i fiori.
>
> Il bosco. Gli alberi. I cartocci di granoturco.
> Prendi su tutto un po' alla volta
> nelle crespe della gonna,
> le foglie che potevano essere vestiti.
> Davvero se mi avessi guardato
> ti avrei detto "potrebbero essere dei tuoi vestiti".
>
> Vengo vicino. La casa ha ombra
> dove i gradini salgono sull'erba, e sui ciliegi sembra,
> lì dietro è lunedì e tutti gli altri giorni.

---

352 «Viene l'inverno, / il pensiero che si è mangiata crusca col sangue nei mattatoi. / Altri giorni, in qualche parte di me. "Dove sono? / io dove sono?" Oggi è nuvoloso, / e più di un cielo va dappertutto intorno a me senza un posto… // Stara, dolžno byt, stala…/ Da, stara. / Dei caratteri. Una madre vecchia, sì, vecchia…/ Gli uomini che ho visto, e ho portato dappertutto l'aria / che hanno fatto muovendosi. / "Aveva la sua bicicletta, veniva con le paste, / mangiavamo pasta con la conserva. Beveva e rideva, la zia Giulia" (39). La poesia è anche presente ne *Il parco del Triglav* con il titolo *Nel tempo* (PT 17).

353 «Stara, dolžno byt, stala…/ Da, stara» significa «Vecchia, credo, ferma…/ Sì, vecchia».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vengono vicini enormi i ceppi, le scale,
i cerchi delle botti, come per andarsene.
Forse davano del vino, pane e formaggio:

la figlia che si guarda, lui, la grande ombra nella sua casa,
così com'erano fatti.

"Ma cosa fai", state lì a dirmi.
Di là, giù, non si vede tra i rami che si sono parlati.
Sta lì con quei suoi occhi la gola del torrente.
Arriva in alto e cambia,

a poco a poco mi sembra di entrare in un giardino.
La terra rimasta in aria, interi campi,
la cascata di lago tra le cime. Forse sono stati felici. (36)

Nella prima strofa si mescolano due scene: nella prima «un uomo e una ragazza» (36.2) sono in un campo di granoturco vicino alla loro casa, nella seconda «noi eravamo con nostro padre entrati / tra le due coste a bosco» (36.3-4). Il segnale che esse stanno accadendo insieme nella mente di chi guarda è il verso iniziale della strofa successiva («Il bosco. Gli alberi. I cartocci di granoturco», 36.5), secondo un procedimento che tornerà altre volte, anche con i luoghi. Celebre in questo senso è «Log, Ambleteuse» (60.13)[354], in cui vengono accostate Log Pod Mangartom, una località sul confine sloveno, in prossimità del Parco nazionale del Triglav, e una stazione balneare francese situata nel dipartimento del Pas-de-Calais: due luoghi distanti e vicini (nello stesso verso) nella coscienza incarnano la condizione dello *stare tra*, ovvero tutti i luoghi sono lo stesso luogo se a permanere è una tensione colloidale verso l'intensità. Del resto, se consideriamo il verso di questa poesia «là dietro è lunedì e tutti gli altri giorni» (36.14), come accadrà per gli avverbi di altre poesie, «là dietro» (riferito alla casa) è il luogo della lingua dove lo spazio diventa tempo, a rivelare che in essa le due dimensioni sono permeabili.

Abbiamo detto che in questo testo le scene si sovrappongono nella mente. Chi le guarda infatti vuole avvicinarsi alla casa (36.12) e alle cose elencate, le quali a loro volta si avvicinano per andarsene: «Vengono vicini enormi i ceppi, le scale, / i cerchi delle botti, come per andarsene. Fuori davano del vino, pane e formaggio» (36.15-17). Impossibile allora trattenerle con le parole, malgrado la fissità degli elenchi, le anafore («bosco», 36.4-6; «vestiti», 36.10-12; «erba», 36.5-13; «ombra», 36.12; ad esse si aggiungono le ripetizioni con *variatio* («potevano essere»−«potrebbero essere», 36.10-12) e la ripresa delle «pannocchie» nei «cartocci di granoturco», 36.2-6). Poi siamo ancora fuori, verso il torrente, con l'uomo e la ragazza, almeno così pare, in quanto lontani e nascosti dai rami, e un verbo impersonale annebbia ulteriormente il fuoco della visione, il quale, malgrado non si sappia bene a chi appartenga, viene comunque mantenuto grazie al battere dei monosillabi accentati a inizio verso: «Di là, giù, non si vede tra i rami che si sono parlati» (36.21). Lo stordimento si compie quando il corpo sonoro del torrente sembra corrispondere (con i suoi

[354] La poesia è già presente in *Una terra che non sembra vera* col titolo *Marzo*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

occhi) a queste figure ignare, facendo protendere ancora di più una voce meravigliata: «a poco a poco mi sembra di entrare in un giardino» (36.24). Stiamo entrando in una sorta di visione idillica, che capovolge quella primaria, magari realmente accaduta: «La terra rimasta in aria, interi campi, / la cascata di lago tra le cime (…)» (36.25-26). Ancora un elenco, stacchi di inquadrature, a interrogarsi se dopo questo secondo sguardo sottosopra quelle figure siano state davvero felici, come è sancito dalla chiusa dell'ultimo verso: «(…). Forse sono stati felici» (36.26). In quel *forse* si racchiude tutto il tragico della poesia di Benedetti, perché pensare un momento della vita in cui siamo stati felici – in cui ci siamo sentiti dentro una vita – non basta a esserne sicuri: si insinua il dubbio che sia la mente a estendere l'intensità idillica della visione per celare la solitudine sospesa. «Sono stati» è straniante: anche chi parla è stato lì – prima infatti è comparso «Noi (…) con nostro padre» –, eppure sembra sdoppiarsi: forse anche lui è stato felice. Guardare con la mente non sembra giovare a esserlo ancora, perché già prima l'incantesimo stava per spezzarsi quando l'io viene scoperto mentre guarda: «"Ma cosa fai?", state lì a dirmi» (36.20). Non sappiamo però dove ci troviamo: a essere sorpreso è il bambino o l'io adulto a cui quelle figure continuano a parlare? E sono di vivi o di morti? In tutto l'arco del testo siamo alle prese con una ciondolante alternanza di piani temporali: siamo entrati nel presente del ricordo, talvolta siamo affondati in un imperfetto («potevano essere», 36.9; «davano», 36.17; «erano», 36.19), poi siamo di nuovo tornati al presente, non capendo di quale presente si trattasse («vengo vicino», 36.12), poi ancora alla durativtà dell'imperfetto e del presente. Così, a poco a poco, il tempo ha perduto la sua linearità per divenire colloidale:

> Nelle finestre i giorni.
> Si animano pochi visi,
> venuti senza chiedere mai perché ne ho bisogno.
> Dove comincio anch'io. Dove finisco
> è una lunga luna, il grande nero delle montagne (42.1-5)

Vi è un'osmosi tra ricordo, percezione reale e sogno, che produce uno straniamento di superficie, sotto il quale ribolle il bisogno di sentirsi: «io faccio fatica a dire chi sono perché non è più niente l'erba che capita» (49.5). Quel «non è più» e, al contempo, il bisogno di dire-senza-sapere-come creano nelle poesie di Benedetti una memoria colloidale, uno stupore nel sentire che siamo esposti in un tempo sospeso. In altri termini, il tempo nelle poesie di Benedetti è un lungo istante che si estende in avanti e indietro, dando vita ad una permeabilità tra piani temporali, nonché tra gli eventi attuali, le persone o gli oggetti, che si mescolano nella mente in un tempo indeterminato e lo trasformano in un presente *altro*, anche grazie all'uso di articoli indeterminativi e di pronomi (soprattutto *qualcuno*, *ognuno*, *un**, *nessun**) e aggettivi indefiniti (in particolare *poc**).

Inoltre il percepire colloidale deriva dall'assenza del passato remoto (con il suo aspetto compiuto), cui sono preferiti l'infinito[355], l'imperfetto, il passato prossimo, il presente (che è anche presente storico, capace di fissare le immagini in un tempo assoluto). È l'incarnarsi di una postura

[355] Spesso usato in elenco e insieme a anafore, ad esempio, in *Rue de Siam*: «Come si fa sempre a vivere. Avere nelle mani il freddo, il vento…/ sentire solo perché un altro ti veda così e ti porti per sempre via» (62.13-14).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

biologica: il passato non è mai compiuto, un evento non ha mai un termine, anzi si dilata nel presente. Anche il condizionale, specie se usato anche come verbo reggente (es. «Pioverebbe, sarebbe novembre», 51.10*),* e i verbi impersonali sospendono la linearità temporale, provocando rallentamento e meraviglia:

> Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda (40.14);
>
> Si cerca di venire a un patto,
> di non farci troppo del male (110.16-17);
>
> Si va molto avanti, si intravede Place de la République, alta (61.9).

Anche nel verbo «stare» si ha un'antitesi tra il suo significato e la precarietà dell'immagine in cui è collocato, a ribadire in qualche modo che l'essere umano è esposto nello spazio e nel tempo in tutta la sua fragilità:

> Stare con le nuvole ferme come una cosa bianca delle montagne (40.16);
>
> Ho uno sguardo di cose a cui piace stare lì un poco (77.7);
>
> Si sta come a volte si è pensato di potere stare (103.10);
>
> Si può stare male per un profumo ancora tutto da spiegare (113.12);
>
> adesso che piangere è pioggia,
> e stare soli è più grande (124.11).

Anche le anafore (e, in genere, le ripetizioni sintattiche) rendono colloidale il tempo della scrittura poiché, nel procedere dei versi e delle immagini, esse inducono a sostare nel cosciente stupore del vivere provvisorio, portandoci fuori dai luoghi osservati con effetti di stordimento. L'assenza di angoscia conduce alla commozione verso la comune condizione. Per esempio all'interno del singolo componimento vengono reiterate le stesse parole in strofe diverse («mano», 60.7, 19 e «mani», 60.15), nella singola strofa («paura», 63.2, 3; «vanno», 113.1, 2, 3; «lamiere»,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

121.10, 11) e nello stesso verso («mani», 110.12)[356]. Inoltre vengono ripetuti: congiunzioni, preposizioni e sintagmi verbali, che rendono i versi sintatticamente speculari o comunque con un andamento paratattico binario o ternario, suddiviso da cesure[357]. In diversi casi si hanno «elenchi» di oggetti o azioni[358].

La colloidalità è anche legata agli effetti di propagazione fonica. Infatti c'è una cospicua presenza di rime, anche identiche, collocate in ogni posizione versale, fino alle serie rimate di infiniti; un uso massiccio di assonanze, consonanze, omoteleuti e, in genere, una tendenza allitterativa esibita in maniera forte. Alcuni esempi:

> *È il giOrnO che pare cOndividere la terra cOn i fiOri,*
> *il fiOre tenerlO vicinO al cuOre perché parli* (110.1-2)

> *Stamattina il cielo bAttE la mAnO del temporAlE,*
> *l'uomo delle cambiAlI è venuto a fArcI stArE qui solo per guardArE*
> *chi può venirE sulla porta a fArE un gran rumorE.*
> *Le nuvole mangiAnO l'infinito,*
> *mandAnO al gabinetto tutto lo sguArdO. Annina* (37.1-5)

> *Sta Solo ferMo nella toSSe,*
> *un po' prEndE le Mani e le MEttE sul coModino*
> *per* b*ERE il* b*icchiERE di acqua coMprata,*

---

[356] Le parole reiterate sono in prevalenza participi passati o infiniti (notevole è la presenza di rime desinenziali, collocate anche in posizione interna), ma si distinguono altresì sostantivi dotati di una qualche pregnanza isotopica. Ci sono dunque casi di: 1. ripetizione di parole uguali in versi distinti: *panno* (51.13/14), *c'è* (52.4/7), *rovi* (52.9/10), *quello* (52.11/12), *fiori* (52.13/14; cui si aggiunge *fiore* a 52.11), *chiaro* (56.9/10), *romanzi* (53.6/15), *mano* (60.7/19; cui si aggiunge *mani* a 60.15), *occhi* (60.9/16), *vento* (60.14/16), *cose* (50.9/18), *grande* (50.12/16), *tosse* (50.15/18), *dove* (47.4/5), *piccola* (47.8/9), *montagne* (47.6/10/11), *adesso* (124.5/10); *viale* (124.7/8), *acqua* (45.9/11), *parte* (76.6/7), *farfalle* (76.7/12), *figura* (76.9/15), *vento* (61.13/14); 2. ripetizione di parole uguali all'interno dello stesso verso: *aria* (51.14/14), *luna* (37.16/16/16), *scuri* (37.11/11), *silenzio* (50.12/12/12), *primavera* (60.9/9), *tetti* (40.5/5), *erba* (124.5/5), *alberi* (124.6/6), *qualcuno* (45.10/10; si veda anche *qualcuno* a 45.2), *qui* (45.16/16), *alla fine* (59.9/9), *mani* (110.12/12), *muro* (49.6/6), *malata* (49.8/8), *buona* (49.16/16); 3. ripetizione di sintagmi: *come quando si dice* (52.13/15), *sono venuti* (56.3/5), *molto lontano* (53.4/6), *sto* (53.4/8; cui si aggiunge *sta* a 53.1), *ogni tanto* (53.17/19), *di schiena* (53.21/23), *una volta* (37.7/8), *a volte* (50.13/15/17), *nel freddo* (40.3/6), *oh inverno* (40.2/22), *c'era* (40.8/9); *il colore delle barche* (61.1/3; si veda anche *barche* a 61.5), *per sempre* (65.12/13/13), *difendiamo – ci difendiamo* (110.14/15); 4. ripetizione variata di sintagmi o parole in versi distinti: *mi sarebbe piaciuto* (51.5) – *sarebbe* (51.9), *povero* (56.12) – *poveri* (56.13), *improvviso* (37.14) – *improvvisa* (37.16); *è venuto insieme a lui* (50.19) – *sono venuti insieme a lui* (50.11); *tanti* (50.4) – *tante* (50.5), *lontani* (50.1) – *lontano* (50.14); *stesse* (124.1) – *stessa* (124.3), *come ho corso! – come corro – corro* (45.6/9/11), *strade* (36.1) – *strada* (36.8); *volte* (65.7) *volta* (65.12); *è morta* (49.13) *era morta* (49.14).

[357] Ad esempio: «per il pianto contro il tavolo e contro il lavoro del campo» (56.4); «come una piastrella pulita, come la mela nella guantiera» (56.11); «degli uomini sono andati metà muro, metà fiume» (53.3); «con uno specchio sopra, con un cielo» (53.12); «Così particolare, così solo» (53.14); «Difendimi, difendi questa notte bianca» (60.11); «Come corro, come ride l'acqua» (45.9); «come si veniva a cercarsi così lontano, come si sentiva la strada a piedi» (103.7); «Hanno gli occhi provati dal mare, dal grande cimitero marino» (65.1); «con i suoi tubi alti e chiusi, con il ferro di un porto innaturale» (65.3).

[358] Ad esempio: «Sai, a volte cerco di vederti, che cos'è lavorare, avere dei muri tuoi (51.11); «Quello è un uomo, quelli sono tutti degli uomini» (56.6); «Colpi dei piedi sulla strada, facce piene di vento scuro» (60.14); «In questa musica visi, fisarmoniche e il volere andare» (45.12); «Io, le mie scarpe le risa le travi dove?» (45.15); «Bucano la sabbia con le pompe, hanno il secchio per i granchi» (61.8); «Hanno fame di un cielo che non deve piovere, segnare le scarpe» (36.4); «Ci possono essere dei fiori, donne che si vanno a trovare» (36.9); «Aspetto sul muro il muro per sedermi, di poter guardare qui davanti» (49.6); «Gli uomini a tornare tra pochi fanali, i tram, le ciminiere» (51.4); «Si vede una pagina di Nerval / il sangue di Esenin, una baita, la strada nuda di una frontiera, / un bungalow sulla costa» (60.3-5); «Dei centrini, la stampa di una natività con il rametto d'ulivo, / un taccuino, dei pantaloni, delle cose sue» (50.8-9); «Dare a un posto un uomo, degli occhi, un cuore, un respiro» (59.10).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

coMe tanti prati guardati senza dire niente,
tante cose fatte in tutti i giorni (50.1-5)

3.5. Il terremoto

Il terremoto del 1976[359] in Friuli segna il distacco non solo simbolico tra quel vasto mondo di memorie e il nuovo paesaggio ricostruito su quelle macerie. Quasi mille morti, più di quaranta Comuni praticamente rasi al suolo, oltre quarantamila sfollati, questo terremoto ha, di fatto, distrutto la civiltà contadina della regione, segnando al contempo l'ingresso repentino e traumatico nella civiltà industriale. Tuttavia non vi è alcun intento documentario né una qualche funzione civile nel mettere in scena le figure o i presunti valori di quel mondo perduto, perché in gioco vi è sempre la questione di come rappresentare la forma di vita di un individuo nella distanza della lingua. Quella del terremoto è allora una doppia ferita, sia in quanto i luoghi dove si è radicato il vissuto sono scomparsi, sia per la frattura inesorabile tra il sentirsi vivi e la coscienza di esserlo. Quella di Benedetti, lo abbiamo già detto, è dunque una sfida impossibile della lingua e del modo di rappresentare l'esperienza, stando nello stesso momento dentro e fuori, nel tentativo di uscire dalla propria voce per aderire alla vita.

Nella poesia *In fondo al tempo*[360] l'improvviso e lo spavento del terremoto frantumano il presunto accordo del mondo rurale. È sommersa la casa, di cui è visibile solo il «bastone diritto» in mezzo a un fiume di fango (37.6); «le ombre vanno sotto l'asfalto» (37.9), «si cercano i bambini» che giocano a nascondersi «nei tubi di cemento» (37.10). Una straniante ambiguità contraddistingue quest'ultima immagine, perché «la fognatura nuova» può riferirsi sia al fatto che essa si stava costruendo prima del terremoto sia che è stata ricostruita dopo. Nello stesso verso anche il verbo «si cercano» (37.10) amplifica l'ambiguità: può essere interpretato come impersonale, oppure il suo soggetto possono essere i bambini. Nel primo caso i bambini sono dispersi, nel secondo stanno giocando. L'indefinita sintassi avvicina in modo quasi delicato alle scene più tragiche, commuovendo lo sguardo. La paura invade quelle vite – «l'uomo delle cambiali» (37.2), «Annina» (37.5), «Silvio» (37.8) –, alle quali ora resta solo il tempo di prima. A segnare che nel tempo persiste la ferita della mancanza è il cielo («Stamattina il cielo batte la mano del temporale», 37.1), la cui verticalità, qui addirittura carica di pioggia, contrasta con l'esserci nei luoghi insieme alle cose guardate. Infatti il cielo di Benedetti (che quasi sempre apre i componimenti) «diventa basso e poi scompare» (59.4), «sta sul pensiero di piangere» (53.1), è attraversato da nuvole «che mangiano l'infinito» (37.4); e ancora, «l'alto sono gli occhi che vengono a guardare / sul cielo che

---

[359] Il 6 maggio 1976 Friuli Venezia Giulia è stato colpito da un terremoto (l'*Orcolat*, cioè l'*Orco*, in friulano) di magnitudo 6.5 della scala Richter. Ulteriori grandi scosse si sono registrate l'11 e 15 settembre.

[360] *In fondo al tempo* (37): «Stamattina il cielo batte la mano del temporale, / l'uomo delle cambiali è venuto a farci stare qui solo per guardare / chi può venire sulla porta a fare un grande rumore. / Le nuvole mangiano l'infinito, / mandano al gabinetto tutto lo sguardo. Annina, / è nel rivo di fango il bastone diritto che ricorda la tua casa. / Ha una volta il tetto di lamiera / con i muri grossi, e una volta solo i fiori con Silvio che parla. / Nella strada le ombre vanno sotto l'asfalto, / si cercano i bambini nei tubi di cemento della fognatura nuova. / Dietro gli scuri grida la lingua dei genitori. Dietro gli scuri / la carne delle bambine ha avuto un cortile pieno di rondini, / le teneva la terra, non so come dire, la sabbia e l'erba. / Il terremoto improvviso / come il morto che viene alla spalla per farci sentire / improvvisa la luna, la luna, la luna».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resta fermo ogni sera, sparso di alberi davanti» (118.1-2). È nello sguardo verso l'alto che la voce si spezza e dice che il corpo è qui, ma scopre che respirare, muoversi, guardare ci portano fuori dalle cose che sono e sono state.

La scomparsa improvvisa («improvvis*» è iterato, 37.15-17) della pienezza cede il passo al terrore della terra, che fino a un attimo prima «teneva» (37.14) «la carne delle bambine» (37.13). «Tenere» è un verbo ricorrente nell'autore a significare «trattenere, tenere insieme» il sentire colloidale dell'esperienza. In questo caso il suo effetto è amplificato dal verbo «ha avuto»: la pienezza appartiene al passato, quando quella carne «ha avuto un cortile pieno di rondini» (37.13), e contrasta col silenzio del vuoto presente. La paura sta anche «dietro gli scuri» (37.10), espressione ripetuta nello stesso verso, preferita come variante metonimica della casa, proprio per la paura insita nella sonorità della /u/, la quale anticipa la chiusa dal sapore surrealista, con l'immagine del morto «che viene alla spalla per farci sentire / improvvisa la luna, la luna, la luna» (37.14-15). Qui affiora qualcosa di ctonio, nella natura che parla dei morti, evocati nella parola «luna» come una formula magica capace di annunciarli e di creare quella dimensione colloidale, anche se l'anafora può essere ricondotta al terremoto, di notte, quando la luna, cui si aggrappa lo sguardo, è vista più volte a causa dei sussulti della terra.

Ancora il terremoto è l'evento centrale della poesia *Slavia italiana*[361], che si apre con le commoventi immagini delle figure di un mondo davvero lontano, fatto di vite piccole e povere, ma intere e presenti a sé. Le madri sono le prime a apparire innanzitutto nell'incerto contrasto tra il loro essere presenti e l'«essere tante volte morte» (38.1)[362], per poi essere definite, al secondo verso, da un elenco: «grida sulla porta» per radunare chi è fuori (i bambini, gli uomini) − da notare che possiamo ancora udire le grida di paura della poesia precedente (38.11) −, «zoccoli da soli» a segnare la loro presenza dentro la casa e, al contempo, la loro solitudine, che in qualche modo si dilata nell'ultimo termine: la continuità degli «anni» (38.2) troncata dal terremoto; la stessa sorte occorsa ai «nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno» (38.3). In queste due immagini così vicine viene racchiuso quel mondo di mezzadri tra il Friuli e la Slovenia, dove si mischiano le lingue e i destini. Il verso successivo, magnifico, ferma quelle vite, che assumono significato dal loro agire in accordo con quel luogo: «– campi della loro vita, erba e filari della loro vita –» (38.4). Nella terza strofa ci si sposta sui bambini, che raccolgono «felci» (38.5 e 38.7) con il «maestro Dialmo» (38.6 e 38.8). «Si era soltanto piccoli» (38.5) senza la coscienza di essere in un luogo e capaci di intendere nello stesso respiro ogni vivente; per questo le felci appaiono «come un viso» (38.7). Da questo punto del testo irrompe il terremoto («Sono venuti giù i sassi», 38.9) con un calco quasi dialettale, «venire giù», che significa franare, rotolare in basso. Addirittura «una pietra grossa» (38.10) è caduta nel letto della zia: l'abominevole è raccontato con le parole di sempre

---

361 *Slavia italiana* (38): «Madri così presenti dopo essere tante volte morte: / grida sulla porta, zoccoli da soli, anni. / Nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno / – campi della loro vita, erba e filari della loro vita -. // Si era soltanto piccoli e c'erano le felci da raccogliere / per il maestro Dialmo una mattina di agosto. / Le felci come un viso che si impara dietro il muro del paese / una mattina tutti insieme con il maestro Dialmo. // Sono venuti giù i sassi, / il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo. / Siamo scappati dagli occhi, il vento nella testa. // Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo / – cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni – / contro la terra e i sassi, senza poter finire». La poesia è anche presente ne *Il parco del Triglav* (PT 15).

362 Ulteriore ambiguità è data dal morire «tante volte», forse tutte quelle che sono affiorate e scomparse nella mente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(«grossa») e con il delicato straniarsi del lessico infantile. Le pietre cadono su quelle vite, che restano «senza sguardo» (38.12), cioè attonite, avvolte dalla paura per l'inevitabile dissolversi del mondo, che solo le cose sono ancora in grado di «dire» («– cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni –», 38.13), come prove di un'esistenza. È una fuga dallo sguardo («Siamo scappati dagli occhi», 38.11) perché ciò che vede sono macerie e insostenibile angoscia; una condizione resa ancora più terribile perché non finisce, ma prolunga la paura in un'eternità. L'espressione allude però anche all'essere morti o sepolti vivi dalle macerie, senza poter vedere nulla, come rivela l'ultimo verso, «contro la terra e i sassi, senza poter finire» (38.14), cioè senza poter morire (una sorta di morte in vita). Una condizione atroce, ben presente nelle storie e nei volti di chi ha vissuto quel terremoto. Non si può smettere di pensarvi: «Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo» (38.12). Dalla terra sconvolta sorge il pensiero di una fine senza fine nella contraddizione di serbare in sé la morte propria e degli altri all'infinito.

3.6. Sospesi, adesso, nel tempo

Già alla fine della seconda sezione del libro si avverte uno scarto più evidente tra memoria e percezione nel presente, in cui la voce è del tutto cosciente della distanza nel ripensare alle «povere cose messe nell'aria prima di dormire» (61.17). I luoghi del Friuli lasciano spazio a quelli della Bretagna e della Normandia, altri paesaggi (sempre di confine) cari all'autore[363]: Brest, Pas-de-Calais, la penisola della Hague, con alcuni dettagli tipici, quali le fabbriche, i depuratori de Le Hildy (61.1), le barche, i gabbiani, la marea («la spiaggia che va e viene», 61.7), i pescatori (61.1), le scogliere di Crozon (61.15), i battelli davanti a Recouvrance (62.1). Se da un lato, dunque, prevale il paesaggio francese (o urbano nella successiva sezione *In città*) in un tempo più vicino al presente (come se la memoria si fosse spostata dal fondo del tempo), dall'altro, sebbene si diradino gli andirivieni dei tempi verbali, resta il percepirsi colloidale (tra eventi, dettagli e rinvii a opere artistiche). Quando guardiamo le scene, siamo sempre indecisi e storditi sul loro luogo e sul loro tempo a causa delle slogature sintattiche, dalle propagazioni foniche e dagli accenti dei versi lunghi, come in *Rue de Siam* (62.7-12) o ne *La penisola della Hague*, che qui consideriamo:

> Hanno gli occhi provati dal mare, dal grande cimitero marino.
> Anche la fabbrica nucleare tiene le navi lontano
> con i suoi tubi alti e chiusi, con il ferro di un porto innaturale.
>
> La volpe stasera non è venuta, le galline aspettano la mattina.
> La capra legata fa in modo di restare vicino ai due bambini e grida.
>
> Mangiamo sempre dalla signora di Auderville, io per ascoltarla:
> Prévert era una persona di modi semplici, mangiava qui a volte.
>
> Salendo, la casa è ciò che vogliamo vedere,

[363] I luoghi della Bretagna (Brest, Le Hildy, Ploudalmezeau, Presqu'ile de Crozon), della Normandia (penisola della Hague) e del Pas-de-Calais (Ambleteuse, Cap Gris Nez, ecc.) erano comparsi dalla raccolta *Una terra che non sembra vera.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

le ortensie, l'acqua che sgorga infinitamente dalla canaletta di legno.

Piove. Il vento è quasi freddo. D'autunno come saranno
queste pietre con i nomi nel cespuglio di piccole rose?

A Brest è piovuto una volta per sempre.
Un viso, una corsa sono stati amati per sempre, per sempre.
Ti guardo dalla sabbia che sembra non finire nemmeno lì dove sei. (65)

Nella prima strofa vediamo il paesaggio normanno durante la giornata, nella seconda il tempo si sposta alla sera, nella terza ci sono una cena e dei dialoghi[364] con una signora che conosceva Prévert, il poeta francese che trascorse gli ultimi anni della sua vita in questo piccolo paese. Nella quarta e nella quinta strofa non sappiamo se la scena segua la cena o sia la registrazione di un ricordo recente («Salendo, la casa è ciò che vogliamo vedere», 65.8). Intuiamo comunque che le due figure sono giunte lì proprio per guardare i luoghi del poeta: la sua casa, il «cespuglio di piccole rose» (65.11). Il riferimento alla pioggia, al vento e al freddo (si noti che pioggia e freddo, di solito, così come il vento, annunciano un sommovimento nella memoria e l'ingresso dei morti come vive presenze[365]) è ciò che lega le scene normanne delle prime cinque strofe a quella bretone, presente invece nell'ultima strofa del testo, che riportiamo di nuovo:

A Brest è piovuto una volta per sempre.
Un viso, una corsa sono stati amati per sempre, per sempre.
Ti guardo dalla sabbia che sembra non finire nemmeno lì dove sei (65.13-15).

Sono due luoghi diversi, due ricordi raccontati prevalentemente al presente per terminare un percorso dove le parole hanno il sapore di eternità. È uno sguardo che pensa a un destino, ma non c'è nulla di metafisico in questo «per sempre», che allude alla colloidalità dell'esperienza: c'è davvero un momento in cui essa finisce, se continua a essere presente nella mente? In un'altra poesia Benedetti dice: «Alla fine, mi domando, come poter dire: alla fine. / Dare a un posto un uomo, degli occhi, un cuore, un respiro» (*Fine settimana* 59.9-10). Da un lato metafisico è il guardare di una coscienza che, sapendo di essere finita, si spinge fuori da sé, dall'altro, mescolando spazio e tempo, mai niente ha una vera fine, tutto si tiene insieme: «Cerco una fine dove giocavo» (*Riesumazioni*, 133.1). Nel momento in cui viene evocato, il vissuto si muove nel colloide della mente, come in questi altri versi, che alludono a una mela[366] e alla madre: «E il succo nella bocca della tua eternità / dove il mondo è stato unico e minuscolo» (128.5-6). Se è così, un dubbio

364 La cena e l'ambiente di osteria ricorda, nelle atmosfere più che nei riferimenti diretti, le poesie di Machado sulla *mesa*.

365 Es. «Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare» (40.3); «e nel vento sono ancora che mi porti, braccio, ramo / nel buio che si muove». (45.7-8); «È venuto con i passi nell'erba, / è un vento che pensa e ha avuto un prato là» (49.1-2).

366 Si noti che anche in questo caso tra la prima e la seconda strofa si mescolano la percezione nel presente («Le mani sulla mela, sole con il verde / le dita avvoltolate nelle bucce», 128.1-2) e l'immagine ricordata («Le cassette donate che Rita portava dal lavoro, / quelle cadute sul prato, mamma, che cosa mangi?», 128.3-4), provocando la consueta sensazione di stare insituabile.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ulteriore ci prende: anche se non vediamo più i ricordi «in fondo al tempo», ciò che sta fuori dai nostri occhi diviene insituabile. La nostra vita è nelle cose che accadono dentro di noi mentre viviamo, entrando nel tempo (*altro*) della nostra esperienza. Ciò che emerge, da questa parte dell'opera in poi, completa il discorso avviato nelle prime due sezioni e chiarisce l'equivoco della nostalgia della memoria: quando viviamo, siamo in un luogo dove dentro e fuori, passato e presente sono tenuti insieme in uno spazio colloidale. Da tutto ciò scaturisce il senso di provvisorietà e la coscienza della distanza, la quale dunque non è legata all'eco dei morti o del passato, impossibili da tradursi nel presente, ma riguarda proprio l'esperienza umana, potremmo dire la propensione a unire i piani temporali e le cose per legare la distanza, di cui comunque restiamo consapevoli.

Il percepire è scavato all'essenziale, vengono accostati momenti e scene differenti, c'è un più frequente rivolgersi al tu, come per avere risposte e mettere in luce tutta la fragilità della voce («Difendimi, difendi questa notte bianca, / il giorno ripetuto nel pensiero» (60.11-12) o per sentire una prossimità, spesso manifesta nel dettaglio delle mani[367] e nella scena del mangiare[368]. È la fragilità di noi che viviamo, che guardiamo, che stiamo «insieme a cose come bottoni o spille» (79.2). «D'aria siamo quasi» (79.4): ci abita la paura, che ci assottiglia in un sorriso (79.6) di stupore, di essere in balia della vita, senza riparo.

Nella sezione «Qualcuno guarderà il bene» vengono radunati brevi testi provenienti da raccolte precedenti, con l'intento di puntellare questa dimensione insituabile dell'esperienza. Nella prima delle «Figure» (95) appare evidente che ciò è successo «un tempo» ha lo stesso valore di «adesso», dal momento che «adesso è un tempo»:

> È successo un tempo
> ma è come fosse adesso
> perché adesso è un tempo (95[369]).

Adesso è la memoria della nostra percezione che perdura nel costruire la nostra storia. La stessa dimensione si ha nella seconda delle «Figure» (96), con un accento spostato sul rapporto tra l'essere umano e l'ambiente, nel tempo delle cose:

> I secoli della primavera sono qui intorno.
> Noi siamo lì.
> Avranno detto:"Questo vento di sera".

---

[367] «I nostri visi nelle mani» (60.15); «perché la mano è così, amore, / lei va alta tra i capelli» (60.19.20); «tornano delle mani nelle tue, allegre, attimi» (62.10); «(…) delle mani che si fermano per sempre» (63.10); «Nelle mani il vetro che siamo noi è ciò che adesso è il cameriere» (63.14); «Questo guardare le mani / rigirandole / o lo sguardo per andare / tra le tante voci» (73.3-6); «dopo la paura in ogni mano, o braccio, passo, / che ogni mano, o braccio, passo, non ci siano» (79.7-8).

[368] «Mangio qualcosa, sono qui» (62.7); «Mangiamo sempre dalla signora di Auderville, io per ascoltarla» (65.6); «Ho cercato di fare nella cena, / di ciò che si è mangiato, un poco della loro vita» (72.2-3); «Sembrava di restare dove siamo stati allegri a mangiare» (74.26).

[369] La poesia è presente ne *Il cielo per sempre* (CS 23/a) e in esergo alla raccolta *I secoli della primavera*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Io sono contento, come una volta (96[370]).

L'espressione «i secoli della primavera» fissa e estende la circolarità del tempo, in cui ci troviamo anche noi, insieme a chi parla, che si sente «contento, come una volta», con l'idea di essere parte di una vita più grande della sua particolarità; una vita che si ripete (anzi, «una volta» galleggia nell'ambiguità tra compiuto e incompiuto-rinnovato) nella mente. Nella terza delle «Figure» (97) il pensiero va alla fase del medioevo caratterizzata dalla rinascita economica e dai mutamenti che hanno anticipato la svolta moderna del Cinquecento, ma di tutto ciò sembra essere colta l'impossibile novità per l'uomo e la coscienza della sua perdurante condizione:

A volte penso a come cambiava il tempo nel medioevo con i lavori nuovi
e un po' di buio in più sta insieme a quello che ho di notte (97[371])

Questa proiezione all'indietro del pensiero si rivela anche nel testo sulle «iscrizioni neolitiche» che «sono state sulla mia mano» (99.1-2). Il gesto del toccare i segni sulla pietra crea un contatto con gli uomini che sono stati, «di una volta» (99.4), tanto che la voce si sente scrutata (con lo straniamento del soggetto indeterminato: «mi hanno visto», 99.3). È possibile sentirlo se ci si colloca dentro quel flusso di generazioni, il quale scatena il pianto della commozione, se commuoversi significa anche spostarsi, muoversi insieme e verso qualcuno, grazie a un sentire comune di pietà, affetto, dolore. La vita particolare è già un guardare le cose fino a non vederle più («tra gli occhi e il non vedere più», 99.8) e si innesta entro quella più ampia («Apparivo continuamente / nell'andare delle linee», 99.6-7).

Una simile idea di continuità emerge nella poesia *Matrimonio al rifugio Fodara Vedla*:

È il giorno che pare di condividere la terra con i fiori,
il fiore tenerlo vicino al cuore perché parli.
Ognuno beve in alto il suo bicchiere,
ognuno è bello e pensa che i corpi sono in mezzo ai fiori,
i prati alti sopra ogni cattiva idea del mondo.
Nessuna storia toglierà le erbe dalla roccia,
un altro cielo non sarà il nostro ma la memoria
perché altri vivano e chiedano dopo di noi
le nostre stesse cose:
com'era per loro che erano tutto
innalzati sopra la terra?

Nessuna cultura toglierà le mani alle mani,
la pelle ai vestiti.
Difendiamo anche nella disputa le nostre vite,

[370] La poesia è presente ne *Il cielo per sempre* (CS 27) con alcune varianti («I secoli della primavera / sono qui intorno, noi siamo lì / avranno detto questo vento di sera, / io sono contento /come una volta») e nella raccolta *I secoli della primavera* (SP 28), sempre con varianti («I secoli della primavera / sono qui intorno, noi siamo lì / avranno detto questo vento di sera. / Io sono contento, come una volta»).

[371] La poesia è presente, come testo finale, in corsivo, all'interno di *Una terra che non sembra vera* (TV 29) e ne *Il parco del Triglav* (PT 57).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ci difendiamo da chi vuole altre cose,
si cerca di venire a un patto,
di non farci troppo del male. (110)

All'inizio viene descritta l'armonia della festa («Ognuno beve in alto il suo bicchiere», 110.3) entro uno scenario naturale («È il giorno che pare condividere con la terra i fiori, / il fiore tenerlo vicino al cuore perché parli», 110.1-2). Da lì lo sguardo si allarga oltre i corpi riuniti in quel momento, oltre le loro storie particolari, oltre la storia di tutti gli uomini, che sarà sempre ospitata dentro la vita delle cose: «Nessuna storia toglierà le erbe dalla roccia» (110.6). A questo punto, come nel caso delle iscrizioni neolitiche, la prospettiva ingloba gli altri uomini che verranno:

(…) un altro cielo non sarà il nostro ma la memoria
perché altri vivano e chiedano dopo di noi
le nostre stesse cose:
com'era per loro che erano tutto
innalzati sopra la terra? (110.7-11).

Sentirsi dentro la vita, essere parte di qualcosa che ci precede e ci sopravanza, con le stesse domande e le stesse risposte per tutti gli uomini: per loro era diverso eppure uguale, era un altro cielo eppure è lo stesso unico cielo negli occhi che lo guardano e che raccontano la propria esperienza. Su questa poesia dice Benedetti in *Materiali di un'identità*:

> Questi versi mi hanno ricordato una linea tematica che va da *La gronda* di Fortini a *L'isola sarà guardata nella sua bellezza* di Milo De Angelis. L'elemento comune di queste poesie è una particolare forma di utopia prefigurata dalla poesia (politicamente e storicamente connotata in Fortini, assolutamente e dichiaratamente apolitica in De Angelis), ma caratterizzata dalla stessa fiducia nella cultura e nel ricordo, nella possibilità di tramandare modi di intendere la realtà, nella necessità di sperare che «qualcuno guarderà il bene…»[372].

È la fiducia nella tradizione, cioè nella possibilità che ciò che lasciamo, i nostri resti, ci sopravviva incontrando chi verrà dopo. Tuttavia questa fiducia, nel momento in cui allarga la prospettiva dal matrimonio particolare all'esistenza degli uomini, allo stesso tempo la circoscrive:

> Nel caso del matrimonio in questo rifugio (quello descritto in *Matrimonio al Rifugio Fodara Vedla*), sembrava una cosa bella in sé, e lo è. Riconosco un valore alle cose, ma è attribuito da noi. Voglio dire che allargando lo sguardo ci si rende conto del fatto che è tutto molto più relativo. Io sento che comunque il senso è da circoscrivere. Ad esempio, per un uomo che sta morendo ma che si è fatto da solo una casa, ha dei figli (si parla di questo nella poesia *Ferma vita*), ovviamente la sua vita ha un senso, ma solamente se lo circoscrivi[373].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[372] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 58.
[373] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, ibidem.

Il nostro stare nel mondo trae senso dall'agire e dalle cose importanti solo per la nostra esistenza. La poesia, per Benedetti, deve testimoniarlo, con il rischio di inciampare nella lingua, sapendo che il suo orizzonte è più vasto del vissuto particolare, ma che rappresentare l'esperienza costituisce comunque il suo fondamento, capace di legare il sé al chiunque. Qui siamo nella singolarità lirica, in cui la contingenza assume un carattere dichiaratamente universale. Qui infatti ha rilievo la condizione dell'esperienza in sé, in bilico tra il riguardare la vita di un individuo e il succedersi delle generazioni nel persistere dei luoghi e delle scene.

Un altro modo per smarginare fuori e dentro è la sovrapposizione tra ciò che si vede e il mondo dei libri, i loro personaggi, o i riferimenti a opere artistiche. Per esempio in *Brest* (61), dopo l'immagine delle barche, dei pescatori e della sabbia che attraversano la poesia, nell'ultima parte si chiude così:

> Di sera le scogliere di Crozon sono una bianca nave leggendaria
> come il pensiero che si alza dal libro della Légende de la Mort
> sul muro chiaro della stanza: povere cose messe nell'aria prima di morire (42.15-17).

Altri casi in *Pas-de-Calais* («Con il sole dal faro / scende sui campi parte degli occhi del pittore italiano Lucio Fontana», 63.11-12) o in *Fine settimana* («Una cosa vera che stava con noi nella vita sono adesso / i piccoli orti sulla strada, la materia povera / di un quadretto di Beuys tra le linee nodose di Mondrian[374]», 59.1-3). In *Log, Ambleteuse* (60) nella prima strofa, giocata sui contrasti cromatici forti (rosso, nero, bianco), sono accostati, come già osservato, elementi di paesaggi diversi: una baita di frontiera e un bungalow sulla costa, ai quali si aggiungono i riferimenti a Nerval[375] e a Esenin:

> Un bianco dove non si mette niente,
> di notte
> si vede una pagina di Nerval,
> il sangue di Esenin, una baita, la strada nuda di una frontiera,
> un bungalow sulla costa. (60.1-5)

---

374 L'interesse di Benedetti per Mondrian è legato alla dimensione cosale – fatta di materia povera, come le opere di Beuys, altro autore di riferimento – della sua poesia, in cui lo sguardo fa perdere la sagoma netta delle cose, come l'idea di ritmo e armonia che emerge dalle tele del pittore olandese. Secondo Mondrian, con la combinazione di linee e colori primari o con il «doorbeelding» («scomposizione»), guidati dall'intuizione dell'urgenza emozionale, è possibile cogliere l'essenziale delle cose, al di là del punto di vista del soggetto, così che le forme dell'opera traducono la tensione verso una verità sentita nelle cose.

375 L'interesse di Benedetti per Gerard de Nerval, poeta e scrittore francese vissuto nella prima metà del XIX secolo, è legato sia alla sua biografia sia a alcuni temi della sua opera. Autore ai margini, durante la sua vita Nerval soggiornò in diverse case di salute, finché si impiccò in un sottoscala dell'Impasse de la Veille Lanterne nel 1855. Prima di uscire di casa aveva scritto a un parente che lo ospitava: «Non aspettarmi, la notte sarà nera o bianca». Nella sua opera il sogno tende a invadere la vita reale, trasfigurando le cose percepite e conducendole al contempo, come egli stesso scrisse in una lettera a Alexandre Dumas (la quale costituisce la prefazione a *Filles de Feu*), in uno «stato di fantasticheria supernaturalista». Più che di un sogno, si tratta di un *rêve*, una sorta di memoria onirica, che si discosta dal tempo e fa accadere le cose nel presente e, allo stesso tempo, in una realtà altra, in cui i secoli possono trascorrere come attimi, si hanno maestose visioni del cielo, il mito vive nel paesaggio e l'io può salire sino alle stelle. In *Aurélia* egli scrisse che «il sogno è una seconda vita» (G. De Nerval, *Aurélia*, Genova, Il Melangolo, 1983). In tal modo le immagini, originate dalla realtà, la superano, abitando in una realtà della mente, che rivive nel dialogo tra il poeta e il lettore.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Questo è il modo di percepire di un essere umano: ogni cosa vista vive in un luogo fuori dal tempo e dal luogo in cui consiste il corpo.

La poesia «Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte» (40), già incontrata, è un altro caso in cui il riferimento letterario viene trasmutato nella memoria personale. In particolare una morte viene guardata da fuori, nelle cose che restano («(…) resta per giorni la sveglia finché ha batteria», 40.6), nel freddo (termine iterato (40.8-9) e altrove legato all'accadere del ricordo nella mente), nella casa che racconta il vissuto disperso. Nei primi versi cogliamo il primo piano della testa di una donna morta: «mezza faccia nascosta, il mento sulle patate» (40.2). Colpisce che la stessa inquadratura ritorni due versi dopo nella «faccia contro la fòrmica, con sopra i fili di nylon» (40.4), evocando però l'abitudine di assopirsi sul tavolo. La morte è l'andare via degli occhi, su cui si erano posati «i nomi delle mele e delle pesche» (40.3), cioè non le cose, ma le loro parole: chiamiamo le cose affinché possano trovare posto nella nostra storia. È il nostro modo (distante) di toccarle. Gli occhi di chi è morto mostrano il ritrarsi di uno sguardo, che era il modo ferito di stare dentro la vita. Questa donna non è una delle figure di quel mondo rurale, presente anche in altre poesie, poiché qui sta accadendo qualcos'altro, come potevamo già intuire dalla citazione da *La luna e i falò* in esergo: «era morta la vecchia del Nido»[376]. Nel capolavoro di Pavese il giovane Anguilla, dopo essere emigrato a Genova e in America, torna al suo paese nella valle del Belbo. È un bastardo, allevato da Padrino e Virgilia nella cascina della Mora. Rivedere i suoi luoghi, insieme all'amico Nuto, smuove l'antica inappartenenza, un disagio di cui non riesce a liberarsi. Pur volendolo, pur essendo legato a quei luoghi, non riesce a starvi. Nella poesia di Benedetti le memorie dell'autore si confondono con le suggestioni dell'opera pavesiana, in particolare la vecchia è la contessa proprietaria della casa del Nido, «la più bella del paese, le palme» (44.12), Irene e la piccola Santa sono le sorellastre, figlie del Padrino. Le case con i colori «sfumati / dentro gli anni» (44.11) potrebbero essere le stesse di quelle dell'infanzia friulana dell'autore. Il sentimento dei luoghi, il desiderio di entrarvi e la ferita della separatezza, i ritmi della vita del mondo contadino sono elementi comuni a Benedetti e a Pavese, autore per lui importante anche sul piano poetico, in particolare per la scelta del verso basato sulla successione di cellule ritmiche piuttosto che su misure tradizionali, oltre che per la semplicità lessicale (dai calchi sintattici quasi dialettali), dalla quale si sprigiona l'indefinito straniamento del percepire. Il valore mitico dei luoghi, legato all'esservi appartenuti, contrasta in entrambi gli autori con la consapevolezza di un *nostos* impossibile, anche se per diversi motivi: in Pavese si è usciti da essi verso la modernità urbana o, in genere, verso un altrove, per placare invano l'inquietudine dello stare, che invece si somma alla consapevolezza che nessun luogo la placherà. In Benedetti la distanza fisica dalla memoria si salda a quella della lingua, che di per sé rende irrevocabile un nuovo abbandono all'incoscienza (44.24).

La sensazione di protendersi nel tempo si ha anche di fronte a una fotografia «che passa tra le mani / e viene fuori qualcuno che ancora può vivere tanto» (77.3-4). Un istante della vita è fissato, prolungandosi negli occhi di chi guarda. Ecco dunque, nella poesia «Una donna e il suo bambino» (77), che la voce è quella della stessa protagonista della foto, la quale racconta il suo aspetto, la sua posizione: «Ho le mani che mi tengono alla ringhiera» (77.1); «(…) il polsino / come

[376] C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, (1950) 2005, p. 152.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una pelle con le righe che vengono fuori» (77.5-6). Forse appartengono all'immagine della donna anche «lo zucchero, i piatti» (77.8), «il cortile» (77.9), la «casa» (77.10), malgrado il soggetto, nella terza strofa, possa anche essere quello di chi sta guardando la foto: «Ho uno sguardo di cose a cui piace stare lì un poco» (77.7). In questo ultimo verso si raccolgono molte parole pregnanti della poetica di Benedetti: dalle cose che entrano nel nostro vedere al percepire colloidale, perché chi guarda è una singolarità indefinita che si aggira nella materia cosciente.

3.7. La distanza della lingua

Per Benedetti, se da un lato la lingua ci precede, in quanto sedimento portato dalle generazioni, dall'altro essa ci sovrasta e s'incarna come voce di un corpo nell'atto di scrivere, il gesto capace di far risuonare il sentire di quel corpo in altre menti, provenendo dal tempo della lingua[377]. Del resto la vita è diversa dalla sua scrittura; vi ha a che fare poiché lo stare nel mondo è proiettato nel discorso che muta il *qui* in un altrove, perché così prendiamo coscienza della relazione tra organismo e mondo. Benché in realtà siano la stessa cosa, il qui e il suo discorso sono separati da una distanza implacabile[378], che:

> giace al fondo di ogni lingua naturale: è ciò che viene rimosso nel secolare uso comunicativo della lingua. È così che il linguaggio della comunicazione in realtà non comunica granché: la possibilità di una vera comunicazione, di una vera condivisione si è persa per strada; ci si vieta a priori, per sordità verso la lingua, la possibilità di un contatto umano non fittizio. Non c'è contatto infatti se non in presenza della mortalità. È il nostro essere per la morte che ci unisce, ed è la consapevolezza dello scorrere del tempo che conferisce verità ai nostri rapporti, nella dimensione dell'incontro in un comune destino. Scovare questo fondo mancante nei meccanismi della lingua è il compito dei poeti[379].

Le parole di Dal Bianco, che dagli anni Ottanta ha condiviso con Benedetti il percorso della rivista «Scarto minimo», sottolineano che la lingua della comunicazione non coincide col mondo, pur volendolo comprendere. Del resto la lingua non trova origine nella necessità di comunicare, bensì è il «suono del pensiero»[380], cioè pensiamo tramite la lingua, che ha già un suono nella nostra mente, prima ancora di diventarlo nell'aria. Così il poeta ritrae la lingua dal mondo per spostarla in una regione dove non comunica nulla, al fine di sentire la vita, anche se la lingua non basta a tradurre la coscienza della vita fuori di sé. Occorre invece, per Benedetti, stare in quella *distanza*, che si trova nei limiti della lingua, nelle slogature della sintassi, negli inciampi delle cesure e delle anafore, nel succedersi degli accenti di un verso lungo. Lì la lingua, indifesa, mostra il nostro essere

---

377 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953; trad. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, traduzione di G. Bartolucci, R. Guidieri, F. M. Ricci, R. Loy Provera, L. Prato Caruso, Torino, Einaudi, (Lerici, 1960) 1982. L'autore francese ha certamente influenzato la concezione della lingua e della scrittura dell'autore.

378 M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.

379 S. Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001; Falloppio (Como), Lietocolle-Pordenonelegge, 2018, p. 126.

380 A. Moro, *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, op. cit., pp. 294-313.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esposti alla vita. In quella distanza lo sguardo di un essere umano può lasciarsi invadere dall'eccesso di sentire, che lo spinge dentro la vita per cogliere la relazione tra le cose in quanto espressione del suo stare al mondo: «I larici e io solo. Le formiche / hanno un altro passo. Come le erbe il fiato che manca» (115.1-2). Nei versi di Benedetti scorre una tensione verso l'intensità di vivere percepita e la coscienza della sua distanza, che allontana la scena nel momento in cui viene pensata, cioè detta e scritta: «Si sta come a volte si è pensato di poter stare» (103.10).

È il ritmo della lingua a rivelare la condizione umana dello *stare tra*, nel succedersi di accenti e nel ripetersi (e finire) delle forme, intesi come movimenti regolari tra due estremi, necessari l'uno all'altro, come quelli del nostro corpo e della vita in generale: ad esempio, il ritmo sinusale, il nostro respiro, l'alternarsi dei passi, il moto ondoso, l'alternarsi delle stagioni, del giorno e della notte. Lo stesso segmentare la voce in versi riflette la sua spinta a cogliere qualcosa che traspare dal discorso e impone di fare i conti con lo spazio bianco a destra delle linee[381], anche quando si inarcano, così che la loro unità sintattica e semantica salta[382] nel verso successivo, a creare un movimento che ogni volta procede e ricomincia. Il ritmo è fragile, poiché lo scaturire è sempre seguito dal ritorno e il ritorno è sempre rianimato dallo scaturire. La poesia accade proprio nello spazio incerto del ritmo che sta per realizzarsi, tra il permanere e l'aprirsi all'imprevedibile. Nel medesimo spazio accade anche la vita degli esseri umani: vulnerabile, esposta, che ogni volta ritorna in sé per comprendersi. Nel ritmo, nel succedersi regolare e instabile di battiti, mentre le parole percorrono lo spazio, si propaga la memoria dello *stare tra*, che appartiene alla condizione umana. Potremmo dire che la poesia è il ritmo stesso: è questo muoversi, instabile e regolare, che avanza e ritorna ogni volta e che dà corpo alle parole per farle precipitare oltre loro stesse e da un capo all'altro dei versi, pur nel variare delle dinamiche ritmiche che accadono dentro ciascun verso.

I versi di *Umana gloria* sono in genere lunghi e in diversi casi al loro interno sono celate misure tradizionali, anche se sono più concepiti sentendo, di volta in volta, il loro andamento anapestico, anfibrachico o trocaico. Inoltre essi presentano un consistente numero di accenti interni, che creano un effetto di rallentamento per produrre instabilità e autoriflessione. La scommessa di Benedetti (e dei poeti di «Scarto minimo») è stata infatti quella di rallentare una sintassi poetica non marcata e tendente quasi alla prosa, aumentando gli ictus interni, realizzando effetti di aura accentuale[383], limitando la punteggiatura, promuovendo lievi spostamenti sintattici. Tutto ciò, appunto, con l'intenzione di esprimere l'instabilità e l'esposizione alla vita presenti nella lingua con cui gli esseri umani comunicano.

Un altro elemento che contribuisce a generare perplessità dello sguardo è l'alternarsi delle tonicità vocaliche, il quale produce sempre un procedere pencolante del discorso. Consideriamo la poesia *Borgo con locanda* (43):

---

381 Naturalmente dopo l'avvento della stampa, dato che fino al Medioevo la scrittura era continua, e non considerando la poesia in prosa, la quale, per vari motivi (che qui tralasceremo), rinuncia alla tradizionale disposizione tipografica dei versi.

382 Si noti che il termine *enjambement*, il quale indica l'inarcatura in francese, deriva dal verbo *enjamber*, che significa «saltare oltre un ostacolo».

383 Ad esempio nella poesia seguente, *Borgo con locanda* (43), le quattro sillabe atone ai versi 1 e 7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Come in un volo la corriera mi ha dato lo spiazzo con la facciata.
– U U – U U U – U U – U U – U U U U – U

Era bello, i calzoni che cadevano larghi sulle scarpe grosse,
– U – U | – U – U U U – U U – U – U – U – U

stare in mezzo alle foglie qua e là.
– U – U U – U U –

Mattine senza sapere di essere in un posto, dentro una vita
U – U – U U – U – U U U – U | – U U – U

che sta sempre lì, e ha la fabbrica di alluminio, i campi.
U – – U – | U – U – U U U – U | U – U

Si muove il bancone quando si parla,
U – U U – U – U U – U

le finestre con i vasi, le tende minutamente ricamate.
U U – U U U – U | U – U U U U – U U U – U

Fuori i cortili corrono piano, le foglie vanno piano sotto le mucche.
– U U – U – U U – U | U – U – U – U – U U – U

Il cielo gira verso Cividale, gira la bella luce
U – U – U – U U U – U | – U U – U – U

sulle manine che avevamo, che è stata la vita essere vivi così.
– U U – U U U – U | – – U U – U – U – U U –

Se si ripetono con la propria voce le vocali toniche del testo, si nota una scansione claudicante, che insiste in genere su due vocali alternate nello stesso verso.

La lingua di Benedetti, per rappresentare l'esposizione e l'alterità umana, sceglie di perseguire una terza via del linguaggio, né sopra (evitando gli espressionismi della postavanguardia) né sotto (rifuggendo il minimalismo)[384], ma andando a cercare i punti limite della comunicazione, dove sono maggiormente esposti il corpo e il respiro. Questa terza via esclude tanto l'oggettivizzazione quanto

[384] Di qui la critica di Benedetti, sin dai tempi di «Scarto minimo», da un lato verso la poesia confessionale, prigioniera dell'espressivismo di matrice romantica (che cerca di risolvere ciò che non si può risolvere partendo dall'io), dall'altro verso la postavanguardia, che cerca di rappresentare la disgregazione dell'io attraverso le commistioni di registri differenti, le note metalinguistiche, i due punti e il sabotaggio della sintassi tradizionale.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la soggettivizzazione del reale: è una poesia in cui chi dice *io* è una singolarità e l'esperienza raccontata serve per mostrare la temporalità dell'esistenza umana. Ecco allora l'adesione alla vita attraverso l'impossibile strada della lingua, che sa già di non riuscire e che scaverà una lingua nella lingua, concentrandosi sui limiti del dire, poiché lì giace la coscienza di essere vivi. In tal modo la lingua non si ostina più a comprendere il mondo, ma accetta la separatezza endogena dell'uomo[385], in cui abita la temporalità dell'esistenza. Esserne coscienti ci fa sentire, paradossalmente, al centro (vuoto e infondato) della vita − una vita che sta fuori di noi e che non può essere rappresentata dalla lingua − solo se smettiamo di comprenderla per sentirla invece nei margini della lingua, dove si apre la ferita senza riparo. Quello è il luogo dove sentirsi più veri, un luogo impossibile forse perché non lo siamo mai stati, ma crediamo (in un drammatico gioco tra vedere, immaginare e ricordare), magari per brevi istanti, di essere stati dentro la vita, come Levin, che in *Anna Karenina*, insieme ai contadini, si abbandona falciando il prato, o il vento, che nelle poesie di Benedetti, quando arriva, porta fuori la mente; o ancora il comparire della luna. Sentire ogni volta di essere stati dentro la vita lascia tracce di sé nella sintassi e nel ritmo della lingua, per barlumi, nei punti ciechi della coscienza. L'essere umano è fatto così, sospeso nell'incompiuto dove spazio e tempo, vivi e morti esistono allo stesso modo. Ecco perché si può dire che in Benedetti l'altrove e l'origine coincidono, in quanto appartengono alla dimensione colloidale della mente legata al consistere esposto dell'uomo. Scrive l'autore:

> L'arte, l'esito dell'arte è questo. L'altrove non è mai raggiunto. Non so se si allude a un altrove perché si vuole che ci sia, oppure se l'alludere sia l'atto salvifico delle cose. Ma se non ci si pone il problema dell'altrove, dell'invisibile, dell'indicibile, non si riesce a vedere le cose veramente[386].

«Qui. Oh». Queste parole, che chiudono *Pitture nere su carta* (237. 5-6), potrebbero riassumere quanto abbiamo appena detto, poiché rappresentano il procedere colloidale della mente tra realtà e sogno, che consente di accogliere con stupore la fragilità dell'esistere nella lingua poetica. Così, come abbiamo detto, l'uso dei pronomi e degli aggettivi indefiniti, degli articoli indeterminativi, il mescolarsi di tempi verbali, figure e scene, la paratassi e le cesure, il ritmo dei versi lunghi e la propagazione fonica con le anafore e le figure di suono, tutti questi fenomeni, percepiti insieme nella lettura, sono i luoghi dove lo sguardo prende coscienza del suo esserci colloidale, fuori e dentro di sé. Essi riescono a diventare la voce di una singolarità, facendoci sentire attraversati da una imprendibile stupore, e dicono che tutto è sospeso nella mente, se ci pare forse di essere stati vivi in un tempo altro, già lontano mentre accadeva. Se pensiamo tramite la lingua, distante senza colpa dalla vita, possiamo davvero sentirci vivi e, soprattutto, raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[385] Non si tratta dunque dell'arbitrarietà del segno linguistico, separato dalle cose, poiché sempre sussiste una distanza implacabile tra il mondo e la sua immagine, quanto di una separatezza tra l'esperienza della lingua come strumento per comprendere e agire sul mondo e il mondo stesso. In questa distanza si trova la temporalità dell'uomo.
[386] M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 59.

4. *Pitture nere su carta*. Il mausoleo della materia cosciente

4.1. Lo sfondo e il primo piano

Se *Umana gloria* è l'esito di un percorso che porta a compimento più di vent'anni di poesia, *Pitture nere su carta* appare un punto di svolta, almeno a leggere la maggior parte dei contributi critici su quest'opera, scossi dalla rarefazione delle forme e dagli elenchi. Tuttavia, a ben vedere, svolta non è: se consideriamo il vissuto di un essere umano come uno sprigionarsi di ciò che rumina da tempo, già da *Umana gloria*, nel sistemare i testi delle raccolte precedenti, Benedetti non prende completamente congedo[387], ma crea un libro nuovo, che mostra l'esperienza di un essere umano, il suo muoversi nel tempo della mente e della lingua, nel suo scarto inevitabile dalla vita: nei fenomeni formali, percepiti insieme nella lettura (i pronomi e gli aggettivi indefiniti, gli articoli indeterminativi, la permeabilità di tempi verbali, figure e scene, la paratassi e le cesure, il ritornare delle anafore, il ritmo dei versi lunghi e la propagazione fonica), il consistere fragile e finito del corpo è il rumore di fondo che la lingua fa entrare in un tempo altro e comune, dove lo sguardo prende coscienza del suo esserci colloidale, fuori e dentro di sé, tragicamente distante dal sentirsi vivere.

Pitture nere su carta, scritto in pochi mesi tra la fine del 2003 e l'inizio del 2004[388], appare piuttosto come l'altro versante di *Umana gloria*: è come se Benedetti avesse teso la materia di quel libro alle estreme conseguenze per rastremare quel rumore di fondo su un paesaggio di macerie, le quali rivelano le tracce del nostro essere già stati[389]. L'inevitabile disperdersi di ogni gesto, di ogni opera compiuta da un essere umano, continua a scorrere dentro e fuori la memoria. È questo rendere

---

387 *Umana gloria* non è un libro «amorevole erede di se stesso» nel suo raccogliere «gli sparsi resti di chi non è più», né «un addio alle cose che avevano costituito l'immaginario emotivo fondante della sua scrittura, ormai sorpassate da una vita che scandalosamente continuava nonostante l'essere stata prossima alla sparizione» (T. Di Dio, *Dal mito al museo*, «L'Ulisse», n. 15 («La forma del poema»), gennaio 2012, pp. 82-92: 82-83; anche in puntocritico2.wordpress.com, 24 gennaio 2013).

388 Benedetti, in un'intervista radiofonica a Azzurra D'Agostino, dichiara: «Io quando ho scritto il libro sono stato ossessionato dalla scrittura per mesi, poi ora che è uscito mi sono accorto forse della sofferenza che ho provato o che si può provare leggendolo. Mentre scrivevo volevo solo andare avanti, volevo solo fare un lavoro, un lavoro che fosse compiuto. Avverto l'indifferenza che può circondare questo libro qui e mi vengono sempre in mente le parole di Celan nel discorso famoso, in cui dice che è molto difficile parlare oggi, interloquire con qualcuno. Non si è compresi, è questa la difficoltà, che è avvertita anche da molti amici, molte persone che conosco. Non è tanto il fatto che la poesia sia marginale rispetto al romanzo o ad altre forme d'arte. È proprio il fatto di non potere più bene esprimere l'interiorità, esprimere quello che senti, anche attraverso le parole della tradizione. È come se tutto cadesse nell'indifferenza generale. Puoi fare tante cose per esprimerti, ma si dice che pure se Dante Alighieri oggi fosse vivo un grosso editore non lo pubblicherebbe più, perché può darsi che ci siano altre esigenze di mercato, di vendita. Poi però sappiamo bene che il nostro tempo è un tempo che finirà, ci saranno altri tempi, per cui un libro purtroppo non è fatto solamente per la vita di chi lo scrive, ma è un oggetto che andrà al di là di chi lo ha scritto. Una cosa rischiosa. Ma questo lo sapevamo già» (A. D'Agostino, *Un'ombra tienimi*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Benedetti*, Fondazione Pordenonelegge, 2018 [ebook], pp. 41-54: 53-54).

389 Per dirla come Pavese, «la vita di ogni artista e di ogni uomo è, come quella dei popoli, un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti. Ma non si può fare che in essi non sia il foco vitale, la ratio ultima, perché inconsapevole, della vita interiore. Il tonico potente che se ne assorbe, l'unica e sola ispirazione degna di questo nome abusato, ne è prova. Soltanto non bisogna vietarsi esteticamente lo sforzo più assiduo per ridurli a chiarezza, cioè distruggerli. Soltanto ciò che ne rimarrà dopo questo sforzo (e qualcosa non può non rimanere sempre, se è vero che lo spirito è inesauribile), potrà valere come fonte di vita». (C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Saggi letterari*, Einaudi, 1968, p. 275; il riferimento a Pavese è presente in T. Di Dio, *Dal mito al museo*, op. cit.). Ridurre a chiarezza la propria opera è rastremare i propri miti, per farne permanere la fonte vitale come il rumore di fondo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cosciente la materia per permanere a turbarci di fronte all'assurdo che soggiace alla vita individuale e a esigere attenzione, lasciandoci gli occhi muti di fronte all'inafferrabile[390].

Nel saggio che Bonnefoy dedica alle *pinturas nigras* di Goya[391] − il quale, come vedremo, è il primo interlocutore dell'opera di Benedetti − egli sostiene che nella pittura il primo piano − dove campeggiano le figure − è il luogo del visibile, di ciò che è, pur nell'inganno di linee e colori; nello sfondo invece resta censurato (magari nell'azzurro del cielo o nell'orizzonte di un paesaggio) ciò che non si può rappresentare, «affinché in quello sfondo, in quella profondità, non vengano immaginate altre cose, né supposti altri esseri: per tenere a distanza i pensieri rifiutati»[392]. Nelle pitture nere di Goya lo sfondo si riversa nel primo piano delle forme attraverso il «sogno notturno, i residui che al risveglio ricuciamo insieme alla meglio, desiderando dimenticarne il caos»[393]. È una sorta di *rêverie*[394], che significa senza significato e in cui le figure e gli eventi, gettati in avanti da un fondale scuro e inconoscibile, si fanno insituabili[395]. Anche nelle *Pitture nere su carta* vi è ciò che rimane dopo che lo sfondo ha travolto l'esistenza.

4.2. Goya: guardare come

Goya e le sue *pinturas negras* sono i primi interlocutori del libro di Benedetti, sin dal suo titolo e dalle epigrafi. La malattia è forse un passaggio comune a entrambi, poiché intacca il sentire ordinario e costringe a un allontanamento forzato dalla pratica artistica, sollecitando a interrogarsi sulla fragilità dell'esistenza umana[396]. L'esperienza della malattia è presente in alcuni testi delle *Pitture nere su carta*, come ad esempio *Lacrime* 2 (156); in un procedere colloidale, essa si estende dal presente («Respiro, andati posti, / nel passo ripassato, risospeso.», 156.1-2) si estende al passato, ai tanti ricoveri subiti, allo stare del corpo e dello sguardo in quel luogo («Plasma e occhi rilasciati alla parete», 156.3). La voce poi ricade nel tempo in cui la madre o qualcun altro era al suo fianco,

---

390 In epigrafe a *Pitture nere su carta* Benedetti richiama «l'amour de l'insaisissable» («l'amore per l'inafferrabile»), che Baudelaire attribuisce a Goya, insieme a «Goya […] l'absurde possible» di Jean-Louis Schefer come l'assurdo che soggiace alla vita individuale.

391 Y. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake&C., 2006, trad. it. *Le pitture nere*, Roma, Donzelli, 2006. Il saggio è letto da Benedetti dopo la stesura di *Pitture nere su carta*.

392 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 69.

393 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 70.

394 Cfr. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, trad. it. *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972.

395 Nella copertina dell'edizione mondadoriana di *Pitture nere su carta* (2008) c'è il quadro «Roma… sogna» (1998-1999) di Enzo Cucchi. Da un fondale nero si stagliano le braccia di un corpo bianco, dalle quali si alza una striscia verde e rossa, che termina in una chioma d'albero. Attorno alla sagoma umana, vi sono teschi bianchi e, più distanti, macchie di bianco, che sembrano luci siderali nel nero dell'universo. Da una notte che tutto ingoia, in quell'attimo, emerge il sogno del vissuto.

396 Per Benedetti l'esperienza della sclerosi multipla è insorta nel 1999. La malattia autoimmune lo aveva già colpito in varie forme da bambino (*Da lontano*, UG 35; anche in *Borgo con locanda*, op. cit. p. 14) e verso i trent'anni («È vera la parola che hanno usato, neoplasia», ne *Il cielo per sempre*, op. cit., p. 14; anche ne *I secoli della primavera*, op. cit., p. 30), mettendolo nuovamente di fronte all'instabilità del corpo. Non vogliamo sostenere che *Pitture nere su carta* debba essere valutato in relazione ai problemi fisici dell'autore, ma piuttosto che la sua malattia sia stata il materiale grezzo per esplorare la condizione generale del guardare e del percepire, assumendo il consistere instabile come forma di inconoscenza propria dell'uomo. Ad esempio, più avanti si dirà dei difetti di visione dell'uomo come allegoria dell'impossibilità di consistere da sé: sono infatti la sua mente e le protesi tecnologiche a avverare il visibile.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nella stanza d'ospedale: «Io, e tu che mi coprivi, coperta, scoperta, // verso il pianto. // Bocca, ginocchio, mano, e speravi / grazia per questo letto.», 156.4-7). La vicinanza tra le due figure è resa accostando i pronomi personali, le parti del corpo e il verbo alla seconda persona (156.6), nonché l'ambigua paronomasia «coperta, scoperta»[397]. Eppure quelle ombre nella mente sono ancora lì, nella stanza, nel presente: «[…] la poesia / dell'acqua della fontana […]» (156.8-9) «respira / tra la goccia», 156.9-10), come a dire che il respiro comprende la memoria[398] nello spazio tra il dentro e il fuori di noi.

Anche Goya, nel novembre 1793, fu colpito da una grave malattia, che lo costrinse a letto per mesi presso la casa dell'amico e collezionista Sebastián Martinez, a Cadice. Non sappiamo bene di quale natura fosse[399], ma lo rese sordo per il resto della sua vita, obbligandolo a esprimersi mediante segni e, cosa assai più rilevante, cambiò radicalmente il suo modo di vedere l'esistenza, come se si considerasse − al pari di Benedetti − un sopravvissuto che si appresta a vivere una vita postuma[400]. Sono gli anni dei *Capricci* e dei *Disastri della guerra*, le cui didascalie chiariscono l'avvenuto cambiamento. Ad esempio nel *Capriccio 6* (GW 461) egli scrive: «Il mondo è una messinscena: volti, costumi, voci, tutto è menzogna, ognuno vuole apparire ciò che non è, tutti s'ingannano reciprocamente e nessuno si conosce». In quei quadri, dipinti non su committenza ma per sé[401], compaiono «mostri», caricature, maschere, al fine di rivelare la natura umana crudele, avida, stupida[402], senza alcuna posa moralista, in quanto si avverte una certa prossimità tra quelle immagini e il pittore. Figure mostruose erano comparse già prima nella storia della pittura; basti pensare a Bosch e alla statuaria delle chiese gotiche, ma con Goya esse smettono di popolare i boschi o la notte per incarnare i fantasmi della mente. Marina Cvetaeva sostiene che occorre «tendere all'estremo la propria visione esterna per rendere visibile l'invisibile»[403]. In quelle visioni mostruose dove sono aboliti lo sfondo e il primo piano, Goya vuole dunque mostrare il paesaggio invisibile della mente umana.

---

397 Se il secondo participio si riferisce sicuramente alla figura vicina, il primo oscilla tra il riferirsi ancora a lei o, al contrario, l'essere un sostantivo, ossia la coperta con cui la madre copre il bambino ammalato.

398 Viene investita anche la memoria, più ampia, della lingua, in quanto in quella fontana si possono scorgere alcuni versi delle *Poesie a Casarsa* di Pasolini: «*Casarsa* // Dedica. // Fontana di aga dal me país. / A no è aga pí fres-cia che tal me país. / Fontana di rustic amòur». («Dedica. // Fontana d'acqua del mio paese. / Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. / Fontana di rustico amore») (P. P. Pasolini, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino, Einaudi, [1975] 2002, p. 7.

399 Todorov cerca di ricostruire il quadro della malattia a partire dalle lettere di Goya e dei suoi amici. In una di esse, del 17 gennaio 1793, il pittore dice di «essere a letto da due mesi, colpito da coliche dolorose». A fine marzo «i ronzii nella testa e la sordità non sono diminuiti», ma può muoversi senza perdere l'equilibrio. Qualche giorno dopo egli scrive di stare «così male che mi chiedo se la testa sia ancora sulle spalle, non ho voglia di mangiare, non ho voglia di alcunché» (T. Todorov, *Goya. À l'ombre des lumières*, Flammarion, Paris, 2011, tr. it. *Goya*, Milano, Garzanti, 2013, pp. 37-38). Per la malattia di Goya si veda anche Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., pp. 29-43.

400 In realtà anche il fallimento della relazione amorosa con la duchessa d'Alba nel 1797 e prima, nel 1793, la testa di Luigi XIV, cugino del Re di Spagna, ghigliottinata − Goya, liberale e illuminato, assiste a un ordine secolare che si disgrega a colpi del Terrore − contribuirono al suo smarrimento e, al contempo, al fiorire di interesse per il fantastico, dove la realtà si mescola con la surrealtà.

401 Goya era già *pintor del rey* (Carlo IV) dal 1786. Non è corretto dire che, in coincidenza con la sordità, egli si ritirò a vita privata, laddove affiancò alla dimensione pubblica una privata per poter esplorare, sempre più ossessivamente, la sua interiorità.

402 Eccetto per le immagini di maternità (es. GW 1251) e di paternità (es. GW 1252).

403 M. Cvetaeva, *Sobranie Sočinenij*, 7 voll., Mokva, Ellis Luck, 1994-1995, vol. V, p. 284.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dopo che dal febbraio 1819 si trasferì, con la compagna Leocadia Weiss, fuori Madrid, presso la Quinta del Sordo, alla fine dello stesso anno, a 73 anni, fu colpito da una nuova crisi, che lo debilitò ulteriormente. Lì dipinse quasi 750 quadri e migliaia di incisioni. Dapprima, nel 1820, realizzò il quadro del dottor Arrieta, che lo aveva affettuosamente curato. Goya vi compare moribondo, il suo sguardo nell'abisso, mentre noi percepiamo il braccio del dottore come «l'ultima sensazione del mondo esterno, […] l'unico evento che si verifica nel quadro: l'unico, ma quello decisivo, e che lo salva»[404], perché la compassione è l'unica realtà tra le illusioni e l'assurdo soffrire. Le pitture nere, dipinte tra il 1821 e il 1822, saranno disposte sui muri di tutta la casa[405]. Si può dire che Goya dipinge ciò che vede, ma ciò che vede − la percezione individuale − non rivela il sé, bensì gli incubi, i deliri e le immagini deformate della mente[406].

Il pittore compie altre incursioni nel libro di Benedetti, a cominciare dal cane, quello che forse doveva essere l'ultimo pannello della *quinta*, in cui la testa dell'animale spunta da un angolo e guarda verso qualcosa, mentre sta per essere travolto da una colata di fango o di lava, nell'indifferenza della natura ma, prima di scomparire, la sua testa resiste quel tanto che basta per consentirci di guardarlo. Un cane compare anche in una delle prime poesie scritte da Benedetti per *Pitture nere*: «Cane, gioca con le carni, / i bastoni di ossa» (I, *Colori 5*; 145.1-2). Questo cane gioca con qualcosa che è stato e che rivela il passaggio della morte, quasi invocata («Vai, morte bianca e nera», 145.4), mentre nessuno lo guarda («Nessuno ti guarda», 145.5), anche se i nostri occhi lo colgono nel suo aggirarsi tra lacerti. È un paradosso, in quanto qualcuno si accorge che nessuno sta guardando, dicendolo a qualcun altro, che dunque sta vedendo la scena. A chi si rivolge quel *tu*? A se stesso, sdoppiando la visione? È la voce adulta che si guarda da bambina? O è un appello al lettore? Forse quelle parole non appartengono a nessuna voce in particolare, ma raffigurano una condizione comune. In *Umana gloria* c'era l'immagine degli elefanti «che smuovono con le proboscidi le ossa dei loro morti»[407], mentre qui, nella seconda parte della poesia, i frammenti disaggregati provengono dall'infanzia, nello stupore dei segni sul quaderno di scuola, i quali racchiudono il mondo:

> Cominciarono sul quaderno
> con la figura copiata. Stupiti
> segni curvi. Anatra. Abbecedario.
> Termine […] (145.6-9).

---

404 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 61.

405 Sebbene una ricostruzione certa della loro disposizione non sia possibile, poiché sono state traslate al Museo del Prado, Todorov descrive il loro ordinamento sulla base di alcune fonti dell'epoca (T. Todorov, *Goya*, op. cit., p. 214 e segg.).

406 «Ciò a cui egli rinuncia è il desiderio di mostrare immediatamente le proprie immagini ai contemporanei per influire sulla loro mente o per ricevere la loro ammirazione. Ciò che egli sostiene è la necessità di rivolgersi a una comunità umana ideale, destinata però a incarnarsi soltanto nelle generazioni future. Egli riunisce così due caratteristiche che siamo abituati a considerare incompatibili, il riconoscimento di una pluralità di individui e della soggettività della loro visione, da un lato, e la ricerca di una verità condivisibile, la creazione di forme visuali identificabili da tutti, l'affermazione di un mondo comune, dall'altro» (T. Todorov, *Goya. À l'ombre des lumières*, op. cit., p. 254). Goya tuttavia non si sta inoltrando verso il soggettivismo del Novecento, poiché in lui la visione soggettiva è all'origine di un discorso che riguarda la natura comune.

407 M. Benedetti, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017 [TP], pp. 135-237: 119.15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Malgrado qui sia solo scorciata in una promessa d'infanzia, la lingua è sciolta nella sua matericità di segno per trattenere il visibile e la memoria dell'uomo, nell'illusione, radicata fin dalla prassi scolastica, di dominarli. Gli *altri* sono resi presenti nei due verbi impersonali («cominciarono», 145.6; «dissero», 145.10), fenomeno tipico del poeta, ma allarmante è l'uso del passato remoto[408]. Infatti esso non compare mai in *Umana gloria* (cioè nei decenni di poesia scritta prima), dove i tempi verbali sono permeabili e privi di aspetto puntuale, creando una memoria colloidale dove gli spazi e i tempi si muovono in ogni direzione, tenuti insieme dalla mente in un tempo altro tramite la lingua. Questo, invece, è uno dei primi segni che in *Pitture nere* il colloide si sta disinnescando: le cose iniziano a fissarsi su una superficie piana, che spinge l'attenzione sullo sfondo. Anche gli articoli determinativi tolgono quella patina indefinita che permea la lingua di *Umana gloria*, ricca invece di articoli indeterminativi e di pronomi e aggettivi indefiniti. Di fronte a questo nuovo paesaggio linguistico siamo disorientati, scheggiati da frammenti che affiorano come fantasmi.

L'infanzia[409] e l'inganno delle parole si ripetono nel tempo: «[…] Vai, per sempre avremo, / dissero, nozze, tribunali, are» (145.9-10). Nell'ultimo verso si scorgono i riferimenti ai *Sepolcri* di Foscolo[410], il carme sull'utilità delle tombe e dei riti funebri per far sopravvivere la memoria e la dimensione sociale dell'uomo, e a Vico, per il quale la famiglia, le leggi e il culto dei morti permisero agli uomini di vivere insieme, limitando la loro libertà, i loro istinti e il timore della morte[411]. «Per sempre» prolunga l'esperienza vissuta[412] e la estende nelle menti della specie, come un rito che attraversa le generazioni per rianimare il già stato (come il cane che gioca) sullo sfondo del nulla.

Nella poesia III, 8 vi è un altro riferimento esplicito a *Las Brujas* di Goya[413]. Il quadro, anche noto come *El aquelarre* (*La congrega*), ritrae un gruppo di sei persone, tra cui un bambino vivo, offerto in sacrificio al caprone, che rappresenta il diavolo. Nella poesia la tela è descritta in alcuni suoi materiali («E carbonato di rame, l'azzurrite», 175.2) e in alcune sue parti («Il manto giallo, agognante. Tutti i lineamenti. / La faccia inerte del camice bianco. // Il luogo appena accennato, muri e chiarore, / a sinistra. E nero ispessito dal nero», 176.5–8), per poi mescolarsi ai versi di una giornata di festa. Non è un'*ekphrasis* – la descrizione poetica di un'opera d'arte – ma un gesto che sovrappone la pittura alla memoria, anche con l'inserto del friulano, iterato e tradotto nel secondo e nel quinto distico («E dutis lis musis, e are une zornade biele. / E tante erano le facce, era una giornata bella», 176.3-4, 9-10). Quasi lo stesso accade nella poesia VIII, 1, che reca in epigrafe

---

408 In *Pitture nere su carta* il passato remoto è usato anche in un altro caso: «Ti dissero […]» (158.1).

409 Nel libro la promessa d'infanzia prende forma anche nella «plasticità goduta» (148.3) del corpo, mentre nel presente, essa è tremante («tremanti», 141.3; «spasmi», 144.2, 7; «trema», 144.5; «tremito», 147.5), smembrata e in preda agli «spasmi dell'infelicità» (144.2), dove «rabbrividisce l'occhio / industriato a districarsi» (148.5-6).

410 «Dal dì che nozze e tribunali ed are / Dier alle umane belve esser pietose / Di sé stesse e d'altrui, toglieano i vivi / All'etere maligno ed alle fere / I miserandi avanzi che Natura / Con veci eterne a' sensi altri destina» (vv. 91-96) (U. Foscolo, *Dei sepolcri*, in Opere, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, p. 103).

411 G. Vico, *Principi di Scienza nuova*, vol. II, Napoli, Fulvio Rossi, [1725] 1972.

412 Ad esempio, in *Umana gloria*: «A Brest è piovuto una volta per sempre. / Un viso, una corsa sono stati amati per sempre, per sempre» (UG 65.12-13).

413 1798, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, olio su tela, 44x30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Puerta del Angel, Quinta del Sordo»[414]: il primo distico, immerso nel presente («La via uccide / a ogni vetrina, a ogni abito, a ogni occhio», 229.1-2), è accostato al secondo, che si riferisce alla casa di Goya («Asfalto staccato. Olio su gesso incollato a un'aura biancastra», 219.3-4). Come la pittura crea fantasmi, così le parole inscenano un mondo sullo scheletro del visibile. In *Pitture nere*, allora, «ogni parola, ancor prima che ogni verso, è come un'immagine o una macchia di colore, e ciascun testo si configura come una pittura»[415] per animare la materia senza il filtro della voce personale.

La poesia che diventa pittura[416] è una sfida per rappresentare il percepire dell'uomo, uscendo dalla tradizione lirica, come in Cézanne, che compare in due versi di IV, 9: «Cézanne, Montaigne Sainte-Victoire / Cézanne, Sentiero tra le rocce» (189.8-9). Per il pittore francese il colore rende viventi le cose, porta alla luce l'invisibile della natura nel riflesso dell'occhio. Egli dice: «Ora, la natura, per noi uomini, è più profonda che in superficie, e da ciò la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una somma sufficiente di colori azzurrati per far sentire l'aria». Da notare che nella stessa poesia, insieme a Cézanne, compare due volte la parola «aria» (189.5, 10). In questo senso le forme della lingua pitturano il visibile cercando di farsi visione o, meglio, di scomporre e tenere insieme la visione così scomposta. In una delle poesie del *Capitolo ottavo*, l'ultima sezione del libro, appare un verso di Jean de Sponde, poeta francese della seconda metà del Cinquecento: «J'ai cent peintres dans ce cerveau» (230.3)[417], «Ho cento pittori nel cervello». Scrivere avendo cento pittori nella mente, scrivere con un gesto pittorico è un'impresa per prosciugare la lingua dal proprio sguardo diviso e inconsistente[418] e, al contempo, dar vita alla materia su uno sfondo al limite dell'assurdo.

---

414 Puerta del Ángel è un *barrio* di Madrid, dove si trovava la Quinta del Sordo.

415 A questo proposito, Gezzi parla di *poem-painting* «non già nell'accezione giocosa e sperimentalistica della poesia figurata o *parola dipinta* (dai *technopaegnia* alessandrini ai calligrammi di Apollinaire e oltre), ma in un'accezione più complessa, per cui le parole e i versi non *mimano* quello che intendono significare, ma lo "pitturano" a colpi di inchiostro, con una tecnica che riesce a coniugare il massimo di rappresentatività con la massima economia di mezzi, tecnica per certi versi affine a quella messa a punto da Bartolo Cattafi in una delle raccolte più coese e originali degli ultimi trent'anni, ovvero *Segni* (1986)» (M. Gezzi, *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, 13 gennaio 2009, carmillaonliline.com).

416 La presenza di diversi pittori in *Pitture nere su carta* rivela un modo di intendere lo sguardo poetico. Oltre a quelli ricordati appena sotto, è presente Zoran Music (1909-2005): pittore sloveno, detto «pittore dei cavallini», deportato a Dachau. Nella sua ricerca, dapprima compaiono paesaggi italiani, veneziani (Pellestrina), dalmati e carsici, mentre dagli anni Cinquanta in poi, durante il soggiorno parigino, Music vira verso una maggiore «astrazione lirica». «Noi non siamo gli ultimi» («Nous se sommes pas lesderniers») è un ciclo pittorico realizzato dal 1970 al 1976 e pubblicato con testi di René de Soliers, in cui sono rappresentati cadaveri accatastati, senza sfondo, segno dell'esperienza nel campo di concentramento. Il percorso pittorico di Music, basato sulla rappresentazione del dolore e dello spazio, si distingue per i tratti scarnificati, per poi approdare a un paesaggio più astratto, fino alle figure senza sfondo o con sfondo nero e indicibile. Nella poesia che Benedetti gli dedica è evocato l'incontro con la moglie Ida e i tratti di quell'esperienza sono mescolati con riferimenti alle opere dell'autore (fino alla citazione del ciclo «Non siamo gli ultimi», 171.4). Gli ultimi due versi («Venuti con abiti. Non c'è alba, / e tramonta solo dietro la vita», 171.9-10) si riferiscono ancora alla morte come sfondo dell'esistenza, come se le immagini dei quadri comprendessero nello sfondo della morte anche quell'incontro. Nei tremendi cadaveri di Music manca la disperazione. Essi nascono dalla negazione, come le immagini di Goya, per cogliere l'ombra dell'essere umano. Benedetti allude al titolo del ciclo del pittore non tanto perché interessato alla Shoah come simbolo dell'orrore assoluto, quanto per ribadire che la morte appartiene alla vita umana. Nel 1974 l'editore Cerastico di Milano ha pubblicato 130 esemplari di 7 litografie a colori originali, in fogli sciolti, numerati e firmati dal'autore. Un altro pittore presente in *Pitture nere* è Katsuschida Hokusai (la poesia a p. 224, che reca l'epigrafe *Hokusai,* è la descrizione delle opere del pittore e incisore nei colori delle cose raffigurate, tra cirri, risaie, il lago Misaka e il Fuji-Yama).

417 Il verso è tratto dal *Sonetto XI - Sur sa fièvre* («Sulla sua febbre»), che appartiene al cielo dei 12 *Sonetti della morte*. É lo stesso Benedetti a nominarlo nel testo: «Jean de Sponde, Sonnet XI» (230.4).

418 Si veda la chiusa della poesia: «Aquiloni di pena. Corpo disunito» (230.5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3 Il mausoleo del già stato

La struttura del libro di Benedetti risente delle più celebri sequenze incisorie di Goya, 80 sono le tavole de *I Capricci* e 82 quelle de *I disastri della guerra*, mentre *Pitture nere su carta* è formato da 79 poesie, divise in otto *Capitoli*, preceduti da un componimento singolo. All'interno dei vari capitoli sono presenti tra gli 11 e i 9 testi. Il loro numero decresce con il procedere del libro, per stabilizzarsi a 9 dal quinto capitolo in poi. Inoltre i titoli delle poesie sono seriali, come quelli delle incisioni di Goya, e disposti secondo una simmetria che divide e raggruppa i capitoli a due a due: nel primo e nel secondo, come nel quinto e nel sesto, i componimenti hanno un titolo, seguito dal numero naturale; il terzo capitolo e il quarto, come il settimo e l'ottavo, riportano invece soltanto il numero in successione:

Capitolo Primo	Colori	11
Capitolo Secondo	Lacrime	11
Capitolo Terzo	−	10
Capitolo Quarto	−	10
Capitolo Quinto	Reliquari, Sacrifici	6 - 3
Capitolo Sesto	Sfarzi, Smalti, −, Supernove	3 - 3 - (7) - 2
Capitolo Settimo	−	9
Capitolo Ottavo	−	9

In un'intervista radiofonica a Azzurra D'Agostino, Benedetti dichiara:

> Non c'è stato veramente un progetto iniziale, mentre scrivevo mi è venuto in mente di costruire il libro come un poemetto, suddividerlo in capitoli, con una struttura un po' seriale nei testi. Per cui i testi stessi hanno una versificazione e una struttura strofica simile, sono otto capitoli, in genere sono una decina di poesie per capitolo. Il progetto riguarda anche l'aspetto contenutistico. Si inizia con una indagine sui corpi, sulla mia vita fatta, svolta, per arrivare a una sorta di estremo sguardo su quello che ho vissuto, su quello che è per me stato il mondo fino ad ora. La costruzione è un po' posteriore, ma mentre scrivevo mi accorgevo che andavo verso questa direzione. Per cui c'è uno sviluppo, nonostante mi abbiano detto che l'elencazione e nominazione è abbastanza fondamentale, perché spesso ci sono degli elenchi, elenchi di oggetti, sensazioni, esperienze, senza mai un raccordo evidente tra un testo e l'altro, tra un capitolo e l'altro. Spesso per me si nota uno sviluppo che porterà in futuro a qualcos'altro ancora, spero[419].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[419] A. D'Agostino, *Un'ombra tienimi*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Benedetti*, op. cit., pp. 41-54: 50-51. In tal senso, una delle strategie di lettura dell'opera è quella di individuare richiami semantico-formali tra poesie di sezioni diverse, ma che si corrispondono numericamente.

Capitolo rimanda alle parti in cui è suddiviso un libro (o una poesia più ampia) come un percorso poematico[420] in stazioni per cogliere una condizione più vasta[421]. Il termine indica anche l'assemblea dei membri di un ordine (religioso, cavalleresco) e il luogo stesso in cui essa si riunisce: è come se il libro fosse il luogo dove chi scrive e chi legge, insieme alla materia dei componimenti, sono convocati per rispondere a una comune sollecitazione. Di più, le cose e le voci che vediamo fanno parte di un museo[422] a cielo aperto, sono invase dallo sfondo e tenute insieme proprio grazie al libro, non per sigillare l'esistente con intento nichilistico. Infatti il museo, come ricorda Adorno[423], è un mausoleo, un luogo per celebrare l'esterno della mente degli esseri umani, colato nelle loro opere. Facendo divenire salma[424] ogni prodotto culturale dell'uomo, il mausoleo lo custodisce e lo celebra. Come Goya aveva riempito i muri della *Quinta* con le sue opere, rendendo la sua casa un mausoleo vivente, così *Pitture nere su carta* sarebbe la *quinta* che Benedetti allestisce per incarnare la mente in un mausoleo, rendendo omaggio alle tracce di sé che gli uomini lasciano sulla terra. Per questo dovremmo leggerlo come ci si aggira tra le stanze di un'architettura, alla ricerca di connessioni e corrispondenze.

Di Dio osserva che il numero complessivo dei componimenti, 79, corrisponde al numero atomico dell'oro, parola nascosta nel verbo «s'indora»[425] del primo verso della poesia liminare[426], che è la porta d'accesso a *Pitture nere su carta*:

> Torna morta la carne che si indora, la muta del sangue nero.
> La zolla dei sassi, diradati dopo il rumore, è tutta la terra.
>
> Hanno chiamato arance le anatre, fuori dai cappotti, sul lungosenna.
> Tentano ancora, dopo il tramonto, nella bufera dei loro occhi.
>
> Ma nessuno è qualcuno, niente la notte, nessun mattino.
>
> Promisero agli scolari il cielo che si vedeva.
> Niente di questo è vicino. Va dura la mano
>
> sulle tue spalle bianche, i piccoli denti, nel tuo sorriso.

---

[420] Fantini, nella sua analisi stilistica sull'opera di Benedetti, tenendo conto degli strumenti offerti dalla *Cognitive Poetics*, considera la forma poematica come un «reimpossessamento del mondo», che in *Pitture nere su carta* si nota anche nella scelta del distico e nei «rimandi intertestuali interni e esterni» (E. Fantini, *La riconfigurazione del mondo in Mario Benedetti: alcune considerazioni stilistiche*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 40, n. 3 [Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi], settembre−dicembre 2011, pp. 185-193, jstor.org)

[421] In altri termini, *Pitture nere su carta* può essere considerato un macrotesto, il cui senso complessivo risulta dall'insieme delle relazioni isotopiche tra i vari componimenti.

[422] È Di Dio a parlare di «museo» per *Pitture nere su carta* in T. Di Dio, *Dal mito al museo. Struttura e significato in "Pitture nere su carta" di Mario Benedetti*, «L'Ulisse», 15, gennaio 2012, p. 84; anche in puntocrico2.wordpress.com, 24 gennaio 2013.

[423] «I musei sono come i sepolcri familiari dell'arte. Testimoniano la neutralizzazione della cultura» (T. Adorno, *Valery e Proust il museo*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1982).

[424] «Salma» non solo nel senso di spoglie mortali: la sua etimologia (lat. tardo *sagma*, **sauma*, dal gr. σάγμα «carico, basto»; cfr. *soma*) richiama anche il corpo umano, in quanto carico dell'anima.

[425] «Dorare» o «indorare» significa «stendere, far aderire uno strato d'oro sopra una superficie» e «indorarsi» «assumere un colore simile all'oro», ma anche «cuocere carni o altro a calore moderato fino a che non prendano il colore biondo oro» (treccani.it).

[426] T. Di Dio, *Dal mito al museo. Struttura e significato in "Pitture nere su carta" di Mario Benedetti*, «L'Ulisse», 15, gennaio 2012, p. 85-86; anche in puntocrico2.wordpress.com, 24 gennaio 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dagli uomini agli uomini va, imposto a credervi.

Questo anno Santa Lucia era mio padre, col suo fantasma (137).

Nella scienza alchemica l'oro veniva raffigurato tramite un cerchio, al cui centro si trova un punto, a indicare il sole. Nel testo, la carne che si indora, cioè che crede di comprendere, torna morta, cioè scopre che non trova in sé il centro del suo stare nel mondo: l'uomo è scentrato in quanto, per conoscere se stesso e l'ambiente, ha sempre bisogno del filtro della sua mente, estesa anche agli strumenti tecnologici. Lo sguardo e le parole lo spostano da sé e dalla vita proprio nel momento in cui egli cerca di avvicinarsi. Non possiamo consistere[427], eppure da questa mancanza scaturisce l'eccesso del sentire che plasma il mondo percepito.

Benedetti commenta così questa poesia, che è simile a quelle di *Umana gloria*[428], tanto che potrebbe essere il cardine tra i due libri:

> Ho scelto [questa poesia] perché ha il verso un po' più spezzato di *Umana gloria*, ma si avvicina. Come contenuto ricorda Paul Celan, mio padre, la tomba (zolla, sassi). Quando parlo delle arance, è proprio Celan.
> È una cosa folle, impossibile: ho pensato a Paul Celan sulla Senna, nell'atto di gettarsi. «Hanno chiamato arance le anatre»: le anatre sono sulla Senna, ma le arance non credo. Poi «fuori dai cappotti»: fuori dagli indumenti. Si lega a «la bufera dei loro occhi». Una specie di follia, no? La bufera degli occhi che non vedono bene le cose: uno che si suicida nella Senna per me ha una bufera negli occhi. «Tentano ancora, dopo il tramonto»: cioè ci provano ancora, di notte. Poi è importante «nessuno è qualcuno, niente la notte, nessun mattino». Infine, «promisero»: il soggetto qual è? È impersonale. Uso spesso questi soggetti stranianti. «Promisero agli scolari il cielo che si vedeva»: ma chi? Gli insegnanti, il pensiero comune[429].

La poesia, con l'immagine di Celan sul punto di gettarsi nella Senna, richiama l'esperienza del suicidio, che è visto come un attacco di follia. Chiamare arance le anatre significa che nulla è al suo posto, i referenti sono scollati dalla realtà. Per farlo bisogna essere fuori di sé, avere una bufera negli occhi, come il suicida. Qual è il punto più vicino a quello in cui si è disconnessi? Bisogna essere coraggiosi per inoltrarsi nell'abisso e restare a fissarlo dalla soglia, resistendo[430] al fascino della dissoluzione. Questo è lo scenario − che risuona come un avvertimento al lettore − con cui si apre *Pitture nere su carta*. Tuttavia, se il verso «Hanno chiamato arance le anatre, fuori dai cappotti, sul lungosenna» mostra l'assurdità dello sguardo straniato, sul piano prosodico esso è un endecasillabo con una continuità di accenti tonici in /a/ e l'allitterazione di /r/ e /n/, seguito da un altro endecasillabo di quinta, tagliato a metà da una forte cesura, nel quale si prolungano gli stessi suoni del primo emistichio. L'assurdità del senso è fissata nell'equilibrio della forma: questo crea un paradosso, come è lo stare nel mondo dell'uomo. Malgrado la coscienza della finitudine (la

---

427 M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 27; C. Michelstaedter, *La Persuasione e la Rettorica* op. cit., pp. 39-40.

428 Da notare che l'ultima poesia di *Umana gloria* si intitola *Area museale* (134).

429 C. Crocco, *Maggio 2009. Intervista con Claudia Crocco*, in M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., pp. 55-61; l'intervista è stata poi ampliata su quattrocentoquattro.wordpress.com, dove appare col titolo "*È tutto così povero. L'esperienza umana è per definizione provvisoria": intervista a Mario Benedetti*, 1 settembre 2012.

430 Si pensi anche alla tenace resistenza delle povere vite nel Friuli contadino, luogo natale di Benedetti.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

zolla, che ricoprirà ogni cosa, è già il suo divenire), egli cerca invano di stare dentro l'esperienza («Niente di questo è vicino») sia con la memoria individuale (qui è la figura padre, scomposto nelle parti del suo corpo (137.8), come un fantasma che si dona nel ricordo[431]) sia nella sua dimensione sociale. Questa è anche una delle chiavi di lettura dell'intera opera: l'insensato è trattenuto dalle forme, che continuano a custodire le tracce dell'agire umano nel tempo e in qualche modo le celebrano[432].

Per Celan, che qui inizia a comparire nell'opera, la parola abita una lacuna irrimediabile, ai limiti dell'afasia; insopportabile è nominare il cadavere di ciò che è stato nel tentativo di negare il suo nulla: «Ma nessuno è qualcuno, niente la notte, nessun mattino», dice Benedetti: negare è un atto umano, non appartiene alla natura. È un gesto linguistico che protende lo sguardo oltre il presente e tiene insieme, nella distanza, la cosa e il suo dissolversi. La lingua mostra il nulla e lo varca negandolo, anzi ripetendo ciò che nega, cosa impossibile per gli esseri umani, irripetibili. In questa oscurità l'uomo si espone, nega il suo nulla puntando a «una lingua senza Io e senza Tu, solo Egli, solo Esso, […] solo Essa, e nient'altro che questo»[433]. Lo spazio negato, mancante, che si apre nel visibile, è colmato dalla poesia, che dunque scaturisce dal nulla situandosi tra il «non più» e l'«ancora qui». Così, dall'angolo della propria vita, la voce entra in un luogo dove io e tu sono la stessa cosa, per mostrarsi l'uno all'altro, vivi e postumi, come accade da sempre, per ogni cosa che nasce.

Le tre poesie che chiudono il Capitolo quinto sono *Sacrifici 1, 2, 3* (199-201). Secondo Bataille[434], l'essere frammentario dell'individuo può essere abbandonato con un atto violento, come ad esempio: la morte, che dissolve l'ostinata volontà di permanere come esseri isolati quali siamo; l'atto amoroso (anche il denudarsi di fronte all'altro), che viola la nostra individualità, cercando (in modo illusorio) la totalità nell'altro corpo che ci corrisponde; infine, il sacrificio, in cui la scomparsa di ciò che è sacrificato rompe la sua individualità e ne sprigiona la totalità (altrimenti solo intuibile nell'intensità dell'esperienza), alla quale peraltro è offerta la vittima stessa. Sugli «altari» (200.2) è esposto l'uomo con la sua nostalgia per la totalità, che egli avverte nella sua condizione disgregata e nelle cose che lascia di sé. Sugli altari viene «rinnegato il canto» (200.1):

> perché tutti possano udire […]
> i brandelli,
> verso l'interno del tempo» (200.4, 8-9).

---

431 Sempre nell'intervista sopra citata, Benedetti dice: «Forse sì. Poi c'è "Quest'anno Santa Lucia era mio padre". Per noi Santa Lucia è il giorno in cui ai bambini fanno i regali. E mio padre era, non è più – ma qui è ancora, con il suo fantasma. Cioè nel mio presente di adulto, il padre che in segreto donava i giocattoli diviene una presenza di fantasma». (C. Crocco, ibidem).

432 Il verso in questione può altresì suggerire che è la lingua stessa a essere scollata dalla realtà, anche senza chiamare arance le anatre: infatti, una rosa non è la parola «rosa». Allora l'assurdo ribellarsi alla vita è presente nella lingua, che resta comunque il nostro modo di stare nel mondo.

433 P. Celan, *Conversazione nella montagna*, in *Gesammelte Werke, band III*, Frankfurt, Surkhamp Verlag, 1983, trad. it. *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, Torino, Einaudi, [1993] 2008, p. 44.

434 G. Bataille, *L'erotismo*, op. cit., pp. 22-25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nell'immanenza della materia e dell'esperienza («Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente», 234.13) si mostra un «tempo senza tempo» (144.3), dove eccede il sentire dell'uomo. È l'essere stato del tempo, l'aver vissuto, a commuoverci, perché si genera una nube inafferrabile tra il presente e ciò che siamo stati, nella quale vi è il divenire, sigillato dal finire della vita. Il prezzo è l'uscita da sé per abbandonarsi all'inconoscibile, sprigionato dal nulla, che fissiamo con coraggio dalla soglia.

Sempre in questa poesia compaiono due versi di Celan: «du rollst die Altäre / zeiteinwärts» [«tu fai voltolare gli Altari / verso l'interno del tempo»][435] (200.5-6), «[…] lacht / mit der» [«ridi con lei»] (*Keine nacht*) (201.2.3)[436], entrambi da «Da Zeitgehöft» (*Dimora del tempo*); ancora di Celan è l'altro verso «…die Gesänge» [«i canti»] (201.7), accostato al friulano: «E dutis lis musis… / Facce. Invisibili, ormai» ([E tutti i volti…] 201.5-6). Ci siamo addentrati in luoghi di confine, retti dal paradosso, per toccare l'abisso dell'uomo: stiamo ridendo e giocando con la lingua come il cane gioca con le ossa. Stiamo dissodando e rinnegando la lingua che canta le opere dell'uomo, convocate nella poesia per far rivivere la loro morte, sempre incompiuta, in quanto ogni atto linguistico e culturale nasce dai resti, lasciati dagli uomini per superare la morte, e a quei resti lo sguardo ridà vita per costruire, ogni volta, il mondo. Per questo possiamo dire che *Pitture nere su carta* è un libro religioso, teso tra l'accadere mortale degli uomini e il desiderio di durare nei loro manufatti e nella lingua; è, appunto, un mausoleo, nel quale ci si aggira tra i resti custoditi nel tempo, per celebrare come gli esseri umani hanno percepito le loro vite nel tempo.

Qui si compie anche il sacrificio della lirica, la sua implosione. Ciò che sfugge al canto è l'indicibile che sta sotto la lingua e appartiene a ciascuno. La voce presente nei testi, allora, è di tutti, cioè incarna sia il vissuto di un essere umano sia quello della specie e li espone in uno spazio museale, che si fa preghiera per aprire un varco «verso l'interno del tempo» (200.8), la traccia umana rianimata dallo sguardo degli uomini che verranno. Benedetti dichiara:

> Ho cercato di uscire dal mio tempo in qualche modo, se vogliamo. Uscire vuol dire rastremare la forma e cercare di portarsi all'estremo rispetto a quanto si può fare. Si può scrivere cercando di evitare tutta la descrittività, cercando di essere ultimativi, cioè come se non ci fosse altro da dire oltre a quello che ho detto. Un rischio molto pesante, anche per me. Per cui questo tempo è per me un tempo molto di "chiacchiera", anche nella poesia un po' − insomma, si affabula, si parla molto facilmente, si colloquia. Io invece volevo togliere tutte le circostanze in cui ci sono possibilità di dialogo, di interlocuzione e essere responsabile fino in fondo della fine, del finire. Mi sono messo in quest'ottica un

[435] «Gehässige Monde / räkeln sich geifernd / hinter dem Nichts, // die sach- / kundige Hoffnung, die halbe, / knipst sich aus. // Blaulicht jetzt, Blaulicht, / in Tüten, // Elend, in harten / Trögen flambiert, // ein Wurfsteinspiel / rettet die Stirnen, // du rollst die Altäre / zeiteinwärts». (Lune odiose / sbavando si stiracchiano / dietro al Nulla, // la ben / edotta speranza, quella smezzata, / si spegne da sé, // luce blu, adesso, luce blu / in cartocci, // miseria, flambée / dentro duri truogoli, // un gioco a lancio di pietre / risparmia le fronti // tu fai voltolare gli altari // verso l'interno del Tempo). (P. Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1256-1257).

[436] «*Kleine Nacht* // Kleine Nacht: wenn du / mich hinnimmst, hinnimmst, / hinauf, / drei Leidzoll überm Boden: // alle die Sterbemäntel aus Sand, / alle die Helfenichtse, / alles, was da noch / lacht / mit der Zunge -.» («*Notte piccina* // Notte piccina: se tu / mi accetti, mi accetti, / lassù, / tre cubiti di dolore sopra / terra: // tutte le vesti di sabbia / entro cui si muore, tutti / i vani soccorsi, tutto, ciò che ancora / con la lingua ride –») (P. Celan, *Poesie*, op. cit., pp. 1286-1287).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> po' anche per questioni personali, malattie varie, e quindi mi è venuto non dico facile ma abbastanza spontaneo farlo[437].

Non sappiamo più di chi sia la voce né da dove stia parlando. È lo sguardo, scarnificato e ultimativo, a rendere fossile il vissuto particolare. Ogni cosa è come vista dall'esterno e da un punto in cui ci accorgiamo che non c'è nulla di più importante da dire. Quale forma possono incarnare l'uscita da sé e lo sguardo esterno dell'esperienza?

4.4. Negare lo sguardo, ripetere

«Inoltrato, non visto» (141.1): così inizia il *Capitolo primo*, che subito ci fa sentire di aver varcato una soglia senza ritorno. Siamo entrati nell'altro versante di *Umana gloria*, in cui era centrale lo sguardo per stare dentro esperienza mentre accade in un tempo fuori dal tempo. Qui invece lo sguardo viene negato, persino quello dell'altro. Lo stesso accade in *Lacrime 10*, dove per due volte risuonano i versi «Non guardati abbastanza. // Non guardati, abbastanza. Mai» (164.4-5, 9-10), a indicare, nel singhiozzo delle cesure, una condizione che ha valore di un appello: accorgetevi. Accorgetevi di cosa sia stare sull'orlo del precipizio con la bufera negli occhi, come i suicidi o i morti di morte violenta, colti in questa poesia nell'ultimo istante del loro vissuto («Dalle balaustre. Sui binari.», 164.1; «Sangue, capelli, orbite / nei loro globi. E gonfi, / nell'acqua, del loro cielo», 164.6-8), perché quegli estremi di vita ci riguardano tutti.

Colpisce la distanza tra questi versi e il titolo di una delle prime raccolte di Benedetti, «Moriremo guardati», in cui il paesaggio era lo stesso, ma lo sguardo voleva stare dentro la distanza. In *Pitture nere su carta* invece i detriti della memoria, gli stralci di voci tra sogno e ricordo, sono guardati dall'esterno, come fosse il solo modo possibile dell'esperienza affinché il visibile non resti inerte: «Bisognava arrivare a guardarlo dall'alto, questo mondo ec.» (221.12). Può essere un nuovo idillio (221.11), capace di comprendere lo sfondo fuori dal vissuto, col rischio che sia un «pensiero troppo ragionato» (221.11), perché convinto che ci si possa spostare da sé: può esserci, infatti, una lingua fatta di solo sguardo senza persona? Si può dire lo sguardo di nessuno? Può una lingua senza sguardo diventare non solo resoconto, ma giuntura per rendere il visibile cosciente? Sì, può, negando lo sguardo e l'esperienza: «Non io, non tu, nell'arcobaleno» (141.5). Negare è una forma mistica, un vettore per dire l'invisibile fuori dallo sguardo personale. Mentre l'esperienza nella mente pulsa in un tempo colloidale, una volta raccontata pretende ancora di aderire a quel tempo, ma se ciò avvenisse, ogni racconto si dissolverebbe nella muta adesione all'accadere. Negando lo sguardo, ci dimentichiamo di noi per dissolverci nella scena. In tal modo la lingua si spinge al limite dell'incoscienza senza mai toccarlo, pena il disfarsi nel puro percepire. Il dilemma, lo diciamo con le parole di Jankélévitch, è allora «sapere senza essere o essere senza sapere»[438]. Negare è vedere nel visibile le tracce di ciò che non si può vedere e che riguarda tutti. La lingua non può dirlo perché, dicendolo, l'intensità del percepire si è già ripiegata nella coscienza,

---

[437] A. D'Agostino, *Un'ombra tienimi*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Benedetti*, op. cit., pp. 52-53.

[438] Jankélévitch, *Da qualche parte nell'incompiuto*, op. cit., p. 16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quindi non le resta che abbandonarsi all'inconoscenza, abitando nell'unico spazio capace di mutare il nostro sentire. Quando Benedetti dice, ancora in *Umana gloria*, che il suo sguardo ama «il qualunque viso, / le erbe, i mari, le città»[439], si trova già lì, dove l'individuo si dissolve insieme alla pretesa di conoscere.

Nella complessa poesia IV, 8 il meditare sulla morte diviene la sostanza del vivere. L'epigrafe *Guernesey – Père-Lachaise* è concepita come *Log, Ambleteuse*, accostando due luoghi diversi. In questo caso infatti Guernesey (alla francese, Guernsey all'inglese) è la più occidentale delle isole normanne, situata nel canale della Manica, dove Hugo venne a rifugiarsi nel 1872-1873, in esilio (prima in altre città, tra cui Bruxelles) per l'opposizione al colpo di stato di Luigi Napoleone Bonaparte del 2 dicembre 1852, mentre Père-Lachaise è il noto cimitero parigino, dove sono sepolti celebri personaggi. Proprio di Hugo è l'incipit della poesia, «Malgré moi je reviens, et mes vers s'y résignent»[440], «Mio malgrado torno, e i miei versi si rassegnano». Quel «tornare nonostante» nel testo ha valore di «tornare nel discorso» e si riferisce a quello della morte. Per questo il secondo verso («Un uomo ha vissuto, che si chiamava Varron», 188.2) introduce il tema cimiteriale, testimoniando la vita di un certo Varrone, forse un personaggio della tragedia «Timone d'Atene» («The Life of Timon of Athens» [La vita di Timone d'Atene]) di Shakespeare, che il figlio di Hugo aveva tradotto. Poi vediamo alcune tombe del Père-Lachaise: «la colonna di Gérard» (188.3) è quella di Gérard de Nerval, «le parole incise di Alfred» (188.3) è quella di de Musset. I versi che seguono, «Lutto, sulla terra più lieve. / Lutto dolce e severo» (188.4-5) richiamano l'iscrizione presente su quest'ultima tomba[441]. Vedendo le vite che sono state, meditiamo sulla morte dolce e severa come l'architettura tombale di de Musset. Per questo, calcando le parole di Hugo, nonostante i versi siano rassegnati, la voce continua a meditare su quelle vite che si fanno presenti, come fantasmi, insieme ai loro luoghi («[…] Se per caso, la notte…/ Spettri. A onde le torri e i colli, / rinascenti le ombre», 188.6-8). Poi ritorna un verso di Hugo: «Je t'aime, exil! douleur, je t'aime!» (188.9)[442]. L'esilio per Hugo è occasione di rinascita, di riscoperta della propria vocazione di scrittore e poeta, una condizione per estraniarsi dal mondo, alla ricerca della verità. Hugo nell'isola di Guernesey, l'isola dell'esilio come una tomba in vita, e i poeti nel cimitero parigino, inducono a aderire alla condizione di esilio e dolore, dolce e paradossale; una condizione di attenzione straniata dal mondo e radicata nel profondo, tanto che nell'ultimo verso («Rassegnati i versi. Non voglio che una mano…», 188.10) la voce sembra non volere che la mano di qualcuno interrompa quel momento e la strappi da quel luogo.

In *Pitture nere su carta* vi è proprio una retorica della negazione, disseminata nei frammenti sintattici. Alcuni esempi:

---

439 «Qui durano i libri. / Qui ho lo sguardo che ama il qualunque viso, / le erbe, i mari, le città. / Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi» (Da *Umana gloria*, in TP 31.9-12)

440 Il verso è tratto dalla poesia *Déjà nommé* (*Les châtiments, II*), scritta a Jersey nel 1852.

441 «Mes chers amis, quand je mourrai, / Plantez un saule au cimetière. / J'aime son feuillage éploré / La pâleur m'en est douce et chère» («Miei cari amici, quando morirò / Piantate un salice nel cimitero / Io amo le sue fronde piangenti / Il loro pallore mi è dolce e caro» (A. de Musset, *Poésies nouvelles*, 1850).

442 Il verso è tratto dalla poesia *Puisque le juste est dans l'abîme* (*Les châtiments*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

• «niente», «nulla»: «Va dolce il nulla, // il dolcissimo nulla» (146.9-10), «[…] Nulla / in quello, righe di alberi sul prato, / una persona soltanto verosimile» (169.2-4), «Nulla. Sprigionato nulla.» (170.8), «Estate cara. Dove nulla / tiene la vita, e traspare la nostra» (173.9-10), «[…] Nulla / esausto. […]» (178.8.9);

• «non»: «Non una sola vita, in quel respiro» (169.9), «Non un colore» (170.1), «Non essere deposti» (170.4), «Non cortili, ghiaia, mammelle. […]» (170.7), «con abiti sprovvisti, per non tornare» (175.3);

• «nessuno»: «Nessuno ti guarda» (145.5), «da nessuna parte» (148.7)[443].

Negare incarna il paradosso di portare a presenza le cose, tenendole però a una certa distanza, quella che separa l'inafferrabile dell'esperienza dal suo entrare nella lingua, perché «Niente, adesso, è dire» (*Lacrime 5*, 159.1) rispetto al muoversi sospeso dei corpi nello spazio e nella mente («Quante le vite di abiti, visi, umani, / quante. Indietro, intorno»[444], 159.2-3).

Un altro modo per «negare» è rovesciare la sintassi, come nel caso dei primi due versi di *Colori 3*[445]:

> La conca è i mandorli. Pura nei vuoti
> disanimata risali e ricordi. (143.1-2)

La prima frase può dirsi una metafora assertiva, cioè un'asserzione copulativa di carattere metaforico, con la capacità di far slittare − metonimicamente − una parte nel tutto. La sua semplicità viene smontata dal vuoto che procede a ritroso e l'invade. La conca risale pura fino al presente, cercando di mutare lo sguardo, ma i «vuoti», nell'avamposto del verso, potrebbero accordarsi con i ricordi, rendendo la frase un amalgama da ricomporre in modi differenti, veri tutti: *pura e disanimata risali nei vuoti ricordi*. Infatti, quel «ricordi», oltre che alla conca, può riferirsi a una figura familiare («amica», 143.7) e lontana («bianca», 143.5, 10), immaginata nel paesaggio dei mandorli, irraggiungibile quanto lei. Il «chiuso guardarti» (143.8) − cioè lo sguardo della mente − tenta di stare nel ricordo, pur nel presentimento doloroso («buio arso», 143.6; 143.7-8) di esserne fuori. Lo stesso accade in *Colori 2* (142):

> Nella finestra è stare qui.
> […]
> come di uno in un altro posto,
> […]
> a volte lo si vede in un posto
> come uno ha sé nella mente» (142.2, 4, 9-10).

---

443 Si ricordano anche gli ossimori: «industriato a districarsi» (148.6), «dormire questa veglia» (155.3).

444 La sospensione qui è amplificata dall'anafora dell'aggettivo indefinito e dagli avverbi, che fanno intuire uno spazio interrotto dalle cesure.

445 *Colori 3* // «La conca è i mandorli. Pura nei vuoti / disanimata risali e ricordi. // Quanto hai pianto, per qualcosa di tuo. / Occhi e labbra, per qualcosa di tuo, // bianca. // Nelle guance che furono date, è il buio arso. / Sto così male, amica, // fa così male il chiuso guardarti / salire tra i rami di mandorlo, // bianca» (143).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Avere se stessi nella mente è essere coscienti del nostro sguardo, che è il fuori del dentro. Siamo nella distanza, abitiamo sempre un altro luogo, tenere insieme le cose è l'inganno della loro finire. La distanza dagli eventi traspare anche nella poesia *Colori 4*[446], già in apertura: «Altro, ora, muove le ciglia di ognuno. / Il sensibile, ora, e gli spasmi dell'infelicità» (144.1-2). Il ricordo, «nel tempo senza tempo»[447] (144.3, 8) risale tramite lacerti di dialogo («Sono contenta, dici. Sì, è così essere contenti», 144.6) e parti del corpo[448] («[…] i passi, un braccio / insieme, il gomito che lo tiene», 144.4-5; «Pelle e calore, umide ciglia, pelle e calore», 144.9), ma «non sono gli stessi» (144.8), in quanto sono «Altre città, dolce paesaggio, vuoti ricordi» (144.10). Le cose restano fuori, anche quando sono *aperte*, come in *Lacrime 6* («E anche i fiori, il portone / del cortile, aperto. […]», 160.1-2); anche quando gli occhi stringono occhi («Occhi che stringevano occhi», 160.9) «verso il cielo rosa e dei nomi» (160.3) è sempre «[…] La nostra ombra / che li piangeva» (160.6-7, iterato al v. 10), cioè è sempre stare dentro da fuori, da una soglia invalicabile. È uno stare dentro sapendo che non si è dentro, mentre l'ombra di noi piange il suo essere fuori. In *Colori 7* (147) l'incantesimo di quella «musica sognata insieme» (147.6) − nello spazio tra sogno e realtà − è franto: «Da nessuna parte // i suoni della terra» (148.7-8).

Leggiamo *Lacrime 3*[449]:

> Tutto sembra visto, le parole
> nei volti. In quello che è stato,
>
> che torna, comune, che è
> la vita, disinvolta. […]» (157.1-4).

Guardare e la lingua per dirlo sono vivere nel già stato. Ciò che è stato torna nella memoria, cioè torna la vita «disinvolta», sciolta, libera di accadere nella mente. La lingua si ritorce su di sé ancora nel richiamare, in una paronomasia diffusa, i volti («le parole / nei volti») negati perché assenti («[…] vedi, /posso andare, nel non volto […]», 157.6). Se i volti già stati permangono nella lingua (la cui sintassi, nel frangente, è sottosopra), il senso arriva dopo che si è confuso il tempo dell'uomo con la vita che accade fuori dai volti. Se però il nostro agire e le emozioni vengono strappati dal

---

446 *Colori 4* // Altro, ora, muove le ciglia di ognuno. / Il sensibile, ora, e gli spasmi dell'infelicità. // Nel tempo senza tempo, i passi, un braccio / insieme, il gomito che lo tiene. // Ma trema sfilandosi. O gioca, non sa. // Sono contenta, dici. Sì, è così essere contenti. / Gli spasmi rilasciati, e gli occhi, il corpo // nel tempo senza tempo. Non sono gli stessi. /
Pelle e calore, umide ciglia, pelle e calore. / Altre città, dolce passeggio, vuoti ricordi» (144).

447 Si tenga presente il discorso di prima sull'uscita da sé e dal tempo.

448 Se le cose sono resti e l'essere umano è parte di ciò che vede, anche i corpi sono parti e segni sulla pagina («[…] Gli occhi sulla pagina / che scrivevi, blu, nera.», 159.6-7), dalla quale proviene un'emozione («Venivi dal pianto, ricordi, strappato / alla voce […]», 159.5-6) condivisa (nel testo è coinvolta una seconda persona indefinita: («venivi», «ricordi», «scrivevi», «sai», «tenevi») e che resta («E tutto tenevi sul tuo maglione», 159.10) nel corpo e nello sguardo, malgrado sappia che «[…] è finire, qui» (159.4), cioè lo sfondo è nella vita, perciò la lingua ora non riesce a dirlo, se non negandolo. Anche altrove in *Pitture nere su carta* il corpo è rappresentato nelle sue parti, ad esempio: «Sei solo mani, a volte, / annodate a una parte tesa della mia pelle. // Solo bocca, aperta dal sorriso, / aperta dove non mi vedi piangere o sorridere, // nel tremito forte dove ascolti forse / una musica sognata insieme» (147).

449 *Lacrime 3* // Tutto sembra visto, le parole / nei volti. In quello che è stato, // che torna, comune, che è / la vita, disinvolta. E gli anni // a capo, che seguitano, vedi, //posso andare, nel non volto, e non / piango per questo, oh per questo // non ci sono labbra da toccare. / Non ho gesti, emozione, cosa // È una veste rossa, gialla (157).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puro accadere, allora nella coscienza della distanza resta non il dolore («[…] e non / piango per questo […]», 157.6-7), ma la domanda assoluta «[…] cosa / è una veste rossa, gialla» (157.9-10), sciolta da ogni risposta. La non domanda, all'interno della retorica della negazione, più che aprire al nulla rivela lo stupore, raccolto nell'esclamazione «[…] oh, per questo» (157.7). Qui lo stupore si manifesta nella soglia del dire, divenendo la via d'uscita dalla lingua che intuisce un senso prima di essa.

Anche in *Lacrime 11*[450] lo sguardo è sospeso e esterno: «Così, né stazionario né altro. / Tutto di te. Dove.» (165.1-2). Qui la domanda è schiacciata in un non luogo a interrompersi: di te tutto è disseminato, slegato come le nuvole, tu sei questo stare fuori in una sospensione interrotta dalla coscienza dello sfondo (addirittura splendido è il verso fratturato «Vorresti, crescere nel pianto» (165.5), dove la cesura non solo spezza i legami del nucleo sintattico, ma è capace di individuare due scaglie, un desiderio sospeso, reticente, e un agire indefinito), questa volta proiettata oltre il proprio vissuto, nei resti di un tempo profondo: «I sedimenti, la misura del carbonio» (164.6-8). A questo punto del libro, lo sguardo verso il tempo fossile rivela già ciò che accadrà nelle ultime sezioni: lo sforzo di uscire dalla propria voce per comprendere le tracce lasciate sulla terra dagli esseri umani, fessurando una lingua che oscilla tra l'elenco e l'inciampo, fino a arrestarla, come in questo caso, nello stupore, per intuire il vivente: «Gioia dei profumi impensati, / Dal muschio stare muschio, oh.» (165.6-7).

Il colloide della memoria, quindi il residuo tornare di un tempo *altro*, si coagula nello sfondo. Ad esempio in *Lacrime 7*[451] tutto sembra in linea con i procedimenti poetici già noti dell'autore: l'uso dell'imperfetto indefinito, nessuna cesura interna (ma solo l'inciampo a procedere alla fine del verso), l'animarsi delle cose tramite le asserzioni metaforiche («Le campane sono i campi vivi del freddo» (161.1), «La brina è la sola luce delle cose», 161.6)[452], la comparsa di una prima persona, le ripetizioni di interi versi, come litanie, per fissare le immagini, scomponendo il movimento nei colori dello spazio: si ripete per far tornare parole e cose[453], benché ciò rimanga chiuso in una teca, come infatti ribadisce l'ultimo verso irrelato del testo: «Tra i vetri della mia vita» (161.10). Se nell'altro verso irrelato di questa poesia la lingua si limitava a mostrare la cosa in sé («Il torrente.», 161.5), nella chiusa la voce si vede in una trasparenza che deposita i frammenti della mente colloidale nello spazio esterno del presente. Ciò si verifica in *Lacrime 8* (162) grazie alla negazione («Non l'ascolto, sta la veglia, senza. / Carriole di muri, non raccontate. // Nessuno, nel finire degli occhi. / Neanche i visi. […]», 162.1-2) e alla reticenza tanto della preposizione «senza», quanto dei participi, i quali sono forse il tratto che rende il ricordo più esterno, poiché indicano qualcosa di subìto e incompiuto: «non raccontate» (162.2), «abitato» (162.4, 6), «Le scarpe, le scarpe ricordate» (162.7). I participi reticenti, insieme alla retorica della negazione, determinano un abitare postumo

---

[450] *Lacrime 11* // Così, né stazionario né altro. / Tutto di te. Dove. // I sedimenti, la misura del carbonio. / Le nuvole slegate, e salire. // Vorresti, crescere nel pianto. // Gioia dei profumi impensati, / Dal muschio stare muschio, oh./ Così dire, come non capitava. / Dopo il nero, // evanescente, della terra e cielo (165).

[451] *Lacrime 7* // Le campane sono i campi vivi del freddo. / Volevo andare al circo, // camminavo nella sera, / il colore rosa dove camminare. // Il torrente. // La brina è la sola luce delle cose. / Volevo andare al circo, // camminavo nella sera, il colore rosa dove camminare.// Tra i vetri della mia vita (161).

[452] Come in *Umana gloria*, nelle asserzioni metaforiche la natura, tenuta insieme dalla lingua, si anima. In *Pitture nere su carta* si notano altri casi: «[…] non è la palma / il lungomare […]» (185.4-5), «dove la slitta è la scia» (221.8).

[453] Gezzi associa le iterazioni lessicali fa pensare al meccanismo della «ripetizione attiva» descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*: ripetere parole e cose e le parole per riappropriarsene, superando il trauma della loro perdita (M. Gezzi, *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, 13 gennaio 2009, carmillaonliline.com).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del corpo, fissato poi dalle ripetizioni. Infatti, dapprima il corpo «abitato» (162.4-6) si moltiplica («I corpi, i due corpi, i tre.», 162.8) in una scrittura paradossale: mentre si moltiplica l'abitare nel corpo, l'esperienza espone la sua assenza, raffreddandosi. Splendido in tal senso il chiasmo degli ultimi due versi: «Rimasti, nella loro casa. // Nella loro casa rimasti» (162.9-10). L'inversione e la cesura non rendono impossibile il ripetersi dei frammenti di memoria, ma lo congelano, frantumando il ritmo. Mentre in *Umana gloria* il ripetersi muoveva la lingua verso l'inafferrabile limite dell'esperienza, ora siamo nel rovescio dello stesso pensiero: ripetere l'esperienza «Inutilmente, nei barbagli, // inutilmente» (148.9-10) induce a prendere atto che ne siamo già fuori. I lampi del sentire sono inghiottiti dal già stato. Nelle stringhe ripetute riecheggia l'appello ad accorgersi dello sfondo[454], facendo prevalere lo sguardo esterno sul colloide. Ripetere è giocare con la lingua per intuire l'indicibile nella materia.

Notiamo ancora, ad esempio, *Lacrime 1*[455]*,* una delle composizioni tipo della prima parte dell'opera: dieci versi, due coppie di distici chiuse da un verso irrelato, costellati di ripetizioni, la prima delle quali apre e chiude il testo: «Contare l'inverno, a uno a uno» (155.1), «Cremato inverno, va, va, va» (155.10). L'inverno scandisce la struttura circolare del testo, che dunque formalmente sembra non procedere, benché il significato dei versi suggerisca invece un trascorrere. Anche i monosillabi, nel finale di entrambi i versi, amplificano il cortocircuito tra l'inciampo del ritmo e lo scorrere del verso. La poesia vive nel paradosso di un succedersi senza spostarsi, cosa che può avvenire da una condizione esterna all'esperienza, nella quale peraltro il secondo verso del testo ci fa entrare, negandola al contempo: «Facile notte, non nera non bianca non blu» (155.2). Tuttavia subito dopo essa ricompare: «Facile notte, è il dormire questa veglia» (155.1): siamo dentro la notte benevola (perché fa scaturire la memoria), definita dalla negazione del suo possibile colore, oppure siamo nel suo ossimoro, alle soglie di una rêverie − a metà tra il sogno e lo stato cosciente. In questa notte affiora nella mente la figura del padre, restituita dalle parti del suo corpo malato («Indietreggiati gli occhi. Il rantolo.», 155.6), nelle quali lo sguardo tenta di stare dentro la scena, frantumandosi in un punto lontano dell'infanzia, benché la voce resti sempre un passo fuori: «Il viso grande nel viso piccolo. Frantumo / nel suo pianto di ossa interne e guance» (155.4-5). È recuperato anche il dettaglio indefinito dello spazio: «E la fontana della via, dal muro qualcosa nella vasca» (155.7), ma prevale sempre la distanza, non solo perché già prima la voce si era chiesta quale mente (nel passato o nel presente?) stava vedendo il ricordo («Da quale mente, piccolo, la vista paterna in te, sciolta», 155.8), ma anche nel nuovo riferimento al tempo trascorso: «La mucosa dei tanti, sopportati anni» (155.9). «Mucosa» è un residuo dell'infermità del padre risalito nella

---

[454] Allo stesso modo in *Lacrime 9* troviamo una scena della mente scomposta. Dapprima il colore moltiplica se stesso, nelle parole: «Indaco, colore sottile. / E colore di nuovo colore sfarfalla» (163.1-2). Seguono poi altre parole che plasmano emozioni: «E sonore onde, non viste. / Stati che non si possono. […]» (163.3-4). In quest'ultimo distico la poesia tenta di tenere insieme lo sguardo, la lingua e l'emozione scatenata, ma trapela un inutile iperbato, un doppio negarsi, poi un interrompersi, malgrado l'indefinito cerchi di allargare la visione: « […] Di quanta luce, / occhi, di quale. […]», 163.4-5). Poi c'è un succedersi di frammenti ridotti all'osso, poiché i «sensi» (163.9) non possono tornare, nel dire, per quanto l'indefinito cerchi di allargare il dire, ma senza superare la soglia dell'indicibile: «[…] Di quanta luce, / occhi, di quale. Vista di terra, calcare. // Zolle schiacciate sul legno, quel giorno» (163.4-7).

[455] *Lacrime 1* // «Contare l'inverno, a uno a uno. / Facile notte, non nera non bianca non blu. // Facile notte, è il dormire questa veglia. / Il viso grande nel viso piccolo. Frantumo // nel suo pianto di ossa interne e guance. // Indietreggiati gli occhi. Il rantolo. / E la fontana della via, del muro qualcosa della vasca. // Da quale mente, piccolo, la vista paterna in te, sciolta. / La mucosa dei tanti, sopportati anni, // cremato inverno, va, va, va» (155).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lingua ormai divisa dall'esperienza. Appare ancora l'inverno (si noti che, nelle poesie di Benedetti, l'inverno e il freddo richiamano sempre il ricordo, in particolare del padre) come un corpo ridotto in polvere, che la lingua continua a suscitare nella distanza: «cremato inverno, va, va, va.» (155.10). Il monosillabo, iterato tre volte, si carica quasi di valenze magiche, capaci di animare l'inorganico, come talvolta accadeva in *Umana gloria* («improvvisa la luna, la luna, la luna», UG 37.16).

Altre figure di ripetizione presenti in *Pitture nere su carta* sono, ad esempio:

- anafore: «Inutilmente, nei barbagli, / inutilmente» (149.9-10); «Lutto, sulla terra più lieve. / Lutto dolce e severo» (188.4-5); «Estate cara. Nomi. // Estate cara. Dove nulla» (173.8-9); «Steli di capelvenere, / steli di viola farfalla» (233.3-4)[456];
- epifore: «Divisa la terra nel fulmine per sempre. // […] nel nero, per sempre» (158.2, 4); «Padri, spose, in bianche / lapidi, bianche» (159.8-9); «Fuori materia. / Cosciente materia. […]» (178.9-10); «Cristallo di rocca, topazi, venuti dal mare. / Conchiglie, sulle tombe, venute dal mare» (205.6-6);
- epanalessi a due membri: «Pelle e calore, umide ciglia, pelle e calore» (144.9); «[…] E nero ispessito nel nero» (176.8); «Oh fulmine, alone del sole, alone della luna» (190.7); «Amigdala su lava, amigdala in quarzite» (190.5); «Acquerello opaco, acquerello opaco» (223.1);
- epanalessi a tre membri: «cremato inverno va, va, va» (155.10); «Un sabato, un sabato, un sabato» (232.3); «Mondo non mondo, mio mondo nero» (151.10); «O! vocante, o! dolente, o! reminiscente» (219.14).

Anche il ritmo del distico ha a che fare col ripetere, in quanto esso dà forma a uno spostarsi in avanti che inciampa e torna indietro. Nel respiro del distico l'aria entra e esce dal corpo. Infatti le poesie delle prime sezioni, formate da due coppie di distici separate da un verso irrelato, ingabbiano le scosse fossili delle immagini[457]. Inoltre la lunghezza dei versi, scanditi spesso in elenchi e cesure, si accorcia[458], verso una lambita regolarità metrica[459]. A tal proposito Benedetti dichiara:

> È successa una cosa molto strana, Nel senso che nel libro precedente, che è del 2004 ma che risale a tempi anteriori nella stesura, c'erano testi lunghi, molto discorsivi. Ho iniziato non so come mai con il primo testo che apre la raccolta e che è ancora piuttosto lungo.

---

[456] Altri esempi di anafore (anche con variazioni) presenti nel libro: «mandorli» − «mandorlo» (143.1, 9; essa apre e chiude il componimento), «per qualcosa di tuo» (143.3, 4), «bianca» (143.5, 10), «Sto così male» − «fa così male» (143.7, 8), «ora» (144.1, 2), «ciglia» (144.1, 9), «contenta» − «contenti» (144.6), «solo» (147.1, 3), «aperta» (147.3, 4), «dove» (147.4, 5), «foglie» (150.1, 2).

[457] Dal *Capitolo terzo* variano le forme dei componimenti. In particolare nel *Capitolo terzo* e negli *Sfarzi* del *Capitolo sesto* le poesie sono costituite da cinque coppie di distici e dal *Capitolo quarto* esse alternano distici a strutture strofiche, anche con versi irrelati.

[458] A. D'Agostino, *Un'ombra tienimi*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino, T. Di Dio, F. Mancinelli, *Per Benedetti*, op. cit., pp. 51-52.

[459] Al di là dei numerosi casi di endecasillabi regolari («Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa?», 149.2), talvolta anche all'interno di versi composti («Torna morta la carne che s'indora, la muta del sangue nero», 137.1), vale la pena ricordare gli endecasillabi (non propriamente lirici) con ictus di 7a sillaba («le lacrime alla radice dei nervi», 173.6; «tiene la vita, e traspare la nostra», 173.10) o quelli ritmicamente depotenziati («Quanto hai pianto, per qualcosa di tuo. / Occhi e labbra, per qualcosa di tuo», 143.3-4; «Così dire, come non capitava», 165.8); le sequenze dattiliche («Niente di questo è vicino. Va dura la mano», 137.7; «Facile notte, non nera non bianca non blu» (p. 25, v. 2) o anapestiche («Nelle guance che furono date, è il buio arso», 143.6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Poi ho scritto versi molto brevi, spezzati al loro interno. I testi sono brevi, costruiti da una decina di versi, scritti un po' di getto, modificandone la struttura all'interno in un secondo momento. Però era già un po' più o meno così: concisa, non dilatata, molto condensata. Non so come mai, forse sono uscite esperienze di letture fatte nel tempo. Mi hanno detto che ricordano molto certe cose di Celan, o un certo Caproni, un testo più testamentario e potremmo dire 'tombale', più o meno. Non certo testi con discorsi con un ritmo dilatato o lungo, tutto più concentrato, anche più difficile a volte, un po' astruso, anche per me.

Non solo quindi l'inciampo e la concisione sono all'interno del verso, ma nell'intera ossatura del componimento, dove poche sono le inarcature, molte le cesure: ogni elemento − dentro il verso, tra i versi, tra le strofe − raddensa ciò che non può stare nello sguardo e non procede per abbandonarsi all'indicibile. Del resto, anche le simmetrie e i parallelismi lo evidenziano:

Lacrime 8

Non l'ascolto, sta la veglia, senza. ← Reticenze
Carriole di muri, non raccontate.

Negazioni →
Nessuno, nel finire degli occhi.
Neanche i visi. Hai abitato,

abbastanza, il corpo.

Abitato. Qua. Un sole, una pioggia.
Le **scarpe**, le **scarpe** ricordate. ← Antitesi

I corpi, i due corpi, i tre.
Rimasti, nella loro casa. ← Chiasmo

Nella loro casa rimasti. (162)

Lacrime 7

Le campane sono i campi vivi nel freddo. ← Metafore assertive
Volevo andare al circo,

camminavo nella sera,
il colore rosa dove camminare.

Il torrente.

La brina è la sola luce delle cose.
Volevo andare al circo,

camminavo nella sera,
il colore rosa dove camminare.

Tra i vetri della mia vita. (161)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.5. La materia cosciente. Uscire da sé

Già in *Umana gloria*, grazie ai fenomeni formali, l'esperienza sconfinava dal sé per collocarsi nell'intensità dell'accadere. Ora che l'indicibile ha invaso lo sguardo, la voce cerca di diventare solo l'atto di guardare la materia: «Solo sguardo a metà via / questo mio senza mente ormai» (211.3-4). Lo sguardo esterno diventa una sorta di apparato per mostrare immagini, in un'operazione paradossale (e, in fondo, fallita già prima di iniziare), perché occorrerebbe privarsi letteralmente di sé, essere «quasi fuori del dominio della coscienza ec.» (221.9), come se nessuno scrivesse, come se non fosse scritta nessuna lingua. La lingua referta, non rivendica per il proprio vissuto ciò che nomina, ma lo passa in rassegna all'interno di un mausoleo. «Voglio non essere muto, potendolo, in una voce nuova» (217.3), cioè, non potendo restare in una muta incoscienza per aderire alla vita, la voce testimonia le sue spoglie per cogliere lo stupore.

La volontà di ridurre lo spazio dell'io si scorge nella sintassi prosciugata degli elenchi, in cui si impastano versi, poeti, architetture[460], sculture, manufatti, materiali[461], provenienti da diversi luoghi e tempi, insieme a ossa e altri reperti[462], come fossero «pietre meravigliosamente eccitate» (182.10, 12): infatti, i manufatti e le forme artistiche dei vivi appaiono resti lasciati dall'uomo nel tempo per permanere[463].

La superficie della lingua, in questo processo, si raffredda, mentre l'esperienza artistica diventa il modo con cui l'uomo rende la materia cosciente. Ad esempio, nel *Capitolo sesto* ci sono tre *Sfarzi* (205, 206, 207), il primo con reperti Incas, elencati con i materiali, i colori, le forme degli oggetti; il secondo è la descrizione di materiali e colori di oggetti del «Vernissage. Rue des Beaux-Arts,

---

460 «Volte con Storie dell'Infanzia a Mălâncrav. / Madonna Dolente, di Ugolino di Nerio. // Vetrata, Charles. Vetrata, Canterbury. / Transetto sinistro, rosone con lancette. // Vetro, Stoccolma. Vetro, British Museum. / Bicchiere con decorazioni, ciotola a lustro. // Reliquiario del Corporale, di Ugolino di Vieri. / Deambulatorio di Saint-Denis» (177.3-10). «Agapetus II, Benedictus V, / Ioannes XII. Busti di uomini, / sotto le monofore a vetri» (186.1-3; nel resto del testo vi è la descrizione dell'architettura del Duomo di Siena e della libreria Piccolomini). «Fontem hunc ab antiquo. / Viae nomine vulgo de pantaneto. / Restauratum. Temporibus. Renovari» (187.1-3): estratto dell'iscrizione della fonte di via Pantaneto, nei pressi dell'Università di Siena, descritta nella parte successiva del testo, come manufatto umano di cui l'uomo si prende cura nel tempo, la restaura, la adorna, per comprenderla nella sua vita e offrirla agli uomini che verranno. Infatti, con ogni probabilità Benedetti è colpito dalle tre parole «Restauratum. Temporibus. Renovari». L'iscrizione completa è FONTEM HUNC AB ANTIQUO / VIAE NOMINE VULGO DE PANTANETO / VARIIS RESTAURATUM TEMPORIBUS / COMUNE SENENSE RENOVARI CURAVIT / A. D. MDCCCLXVII / EQ. TIBERIO DE SERGARDIS SYND. A proposito della fontana, «fin dalla metà del Trecento gli abitanti del quartiere di Pantaneto chiesero alle autorità pubbliche che venisse realizzata una fontana che sarebbe stata alimentata dal trabocco di Fonte Gaia. Fu però solo nel 1457 che ne venne decisa la costruzione finanziata in parte dagli abitanti, in parte con fondi pubblici. In origine la fontana era adornata da un tritone la cui testa fu sostituita, in epoca imprecisata, da quella di una anziana donna. Questa scultura rimase ad ornare la fontana fino all'inizio dell'Ottocento quando essa venne completamente ridisegnata dall'architetto Serafino Belli. Pochi anni dopo la fontana fu ornata con una serie di piccole statue in terracotta realizzate dallo scultore Antonio Zini. A metà dell'Ottocento le sculture mostravano già i segni del tempo e vennero rimosse. La fontana fu quindi restaurata; ulteriore restauro si rese necessario nel 1997, quando assunse l'aspetto attuale con l'aggiunta delle due vasche laterali e delle due teste di unicorno» (N.Vizioli, http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=18095).

461 «E carbonato di rame, l'azzurrite» (176.2), «Oro, perle, ametista, / e l'arenaria con motivi vegetali» (177.1-2).

462 «Umana mandibola, / cranio con fratture, datati con il metodo / del potassio-argon. // Sui nuclei, sulle schegge, / la fatturazione, il taglio. / Mandibola di bambino / al limite del paleomagnetico» (182.1-8).

463 Singolare in questo senso la figura di Pietro Narducci, rievocata nel verso «Gli oggetti i ritratti del Narducci le vedute di una Milano» (220.2, vedute che sono poi descritte nel corso del testo). Pietro Narducci è un ritrattista minore della prima metà dell'Ottocento, esposto ai Musei di Porta Romana (nel testo si fa addirittura riferimento alla visita: «Ingresso ridotto, Euro 4,50, ai Musei di Porta Romana», 220.10). Traspare dunque l'idea di un autore quasi sconosciuto che rappresenta forme di vita comuni, le quali si perpetuano nell'anonimato. Sono immagini di corpi già stati, fissati nel tempo da una mano altrettanto sconosciuta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Parigi» (206.1) e «Atelier. Parigi, Rue de Verneuil» (206.9) di Sebastian Matta (206.2), pittore e architetto cileno (Santiago del Cile, 1911 − Civitavecchia, 2002); il terzo è una descrizione di opere di Reuven Rubin (1893-1974), pittore israeliano nato in Romania, e di Emmanuel Mané-Katz (1894-1962), altro pittore ebreo, nato in Ucraina. Leggere gli elenchi dei manufatti e delle immagini presenti nei quadri li colloca dentro la storia dei reperti umani ed è implicito l'invito a fare altrettanto con le cose della propria vita: tutto ciò che vediamo è consegnato al tempo, anzi la nostra vita si compie nel tempo delle cose rinvenute e guardate da altri. Guardare diviene allora una sorta di preghiera, un rito che celebra la vita dell'uomo sulla terra, perduta nel tempo e riapparsa ogni volta che gli occhi si posano su quelle reliquie.

Poi seguono tre *Smalti* (208, 209, 210), strutturati come gli sfarzi precedenti. Da notare il verso «Milano. Madrid. Cividale del Friuli» (208.8), che mescola quei manufatti in uno sguardo colloidale[464]. Nel terzo *smalto* compare il riferimento a Duane Hanson (1925-1996), scultore statunitense di corpi in vetroresina; essi, nella loro fissità, ci mostrano il nostro essere materia «tra irrealtà e lacrime» (210.5). La loro fissità è movimento nel tempo e del vissuto incarnato da chi guarda:

> Il corpo, colato in vetroresina,
> si muove lentissimamente.
> Dove? Sembra fisso, vuoti i movimenti.
> È là? Si muove, un poco sempre.
> Tra irrealtà e lacrime. (210)

Nel *Capitolo quinto* artefatti e oggetti di vita quotidiana provenienti dall'Africa, che rimandano a una dimensione preistorica, sono accostati a oggetti che appartengono alla memoria familiare:

> *Reliquiari 1*
>
> Legni. E la terracotta funeraria Bamileke,
> il busto Komaland. Figure di antenati.
>
> Nere, per l'acqua, per il cibo e per l'invaso
> della bocca, supino il viso, le stesse labbra.
>
> Ferri. Coltelli da lancio a quattro punte.
> Zinco, ottone, ossido. Monete del Chad.
>
> And an Ethiopian headrest… Dormono,
> gli antenati come gli infanti, prima del sole. (193)

[464] A questo proposito si noti che le poesie 186 e 187, entrambe ambientate a Siena, sono tra loro in dialogo. In particolare, la forma del «leccio, a sinistra» (187.4; leccio visto dal'autore a Radi), «Adunco. Potato nella forma di un essere. / Mutila possibile forma […] (187.5-6) è paragonata alle ogive delle architetture del Duomo («[…] le ogive dei tagli», 187.6), i suoi rami («Butti di ramoscelli», 187.7) sono accostati ai «[…] candelieri a tre fiamme i tre arti / di epidermide, lamine. Incenso» (187.8-9). Lo sguardo si fa colloidale per cogliere continuità della memoria nelle cose: infatti, nei busti del Duomo spesso si trovano i reliquiari degli effigiati (le loro spoglie cioè sono presenti all'interno della loro immagine, perdurando con essa), così come la fonte e il paesaggio (come reliquie) si rinnovano per opera dell'uomo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Come notato prima, l'effetto è straniante, perché quegli oggetti remoti (staccati dalla vita degli uomini che li hanno usati e fermato dunque il tempo della loro vita[465]), esposti alla vista, anticipano la stessa sorte di quelli della memoria: anche gli oggetti e le esperienze individuali sono mostrati in un mausoleo di carta di fronte allo sguardo dell'altro, che ridà loro vita, percependo la vita già stata dentro la loro fissità:

Reliquiari 2

Ca

Pietra e calce. I cartocci di mais
nella tinozza di zolfo e colorante.

Le travi, nel sasso è muta una faccia.
Latta, alluminio e rame sulle pareti.

Il letto con le ali, le travi annerite
dal fumo nella guerra. Culla di vimini.

Sulle ante degli armadietti a muro,
l'amarezza. Nel secchiaio di pietra.

E la bigoncia, i lumi a petrolio, la gerla,
le acquasantiere, la boa del Pen-Hir. (194)

Lo stesso accade in *Reliquiari 3*[466] e in *Reliquari 4*[467], in cui sono mescolati nella medesima poesia i materiali e i manufatti di una casa (che rimandano al mondo contadino e dell'infanzia friulana dell'autore), l'elenco-referto di cose legate al padre e il promontorio della costa atlantica della Bretagna. L'intero vissuto di un individuo viene musealizzato. Se in *Log, Ambleteuse* (UG 60) ogni luogo era nessun luogo, convocato nella lingua, qui ogni luogo e ogni oggetto sono reliquie. Guardarle diventa un gesto religioso, che intuisce la volontà di permanere dell'uomo nelle sue tracce lasciate nel tempo. Del resto, in *Reliquiari 6,* nel corpo disseccato della mummia vediamo

---

[465] In un'altra poesia del *Capitolo quinto* vengono «descritte» le spoglie di Protasio e Gervasio, presenti nella cripta della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, in un'urna di argento e cristallo. Il rinvenimento dei corpi dei martiri, avviata dal vescovo Ambrogio nel 386, è affascinante e giunge sino ai tempi recenti, quando nel 2018 sono stati analizzati i resti dei tre santi (anche di Ambrogio). *Reliquiari 5* // «Traslati. I Santi Gervasio e Protasio, / e i brandelli, l'olio, la polvere, la cera, // nel marmo, nel vetro, nel cristallo. // Artefatto del piede, di una mano. / Oro e gemme. E il frammento. // Il braccio, è diventato… / braccio distante, nella meraviglia. // Lembo, corporeo parlante. E lo sfarzo.» (197).

[466] *Reliquiari 3* // «Le polveri di Adriano sono in cortile. / Sangue raccolto dalle more, / dal biancospino, dai rododendri. // Il prato è la custodia, il feretro, l'arca. // Pisside eburnea, scrigno d'argento, / con ornamenti fitomorfi, e smalti./ Reliquiario a borsa, a forma di casa.» (195)

[467] *Reliquiari 4 //* «*padre* // I fiori di tiglio nella iuta. La polmonaria, / i suoi tubercoli nella sbiadita infiorescenza. // Tra i sacchi dei vestiti, un tuo cappello. / Giallo, giallastro, è l'intonaco bianco. // L'infuso di prataiole sul palato. La nausea. / Tavola di erbolario, tavola morta, di te e di me». (196)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anche il nostro essere materia esposta in una teca, la nostra traccia raccolta nello sguardo di altri uomini[468]:

mummie

Nella teca, il disseccamento naturale.
Un vento e l'asciuttezza, il congelamento.

Raggrinzito viso, rinsecchito. Cartonata pelle.

Testa dell'omero. Buchi, celle di porosità.

Carpo, ulna, radio. Fratture. Cartonata pelle.

Abrasioni, usura, carie, nelle corone.
Sullo smalto dei denti, nel cristallo dei denti. (198)

Invaso dalla temporalità, il vissuto si sedimenta in detriti. In *Umana gloria*, le immagini risalivano nel colloide della mente, misurando la distanza dall'esperienza, mentre in *Pitture nere su carta*, nel coagulo degli elenchi vi è l'estremo tentativo di rappresentare l'esperienza, uscendo da se stessi, senza la propria voce, come unica alternativa al silenzio della lingua.

Non sta parlando nessuno, la lingua e la sintassi si fanno resoconto, voci di cose già state, in cui è presente la finitudine dell'uomo che si ravviva negli occhi di chi le guarda. In questa scarnificazione della lingua, in questa piena accettazione della morte che sovrasta la vita dell'uomo, c'è una forte compassione per la finitudine umana, che sa tutto questo, ma continua a lasciare tracce di sé per permanere negli occhi di chi resta. L'altro versante di *Umana gloria* celebra la finitudine umana che persiste tra le generazioni, nella tensione tra il vissuto mortale e il desiderio di permanere nelle cose e nella lingua. *Pitture nere su carta* è un mausoleo alla finitudine dell'uomo, raccolta nei residui che superano il tempo negli occhi di chi resta.

La stessa lingua poetica è materia morta, rianimata a ogni nuovo ascolto, per restituire il mondo di un'altra mente. La poesia è il cane che gioca con le ossa, con un già stato che finisce all'alba della vita, quando comincia a essere postumo. Anche noi siamo cani che giocano con le ossa delle lingua ogni volta che prestiamo ascolto a una poesia.

Esemplare in questo senso è la poesia *VII, 3*, che reca in epigrafe «Della fabbrica del mondo, sex. XVI», il titolo di un libro di Francesco Alunno, pubblicato nel 1600[469]. È sostanzialmente un dizionario delle parole usate dai maggiori poeti italiani dal Trecento (es. Dante, Petrarca,

[468] Anche quando l'io è un'immagine nella fotografia («Io sono su questa fotografia», 218.6) in «Rue de Martainville, Rouen» (218.5), si descrive come immagine tra le immagini, immagine di materia, entrando nel tempo già stato.
[469] Il titolo completo è «Fabrica del mondo, nella quale si contengono con ordine tutte le voci usate dal Petrarca, Dante, Boccaccio, Ariosto e Bembo e altri vivissimi numi della lingua toscana».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ariosto)[470]: la lingua è così scomposta in elenco, alfabetico, è una cosa morta, esposta e conservata, come suggerito dal testo di Benedetti, che riproduce una successione di termini. Quelle parole, strappate dalle poesie per divenire repertorio linguistico, trovano il proprio posto nel mausoleo dell'essere umano.

Allo stesso modo, la poesia degli altri autori viene fatta rivivere all'interno di *Pitture nere su carta* non per creare un semplice dialogo intertestuale, ma per rendere cosciente la materia attraverso uno sguardo colloidale[471], che dunque si estende alla tradizione poetica, a quel gesto già compiuto da altri nel tempo e scaturito dallo stesso stupore per l'insensato della vita. Il primo interlocutore in tal senso è Federico García Lorca:

> Si sono addormentati
> gli alberi, come fossero
> alberi.
> Rubor sin nombre. Astro perpetuo.
>
> Entra in noi la luna, in me e in te.
> Confín de plata, confine di argento.
> Né carne né sogno. Ecuador entre el jazmin
> y el nardo.
>
> Tra i fiori di gelsomino, i fiori di nardo,
> la rosa.
> Inmóvil por el cielo…
> È il colore della luna. (181)

I versi di García Lorca sono ripresi dal *Diván del Tamarit*[472], la raccolta postuma che raccoglie i consueti motivi della solitudine e dell'amore cercato per sopportare l'incubo della vita. «Rubor sin nombre. Astro perpetuo» (181.4) appartiene a un verso de la «Casida de la mano imposible»: Per esempio, «Rubor sin nombre ya, astro perpetuo», «Rossore senza nome ormai, astro perpetuo»[473]. Di certo è la suggestione cromatica, per giunta innominabile, a colpire Benedetti, che fa entrare il verso nella sua poesia dipinta nella retorica della negazione, con un'allusione al cosmo, tema

---

[470] Nella dedica dell'opera di Alunno «al molto magnifico e eccellentissimo oratore, il signor Aluigi Balbi Cesare Calderino Mirani» si legge: «ancorché l'uomo sia soggetto a diversi accidenti e all'immutabilità delle legge della morte, sotto cui obligo venne in questa caduca e fragile spoglia: nondimeno quando seco stesso considera le rare condizioni e qualità, delle quali per gratia divina è dotato, non si sgomenta punto alcuno, né si sole, ma con animo invincibile e generoso rappresentasi nella mente, che se il colera e sopporta costantemente le avversità, egli aspetta un ricompenso e guidarnone oltre misura grandissimo della sua costantia e cangiando questa faticosa vita, se ne vola in un loco più gioioso, felice e beato» e nel restante testo si dice che egli può dare memoria di sé e delle sue virtù nella lingua degli autori antichi, che a loro volta hanno acquisito fama immortale.

[471] In particolare ciò si nota a partire dal *Capitolo terzo*.

[472] Il *Diván del Tamarit* esce postumo nel 1940 (allorché già pronto per la stampa nel 1936, ma fermato a causa della guerra civile) a Buenos Aires (Ed. Losada) e nel 1941 a New York (Hispanic Institute). «Divano» significa «raccolta di poesie, canzoniere», e «Tamarit» era una proprietà della famiglia nei pressi di Granada. L'opera è suddivisa in due sezioni, *Gacelas* e *Casidas*, due generi della poesia araba, senza però particolari implicazioni metriche. Nella raccolta traspaiono il contrasto tra l'amore sensuale e desiderato, sempre sfuggente e portatore d'angoscia, poiché rivela la solitudine tra gli esseri umani, e la morte, intesa come apertura nell'ignoto e nel vuoto di sé. Vi è anche il tema del sogno, necessario per staccarsi dalla vita, che appare come incubo (talvolta) e sofferenza fisica.

[473] F. García Lorca, *Tutte le poesie*, vol. secondo, tr. C. Bo, Milano, Garzanti, 1975 [Parma, Guanda, 1962], pp. 860-861.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presente nell'ultima parte di *Pitture nere su carta*. Nel testo di García Lorca il verso raffigurava l'ingombrante pensiero della morte, cui una mano − la presenza dell'altro – era invocata per scacciarlo. «Confín de plata, confine di argento» (181.6) si trova nella «Casida de la mujer tendida»[474], in cui la nudità della donna ha a che fare con la terra «la tierra sin un junco, forma pura / cerrada al porvenir» («la terra senza un giunco, forma pura / chiusa all'avvenire: confine d'argento»), irraggiungibile e misteriosa, serrata appunto in un «confín de plata». Anche qui il lacerto testuale ripreso da Benedetti ha una connotazione cromatica connessa alla pura materialità dello spazio. «[…] Ecuador entre el jazmin / y el nardo» (181.7-8) appartiene invece a «Amparo», una lirica presente nel *Poema del Cante Jondo*, all'interno della sezione *Dos muchachas*[475]. Nel testo dell'autore spagnolo i due versi, tra parentesi, si riferiscono alla fanciulla Amparo, sola nella sua casa, tra la fontana e il canto del suo canarino, così irraggiungibile da amare. L'immagine è fulminea nell'indicare la posizione della fanciulla, a metà tra le due piante del giardino, ripresa anch'essa forse per la sua suggestione cromatica. Anche in questo caso i versi sono liberamente tradotti nei successivi: «Tra i fiori di gelsomino, i fiori di nardo, / la rosa» (181.9-10). La rosa anticipa il frammento successivo, «Inmóvil por el cielo…» («Immobile nel cielo»)[476], tratto dalla «Casida de la rosa». In García Lorca essa rappresenta la pura ispirazione che non cerca se stessa, sta in sé, al «confín de carne y sueño» (v. 7), evocato prima nel testo di Benedetti: «né carne né sogno» (181.7). Vi è inoltre un altro possibile rimando alla «Casida del sueño al aire libre»[477], dove l'immagine del gelsomino domina il testo e contrasta con un «sangriento crepúscolo que brama» come un toro, con alta intensità metaforica che diffrange i confini tra le cose: «Entre el jazmín y el toro / o garfios de marfil o gente dormida. / En el jazmín un elefante y nubes / y en el toro el esqueleto de la niña» (vv. 13-16). In un'atmosfera dove materia e visione vibrano, in piena risonanza con l'autore spagnolo, l'immobilità nel cielo è definita come il colore della luna (181.12), la quale in Benedetti è immagine potente, capace di rievocare il dialogo con i morti e un varco oltre il visibile.

Ancora García Lorca è presente nel IV, 4 (184): «Il sonno delle mele, quiero dormir» è la traduzione ibridata del primo verso della «Gacela de la muerte oscura», «Quiero dormir el sueño de las manzanas» («Voglio dormire il sonno delle mele»): un sogno incosciente − inorganico − per trovare la meraviglia del puro percepire[478], nel fondo di sé, negli slanci del bambino, al quale tutto parlava e non vi era timore di soffrire, mentre ora − siamo alla seconda citazione − brillano i denti dei teschi. In Benedetti: «Brillino i denti dei teschi. / Los dientes de la calavera» (184.3-4), in García Lorca: «que brillen los dientes de la calavera» (v. 7). Sono versi della «Gacela de la terrible presencia»[479], in cui la morte è presenza che squarcia lo sguardo, laddove esso vuole spogliarsi per meglio sentire le cose. Continua il testo di Benedetti: «Tierra sin un junco. Mani radici. / Terra

474 F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 856-857.
475 F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 316-317.
476 F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 862-863.
477 F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 858-859.
478 «Porque quiero dormir el sueño de las manzanas / para aprender un llanto que me limpie de tierra; / porque quiero vivir con aquel niño oscuro / que quería cortarse el corazón en alta mar» («Perché voglio dormire il sonno delle mele / per conoscere un pianto che mi tolga dalla terra; / perché voglio vivere con quel bambino oscuro / che voleva spezzarsi il cuore in alto mare») (F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 840-841).
479 F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 826-827.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

senza un giunco, / dove non si accende il nudo / bianco, come un nero cactus. // …tu limpio desunto / comò un negro cactus…» (184.5-10). C'è ancora il riferimento alla «la tierra sin un junco» e al ventre come una «lucha dei raíces» («lotta di radici») della «Casida de la mujer tendida»[480]. Colpisce il chiaroscuro, così pregnante in *Pitture nere su carta,* che richiama ancora la *gacela* appena ricordata: «Pero no ilumines tu limpio desnudo / como un negro cactus abierto en los juncos» (vv. 13-14) («Ma non accendere il tuo nudo bianco / come un nero cactus aperto tra i giunchi»). Il nero annulla tutti i colori, mentre il bianco li unisce. In questi due estremi la mente percepisce la materia.

4.6. Luce non da sé vera

Siamo noi a rendere cosciente la materia perché l'inerzia del tempo non cancella l'intenzione che l'ha costruita («[…] Fuori materia. / Cosciente materia. Metà estasi», 178.9-10): la materia è la metà visibile dell'estasi, quella mancante è la mente che l'ha pensata. L'estasi, il culmine dell'agire mistico, presuppone una mente situata nel corpo, così come la mente si estende nella materia, in un agire da «sonnambulo» (178.2[481]), «a tastoni. A stento. […]» (178.8). L'immagine del sonnambulo è di nuovo presente nel *Capitolo quarto*, all'estremo di un verso inarcato:

> Singolo viso, delle sue parti.
> Non è il canto, è il tempo
> che ti precorre. Lo sguardo, incantato. Sonnambulo
> singhiozza, quando non è la palma
> il lungomare. E pensi
> all'altra vita dei sassi, del cemento.
> Ma non sono io,
> è un'altra vita che ti porta alle lacrime e ai dolori. (185)

La poesia racconta cosa accade allo sguardo durante una passeggiata, come ricordano l'epigrafe («Siracusa, automatismi») e le palme del lungomare. È l'occasione per pensarsi corpo che si muove nello spazio tra le cose, depositate nel tempo. Pensare all'intenzione che le ha create, però, ci rende sonnambuli, perché lo sguardo «incantato» (da notare la paronomasia con «canto») va dietro le cose («[…] non è la palma / il lungomare») e il corpo che siamo vive «un'altra vita», dove l'io si accampa tra la materia e la mente. Il nostro è perciò un guardare diplopico[482], sdoppiato. L'incanto dello sguardo sonnambulo ci conduce più in là di noi, poiché sentiamo che il tempo ci «precorre», in attesa di rianimarsi in un altro sguardo.

Sono i nostri occhi a rendere il «nostro mondo» (174.8) un mondo di luce non solo su «questa pagina» (174.10):

---

480 F. García Lorca, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 856-857.

481 «Metti il sonnambulo, sulla maglia», 178.2; «[…] Per lo sguardo / di tutti. Ma non sappiamo» (178.3-4).

482 La diplopia è un fenomeno visivo per cui le immagini si vedono doppie a causa di lesioni oculari. Il termine compare in *Pitture nere su carta* in VII, 1.9-12 («[…] Interposta / l'immagine alla cosa…è la stanza e essi sono / Frane, in me, frane nella spalla, diplopie − // Diplopie. / Ossa della bocca gettate sulla neve a placche.»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Casa, lastre che sono state occhi,
e il proprio nulla. Vaga
nel silenzio. E io sono dire e non dire,
fu il perdono antico.
Non so, dove e quando, casa
degli uomini e delle bestie,
del loro nulla, come
sia nostro mondo, da lastre
a bastoncelli, la nostra luce
nell'universo, e questa pagina. (174)

Qui gli occhi vengono presentati come superfici di incisione, a rivelare che il nostro dipingere il mondo dipende dalla conformazione della materia. Infatti «lastra»[483] è la parola greca da cui deriva platisma mioide, il muscolo pellicciaio del collo, innestato sul nervo facciale. Inoltre la retina è detta lastra dell'occhio, ed è formata da coni e bastoncelli (174.9), sensibili alla luce, connessi a cellule nervose, responsabili insieme ai coni delle reazioni chimiche e delle stimolazioni nervose, che determinano la percezione dei colori. Inoltre essi permettono la visione scotopica (a differenza dei coni), cioè in condizioni di scarsa visibilità.

Verso la fine del quarto capitolo lo sguardo di alza, grazie alla tecnologia, che permette di osservare la terra dall'alto:

Nubi sottolucenti. Di madreperla. / Nubi nottilucenti (189.1-2);

Fotografia da satellite in falso colore,
barene della laguna veneta (189.6-7);

Ammassi globulari, ammassi aperti (190.1)[484];

Spirali del pianeta descritte dai cicloni (190.3)

Questo sguardo dall'alto si alterna alle reliquie degli uomini conservate nel tempo: «Amigdala su lava, amigdala in quarzite, / amigdala in calcare, su osso di elefante» (190.5-6)[485]. L'accostamento degli astri, guardati tramite telescopi, e utensili «prototecnologici» mostra la propensione della specie a estendere il corpo.

A fronte di questo guardare col corpo e le sue protesi, l'attenzione si pone anche sui difetti del guardare, così percepiti dall'uomo, essendo in realtà fenomeni naturali: «Aberrazioni ottiche, di

[483] Le «lastre» sono anche i vetri delle finestre; possono alludere quindi al guardare come filtro «trasparente» rispetto alla pura registrazione dell'esistente.
[484] Gli ammassi globulari e aperti, visibili dalla terra (con binocoli e telescopi, ma anche a occhio nudo, come nel caso delle Pleiadi), sono gruppi molto numerosi di stelle nate da una nube molecolare gigante, all'interno o intorno al disco galattico.
[485] L'amigdala è un utensile appuntito a forma di mandorla risalente al Paleolitico inferiore.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sfericità» (190.4), «Oh fulmine, alone del sole, alone della luna» (190.7)[486]. Guardare è un'estensione della mente; così l'uomo consiste e supera la sua finitudine.

Le poesie che chiudono il *Capitolo sesto* sono due *Supernove*[487], stelle che esplodono, emettendo per poco tempo una luce intensa, anche pari a quella prodotta dal Sole durante la sua esistenza. L'esplosione proviene dal passato dell'universo, perché quella luce fossile ha percorso milioni di chilometri prima di essere vista dall'occhio umano, per giunta grazie agli strumenti di misurazione. Inoltre è l'uomo a chiamare luce le particelle che la sua mente coglie dall'aria e dal «nero» interstellare. Benedetti pone in relazione questa esplosione di luminosità («Grande nube. Bianca. Fucsia. Bianchi, / innumeri frammenti nel nero», 212.3-4; «Stella in esplosione. Anelli / concentrici […]», 213.1-2) con l'esplosione di luce cui Dante assiste nell'Empireo, quando egli giunge nella «candida rosa», detta «fiore maturo» (212.1; mentre in Par. XXXI, 10 è il «gran fior»), nel quale la schiera di Angeli, «corte celeste, moltitudine volante» (212.5, «moltitudine volante» compare anche in *Par*. XXXI.20), come api che volano instancabilmente tra i fiori e l'alveare (Par. XXXI, 4-9), «[…] discendeva che s'adorna / di tante foglie», cioè sulla rosa dei beati si posano innumerevoli angeli come petali, «di banco in banco, di foglia in foglia» (212.6, «di banco in banco» in Par. XXXI, 16). Gli angeli volano tra i beati portando luce a luce, hanno volti rossi come fiamme ardenti, ali d'oro e il corpo bianco candido. Leggendo questi versi del *Paradiso*, veniamo inondati da strati di luce che si sommano con varie gradazioni; la luce cresce d'intensità in corrispondenza del trono di Maria, «aurea fiamma»[488], che si ravviva nel mezzo degli «spiriti assolti», cioè – se l'espressione ricalca gli «[…] spiriti asciolti / prima ch'avesser vere elezioni» (Par. XXXII, 44-45) – «sciolti, liberati» dal corpo prima di avere il libero arbitrio: sarebbero i bambini beati. Non sappiamo se Benedetti intenda alludere ai bambini: preferiamo l'accezione che rimanda al corpo diviso dalla mente, come appare già nel secondo verso: «la mente sospesa dal corpo si disnoda» (212.2). Il verbo «disnodarsi» è dantesco; lo troviamo in Par. XXXI, 88-90: «la tua magnificenza in me custodi, / sì che l'anima mia, che fatt' hai sana, / piacente a te dal corpo si disnodi». Questa è l'ultima terzina della preghiera a Beatrice, che sta per congedarsi da Dante, affidandolo alla guida di S. Tommaso. Mentre nel Paradiso la mente si disnoda dal corpo per gettarsi nella suprema visione divina, in *Pitture nere su carta* si dissolve nello stupore sospeso. D'altra parte, ogni risposta sarebbe vera «non da sé», perché siamo noi a dar forma al nostro stare, grazie al filtro della mente e delle sue protesi. È questo a rendere il nostro guardare diplopico, instabile. Questa stessa poesia è un atto di creazione a partire dalla materia dantesca per soddisfare questa rinnovata tensione sospesa, che «s'indova» nello stupore.

L'ultima esplosione di luce degli «anelli concentrici», nel risuonare dei testi, è quella dei tre anelli – la «circulazion» (Par. XXXIII, 127) – della Trinità, il punto estremo della luce del suo

---

[486] L'alone (dal latino *halōs*, «cerchio intorno al Sole», a sua volta dal greco ἅλως, *hálōs*), o arco di ghiaccio, di colore bianco intenso, con una sfumatura rossastra all'interno e violetta all'esterno, si forma quando nel cielo la luce del sole viene riflessa e rifratta dai cristalli di ghiaccio presenti nei cirri, all'altezza della troposfera. L'aberrazione è il fenomeno per cui le immagini degli oggetti non sono nitide o variano al variare del colore della luce.

[487] *Supernove 1* // «Candida rosa, fiore maturo, / la mente sospesa dal corpo si disnoda. // Grande Nube. Bianca, fucsia. Bianchi, / innumeri frammenti nel nero. // Corte celeste, moltitudine volante / di banco in banco, di foglia in foglia. // Aurea fiamma degli spiriti assolti. / Eco di luce che non da sé è vera». *Supernove 2* // «Stella in esplosione. Anelli / Concentrici. Cede // La vista, cede la memoria… // Sicut oculus videns excellentissimum sensibile. // Oh…come si convenne / L'imago del cerchio e come vi s'indova…// Eco di luce che non da sé è vera».

[488] In Benedetti; «aurea fiamma degli spiriti assolti» (212.7). In Dante: «[…] pacifica orifiamma» (Par. XXXI, 127). «Oriafiamma» sta per «aurea flamma», in francese «oriflamme», che designa il colore rosso dello stendardo di Carlo Magno.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

viaggio, quando l'intensità della visione fa sì che «[…] Cede / la vista, cede la memoria…» (213.2-3; in Par. XXXIII, 142: «a l'alta fantasia qui mancò possa»). Come Dante cioè concepisce il suo viaggio disnodando la mente dal suo corpo, protendendosi oltre il visibile grazie all'immaginazione, così appare l'universo di corpi celesti tra i frammenti del vuoto interstellare. Per vederlo la mente lo immagina e lo rende visibile grazie alla tecnologia. La poesia si chiude con «Eco di luce che non da sé è vera» (212.8), in contrasto con «de l'alta luce che da sé è vera» (Par. XXXIII, 54). Nel *Paradiso* Dante sta per contemplare Dio, la sola luce che è vera nella sua essenza. Per Benedetti invece l'uomo può solo dire che qualcosa è vero per lui. L'unica trascendenza possibile resta confinata nell'immanenza di sé. Rispondendo a una domanda di Claudia Crocco su questo verso, Benedetti dice:

> Sì, certo. È Dante, nel *Paradiso,* con il cambiamento del «non». Nel *Paradiso* si legge «che da sé è vera»: il mio cambiamento , l'inserimento del «non», si spiega perché, attraverso gli strumenti che la tecnologia ha, oggi possiamo vedere gli astri, l'universo, con una luce – l'eco – che è quella che le macchine ci permettono di avere. Osserviamo l'universo con dei filtri, per cui la luce che per Dante era *in sé*, divina etc., per noi è filtrata da macchinari costruiti dall'uomo. L'eco è quella "scientifica", lasciata dalle esplosioni delle supernove, che si può osservare con dei filtri; e non è la stessa di cui parlava Dante. Poi ci possono essere particolari per cui una stella è vista in maniera distorta, attraverso questi schermi[489].

Riusciamo a scorgere la luce fossile, l'eco di luce delle stelle grazie agli strumenti puntati nel cielo, quindi per noi quella luce è vera grazie ai filtri delle nostre protesi e della nostra mente. Quella luce non è vera di per sé; sarebbe per noi inconoscibile[490]. Ciò che vediamo è reso vero solo da noi. Di fronte al cosmo lo stupore pervade l'uomo, il cui eco è custodito nell'esclamazione «oh» (213.5), mentre egli, per come è fatto, cerca di ridurre il cosmo in immagini a misura di sé: «Oh…come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova» (213.5-6; cfr. *Par.* XXXIII,137-138). Solo ciò che appare alla mente è compreso come il suo mondo.

VII, 9 è una delle più belle poesie della raccolta. Il tema, potremmo dire, è la condizione umana, colta nello sprigionarsi nucleare di improvvisi spasmi di vita. L'epigrafe è «MIT Press, Cambridge (Mass.)», uno dei centri di ricerca più importanti del mondo (in cui, tra gli altri, ha lavorato Feynman). Ci siamo spostati nel territorio della scienza, solcata però dalle stesse tensioni presenti in questa parte dell'opera di Benedetti.

---

[489] C. Crocco, *Maggio 2009. Intervista con Claudia Crocco*, in M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., pp. 55-61; l'intervista è stata poi ampliata su quattrocentoquattro.wordpress.com, dove appare col titolo "*È tutto così povero. L'esperienza umana è per definizione provvisoria": intervista a Mario Benedetti*,1 settembre 2012.

[490] In *Supernove 2* è citato («Sicut oculus videns excellentissimum sensibile», 213.4) il commento di Benvenuto da Imola a questo passo dantesco: «Io credo, per lacuna ch'io soffersi / del vivo raggio, chi' sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi» (Par. XXXIII, 76-78). Il brano in questione è il seguente: «oculus namque humanus cum videt excellens sensibile, sicut radium solis, debilitatur et redditur inabilis et impotens ad videnda alia visibilia minora; e contra autem *oculus intellectualis videns excellentissimum sensibile*, sicut radium solis aeterni, vigoratur et efficitur potens ad videndum perfectius illud lumen et alia inferiora; simile est in aliis, quia si in uno genere scibilis intelligo quod difficilius est, multo magis quod facilius est» (bibliotecaitaliana.it) («Perché quando vede l'occhio umano, cosa sensibile estremamente forte, proprio come i raggi del sole, si indeboliscono e si rendono incapaci di vedere le altre cose che si vedono e le minori inabili; primeggiano tutti gli altri agli occhi dell'intellettuale quando invece vedeva d'altra parte un sensibile, proprio come i raggi del sole dell'eterno, rinvigoriscono, e si rendono capaci di altre cose da vedere, più perfettamente la luce divisa e le parti inferiori. Lo stesso vale per l'altro, il tipo di cosa conosciuta, capisco che è più difficile, perché se solo da una parte, lo è molto di più, perché è più facile»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una faccia fra molte è la faccia che ho,
le mie dita sono fra molte.

Spasmi estrogenici, androgenici.

Corpo, quale opaca felicità,

illusa dal Titano, ci dai. Sono strazio
i volti. O magia di una scienza

le microparticelle del nulla, del nulla.

Tutti i cammini possibili. Amore. Invisibile.

Quanto sento? e come, dove,
onda del mio stare qui e stare via. (225)

Il corpo che siamo è uno tra i molti, sebbene viviamo nell'illusione incarnata della nostra esperienza unica e irripetibile: infatti il mito della scienza ci dice che siamo possibilità e che il nostro sentire, quello che nel corso dell'opera è apparso come un aggirarsi nel tempo tra i residui umani, galleggia nelle traiettorie della materia. «Tutti i cammini possibili», in corsivo nel testo, si riferisce infatti al principio della sovrapposizione delle traiettorie di Feynman: le particelle non seguono una traiettoria particolare, ma esplorano simultaneamente tutti i vettori di fase che accompagnano il moto fino a ottenere la risultante, legata alla probabilità relativa di tutte le traiettorie[491]. Questo significa che un oggetto si muove nello spazio contemporaneamente in più direzioni, oltre a quelle che vediamo. La possibilità entra nel paradigma scientifico come il rovescio del nulla; è un qualcosa che accompagna l'agire dei corpi nello spazio e nella loro relazione con lo sguardo che li osserva, in quanto, per la fisica quantistica, un oggetto non è solo definito dalle sue proprietà, ma anche dall'insieme delle interazioni con gli oggetti a cui si manifesta, anzi le sue caratteristiche sono il modo stesso in cui agisce e si relaziona con gli altri oggetti. Così lo stare nel mondo è una rete granulare di eventi probabili che scaturiscono dalle traiettorie possibili delle cose. Stupisce che Nāgārjuna, vissuto in India tra il I e il II secolo d. C. e autore delle *Stanze della via di mezzo*[492], sostenga le stesse cose, partendo dall'insegnamento buddhista: niente esiste di per sé (il che equivale a dire che ogni cosa in sé è vacuità), ma solo in relazione a qualcos'altro. La vacuità e la relazione sono lo sfondo che, in *Pitture nere su carta*, abbiamo visto invadere il visibile, ossia ciò che una mente «vede» nel suo agire, presente o passato, di sé e degli altri uomini. Potremmo anche

[491] Il principio di Feynman incarna una concezione della realtà in cui tutte le possibilità possono esistere simultaneamente. L'integrale sui cammini è chiamata da Wheeler (autore di altri nomi evocativi come «buco nero» e «schiuma quantistica») «somma delle storie», come Borges ne «Il giardino dei sentieri che si biforcano». Il suo allievo Everett ha scritto la «Formulazione degli stati relativi», in cui ogni singolo cammino ha un'esistenza fisica in un altro universo. Da ciò deriva l'equazione di Wheeler-Dewitt, che descrive l'universo in chiave quantistica senza la variabile temporale, come se l'universo fosse congelato in un unico istante. Wheeler disse anche che se l'universo è un sistema quantistico, allora non può esserci un osservatore esterno a esso (tranne, eventualmente, Dio).

[492] Nāgārjuna, *Madhyamaka kārikā*, tr. it. Id., Gnoli R. (a cura di), *Le Stanze del cammino di mezzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979; Id., Rinche T. (a cura di), *La via di mezzo*, Torino, Libreria Editrice Psiche, 2000.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dire che ciò che stiamo vedendo è un essere umano riversato nella distanza della pagina e nelle possibilità che si incrociano nella lingua: «Quanto sento? e come, dove, / onda del mio stare qui e stare via» (225.9-10).

L'identità acquista così una dimensione più rarefatta e colloidale, divenendo l'insieme dei fenomeni che entrano in relazione con un corpo. In un'intervista Benedetti dichiara:

> La via d'uscita dalla vita banalizzata, dalla falsificazione, passa attraverso l'osservazione quasi scientifica della mortalità. Io voglio indagare il corpo, il resto non mi interessa. Io vivo con gli occhi, vivo con il tatto, con i sensi, vivo con la mia intelligenza, se c'è. Questo è tutto[493].

L'identità dunque non consiste mai da sé, ma è la mente incarnata a dar vita a un mondo a partire dalle cose che vede. Ad esempio, nel verso «mano e nervature, morbide, fresche» (150.8), l'esperienza dell'individuo che tocca un albero viene definita dalle cose che tra loro si stanno toccando. Vedere è la relazione incarnata tra le possibilità del nostro agire e quello delle cose che entrano nei nostri occhi.

4.7. Dove sei. Madre.

Nel *Capitolo ottavo* entriamo nel nucleo più profondo della poesia di Benedetti. È l'ultima stazione, quella che porta a compimento il percorso intrapreso. Che ci stiamo addentrando in un territorio ultimativo lo si nota già dal riferimento a «[…] I Derniers Vers di Jules Laforgue»[494], nei quali ogni istanza conoscitiva era stata smantellata in favore del suono, per collocarsi sulla soglia dell'esperienza. Sentiamo grida, come spasmi di ricordi, in un vortice mescolato. Le immagini vengono da un corpo che ha «il cervello nella glottide, nello stomaco» (232.1) − splendida immagine della mente incarnata − e si muove nello spazio («Lo scheletro del tarso / si allunga e si restringe», 233.1). Sembra non stia parlando nessuno: siamo di fronte a un organismo mosso da organi e funzioni, che gli consentono di ricordare e interrogarsi sulle immagini che continua a «vedere»: «Perché il tuo viso. E il mio, / perché» (232.11-12). Lo sguardo esterno fa inoltrare in uno spazio arcaico, vicino all'impulso che plasma il vissuto, dove ogni cosa è percepita: «Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente» (234.13). La voce si sgrana tra le immagini ricordate, nella metafora assertiva: «Perché non è più una parola. / Sono case i mari, le strade, / e strade e mari, le case» (234.4-6). Da questo momento le parole affiorano senza recare senso («Affiorano a cerchi le parole sulle sue labbra. / Ma non importa, non importa», 234.7-8), perché stanno diventando suoni:

> Qualche vocale, lungo il viso bianco,
> e nero, di capelli, la sua luce.
> Affossata su un fianco. Accucciata» (234.10-12).

---

493 M. Borio, *Vedere la vita nuda. Ventiquattro ore con la poesia di Mario Benedetti*, nuoviargomenti.net, 18 settembre 2014. L'intervista a Benedetti, curata da Maria Borio, è stata rilasciata a Trevigliopoesia il 25 maggio 2014.

494 I *Derniers Vers* di Laforgue sono pubblicati postumi nel 1890 (J. Laforgue, *Poesie*, Milano, Lerici, 1965). È un'altra raccolta postuma che compare in *Pitture nere su carta*, dopo il *Diván di Tamarit* di García Lorca e *Dimora del tempo* di Celan.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dopo questa scena primaria compare, nella poesia successiva, la madre:

> Dove sei. Madre.
>
> E si à di muri, e nol par vêr.
> Si deve morire, e non sembra vero.
>
> Così le foglie. Così,
> forse, foglie non sono state» (235)[495].

Questi versi sono di inconfondibile sapore benedettiano: un verbo impersonale (parla qualcuno, forse la madre, visto il successivo inserto del friulano, oppure non parla nessuno), un verso lungo (dall'andamento anfibrachico, con prevalenza della /e/ negli accenti tonici), tagliato da cesure, con un endecasillabo scorciato. Morire non sembra vero: è nel cedere imminente che le cose irradiano la loro luce. Sulla soglia, luce e oscurità, bianco e nero sono continui. Non sembra possibile una fine che c'è sempre stata.

Sempre più prossimi al nucleo, troviamo ancora la madre, i cui contorni particolari quasi sbiadiscono («Era la madre e sua madre, nel ricordo. / Risentiva parole, nelle proprie parole», 236.1-2) per regredire ai primordi della vita e della parola, fino a una dimensione fetale:

> Velame di posti. Viti, uova, radicchio,
> aringhe, polenta. Maria, la nonna.
>
> Viti di viti, uova di uova…
> Carezzevole buio, sì, sono io» (236.5-8).

Lì nel buio, carezzevole come il nulla, lo sfondo della fine è lo spazio che sta prima della vita. È l'amnio, lo stare del feto dentro l'utero, che genera e accoglie, come le antiche tombe etrusche, in cui il cadavere tornava alla terra–grotta–utero. L'io si può riconoscere solo al di fuori dell'esistenza, nei bagliori della materia, tra il già stato e l'incompiuto, e nel dissolversi della lingua che significa, nel punto in cui il vivente non è ancora diventato lingua.

Eppure i barbagli si erano intravisti già nel *Capitolo primo*, anche nella loro parvenza residuale. È il caso di *Colori 9* (149):

> Iòditu alc achì, iòditu alc?
> Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa?

---

[495] Le immagini dei petali e delle foglie ricorrono altre volte nell'opera e richiamano, tra gli altri, i versi di Omero («Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini; / le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva / fiorente le nutre al tempo di primavera; / così le stirpe degli uomini: nasce una, l'altra dilegua», Omero, *Iliade*, VI, 146-149, Torino, Einaudi, [1950] 1963, pp. 204-205) e di Dante («come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin cha 'l ramo / vede e la terra tutte le sue spoglie, / similemente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni come augel per suo richiamo», Dante, *Inferno*, III, 112-117, Milano, Bompiani, 1993, p. 45) sulla vita particolare dell'uomo, segnata da una *data* inesorabile. Tuttavia, per Benedetti, se si considera ogni vita particolare dall'interno, quella vita è tutto il mondo. Modellata sulle stesse fonti, ma incentrata sulla precaria condizione dei soldati in trincea, è anche la poesia «Soldati» di Ungaretti: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie» (G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, [1969] 1999, p. 87).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

E son lis vôs dei nestris cuàrps, che tu ju as vulùt ben.
Sono le voci dei nostri corpi, che tu gli hai voluto bene.

Sono le vostre voci.

'O ti cjali là che tu sês. Dove sei, ti guardo,
vieni, insieme con noi, non spaventarti, se ti tocco.

No pues, no vuêi, no, non voglio, resta tu,
siamo a darti la forza, noàtris

'o ti dên la fuarce. E non sono io. (149)

Il barbaglio è nel friulano, che in qualche modo precede la lingua italiana, perché più vicino al sentire del corpo, sebbene sia ancora lingua. Le voci dei morti parlano da quella lingua, che si pone come il luogo dove il sé ha avuto inizio. Nei primi due distici si ha la traduzione del friulano, poi, a metà, l'italiano non si limita più a tradurre, ma interroga quella lingua materna, entrando nello stesso verso: «No pues, no vuêi, [non posso, non voglio] no, non voglio, resta tu». È come se, con la retorica della negazione, il nucleo del sé e la lingua si sfiorassero, tanto che nel finale, pur nella distanza dell'italiano, la consistenza del sé si dissolve: «E non sono io». Chi dice io è al contempo fuori e dentro di sé, attraversato dalle altre voci già state.

Il libro sembra compiersi nel segno della madre che, insieme al padre presente nei primi capitoli, è in qualche modo la radice della coscienza. Anche *Colori 10* (150) la evoca in una scena vissuta nella mente («E dalle tue foglie viene la vita, / dalle foglie vedute nel muro che guardi.», 150.1-2), collocata nello spazio della casa («nel muro che guardi»; «[…] Che alberi erano quelli», 150.7) e in una sera di dicembre («nel colore bianco della sera a dicembre», 150.10), ma a ribadirne l'impossibile presenza nella lingua: «E niente è qui di quello stasera» (150.3). Si innesca quasi un confronto ironico tra quell'immagine e la voce che scrive: «Oh gli anni che hai e che ho. // Lunga non è la mia vita, quanto la tua» (150.4-5). Tuttavia a essere restituito dalle parole è un fantasma: «Quello che resta, dopo avere parlato, c'è. / Non qualcuno. […]» (150.6). Se in *Umana gloria* il muro era un luogo di attesa dell'incontro venturo, qui siamo fuori dall'esperienza, come se fosse negata mentre accade nella mente. A nulla serve l'ultima domanda, «Dove sei? fondo di casa […]» (150.9). La stessa domanda, nell'altra raccolta, ci avrebbe sorpreso in un luogo insituabile, ora invece è chiaro che, come il fondo della casa, lo sguardo è «fermo e vagolante» (150.9) nella distanza. È come, non lo sappiamo dire meglio, «entrare fuori», cioè stare dentro l'esperienza con uno sguardo esterno, giacché la finitudine ha invaso il sentire, anche gli occhi stupiti del bambino guardati nei propri occhi (151.1-2), la coscienza inoltrata nell'incoscienza. D'altra parte, nel corso di tutta l'opera, lo scarnificarsi e l'allontanarsi dal senso hanno segnato uno sguardo senza lingua, alle soglie dell'esperienza:

Il viso, sì.

I muscoli delle spalle.
Io. Uno. Tu.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

È presenza.» (172.4-7)

Siamo nel cuore più antico e misterioso non solo della poesia di Benedetti, ma della mente di un essere umano, quello che riporta al vivente prima della lingua, di fronte al quale ogni segno è eccessivo. Anzi il vivente, venuto al mondo, è entrato nella lingua poiché una madre ha dato un significato al suono del suo pianto.

Nel mistero di un corpo portato alla vita, costituito a partire dagli altri corpi[496], si insinua il non essere più. La vita, nel momento in cui inizia, suscita un moto di stupore, incarnato dall'esclamazione «oh», di cui *Pitture nere* è qua e là disseminata[497]. Essa è il modo in cui la lingua dice la vita arrestandosi al suono privo di senso. Incapace di stare nell'esperienza, può accorgersi essere là, nello stupore fossile, se non dice nulla[498].

Nell'ultima poesia di *Pitture nere su carta* siamo giunti nelle *physical dimensions* (come dice l'epigrafe), le proprietà primitive della materia: essa è ancora in un punto e sta per accadere; il suono, ancora senza senso, sta per diventare lingua. Si avvertono «Bisbigli, fasce, dissolvenze» (237.2), «fiabe», evocati da uno sguardo che da fuori coglie l'impulso del vivente: «L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta» (237.3-4). La frase è frantumata, scompare il soggetto (chi ascolta? Qualcosa o l'esterno?). Sappiamo solo che siamo «qui» (237.5), cioè qualcosa viene a presenza e a dirlo non c'è che lo stupore: «Oh» (237.6). Non potendo stare muti, abbiamo preso atto dell'assurdo agire umano, la cui intenzione si dissolve nelle opere, rianimate dallo sguardo dell'altro. Abbiamo guardato da fuori la materia e la finitudine, negando e ripetendo la lingua. Al termine di questo aggirarsi purgatoriale siamo usciti nel rovescio del nulla, accorgendoci della vita che inizia – l'accadere del big bang. Il nero ci ha portati al bianco[499] e l'ultimo atto della lingua è il possibile inizio della materia cosciente:

psysical dimensions

Erano le fiabe, l'esterno.
Bisbigli, fasce, dissolvenze.

L'esterno dell'esterno
qualcosa ascolta.

Qui.
Oh.

---

496 «Nato da visi, da corpi, da tenera coppia. / Dentro, insperati, oh, ma gli altri uguali insieme. // Spaccati, già morti, a uno a uno, a due. / È l'idea di vita pervade, trionfa» (151.6-9).

497 I luoghi di *Pitture nere su carta* in cui ricorre «oh» sono i seguenti: «Oh gli anni che hai e che ho» (150.4), «Dentro, insperati, oh, ma gli altri uguali insieme» (151.7), «piango per questo, oh per questo» (157.7), «Dal muschio stare muschio, oh» (165.7), «Oh fulmine, alone del sole, alone della luna» (190.7), «Oh, …come si convenne» (213.5), «Oh» (237.6).

498 Nella poesia presa in esame l'infanzia nella mente non è solo un mondo che non esiste, perché distante dal suo avvenire, ma si incrosta anche nel colore della morte: «Mondo non mondo, mio mondo nero» (151.10). Prima era stato «il colore bianco della sera» (150.10) e il «bianco dei fiori» (151.3), un bianco di luce per avvicinare la lingua a quel mondo, che invece ora si annera.

499 Viene da pensare alla «morte bianca e nera» (145.4), alla morte che finisce all'alba della vita (cfr. 171.9-10), al bianco che assomma tutti i colori, al verso di *Log, Ambleteuse* «un bianco dove non si mette niente» (UG 60.1).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. Come si diventa Mario Benedetti. Il percorso poetico fino a *Umana gloria*

5.1 «Moriremo guardati»

Il primo atto dell'esistenza poetica di Mario Benedetti è la prosa che apre *Moriremo guardati*, pubblicato nel 1982 a Forlì da Forum/Quinta Generazione[500]. Oggi che l'ibridazione tra prosa e poesia è un fenomeno diffuso non solo in Italia si rischia di non capire bene cosa significasse scrivere così a metà degli anni Settanta, quando gli unici a praticare questa scelta erano Giampiero Neri e Cosimo Ortesta, ma la loro opera non era forse nota all'autore[501]. In quel decennio era ancora dominante l'eversione linguistica dell'avanguardia, volta a scardinare la mutazione antropologica della società capitalista, ma si faceva largo una parola innamorata[502], tesa all'immediato quotidiano e all'espressione di sé, liberata dall'impulso disgregatore verso la lingua poetica. Scrivere poesia in prosa negli anni Settanta era, insomma, un atto di coraggio, poiché significava marcare una differenza rispetto a queste contese, come del resto Benedetti avrebbe detto chiaramente nel numero uno della rivista padovana «Scarto minimo»:

> Ma in questo atteggiamento [si riferisce alla Neoavanguardia e in particolare ai giochi fonici dell'Intraverbalismo sia ai commenti metalinguistici di Sanguineti, ma anche a Zanzotto e a Pasolini] infastidisce il ricordare la perdita della verità, attraverso una scrittura che manifesta una sorta di astio, di rancore verso il linguaggio, semplicemente

---

[500] Il libro, che raccoglie testi scritti dal 1976 al 1980, è suddiviso in due sezioni, che comprendono sia prose sia poesie: «Moriremo guardati» (1976-1979), di trentuno testi, e «Appendice» (1980), di nove. Inoltre è corredato da una presentazione di Gabriele Scaramuzza e una nota di copertina di Silvio Ramat. Gabriele Scaramuzza e Silvio Ramat erano stati docenti alla facoltà di Lettere di Padova, dove Benedetti aveva studiato fra il 1975 e il 1980. In particolare Gabriele Scaramuzza (Milano, 1939) si è laureato a Pavia e ha insegnato Estetica a Padova, Verona, Sassari e, da ultimo, a Milano. Si è occupato di estetica fenomenologica (*Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Editrice Antenore, 1976); dell'estetica di Banfi e della sua scuola (*Antonio Banfi, la ragione e l'estetico*, Padova, CLEUP, 1984; *Crisi come rinnovamento. Scritti sull'estetica della scuola di Milano*, Milano, Unicopli, 2000; *L'estetica e le arti*, Milano, CUEM, 2007, 2019; *Estetica come filosofia della musica nella scuola di Milano*, Milano, CUEM, 2009. Ha compiuto ricerche sul tema della «morte dell'arte» in Hegel (*Arte e morte dell'arte*, in P. Gambazzi, Milano, Il Saggiatore, 1979) e sul problema del brutto e del melodrammatico (*Il brutto nell'arte*, Milano, Mimesis, 1995; *Derive del melodrammatico*, Milano, CUEM, 2004; *Il brutto nel dramma moderno*, Milano, CUEM, 2019) e, più recentemente, all'estetica delle situazioni estreme (*Smarrimento e scrittura*, Milano, Mimesis, 2019). Silvio Ramat (Firenze, 1939) ha pubblicato varie raccolte di poesia, tra cui: *Gli sproni* ardenti, Milano, Mondadori, 1964; *Corpo e cosmo*, Milano, Scheiwiller, 1973); *In parola*, Parma, Guanda, 1977; *Orto e nido*, Milano, Garzanti, 1987); *Una fonte*, Milano, Crocetti, 1988; *Il gioco e la candela*, Milano, Crocetti, 1997; *Tutte le poesie 1958-2005*, Novara, Interlinea, 2006; *Elis Island. Poesie da un esilio*, Milano, Mondadori, 2015; *Fuori stagioni*, Milano, Crocetti, 2018. Come critico ha pubblicato: *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965; *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976; *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978; *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997; *Il lungo amore del secolo breve-Saggi sulla poesia novecentesca*, Firenze, Cesati, 2010). Un suo autoritratto è *La buona fede. Memoria e letteratura*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2011).

[501] L'opera prima di Giampiero Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*, uscì nel 1976 per l'editore Guanda di Parma; la raccolta di Cosimo Ortesta, *La passione della biografia*, comparve per la prima volta nei «Quaderni della Fenice» nel 1977, sempre per l'editore Guanda, e nel volume *Il bagno degli occhi* per la Società di poesia di Milano nel 1980. Inoltre doveva essere alquanto estranea all'autore anche la poesia di Francis Ponge, pubblicata in volume per la prima volta in Italia con il titolo *Vita del testo* (Milano, Mondadori, 1971), nella traduzione di Piero Bigongiari et al. (l'opera comprendeva *Le Grand Recueil*: I. *Méthodes*, 1961; II. *Lyres*, 1961; III *Pièces*, 1962).

[502] Ci si riferisce all'antologia G. Pontiggia e E. Di Mauro (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, op. cit. e, all'«espansione del fare poetico» (G. Ferroni, *Il fantasma e la maschera*, in T. Kemeny e C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, op. cit., p. 183), caratterizzato dal bisogno di immediatezza, sentita come forma di autenticità della voce per liberarsi da ogni maschera, quasi identificando la poesia nel vissuto e aspirando, al contempo, a una sorta di dilatazione del poetico a tutto il linguaggio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> perché esso non dice quanto dovrebbe, perché non può farlo». In particolare «pare che il poeta si imponga il compito di rendere conto di una mancanza, di quella impossibilità, come se si dovesse rendere conto a qualcuno di ciò. Ma non c'è più nessuno, nemmeno l'oggettività dei saperi nella quale alienarci. Siamo, per così dire, soli[503].

Benedetti sottolinea che la rivoluzione contro il linguaggio non può condurre a nessun tipo di liberazione, bensì solo a una sorta di astio incapace di curare la condizione di solitudine dell'uomo, connaturata allo stesso linguaggio. Ciò che qui egli esplicita criticamente − siamo nel 1987 − sembra il vertice delle sue poesie scritte negli anni precedenti: l'essere umano è solo e il suo dire è separato da quella che, semplificando, potremmo chiamare realtà.

Ecco dunque l'inizio di «Moriremo guardati»:

> Sulla distesa gonfia delle foglie che nessuno avrebbe più visto lungo i rami a far baldoria col vento, avanzava il rotto trapestio. – Dove siamo? – gli chiedeva. Gli diceva dell'aria densa che in fondo alle tasche del giaccone appesantiva le mani. – Qui mio padre raccoglieva i funghi – le rispondeva. Risaltava sull'aria fredda il bianco vapore delle parole, la cui fragilità s'intorpidiva un istante sui loro visi, mentre si volgevano l'uno verso l'altro. […] (MG 9)

Il territorio è appunto quello della prosa, ma possiamo distinguere l'attacco in un endecasillabo di quarta e di sesta, con un andamento trocaico. Siamo in un bosco, due persone avanzano tra il «rotto trapestio» delle foglie. Le prime parole che risuonano nell'aria densa della scena sono: «Dove siamo?». Anche se vogliono solo conoscere il luogo che nel freddo avvolge le due figure, quelle parole provocano straniamento, perché avvertiamo l'affiorare di qualcosa che resta sospeso nell'aria, poiché uno dei nodi più importanti della poesia dell'autore è infatti dire in quale spazio e in quale tempo si possa collocare la condizione esposta e vulnerabile di un essere umano, che cerca di comporre una verità della sua esperienza con la lingua, nonostante questa sia distante dal cogliere la vita mentre accade. Le risposte a quella domanda sono: siamo nel bosco, siamo nella mente di chi ci evoca, siamo nella pagina di chi ci ha scritto. Il punto del tempo in cui quelle immagini sono accadute si sbriciola e slitta simultaneamente tra piani temporali diversi tenuti insieme nel vissuto. Potremmo allora guardare questo testo come entusiasti pionieri che scorgono i segni e i modi in cui quella voce si è trovata.

La risposta che segue fa scivolare lo sguardo all'indietro, dal presente al ricordo del padre, che in quel bosco andava a raccogliere funghi. È in quel momento che nello spazio tra i due visi traspare un'incrinatura:

> Gli rimaneva la sensazione di aver parlato per qualcuno che non c'era, di aver pronunciato parole inverosimili, benché gli si fossero offerte spontaneamente. Le rimanevano i suoni uditi, la cadenza familiare che alludeva a lei senza trovarla: dita che rimanevano dita tra una superficie e un fondale instabili (MG 9).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[503] M. Benedetti, *Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso*, in «Scarto minimo», 1, marzo 1987, pp. 28-29.

Per chi si pronunciano le parole? Per la persona che ci sta accanto (poiché c'è sempre qualcuno a ascoltare il nostro discorso, anche se la nostra esperienza resta per lui invalicabile) o per chi non c'è più, per i morti che continuano a vivere con noi? Ma chi è qui con noi, adesso, può abitare quel mondo tramite le nostre parole? Forse proprio per questo esse risultano «inverosimili», lontane dall'essere vere, anzi responsabili di un vivere sfasato. Nel protendersi della lingua all'altro, constatiamo la fragilità di raccontare la nostra esperienza affinché possiamo accedere alla verità per noi, in quanto per primi facciamo fatica a comporre i piani temporali della nostra esistenza. Se la superficie del presente è instabile al pari del fondo della nostra memoria, svanisce ogni riferimento e restiamo solo con questi corpi («dita che rimanevano dita») e queste parole («suoni uditi»). Il freddo che entra in questa increspatura rende questa nudità ancora più tragica, poiché porta con sé la coscienza che due essere umani, pur vicini, condividono una condizione di solitudine comune. Ci ancoriamo ai luoghi perché rimandano a un momento in cui ci era sembrato di essere dentro la vita, quasi potendola toccare − più avanti si dirà: «di giorno dietro le case scorreva la gioia di essere piccoli, di non avere importanza che per l'erba» (MG 10) −, ma il vissuto nella lingua resta lontano dall'esperienza del corpo. Perciò camminare nel bosco induce a volgere lo sguardo all'indietro, per esempio nei ricordi del padre, della madre, delle vicine che attingono acqua alla fontana, tutte figure incastonate in un mondo «solitario», colto nei dettagli poveri delle cose: i «muri ruvidi delle case» (MG 10), «finestre vuote di tende» (MG 10), «soffitto macchiato di fumo, bruciato, venuto via a pezzi» (MG 11), la credenza (MG 11), le gambe delle sedie «polverose, magre» (MG 11), l'«impiantito di mattonelle scure e screpolate» (MG 11). Tutto questo scorre nella mente e nello spazio tra le due figure vicine, finché trovano, «addosso a un vecchio rovere» (MG 10), i funghi, gli stessi raccolti anche dal padre, una figura che attraversa tutta questa prosa (così come nelle raccolte successive), come ad esempio:

> Quando mio padre partiva, c'era un pane diverso nella credenza, non il solito di ogni giorno ma rotondo e crociato. Lo mordevo con ansia lontano da possibili occhi come se in tale modo avessi potuto custodire mio padre per molto tempo dentro di me. Mia madre[504] piangeva. Io uscivo di casa, mi ricordo, e vagavo nel cielo dove le rondini non erano ancora (MG 10).

Il morso quasi simbolico del pane per custodire il padre dentro di sé è un modo di farlo vivere oltre lo strappo della perdita. Un bambino morde il pane, sua madre piange, i due dolori non si parlano. Il bambino esce di casa, vaga nel cielo – sta in un altrove per toccare quel ricordo – e si dice che il padre è stato chiamato dal freddo, «come se nel freddo si potesse restare» (MG 10). Anche il freddo percepito lì, nel bosco, dovrebbe essere capace di far sentire ai vivi che i morti sono rimasti, ma quel «come se» (una delle formule attenuative tipiche dell'autore), distanziando il vissuto, malgrado il continuo protendersi verso le cose attorno. Addirittura il freddo e, alla fine di questo testo, la casa diventano i luoghi della memoria risucchiata in un tempo più in là di sé: «Che in un tempo anteriore la stanza doveva apparire diversa, al tempo in cui sua madre e la zia erano

[504] Anche la madre ricorrerà nelle opere successive (in questa a p. 25), così come altre figure care (qui lo zio e la zia a p. 29) e del paese.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bambine e i nonni vivevano ancora» (MG 11). Tuttavia il dilatarsi del tempo non riesce a mettere a fuoco qualcosa che pure si crede essenziale, come traspare dalle immagini seguenti dei bambini che giocano con «le bambole ricavate da un mattone ricoperto di un panno o sagomavano il topo con i fazzoletti che sì erano ancora da qualche parte» (MG 11). Infatti quelle immagini «ancora da qualche parte» sembrano rispondere alla iniziale domanda «dove siamo?», ma questo comporre in modo sfocato il vissuto, in cui si succedono i piani temporali, rappresenta la fragilità del consistere. Così quel mondo solitario continua a parlare da un fondo che più non esiste; a esso siamo portati perché percepiamo che vi sia custodita l'intensità della nostra vita. Ci pare di averlo toccato, ma non riusciamo a dirlo. Che forma ha allora quel mondo di memorie se può ancora dilatarsi più in là di sé? Il suo racconto può restituire la sua verità? Nei testi di Benedetti si ha l'impressione di trovarsi in un sogno dove il tempo è sospeso, ma lo sguardo continua a indagare lo stare nella vita. Si consideri questo passaggio di un'altra prosa della raccolta, in cui il ricordo di due figure, Marco e Marina, sembra accadere nella scena presente di una panchina, tra gli alberi: «Marco, sono qui? dove sono, Marco? per te, dove sono, sono qui?» (MG 50) e «non ti guarderò più così» (MG 50), che suscita la struggente sensazione di essere già altrove mentre si era lì. In diversi casi nella raccolta i piani temporali sono mescolati[505] nel pensiero dell'accadere:

> com'è vero che non può raggiungermi
> il confronto che ti fa le mani
> quando ritorno dal tuo aldilà (MG 25);
>
> e mi ricerco
> nella malia dei sogni (MG 27);
>
> e poi risalire i passi
> sul quaderno fino a tardi (MG 37);
>
> o bara aperta degli occhi,
>
> sapendo che si muore come si è morti e come si morirà (MG 41);
>
> una memoria di cose servirebbe (MG 43)[506].

Tuttavia rivedere un ricordo nel suo dirsi «non stringe più», poiché resta qualcosa di lontano che scivola via, perfino nello stesso atto di scrivere:

> un ricordo che non stringe più
>
> o le ragioni, ad esempio, così perdute
> da non opporti nulla

[505] Da considerare però che in MG compare il passato remoto (es. «trovai», «guardai», MG 29; «pensò», MG 50) sia nelle prose sia nelle poesie, indicando – magari involontariamente – l'ancorarsi latente alla puntualità del ricordo, mentre nelle successive raccolte esso lascia spazio all'aspetto durativo dell'imperfetto e alla vicinanza al presente del passato prossimo.

[506] Anche nei libri successivi Benedetti userà il condizionale, anche in posizione reggente, per creare sospensione.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[…] forse lo rivedrai
nell'ammicco di un che di lontano,
qualche cosa di te incapacitabilmente lontano,
dove inconsapevoli dei modi a volte,
ma è un nulla,
dove scivola via a inumidire
versi nemmeno d'amore (MG 49).

Così vivere è stare in una condizione senza tempo per toccare le cose che ci parlano. Ecco allora, all'interno della raccolta, il farsi umano della natura:

il cortile grande
dove i rastrelli giocavano a dirsi parole (MG 24);

ho le unghie come foglie di granoturco
e i capelli mi spiovono sugli occhi (MG 24);

l'estate era contenta di avermi (MG 24);

alto bosco, torrente di pini
che si raccontava per farmi dormire (MG 24);

cantilenante il lago (MG 33);

brivido del vento camminante (MG 38);

nodo è il vento
laccio strangolante dell'aria (MG 41);

è snodato il ginocchio della corsa
e il fiume ha il ronzio schiumoso
del tuo shampoo nella sera arginata
dal soffice incanto della protezione,

su questa pagina incompiuta (MG 42);

gli alberi attesero alla rappresentazione della felicità verde sull'erba (MG 43);

il sole conficcava l'ombra nei pali, imprimeva la riga scura della strada sul graticcio dei campi, mostrava il chiacchierio delle luci vibranti, delle mani intermittenti, degli occhi intermittenti, premeva un'ombra di viso sulla città, andandosene (MG 48).

Altre volte è il corpo a toccare in qualche modo la natura:

ho le dita sul cielo, sai (MG 44);

mimava l'erba l'andare dei sandali (MG 50).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tuttavia, come nel Benedetti che verrà, il disincanto della distanza torna a invadere il presente:

> e basta (MG 37);
>
> a spezzare l'incanto
> dell'unità di senso
>
> e lasciarmi
> lasciarmi
> lasciarmi (MG 40);
>
> o bara aperta degli occhi,
>
> sapendo che si muore come si è morti e come si morirà (MG 41);
>
> sai, è così triste essere qui. È così in forse che io ci sia ancora (MG 47).

La stessa emozione sovrasta persino quando ci si sente parte di un posto: «gli diceva qualcosa, di essere ai piedi di un albero in un vecchio bosco del Friuli centrale sul versante settentrionale di una collina morenica» (MG 10). L'aggettivo «morenica» riduce la dimensione dell'umano, sovrastato dal tempo geologico, ma subito si frappone la distanza della lingua. Poco più avanti il medesimo percepire la riduzione di sé si manifesta nella coscienza di trovarsi in un luogo al pari di altri esseri umani, come se ciascuno fosse intercambiabile, pur credendo unico il proprio vissuto: «come tanti altri posti faceva sera anche lì, dove molta gente veniva, com'erano venuti loro due, a guardarsi intorno e a scegliere altre strade tra quelle conosceva e già esistevano, dove si recava come potevano recarsi loro due» (MG 10).

In questa prosa e nelle altre di «Moriremo guardati» molti sono anche i motivi stilistici che costituiranno la cifra della poesia di Benedetti: le ripetizioni, che scandiscono il ritmo della prosa (a livello lessicale e sintattico: «dove», «che», «funghi», «strade»[507]), i verbi insaturi e con soggetto ambiguo (che creano sospensione: «vengono […] non la guardano più», MG 45), gli elenchi, la paratassi, il verbo «essere» usato in senso assoluto per «stare» («è la strada di là», MG 10; «le rondini non erano ancora», MG 10; «a dirci che lei era», MG 34; «era il davanzale sulla tenue impellicciatura del viso, erano erbe, fiori, i gerani e le foglie di malva, la strada bianca intenerita di polvere, alzata sulla città», MG 47; «erano cigolii di altalene», MG 48), i tentativi di dire e i verbi del sembrare che scontornano le immagini («gli diceva qualcosa», MG 10; «gli pareva di voler dire», MG 9; «eri bella come si diceva a una ragazza «sei bella», MG 34; «gli pare di non chiedere nulla / riposato sulla siepe che forse nemmeno c'è», MG 49; «ma è probabile che nemmeno io pianga così», MG 49). Sono anche presenti alcuni termini chiave dell'autore («viso», «occhi», «guardare», «parole», «viso», «mani»), i cieli e i venti («cieli fermi della sua infanzia e i venti agili

[507] Anche con variazioni, come nella prosa di pp. 43-44: «disperata sui vimini la rugiada è rossa»; «in alto il cielo bianco» […] «bianchissimo»; «sono le otto di mattina» […] «è presto la mattina, credo le otto» (con quel sottolineare sempre il dubbio che rende incerto il percepire); «porto le borse gonfie agli occhi» […] «sugli occhi»; «la discesa è uguale» […] «è rossa»; infine nel verso «ma si sconvolge tremando, ma tremando si sconvolge» (MG 45), che in una ripetizione a chiasmo produce insistenza e fissazione. Si veda anche l'anafora di «quanto» in MG 19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

come i topi della campagna», MG 10), le case, l'indefinitezza resa attraverso gli articoli indeterminativi e gli aggettivi e gli avverbi indefiniti («qualcosa», «qualche», «qualche cosa»), le false causali («si guarda per vedere», MG 9) e i primi atti di slogature sintattiche (nelle prose e nei versi lunghi), un certo accordo fonico che prelude allo straordinario lavoro sui suoni delle opere seguenti.

Tuttavia nella prima raccolta di Benedetti accade che, a fronte di queste originali spie formali, nei versi, piuttosto regolari, permane ancora in modo forte il peso della tradizione – soprattutto di matrice ermetico-montaliana e con una discreta prossimità al contemporaneo De Angelis – per esempio nella scelta termini desueti o letterari (che contrastano con la successiva adesione a un lessico povero e quasi infantile), come ad esempio: «trapestio» (MG 9); «scorti» (MG 10); «volo giubilante» (MG 23); «franti» (MG 16); «franto» (MG 17); «s'incatina» (MG 17); «stretta serotina» (MG 19); «scossa n'è l'aria» (MG 32); «ticchettio delle nubi basse» (MG 37); «trascegliere» (MG 43); «cigolii» (MG 48); «spiacerdare» (MG 55); «abbrancante» (MG 55); «stintinnare» (MG 55). Inoltre si trovano non di rado anastrofi («il fresco calore», MG 17) e inversioni («si sperde il mio dolore d'informe», MG 17), come nota Afribo nell'analisi della poesia «Quanto s'incatina il cielo»[508]. Per fare un esempio, non prenderemo in esame una poesia dove più evidenti risultano questi fenomeni (già messi in luce da Afribo e Crocco), bensì quella finale della raccolta in cui, sebbene il lessico sia semplice e intriso di temi benedettiani, l'incedere del ritmo appare comunque rigido:

> Il cielo possibile va
> nel sorso dell'ultima acqua,
> il sorriso caduto
> dietro le coperte
>
> le palpebre inerti
> girate su un fianco,
> la meraviglia di una mano
> che voleva soltanto seguirti
> e gli occhi che non
> ti premevano contro
>
> siamo rientrati
> nel corpo rigido,
> nel sonno che non
> scende le scale oggi
> ascolto:
> (un tempo ero qui
> e mi dicevano: tu,
> e io dicevo: sai,
> senti, sì. (MG 57)

[508] A. Afribo, *Mario Benedetti*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 205-221: 210. La poesia «Quanto s'incatina il cielo» è in MG 12. Un'analisi simile è compiuta per «Sono ventilati i ciliegi» in C. Crocco, *Mario Benedetti da "Moriremo guardati" (1982) a "Il cielo per sempre" (1989)*, in S. Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168; in versione ridotta, l'articolo è presente con il titolo *Lo stupore e la rettorica. Mario Benedetti negli anni Ottanta* in http://www.leparoleelecose.it/?p=35561.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

È il momento prima del sonno atteso, quando c'è ancora il tempo di ripensare alla giornata appena trascorsa: il cielo è stato «possibile», c'è stata anche «la meraviglia di una mano» che seguiva soltanto gli occhi; ora che «siamo rientrati / nel corpo rigido, / nel sonno che non / scende le scale oggi», questo corpo disteso si pone in ascolto, ancora una volta, della memoria e, al contempo, del recente stupore del giorno. Cosa ascolta? I due punti annunciano un discorso che seguirà la fine della poesia[509], ma qualcosa lo precorre tra le parentesi. Sono versi bellissimi, questi, e sono proprio Mario Benedetti: «un tempo ero qui». Dove? In questa stessa casa? Nella meraviglia vissuta in quella giornata? L'avverbio di luogo, anziché definire, scontorna i confini, così come il successivo verbo insaturo: «E mi dicevano: tu». Chi diceva? Qualcuno dalla memoria viene portato a coscienza, ma resta insituabile il punto del tempo da cui guarda chi sta parlando. «E io dicevo: sai, / senti, sì»: tre intercalari di una conversazione quotidiana acquistano un senso enorme, in quanto alludono proprio al sentire e al sapere, i quali stanno insieme in un tempo reso ancora più fluido dalla parentesi non chiusa, come se i piani temporali slittassero nello spazio incerto oltre quei due punti. A fronte di questa permeabilità indistinta, nella poesia le immagini si spezzano tra i versi, talvolta con inarcature forti, come nel caso dei due «non» («e giochi che non / ti premevano contro»; «nel sonno che non / scende le scale oggi»). Esse rallentano la scena, raddensando il senso complessivo, anche per il prevalere di novenari, settenari e senari, ma se prestiamo ascolto al ritmo interno, al di sotto del loro aspetto levigato notiamo che nei novenari[510] e nei senari[511] è presente un andamento anfibrachico, mentre nei settenari uno anapestico[512]. Nelle raccolte successive Benedetti adotterà un verso più lungo, in cui sarà il ricorrere continuo di quei piedi a far percepire l'instabilità dei piani temporali.

L'impressione di sospesa staticità si deve anche alla presenza dei versi tronchi. Questo effetto nelle raccolte successive si realizzerà invece dentro il verso, innescando un cortocircuito tra l'incedere delle cellule ritmiche e le cesure della punteggiatura o delle parole tronche. Insomma, è il metro che trattiene ancora quell'impulso a rappresentare la condizione umana attraverso il ritmo, cristallizzando invece le immagini come nature morte che aggrumano ancora lo slancio.

Il Benedetti di *Umana gloria* non si ritrova né in questi testi «misurati» né in un secondo gruppo di testi dai versi più lunghi (stampati addirittura in verticale), in quanto il materiale percettivo, in questo caso, è accostato in modo ondivago, privo di sintassi. Ad esempio:

> scendiamo i gradini per la mensa nelle maglie sottili dell'estate
> e ti pulsa il cuore profumato dagli alberi senza cuore e chiedi
> la pausa della mano tra i capelli tra le case dalle finestre ampie
> per guardare sulla strada le mani d'ossa che mostrano la verità,
> con le mani sudate per l'attesa fino al tavolo dove sederci e guardarti

---

509 Potrebbero pure essere il tentativo di arrestare lo sguardo e il significato di fronte allo stupore, come invece accade nelle raccolte più mature con l'uso delle esclamazioni.

510 Ad esempio: «Il cielo possibile va / nel sorso dell'ultima acqua»: ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – / ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪.

511 Ad esempio: «le palpebre inerti / girate su un fianco»: ∪ – ∪ ∪ – ∪ / ∪ – ∪ ∪ – ∪.

512 Ad esempio: «il sorriso caduto»: ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪; «ti premevano contro»: ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪. Anche nel decasillabo «che voleva soltanto seguirti» compare lo stesso ritmo, con una cellula in più: ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mentre mangi fino al sudore del viso salito in fretta dirci
non siamo stati e non saremo, tra le cucchiaiate il formaggio le verdure
eccomi vesto di… ho un male qui dietro vengo da via Facciolati
da via Facciolati e te ne vai e ce ne andiamo e l'erba ciuffa polverosa
bocca a bocca col viatico sciupato delle suole per la morte
del topo che scivola sul piatto della strada dal Michelin che scivola
dentro la città,
a lutto certo fino all'apertura dei negozi posso dire è vero
che l'erba sale dal fiume a prendermi il verde della maglia è vero
che il sole è linfa da illanguidire sulla tua bocca nel gialliccio delle 2
e poi la carne da riportare la sera che deve venire
la notte quattro braccia sfilando le carezze i peli sulla lingua
per dire tutto di noi che viviamo prigionieri di qui (MG 22).

In questo secondo gruppo di testi di MG si nota come l'autore stia cercando una misura ritmica basata sul numero di accenti e sul ricorrere di parole e suoni, oltre le soglie canoniche del verso. Per esempio i primi quattro versi, composti da un decasillabo e da un endecasillabo alternati a coppie, diluendo i loro confini, fanno sentire di più il ritmo anfibrachico o anapestico, a seconda dei casi. Anche la scarsa punteggiatura − caratteristica peraltro dell'intera raccolta − amplifica la mobilità paratattica delle immagini di questo secondo gruppo di testi, a differenza di quelli del primo gruppo, in cui i temi erano cristallizzati nella staticità ritmica.

Ecco perché, a conclusione di questa rassegna, possiamo dire che il Benedetti che verrà si ritrova di più nelle prose di MG, nelle quali le immagini e il ritmo hanno già il sapore delle raccolte mature, pur mancando ancora il verso lungo. In «Moriremo guardati» egli quindi si trova a metà tra il respiro della tradizione novecentesca e i tentativi di disfarsene, dovendo ancora trovare il modo di rappresentare la percezione colloidale.

Più avanti non saranno più perseguiti nemmeno gli inserti di altre lingue[513], ad eccezione del friulano, essendo lingua materna. Qui essi testimoniano da un lato l'esigenza di cercare un'altra lingua oltre a quella ordinaria, insufficiente a cogliere il movimento che scaturisce dalla coscienza, dall'altro rimandano sempre all'idea della poesia che si nutre di di altra poesia. Per esempio, «circumsiliens modo huc modo illuc» (MG 23) è una citazione dall'epicedio di passero di Catullo (III, 9)[514] o ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα σπόλαν .....[vestendo un abito da contadina…] (MG 25) è il

513 In MG gli inserti sono presenti in modo piuttosto diffuso. Si ricorda ad esempio: «spend your time» (MG 30); «aura eau de toilette» (MG 30); «sguardo jo-jo», (MG 31); «neque latine loquitur neque graece», (MG 32; riferito a una ragazza abbronzata di vent'anni); «l'étreinte del doigts contro la chair noir, / aveugle!» [abbraccio cieco contro la carne nera, cieco!] (MG 32).

514 Nel testo di Catullo il passero si carica di struggimento erotico, mentre in quello di Benedetti si riferisce al «chiuso alberato dei pettirossi» e il participio presente viene ripreso nell'ultima strofa, dove a saltellare è il «sogno infranto […] tra le siepi di quest'unica vita».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

secondo verso del frammento 57 di Saffo[515]. Altresì notevoli questi altri versi nei quali dall'italiano si ha uno sbalzo improvviso al francese, seguito, poco più in là, da un altro passaggio al tedesco:

> […]
> l'urlo d'une mente è l'eau pour nous
> de tes yeux flamboyants
> de ta chemise au vent
> […] trop bavarde est le lac
> trop gronde par ses flots,
> son hurlement envahait
> ta silhouette déchirée,
> non: Blau ist auch der Abend
>
> on étouffe ici
> je ne te reconnais plus
> morcelée par tes cris. (MG 33.8-19)[516].

Traspare il motivo del contatto tra il corpo e la natura, che parla allo sguardo degli esseri umani e che viene indagata con una lingua «altra» forse proprio per oltrepassare la soglia del linguaggio ordinario. Il verso tedesco appartiene alla poesia «Rosenkranzlieder» di Trakl, poeta amato dal giovane Benedetti, testimoniando l'interesse in questa fase per l'indagine espressionista del paesaggio. Inoltre sempre riferita a Trakl è la massiccia presenza del colore azzurro[517], in cui convivono la nostalgia dell'azzurro e il desiderio, in un movimento ondulatorio tra vita e morte, come se, intuendo la coscienza del morire, si potesse toccare più intensamente l'esistenza, aprendosi all'armonia dell'azzurro, che diviene allora presagio e promessa di vita, accordo tra le

---

515 Nel frammento saffico il primo termine, riferito alla «rustica» rivale Andromeda (capace di sedurre solo in virtù delle sue capacità ammaliatrici, anziché della raffinatezza, amata invece dal circolo saffico, secondo la topica contrapposizione città-campagna), assume una sfumatura dispregiativa (indicando una persona o un comportamento «rozzo»), estranea a Benedetti, che piuttosto vuole segnare una distanza tra la figura della madre, nel suo vissuto per così dire rurale, e lo sguardo di una voce che si allontana. Detto altrimenti, questo inserto forse mal traduce quel «guardare da lontano», poi cercato in altri modi dall'autore.

516 «l'urlo d'une mente è l'eau pour nous [l'aria per noi] / de tes yeux flamboyants [dei tuoi occhi ardenti] / de ta chemise au vent [della tua camicia nel vento] / […] trop bavarde est le lac [troppo loquace è il lago] / trop gronde par ses flots, [brontola troppo dalle sue onde] / son hurlement envahait [il suo ululato] / ta silhouette déchirée, [la tua figura strappata,] / non: Blau ist auch der Abend [blu è pure la sera] // on étouffe ici [ci soffochiamo qui] / je ne te reconnais plus [non ti riconosco più] / morcelée par tes cris [rotta dalle tue grida].

517 Vasta in tal senso la bibliografia. Si ricordi qui solo: A. Valtolina, *Blu e poesia, Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 115-117; M. Heidegger, *Die Speache in Gedicht. Eine Erortërung von Georg Trakl*, in Id., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959, trad. it. *Il linguaggio della poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1974, pp. 45-81; C. Lajolo, *Poesia e filosofia in Georg Trakl*, Milano, Mursia, 1987; C. Magris, prefazione a G. Trakl, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1983, pp. VII-VIII; G. Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta. Saggio su Georg Trakl*, Stuttgart, Heinz, 1978.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cose e l'uomo[518], in un «attimo azzurro»[519]. In un'altra poesia di MG Benedetti dirà: «gli occhi sono solo per continuare; e ho salutato salutato ma gli occhi hanno i sentieri della nostalgia / dove vivo a raccogliere l'ultima nota del mio saluto e comporre / la sera in un accordo» (MG 30).

Un ultimo elemento che trattiene ancora Benedetti al di qua del compiersi della sua voce è il pensiero che ingombra la lingua, anche quando questa pesca dall'inconscio e dal sogno, come in questi casi:

> ciondolante andirivieni
> tra i luoghi dove ti frangi,
> spuma gialla sfocata (MG 31);
>
> prime volte che andavo
> all'innevato castello degli incontri,
> alla raganella bionda del fossato: gioiosa favola
> che aria ha svanito inspirando (MG 31);
>
> i capelli al vento le mezze gambe al vento
> parlano il linguaggio dell'inconscio le occhiate dei sottintesi i fili
> dell'inconscio lungo i sentieri degli occhi QUI SI VIVE ANCORA
> COSÌ (MG 30).

Il «ciondolante andirivieni» (altrove compare anche «occhio ciondolante», MG 38) nelle opere successive sarà reso direttamente dal confondersi di piani temporali e di figure sulla scena (in accordo con il propagarsi del verso lungo e delle diffuse iterazioni foniche), mentre qui è ancora avvertita l'esigenza di esplicitare il ciondolare dello sguardo. Si osservi anche che questo modo di percepire, mescolando il dentro e il fuori di noi, viene chiamato «favola», termine caro all'autore, per indicare lo sfarinarsi della percezione che restituisce uno spazio e un tempo indefiniti, ma non ancora colloidali. Infine, anche il riferimento del corpo al vento che parla «il linguaggio dell'inconscio» tende verso la permeabilità, che evidentemente ha ancora bisogno di tempo per maturare sotto altre forme.

---

518 C. Lajolo, *Poesia e filosofia in Georg Trakl*, op. cit., pp. 168-175. In Trakl la nostalgia dell'azzurro convive con il desiderio di conoscere il legame profondo tra vita e morte. In particolare l'azzurro concilia queste due dimensioni:«L'azzurro scorre colmo di resede; in stanze chiaror di candela. / Agli umili e ben preparata dimora. / Giù lungo il margine del bosco scivola un solitario destino, appare la notte, l'angelo della pace, alla soglia» [«Das Blau fließt voll Reseden; in Zimmern Kerzenhelle. / Bescheidenen ist ihre Stätte wohl bereitet. / Den Saum des Walds hinab ein einsam Schicksal gleitet; / Die Nacht erscheint, der Ruhe Engel, auf der Schwelle»] («Winkel am Wild», trad. it. «Angolo nel bosco»). Inoltre anche l'infanzia e i diversi ragazzi che popolano le poesie (non come un mondo svanito ma, al contrario, fatto di creature reali, anche quando non ci sono più) dell'autore tedesco alludono alla dimensione *altra* della morte, compresa dentro la vita, su un piano di stupore (evidente anche nel contemplare la natura, in cui alcuni degli elementi chiave sono: il tramonto, il cielo, il bosco, il fiume, il sole, gli uccelli) e di abbandono del proprio io per sentirsi parte delle cose.

519 F. Trakl, *Kindheit* [Infanzia], in Id., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1983, p. 156: «Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele [Un attimo azzurro è puramente anima].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.2 «La casa»

Il secondo libro di Benedetti, pubblicato nel 1985 per l'editore Polena di Milano, è diviso in sei sezioni di solo prose: «L'incontro» (I-IV), «La corsa» (V-IX), «La distanza» (X-XIII), «La città» (XIV-XVIII), «I passi» (XIX-XXIV), «Strada ferma» (XXV-XXXI). Molto particolare questa scelta stilistica, poco diffusa nella poesia di quegli anni, ancora nell'eco della neoavanguardia, orfica o in dialogo con le forme chiuse. Diversi testi sono ripresi dalla precedente raccolta del 1982[520], nonché due prose derivano da altrettanti componimenti versi di MG[521]. La scelta di riproporre testi già scritti sarà praticata dall'autore anche nelle successive raccolte, ma vale qui la pena soffermarsi proprio su una delle due prose rimaneggiate per capire come egli in quegli anni stesse lavorando sul ritmo. In MG compare questa versione, che appartiene al gruppo di testi sperimentali, con una scarna punteggiatura e un procedere quasi onirico del dettato:

> scendiamo i gradini per la mensa nelle maglie sottili dell'estate
> e ti pulsa il cuore profumato dagli alberi senza cuore e chiedi
> la pausa della mano tra i capelli tra le case dalle finestre ampie
> per guardare sulla strada le mani d'ossa che mostrano la verità,
> con le mani sudate per l'attesa fino al tavolo dove sederci e guardarti
> mentre mangi fino al sudore del viso salito in fretta dirci
> non siamo stati e non saremo, tra le cucchiaiate il formaggio le verdure
> eccomi vesto di… ho un male qui dietro vengo da via Facciolati
> da via Facciolati e te ne vai e ce ne andiamo e l'erba ciuffa polverosa
> bocca a bocca col viatico sciupato delle suole per la morte
> del topo che scivola sul piatto della strada dal Michelin che scivola
> dentro la città,
> a lutto certo fino all'apertura dei negozi posso dire è vero
> che l'erba sale dal fiume a prendermi il verde della maglia è vero
> che il sole è linfa da illanguidire sulla tua bocca nel gialliccio delle 2
> e poi la carne da riportare la sera che deve venire
> la notte quattro braccia sfilando le carezze i peli sulla lingua
> per dire tutto di noi che viviamo prigionieri di qui (MG 22).

In LC è presente questa versione:

> Scendiamo i gradini per la mensa nelle maglie sottili dell'estate e ti pulsa il cuore profumato dagli alberi senza cuore e chiedi la pausa della mano tra i capelli tra le case dalle finestre ampie per guardare sulla strada le mani d'ossa che mostrano la verità. Con le mani sudate per l'attesa fino al tavolo dove sederci e guardarti mentre mangi fino al sudore del viso salito in fretta dirci non siamo stati e non saremo, tra le cucchiaiate il formaggio le verdure eccomi vesto di…ho un male qui dietro vengo da via Facciolati da via Facciolati e te ne vai e ce ne andiamo e l'erba ciuffa polverosa bocca a bocca col viatico sciupato delle suole per la morte del topo che scivola sul piatto della strada dal Michelin che scivola dentro la città. A lutto certo fino all'apertura dei negozi posso dire è

520 «La strada sale come il tratto…» (MG20; LC I); «Di sera si odono i canti…» (MG 34-35; LC II); «I paesi silenziosi…» (MG 54; LC III); «È acqua tra le foglie…» (MG 43; LC IV).

521 «Inutile questo caldo alle mani…» (XXII; da MG 21) e «Scendiamo i gradini…» (XIV; MG 22).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> vero che l'erba sale dal fiume a prendermi il verde della maglia è vero che il sole è linfa da illanguidire sulla tua bocca nel gialliccio delle 2 e poi la carne da riportare la sera che deve venire la notte quattro braccia sfilando le carezze i peli sulla lingua per dire tutto di noi che viviamo prigionieri di qui (LC XIV).

La poesia è sostanzialmente identica, tranne per due varianti interpuntive. Tuttavia ci troviamo su un nuovo versante della ricerca di Benedetti rispetto a quello della versificazione statica e dei preziosismi lessicali: il ritmo sta cercando di spogliarsi del metro per coinvolgere direttamente la sintassi e la lunghezza del verso. In MG ciò accadeva accostando versi composti[522], tra i quali le parole fluivano senza ostacoli, in CS questo scorrere viene incanalato nella prosa. Proprio in quegli anni Benedetti sta frequentando il gruppo di poeti della rivista «Scarto minimo», tesa a perseguire una via poetica rispetto alternativa all'avanguardia e all'orfismo, a causa della «nausea del verso»[523]. Nella prosa riportata sopra, pur non mutando le lezioni del testo di MG, osserviamo dunque la volontà di far diventare il ritmo delle cose raccontate una parte essenziale della scena.

Ne *La casa* sono anche presenti altri tratti caratteristici della sua scrittura: elenchi, sintassi nominale (es. «L'oscurità della sera tra le dita sul tavolo, dove il bosco saliva. […] La mano sulle ginocchia. Su questo. Le mani, la polvere, le gomme, il raschio dei motori, quasi il buio.», III), il condizionale reggente («Una memoria servirebbe, preferibilmente commossa, da qui a laggiù», IV), ripetizioni (es. «Dove dicono che sia il cielo, dove dicono che sia il cielo», V; «dove», XXXVII; «a», VII; «mani», XVI; «alberi», XIX; «spingevi», XX; «dietro», XXIX), l'uso assoluto del verso essere (in genere abbastanza frequente; cfr. XXX, iterato e addirittura anche con contrapposizione chiastica e semantica tra quest'uso e l'accezione più comune: «e la casa non era, era soltanto una casa»), l'uso dell'infinito, le slogature sintattiche («Era bella come si diceva a una ragazza: sei bella», II), le false causali e finali, gli aggettivi dimostrativi e indefiniti.

---

522 Portiamo ad esempio i primi quattro versi:
scendiamo i gradini per la mensa | nelle maglie sottili dell'estate
U – U U – U U U – U | – U – U U – U U U – U
e ti pulsa il cuore profumato | dagli alberi senza cuore e chiedi
U U – U – U U U – U | – U – U – U – U – U
la pausa della mano tra i capelli | tra le case dalle finestre ampie
U – U – U – U U U – U | U U – U – U U – U – U
per guardare sulla strada le mani d'ossa che mostrano la verità,
U U – U – U – U U – U – U U – U U U U U –

523 «In me la prosa veniva dalla nausea del verso. C'è un sapere dell'andare a capo: ed è ovvio sperimentarlo, se si fa metrica libera. Se fai dei versi liberi, sei tu che scegli quando andare a capo; dunque ogni volta ci deve essere un motivo per cui vai a capo lì e non da un'altra parte. Con l'andar degli anni, se continui a non usare forme chiuse, questo sapere si raffina sempre di più, fino a che diventa qualcosa di veramente manierato. A quel punto avverti l'andare a capo come qualcosa di schifoso. Non è più quel baratro, quel cadere della sintassi sul verso successivo, quella roba per cui ti manca la terra sotto i piedi e devi andare giù, *devi* andare a capo… Diventa, invece, tecnica dell'andare a capo, e basta – per quanto raffinata» (C. Crocco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, https://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/, 4 marzo 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tuttavia non vi è ancora porosità tra piani temporali[524] e il soggetto si trova dentro la scena[525], poiché da un lato prevale in lui la paura di non ricordare («Io sto dimenticando» (XXXI) è la frase che chiude il libro): per questo, malgrado quel mondo appaia mobile un insieme di detriti, la sua casa «è la crepa più indefinita» (XXVI). Dall'altro Benedetti non è ancora riuscito a innestare la riflessione sullo stare nella lingua entro la dimensione colloidale della mente. Il timore del dimenticare non si è ancora legato al problema di sentire il vivere nella lingua: «perdo i pensieri, le parole che vedo sono qualcosa di su, di chissà dove, che si muove non per me, non per altri, perché tu rimanga, perché tu sia ancora» (XXIV). Per farlo non occorre solo continuare a guardare quel mondo («E guardo, guardo – ancora, ancora. Mi trascino via, dentro.», V), ma anche pensarlo nella sintassi e nel ritmo della lingua. Solo così «può diventare più di qualcuno, qualcuno può ritornare» (XXI)[526].

5.3 «Il cielo per sempre»

Se *La casa* raccoglie solo prose, *Il cielo per sempre*[527] è composto solo da testi in versi, di misura riconoscibile e comunque non lunga, anche se, a differenza di MG, si muovono in modo più dinamico, grazie al lavoro sulla sintassi e al lessico (infantile e indefinito). Si rafforzano infatti la paratassi (con una punteggiatura più frequente), dove le scene percepite sono accostate senza connettivi e gerarchie, e le slogature sintattiche, da cui scaturiscono anche le metafore della natura umanizzata, come ad esempio: «chiedo il vento / e il vento viene» (CS 24, 3-4). Possiamo considerarlo un libro di svolta, poiché sono abbandonati sia i testi sperimentali onirici sia il lessico prezioso, che conferiva al dettato una patina di staticità. Inoltre, nella loro brevità i testi sembrano procedere per accensioni di uno sguardo – quasi dei movimenti saccadici – che cerca di perdersi (perlopiù invano, come vedremo) in questa realtà frammentata dove tutto si tiene insieme. In quest'opera è come se Benedetti stesse ricombinando i suoi materiali poetici, visto che questa raccolta contiene diversi testi (ma rimaneggiati[528]) delle precedenti. Peraltro, spinto dalla riflessione teorica e dal confronto con gli altri poeti di «Scarto minimo», questo tornare sul proprio lavoro sarà una costante anche delle opere successive (fino a *Umana gloria*), segno della necessità di trovare il modo di rendere permeabili i piani temporali e le figure, facendo agire nello stesso momento tutti

---

524 Come si nota dalla presenza di verbi del dire e del pensare, anche se nella prosa XXVIII si distingue un tentativo abbastanza riuscito in tal senso.

525 Si distinguono tentativi di porsi fuori dalla scena nelle prose VI (dove lo stile nominale e l'uso del participio passato costituiscono un elenco di azioni: «Dov'è l'aria, il respiro lasciato gonfio. Salita la gomma che traballa, tenuto al metallo per non cadere. Guardata la scheggia dei palazzi, la forbice delle gambe […]») e XXVI, sempre attraverso gli elenchi e i verbi in terza persona plurale («dicono»).

526 La prosa è presente anche in *Tersa morte*, TP, p. 291.

527 *Il cielo per sempre*, pubblicato come supplemento al n. 33/34, 1989 della rivista «Schema», è composto da ventisei poesie; non è suddiviso in sezioni. La nota in quarta di copertina è di Marco Lodoli (Roma, 1956), autore in quegli anni vicino a Mario Benedetti e ai poeti di «Scarto minimo», testimoniando peraltro la prossimità culturale tra la rivista padovana e quella romana di «Braci», ciclostilata e stampata in proprio a Roma tra il novembre del 1980 e l'inverno del 1984, nata con la volontà di uscire dal pensiero dell'avanguardia. Su «Braci» si veda la nota 245.

528 Ad esempio, «Inutile questo caldo alle mani» (CS 21) è rimaneggiato in «Questo caldo alle mani» (UG 55).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gli elementi formali che sempre più andranno a costituire lo stile dell'autore[529]. Due esempi a testimoniare quanto detto. La raccolta si apre con questa poesia:

> Terra lasciata a nessuno
> le parole che non so.
> Fibra caduta fuori e non so dire
>
> che è un tempo ero qui
> e mi dicevano: tu
> e io dicevo: sai
> senti, sì (CS 9)[530].

Moriremo guardati termina con questa poesia:

> Il cielo possibile va
> nel sorso dell'ultima acqua,
> il sorriso caduto
> dietro le coperte
>
> le palpebre inerti
> girate su un fianco,
> la meraviglia di una mano
> che voleva soltanto seguirti
> e gli occhi che non
> ti premevano contro
>
> siamo rientrati
> nel corpo rigido,
> nel sonno che non
> scende le scale oggi
> ascolto:
> (un tempo ero qui
> e mi dicevano: tu,
> e io dicevo: sai,
> senti, sì (MG 57).

Le due poesie hanno in comune la strofa finale, ma mentre in MG essa coincide con la soglia del sonno, dopo una giornata di meraviglia che ha fatto risuonare le parole nella memoria (possiamo scorgervi l'idea della memoria come sogno del vivere), in CS si attenua l'evidenza di stacco temporale (stacco che peraltro in MG è segnalato dalla parentesi aperta, sebbene poi non venga chiusa, a dire che quelle parole continuano e non si collocano solamente nel passato), ma la prospettiva appare ancora quella di un io che si pone solo *dopo*, al di fuori di quel mondo, così che

[529] Nelle prime tre raccolte di Benedetti, e in parte anche ne *I secoli della primavera*, ciò non accade: infatti, confrontando questi testi con quelli delle raccolte successive, essi appaiono ancora fuori bersaglio, poiché non tutti gli elementi formali (ritmico-sintattici, lessicali e fonici) riescono ad agire simultaneamente.
[530] La poesia compare anche in SP 11.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quelle parole diventano *fibre* di un discorso su quella «terra lasciata a nessuno»: la terra è lasciata[531] nel senso che è guardata come un luogo in sé distrutto per il terremoto e dove sono scomparsi gli affetti. In CS scompare dunque la soglia tra percezione e memoria, ma non si avverte ancora la colloidalità nelle parole, le quali si limitano a dichiarare il loro incrinarsi nella memoria («le parole che non so»).

Si osservi anche questo altro testo di CS:

> Avevo la gente per mano,
> la strada dei temi la teneva nei passi.
> Avevo i giorni chiari,
> l'estate era contenta di avermi.
> Alto bosco, torrente di pini
> che si raccontava per farmi dormire.
> Tra le felci sono stato
> fino a Monteprato in bici. (CS 14)

In MG invece è presente questa versione:

> ma quando ritorni?
> (avevo la gente per mano,
> la strada dei temi della prima media
> la teneva nei passi)
> (il cortile grande
> dove i rastrelli giocavano a dirsi parole)
>
> è così notte, così freddo
> e questi lumi di veglia nell'attesa
> (ho le unghie come foglie di granoturco
> e i capelli mi spiovono sugli occhi)
>
> quando ritorneremo?
> (avevo i giorni chiari,
> l'estate era contenta di avermi)
> (alto bosco, torrente di pini
> che si raccontava per farmi dormire)
> (tra le felci sono stato
> fino a Monteprato in bici) (MG 24)

Come si nota, il tentativo di rendere permeabili i piani temporali in MG è reso dall'assenza di punteggiatura e dall'uso frequente delle parentesi, ma in ogni strofa l'incipit collocato nel presente (addirittura in due casi con una domanda che coinvolge un *tu*) contrasta con le parole della memoria, poste tra parentesi, come se l'insorgere di un discorso fosse sovrapposto e ancora celato rispetto all'accadere del presente, rimanendo le due dimensioni temporali distinte. In CS si ha un

[531] In un'altra poesia il verbo «lasciare» è associato alla terra e alle parole: «lasciano la terra le lettere» (CS 29, 2). La memoria – il restare nella terra – prende vita nelle nuove parole pronunciate, che forse non riusciranno a ricomporre quel mondo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

passo ulteriore: scompare lo scarto temporale, ma permane il sentirsi fuori da quel mondo, che continua a essere pensato al passato. Al di là delle varianti che condensano il discorso in CS[532], nessuno dei due casi riesce comunque a rendere la porosità dei piani temporali, così che le soluzioni formali che saranno proprie dell'autore (l'iterazione di «avevo» (CS 14, 1, 3; MG 24, 2, 12), la propagazione di /r/ nella strofa finale di MG, la rima interna «stato : Monteprato», incorniciata dalla rima imperfetta «felci : bici»; l'altra rima imperfetta e ipermetra «avermi : dormire», accompagnata nella stessa strofa dalla diffusione della /i/; lo slittamento metaforico umanizzante del «torrente di pini / che si raccontava»; le slogature sintattiche con il verbo *avere* – da intendersi nel senso di *essere con*: «avevo i giorni chiari, / l'estate era contenta di avermi») si innestano in un mondo già stato, senza produrre uno sguardo insituabile.

D'altra parte, ad esempio nella poesia ANGELO (CS 32), compaiono i meccanismi di colloidalità temporale (con il passaggio presente–infinito–imperfetto), insieme alle figure alternate nei versi, facendo perdere l'orientamento, sebbene poi i due versi finali, tra i più belli della raccolta, riportano lo sguardo in una distante estraneità: «quando non sapevamo di esistere e ogni cosa che dicevi poteva essere vera» (CS 32, 10-11). Se la terra è il luogo del sogno del poeta, allo stesso tempo essa è guardata da lontano:

> Casa che adesso non c'è più,
> io che adesso sono Adriano. Quel dolore,
> la domanda rimasta (CS 11, 1-3)[533];
>
> L'orto è solo una cosa che facevamo
> una domanda. Ti guardo / perché non ho altro (CS 18, 11-13);
>
> Forse non è la terra questa
> non è più la terra (CS 13, 5-6).

---

532 Di seguito sono barrati i versi presenti in MG e cassati in CS:

~~ma quando ritorni~~?
(avevo la gente per mano,
la strada dei temi ~~della prima media~~
la teneva nei passi)
(il cortile grande
~~dove i rastrelli giocavano a dirsi parole~~)

~~è così notte, così freddo~~
~~e questi lumi di veglia nell'attesa~~
~~(ho le unghie come foglie di granoturco~~
~~e i capelli mi spiovono sugli occhi)~~

~~quando ritorneremo~~?
(avevo i giorni chiari,
l'estate era contenta di avermi)
(alto bosco, torrente di pini
che si raccontava per farmi dormire)
(tra le felci sono stato
fino a Monteprato in bici)

533 Anche in SP 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Non è solo una questione di esilio[534], come chi torna dopo essere uscito da quel mondo, ma è una crepa più grande, che non si può comporre, perché solo «la mano tocca il muro, è ciò che esiste» (CS 28, 1). Dire la mano invece è già mancanza. Ecco perché nella terra si vuole restare e si vuole dire quanto è stato vivere, ma la distanza della lingua lo impedisce. Di qui, lungo l'intera opera, l'insorgere di espressioni che rappresentano la difficoltà del dire («le parole che non so», CS 9, 2; «non so dire», CS 9, 3; «Venuti per i prati, / per non poterli dire / che erbe e alberi», CS 18, 5-7) e che raffigurano lo sguardo e la presenza del soggetto («come quando per finire io guardo le ombre», CS 10, 3; «Credimi / quando ti chiamo», CS 25, 7-8); solo in un caso la parola è vera, quando tocca il corpo e fa accadere la malattia: «È vera la parola che hanno usato, neoplasìa»[535] (CS 20). La distanza impedisce perfino di provare un dolore che possa essere vero come chi è morto o è rimasto senza niente:

> Piango in un posto lontano
> perché non so cos'è piangere (CS 25, 12-13);
>
> Sono ancora senza dolore (CS 17, 1);
>
> Guardo vicino all'acqua l'acqua.
> Quando dici erba piango,
> quando nelle tue parole ci siamo noi e c'è tutto
> l'avere incominciato da piccoli
> qui in questa terra, dici, questa nostra terra… (CS 16).

Manca il dolore in questa distanza del dire, distanza che proviene dal guardare quel mondo da lontano: «[…] Ti guardo / perché non ho altro» (CS 18, 12-13). Come si può restare in un luogo scomparso? Come dire che quel luogo è vero anche nel presente? La terra distante si contrappone alla verticalità del cielo: ad esempio l'immagine «i bambini guardano il cielo» (CS 10, 1) è paragonata a quella del poeta che guarda «[…] le ombre / del cortile […]» (CS 10, 3-4)[536]: il sogno della terra è vero nello sguardo dei bambini, mentre nell'occhio maturo la verità si è fatta ombra di morte e prevale la paura: «È soltanto / che fuori di qui tutte quelle stelle / non hanno paura» (CS 31, 3-5). Il cielo – e lo sguardo bambino – è, come sostiene Dal Bianco, «il luogo ideale dove si potrebbero conciliare le contraddizioni della scrittura e della vita»[537], ma, fa sempre notare quest'ultimo,

> *coelum* latino, se si dà retta a un'etimologia non contemplata nei dizionari, è parente di *celare*. *Cielo* è dunque ciò che è nascosto e inconoscibile all'intelligenza umana, ciò che è riservato agli déi, e celeste è un colore che non vuole significare nulla»[538]: «I tuoi occhi non vogliono dire, / sono celesti (CS 19. 7-8).

---

534 Cfr. Lodoli nella nota in quarta di copertina.

535 Qui compare il primo riferimento malattia autoimmune che colpì Benedetti sin da bambino.

536 Il testo è presente anche in SP 12.

537 S. Dal Bianco, *L'idiota che ci rappresenta*, in M. Benedetti, TP, p. 14.

538 S. Dal Bianco, ibidem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anche nella poesia «La casa sul fiume» (CS 33) la permeabilità è suggerita dall'alternarsi di presente e passato e dalla ripetizione insistita di «pianura» (CS 33. 8, 9), «tempo» (CS 33. 4) e «prato» (CS 33. 12, 13). Tuttavia anche qui i due versi finali esplicitano la scena: «Il prato è solo con me, / io e il prato e i morti» (CS 34. 13, 14). La voce di CS parla sempre più a nome dei morti: «Io che pensavo: parlo anche per voi, / per continuare insieme…» (CS 15. 5-6); «[…] è così difficile / essere morti» (CS 11. 4-5), perché si vive nella mente di chi vive mentre sta imparando a calarsi dentro quel mondo. Si sta verificando, all'interno di CS, l'altro grande passo verso la dimensione colloidale delle figure: «io che adesso sono Adriano […]» (CS 11. 2); «Anch'io sono lì dove siamo noi siamo i morti» (CS 19. 1). Ecco allora che, per barlumi, il tempo in CS inizia a farsi colloidale, il passato invade il presente, non trasformandolo ancora in *altro* presente, poiché il ritmo e la sintassi non sono stati dissodati:

> I secoli della primavera
> sono qui intorno, noi siamo lì
> avranno detto questo vento di sera[539],
> io sono contento / come una volta (CS 27)[540];
>
> città come tra mille anni il niente (CS 33. 7);
>
> È successo un tempo
> ma è come fosse adesso
> perché anche adesso è un tempo (CS 23a)[541].

L'espressione «i secoli della primavera» fissa e estende la circolarità del tempo, in cui anche chi parla è compreso, sentendosi parte di una vita più grande della sua particolarità; una vita che si ripete nella mente, dove «un tempo» ha lo stesso valore di «adesso», dal momento che «adesso è un tempo». Il tentativo più riuscito sembra il testo conclusivo della raccolta, con il passaggio da stile nominale al condizionale («La calligrafia di mio padre / e correrebbe la bicicletta nera…, CS 34, 1-2), addirittura a un sussulto del passato nel futuro («Mi sembra domani la pioggia sulle tegole, / l'autocarro con la legna, mia madre / che guarda tutto quello che accade» (CS 34, 3-5), con l'ambiguità sintattica e semantica dell'elenco. Nel resto della poesia il presente si alterna ancora col futuro e il passato prossimo («Io sono sempre pallido, sono loro / che vanno via e penso: non morirò più, / non ho fatto niente», CS 34, 6-8), combinandosi potentemente con la povertà lessicale, ma di nuovo accade che lo sguardo non si ritrae, bensì è capace di restare in quel mondo mentre si anima nel presente, divenendo un tempo unico: «[…] e questa è la mia vita / se non sbaglio più» (CS 34, 10-11).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

539 Si noti qui lo slittamento metaforico dei secoli che dicono il vento.
540 La poesia è presente anche in SP 28 e in UG 80.
541 La poesia è presente anche in UG 79.

6. Perché tradurre Benedetti in lingua spagnola

6.1 El otro Mario Benedetti

Non sono molte le traduzioni in lingua spagnola[542] di Mario Benedetti, poeta italiano, omonimo di quello uruguaiano, a cui sopravvisse per alcuni anni[543]: Diego Bentivegna, José Manuel Henao Grisales, José Molina e pochi altri si sono cimentati nei suoi testi. Le ragioni sono svariate, a cominciare proprio dall'equivoca omonimia con il più celebre poeta di Paso de los Toros. Due aneddoti in proposito: l'edizione online de «La Nación» annuncia così la sua morte nel 2020: «Por complicaciones por el coronavirus, murió el otro poeta Mario Benedetti»[544]. *El otro*. L'altro Benedetti, quello che sul quotidiano «La Repubblica» (siamo al secondo aneddoto), sopra il trafiletto sulla sua morte, avrebbe visto pubblicata, ironia della sorte e sorti del giornalismo, la foto dell'uruguagio[545]. Per non dire dei numerosi post che in rete ne commentavano la perdita, condividendo la poesia sbagliata, magari su cosa resta da fare ai giovani o una ballata sul malumore. L'italiano Benedetti avrebbe riso stizzito, come capitava quando la sua opera non era giustamente riconosciuta. Mentre egli è pressoché assente da quasi tutte le antologie di area ispanica che danno conto della poesia italiana contemporanea[546], la sua discreta presenza nelle antologie italiane[547] (per quanto questo possa avere rilevanza, considerando che sempre meno esse orientano un canone e il consenso sulle novità del fare poetico) testimonia un acceso interesse, letteralmente

---

542 D. Bentivegna, *Memoria − Para Mario benedetti (1955-2020)*, hablardepoesia.com.ar, 5 aprile 2020 (poesie tradotte all'interno del panegirico di Benedetti; Bentivegna ha anche scritto un articolo su *Tersa morte*: *Mario Benedetti (Údine, 1955). Sobre Tersa morte*, diegobenti.blogspot.com, 10 novembre 2015); J. M. Henao Grisales, *Mario Benedetti. Nueve Poesías de Humana Gloria (2004)*, textos seleccionados de F. Sasso, revisión de la traducción de M. Magliani, retroguardia2.wordpress.com, 8 dicembre 2008; Á. Faretta, *Mario Benedetti, poeta italiano*, epo2daepoca.blogspot.com, 31 marzo 2020; J. Molina, *Árido saber, árido sentir: Mario Benedetti*, «La Colmena» 84, octubre-diciembre 2014 (traduzioni da *Tersa morte*: «Transizione» / «Transicíon», «Roberto non cerca i funghi» / «Roberto no busca los hongos», «Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità» / «Mi nombre se ha equivocado al creer en la continuidad», «Quante parole non ci sono più» / «Cuantás palabras no hay más», «Tarda estate a Medulin» / «Finales de verano en Medulin», «Madre» / «Madre», «Cosa devo guardare per sentire che così non è vero» / «Qué debo mirar para sentir que no es cierto», «I sogni delle imposte accostate» / «Los sueños en las persianas cerradas», «Il tram a Milano in via Monte Nero» / «El tramvía a Milán en el vial Monte Negro», «Devo tenerlo per mano» / «Debo agarrarlo de la mano»); G. Sánchez Zepeda (selección de textos sul periodico di Guatemala: *El otro Benedetti*, lahora.gt, 4 maggio 2020); C. Vitale (*Mario Benedetti*, viasole.blogspot.com, 4 aprile 2020).

543 Scherzando di questo, come quando in molti gli telefonarono per chiedergli notizie della propria presunta morte. L'uruguaiano Mario Benedetti morì nel 2009. Prima di allora aveva conosciuto a distanza l'italiano, invitandolo anche in America Latina.

544 D. Gigena, *Por complicaciones por el coronavirus, murió el otro poeta Mario Benedetti*, «La Nacion», 28 marzo 2020, https://www.lanacion.com.ar/cultura/por-complicaciones-coronavirus-murio-otro-poeta-mario-nid2348373.

545 «La Repubblica», 28 marzo 2020.

546 Si segnala solo il lavoro dell'argentino Diego Bentivegna, *Viaggio in Italia − Ocho poetas italianos contemporaneos*, Buenos Aires, Sigamos Enamoradas, abril 2009.

547 G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciacchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 419-421; M. Cucchi, S. Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del Secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004. Si segnala anche F. Loi, D. Rondoni (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 56-57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esploso a ridosso e dopo la sua morte[548], con un'accorata partecipazione di autori coetanei e soprattutto giovani a rendergli omaggio. Nel 2004 egli irrompe nello scenario poetico italiano con la pubblicazione di *Umana gloria* presso la prestigiosa collana mondadoriana dello Specchio. Quel libro risistema, in larga parte, poesie già presenti in opere precedenti, raccogliendo più di un ventennio di poesia. Sono testi che lasciano storditi e commossi per l'impatto simultaneo di diversi fenomeni formali: la paratassi, le figure e i piani temporali colloidali (in un andirivieni sospeso), la propagazione fonica, le slogature sintattiche, gli accordi degli accenti tonici nel verso lungo dall'andamento anfibrachico o anapestico, il cui incedere fluido inciampa tra cesure, iterazioni lessicali indefinite e infantili. Nell'accadere di questi fenomeni ci attraversa qualcosa (di cui subito non siamo coscienti), che traduce una sorta di silenzio di fondo indicibile. Ad un certo punto non sappiamo più in quale tempo ci troviamo né da quale tempo la voce stia parlando, se le pare di essere stata viva in un tempo altro e distante già nel suo dirsi. Nei frammenti di vissuto affiora dunque una domanda più radicale, che non riguarda quella voce, ma la condizione stessa dell'essere umano: se pensiamo nella lingua, inevitabilmente distante dalla vita, come possiamo raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita?

Entriamo in una poesia:

> Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte,
> il piccolo gelo delle mani tenute vicine a prendersi. Oh inverno.
>
> Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare.
>
> Abbiamo imparato nelle nostre case il modo di mangiare.
> I tetti, quei tetti mi dicevano che io ero i miei occhi e non altri.
>
> Nel freddo, adesso, ho un po' di febbre e qui da solo…

---

[548] Tra le varie iniziative successive alla sua morte si ricordano: l'incontro *Omaggio a Mario Benedetti* con S. Dal Bianco, G. M. Villalta e T. Grandi nell'ambito del festival «La punta della lingua» (Ancona, Corte della Mole Vanvitelliana, 7 agosto 2020, ore 19.15); la trasmissione radiofonica *Io che sono questo: distanza dalla vita (per Mario Benedetti)*, condotta da S. Righi, con interventi di R. Cescon, C. Crocco e T. Di Dio, sabato 12 settembre alle 18.15, all'interno del Festivaletteratura 2020 di Mantova (2020.festivaletteratura.it); la sezione dedicata a Benedetti nella rivista «Nuovi Argomenti» (5, settembre-dicembre 2020) (M. Borio, *Introduzione*, pp. 95-97; A. Cortellessa, *Quello che si sporge*, pp. 98-104; *Maurizio Chiaruttini a colloquio con Mario Benedetti* [Intervista alla Radio della Svizzera Italiana andata in onda nella primavera del 1990, dopo l'uscita de *Il cielo per sempre* (Schema Poesia, 1989)], pp. 105-108; A. Zanzotto, *Un blu lontano e quasi straziante* [recensione de *Il cielo per sempre* andata in onda alla Radio della Svizzera Italiana il 18 aprile 1999], pp. 109-110; G. Mazzoni, *Caducità*, pp. 111-112; poesie di Benedetti tratte da «Questo inizio di noi» [«Nuovi Argomenti» 69, gennaio-marzo 2015, pp. 152-156]), presentata in diretta Facebook l'8 novembre alle 18.30 con interventi di D. Feroldi, A. Cortellessa, S. Dal Bianco, G. Mazzoni e G. M. Villalta, moderati da M. Borio; la rassegna di interventi in memoria su poesia.blog.rainews.it, curato da L. Sorrentino (M. De Angelis, *Mario Benedetti, il poeta dell'inverno*, 28 marzo 2020; A. Anedda, *Benedetti, straniero alla propria morte*, 29 marzo 2020; M. Cucchi, *La testimonianza poetica di Benedetti*, 30 marzo 2020; G. M. Villalta, *Il tempo verticale di Mario Benedetti*, 31 marzo 2020). Il 23 marzo 2018 è stato organizzato da Umbrò Cultura un seminario su *La poesia di Mario Benedetti* con interventi e letture di S. Dal Bianco, M. Borio, F. Brancati, S. Burratti, R. Cescon, C. Crocco, T. Di Dio, S. Giovannuzzi, G. Nibali, D. Scaramella, R. Socci (https://www.youtube.com/watch?v=ZtV3114riqI&t=2852s). Il 17 settembre 2021 al festival Pordenonelegge è stato presentato Per Mario Benedetti, un volume a cura di Alberto Garlini, Luigia Sorrentino e Gian Mario Villalta, che raccoglie i contributi di: A. Afribo, A. Anedda, A. Anil, A. Bellasio, C. Benigni, A. Bertoni, M. Borio, F. Buffoni, A. Casadei, C. Carabba, R. Cescon, L. Chiuchiù, A. Cortellessa, I. Crico, C. Crocco, M. Cucchi, S. Dal Bianco, C. Damiani, M. De Angelis, T. Di Dio, F. Fantoni, G. Fierro, U. Fiori, R. Galaverni, C. Gallo, A. Garlini, A. Gibellini, E. Grasso, H. Janeczek, V. Magrelli, F. Mancinelli, F. Marchiori, G. Mazzoni, G. Nibali, G. Pontiggia, A. Prete, C. Princiotta, S. Raimondi, G. Rosadini, M. Sant'Agostini, L. Sorrentino, F. Tomada, J.-C. Vegliante, G. M. Villalta, E. Zuccato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una volta sono venute le luci prima di dormire e c'era la nonna.
C'era la legna da preparare per il carbone e Ernesta
doveva scendere alla locanda a comprare il toscano.
La jarbe jenfri i claps sul ôr de strade.
L'erba tra i sassi sull'orlo della strada.
La piccola staccionata.
Noi non possiamo scendere più così.

Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda.

Pieno un pomeriggio di dormiveglia voglio stare.

Stare con le nuvole ferme come una cosa bianca delle montagne.

In una finestra si ricorda il vento tra le foglie.

«Mi dici che non vieni e così penso
se anche verrai non ti dirò niente
ma se non parlerò tu capirai
che non ti voglio.»

Era una che diventava una. Oh inverno. (40)

Pasos lejanos, niños crespos en el aire fuerte,
el pequeño hielo de las manos tenidas vecinas a tomarse. Oh invierno.

En el frío, el cigarro de Vanni, la hierba blanca y dura, jugar.

Hemos aprendido en nuestras casas el modo de comer.
Los techos, esos techos me decían que yo era mis ojos y no otros.

En el frío, ahora, tengo un poco de fiebre y aquí solo…

Una vez han llegado las luces antes de dormir y estaba la abuela.
Estaba la leña a preparar para el carbón, y Ernesta
debía descender a la posada para comprar el toscano.
La jarbe jenfri i claps sul ôr de strade.
La hierba entre las piedras por la orilla de la calle.
La pequeña estacada.
Nosotros no podemos descender más así.

Serviría mirar desde lejos, pensar que se mira.

Llena una tarde en duermevela quiero estar.

Estar con las nubes firmes como una cosa blanca de las montañas.

En una ventana se ricorda el viento entre las hojas.

"Me dices que no vienes y así pienso
si también verás no te diré nada
pero si no hablaré tú pensarás
que no te quiero…"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Era una que se volvía una. Oh invierno[549].

Sentiamo un rumore di «passi lontani» (40.1), forse quelli di alcuni «bambini crespi nell'aria forte» (40.1), pesante e fredda. Siamo dentro un ricordo, fissato nei frammenti e, al tempo stesso, tenuto in sospensione dal lessico semplice e indefinito[550], dalle ipallage, che sovrappongono al gelo invernale l'increspatura dei capelli e le piccole mani, e dall'asindeto, scandito da cesure, ancora nella seconda strofa: «Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare» (40.3). Eppure, in quest'ultimo verbo all'infinito qualcosa sembra protrarsi nel tempo, uscendo dalla parole. La voce personale entra in scena nella terza strofa, calandosi in quella coralità rurale, cui appartiene anche la figura di Vanni: «Abbiamo imparato nelle nostre case il modo di mangiare. / I tetti, quei tetti mi dicevano che io ero i miei occhi e non altri» (40.4-5). Lo sguardo è laterale, il tempo è il passato, ma non si tratta solo di stare sulla soglia di un ricordo (magari salvifico rispetto al freddo della solitudine e nella malattia, pure manifeste, es. 40.6), bensì di sentire la propria presenza innervata in quel mondo, quando diventarne coscienti strania dal puro sentire e a nulla serve − siamo alla strofa successiva − tornare a quelle immagini: «le luci prima di dormire» (40.7), «la nonna» (40.7), «la legna da preparare per il carbone» (40.8), Ernesta che scende «alla locanda a comprare il toscano» (40.8-9), «la piccola staccionata» (40.12). È un elenco più lungo tra imperfetto e stile nominale, con i versi chiusi quasi sempre dal punto[551]. Non serve neppure evocare «l'erba tra i sassi sull'orlo della strada» (40.11) nel dialetto friulano, la lingua materna: «La jarbe jenfri i class sul ôr de strade» (40.10). Infatti la strofa si conclude con quella che ha il sapore di una sentenza: «Non possiamo scendere più così» (40.13), in cui *scendere* allude sia all'immersione nel sentire identitario sia all'esserci in quei luoghi. Chiudere così sarebbe però perentorio, perciò si fa spazio un ripensamento al condizionale: «Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda» (40.14). Qui, dopo lo stordimento sospeso dell'inizio, il condizionale[552] ribadisce che è impossibile stare dentro quel sentire senza averne coscienza. Peraltro Ernesta è la madre di Benedetti; potrebbe essere una figura indeterminata di quella favola corale, perché come tale viene percepita (se non avessimo conferme sulla sua identità), invece nel nome proprio della madre affiora un'altra volta lo straniamento, perché lo sguardo sembra stare dentro il ricordo e, al tempo stesso, sulla soglia: sentire l'esperienza è solo da una distanza. Da qui il tempo ritorna al presente della malattia, come se la febbre potesse aiutare nel dormiveglia − tra sogno e realtà − a riappropriarsi di sé (40.15). Così può ancora stagliarsi l'immagine, che è un proposito di sogno, dello «stare con le nuvole ferme

---

549 Sono nostre le traduzioni dei testi di Benedetti in questo capitolo e nell'antologia che segue.

550 La semplicità lessicale, di calco quasi dialettale («forte»; «tenute vicine a prendersi», 40.2; la neve che appare come il colore dell'erba, 40.3) produce un alone indefinito sulle cose, scontornando la percezione di quella coralità povera in un tempo indeterminato e trasformando il presente in un tempo *altro*. Nelle poesie di Benedetti questo si verifica anche grazie all'uso dei deittici e alla presenza per gli articoli indeterminativi e per i pronomi (soprattutto *qualcuno*, *ognuno*, *un**, *nessun**) e gli aggettivi indefiniti (in particolare *poc**).

551 Da notare che nelle poesie di Benedetti non compare mai il passato remoto, in quanto il passato mantiene sempre una durata che non si può collocare in un tempo preciso. Lo stile nominale invece fissa le cose come parti dei morti per contrapporle alla colloidalità dei piani temporali.

552 Anche altrove il modo condizionale, usato anche come verbo reggente (es. «Pioverebbe, sarebbe novembre», 51.10*),* e i verbi impersonali rappresentano la sospensione nel presente legata alla coscienza della distanza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

come una cosa bianca delle montagne» (40.16). Sembra la descrizione di *Coraggio* (1998-99)[553], il quadro di Enzo Cucchi nella copertina dell'opera, in cui le nuvole sono una fascia bianca (anche qui le nuvole sono cose con colori) sopra tre montagne verdi sormontate dal loro contorno, illuminato da vero materiale elettrico. In primo piano il mezzo busto di un uomo assopito si staglia, insieme al suo contorno giallo e verde, alla base di una delle montagne, a sinistra. Un braccio tocca il suo naso, per destarlo o accertarsi che stia proprio dormendo, come se tutta l'immagine fosse un suo sogno, dove si scontornano i piani temporali e i luoghi dell'esistenza.

Tuttavia uno «stare» infinito e sospeso dentro i luoghi deve sempre fare i conti con la soglia del ricordo: «In una finestra si ricorda il vento tra le foglie» (40.17). Al posto dell'io appare un verbo impersonale, benché a ricordarsi possa essere pure il vento stesso. Viene in mente Georges Bataille: «ciò che conta non è più l'enunciato del vento, è il vento»[554], per cercare cioè una lingua sotto la lingua, in grado di stare nel luogo dell'esperienza. L'inserto parlato seguente (40.18-21) mostra il fraintendersi di due persone, una in attesa dell'altra, anzi nelle loro reticenze si sfasano il sentire e il capire, come se nell'assenza di parole giacesse il vero sentire dell'altro, ma capirlo, allontanandosi cioè da quel *luogo*, ci fa perdere la sua unicità: «Era una che diventava una» (40.22). Eppure questa conclusione, dissonante col resto della poesia, ci riporta proprio al suo nucleo, in quanto l'ultimo emistichio riprende l'esclamazione della prima strofa («Oh inverno», 40.22). Di nuovo alle soglie di quel mondo, ora siamo diventati sguardo: se in quel mondo e in quel tempo eravamo in accordo con le cose, esserne coscienti nella lingua ci separa irrimediabilmente da esso.

6.2 Il sentire colloidale dell'esperienza

Benedetti nacque nel 1955 a Nimis, un paese poco distante dalla Slovenia, in quella parte del Friuli che comprende Sella Carnizza fino all'ultima propaggine resiana tra le valli dei fiumi Cornappo e Torre. Sono luoghi di confine, anche linguistico (luogo d'altri, lingua d'altri e tra due lingue), perché in quell'area vive una minoranza (slovena) che parla un dialetto tra il friulano e lo sloveno. Bonnefoy dice che i luoghi sono gli ultimi dei[555], nel senso che la memoria dell'uomo si costituisce nella relazione con l'ambiente, che conferisce un sapore irripetibile alla sua storia particolare. A dieci anni dalla fine della seconda guerra mondiale, Nimis è un paese ancora lontano da quel cambiamento industriale che avrebbe mutato il tessuto sociale dell'intero Paese. Leggiamo la prima strofa di *Slavia italiana*[556]*:*

---

553 E. Cucchi, *Coraggio*, 1998-1999, Olio su tela con materiale elettrico, 280 x 400 cm, Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, Torino. Si veda la nota 346.

554 G. Bataille, *L'esperienza interiore*, op. cit., p. 43.

555 Y. Bonnefoy, *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*, Torino, Rosenberg&Sellier, 2018.

556 *Slavia italiana* (38): «Madri così presenti dopo essere tante volte morte: / grida sulla porta, zoccoli da soli, anni. / Nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno / – campi della loro vita, erba e filari della loro vita -. // Si era soltanto piccoli e c'erano le felci da raccogliere / per il maestro Dialmo una mattina di agosto. / Le felci come un viso che si impara dietro il muro del paese / una mattina tutti insieme con il maestro Dialmo. // Sono venuti giù i sassi, / il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo. / Siamo scappati dagli occhi, il vento nella testa. // Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo / – cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni – / contro la terra e i sassi, senza poter finire». La poesia è anche presente ne *Il parco del Triglav* (PT 15).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Madri così presenti dopo essere tante volte morte:
grida sulla porta, zoccoli da soli, anni.
Nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno
– campi della loro vita, erba e filari della loro vita –. (38.1-4)

Madres tan presentes después de estar muchas veces muertas:
gritos en la puerta, zuecos solos, años.
Abuelos que trabajan la tierra de otros y hablan dialecto esloveno
− campos de su vida, hierba e hileras de su vida −.

Viene raffigurata la continuità delle vite nei luoghi, ossia quel mondo di mezzadri tra il Friuli e la Slovenia, dove si mischiano le lingue e i destini. Le madri appaiono innanzitutto nel contrasto tra il loro essere presenti e l'«essere tante volte morte» (38.1), per poi essere definite, al secondo verso, da un elenco: «grida sulla porta» per radunare chi è fuori (i bambini, gli uomini), «zoccoli da soli» a segnare una presenza dentro la casa, che si dilata nella continuità degli «anni» (38.2). Anche negli uomini, mezzadri («nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno», 38.3), si scorge questo accordo con la terra, una sorta di immanente eternità che dà significato e identità al loro agire: «– campi della loro vita, erba e filari della loro vita –» (38.4). In Friuli Benedetti trascorre un'infanzia povera, incistata in un paesaggio di boschi, campi, monti, animali e una coralità di figure scomparse a opera del tempo e dei suoi eventi traumatici, come il terremoto del 1976[557], il quale segna il distacco non solo simbolico tra il vasto mondo di memorie della sua poesia e il nuovo paesaggio ricostruito su quelle macerie. Quasi mille morti, più di quaranta Comuni praticamente rasi al suolo, oltre quarantamila sfollati, questo terremoto ha, di fatto, distrutto la civiltà contadina della regione, favorendo l'ingresso repentino e traumatico nella civiltà industriale. Tuttavia non vi è alcun intento documentario né civile nel mettere in scena le figure o i presunti valori di quel mondo perduto, perché in gioco vi è sempre la questione di come rappresentare la forma di vita di un individuo nella distanza della lingua. Quella del terremoto è allora una doppia ferita, sia in quanto i luoghi dove si è radicato il vissuto sono scomparsi, sia per la distanza inesorabile tra il sentirsi vivi e la coscienza di esserlo. Nella poesia *In fondo al tempo*[558] l'improvviso e lo spavento del terremoto frantumano l'accordo del mondo rurale. È sommersa la casa, di cui è visibile solo il «bastone diritto» in mezzo a un fiume di fango (37.6); «le ombre vanno sotto l'asfalto» (37.9), «si cercano i bambini» dispersi «nei tubi di cemento» (37.10)[559]. La paura invade quelle vite, alle quali ora

[557] Il 6 maggio 1976 Friuli Venezia Giulia è stato colpito da un terremoto (l'*Orcolat*, cioè l'*Orco*, in friulano) di magnitudo 6.5 della scala Richter. Ulteriori grandi scosse si sono registrate l'11 e 15 settembre.

[558] *In fondo al tempo* (37): «Stamattina il cielo batte la mano del temporale, / l'uomo delle cambiali è venuto a farci stare qui solo per guardare / chi può venire sulla porta a fare un grande rumore. / Le nuvole mangiano l'infinito, / mandano al gabinetto tutto lo sguardo. Annina, / è nel rivo di fango il bastone diritto che ricorda la tua casa. / Ha una volta il tetto di lamiera / con i muri grossi, e una volta solo i fiori con Silvio che parla. / Nella strada le ombre vanno sotto l'asfalto, / si cercano i bambini nei tubi di cemento della fognatura nuova. / Dietro gli scuri grida la lingua dei genitori. Dietro gli scuri / la carne delle bambine ha avuto un cortile pieno di rondini, / le teneva la terra, non so come dire, la sabbia e l'erba. / Il terremoto improvviso / come il morto che viene alla spalla per farci sentire / improvvisa la luna, la luna, la luna».

[559] Il verbo impersonale rende ambigua la scena: i bambini potrebbero essere cercati perché dispersi, oppure potrebbero cercarsi tra loro perché stanno giocando.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resterà solo il tempo di prima. A segnare che il persistere della mancanza è il cielo («Stamattina il cielo batte la mano del temporale», 37.1), la cui verticalità, qui addirittura carica di pioggia, contrasta con l'esserci nei luoghi insieme alle cose guardate. Infatti in altre poesie il cielo di Benedetti (che quasi sempre compare in apertura) «diventa basso e poi scompare» (59.4), «sta sul pensiero di piangere» (53.1), è attraversato da nuvole «che mangiano l'infinito» (37.4); e ancora, «l'alto sono gli occhi che vengono a guardare / sul cielo che resta fermo ogni sera, sparso di alberi davanti» (118.1-2). È lì, nello sguardo verso l'alto, che la voce si spezza e dice che il corpo è qui, ma *qui* non è il mondo, perché non basta respirare, muoversi, guardarlo: se la ferita resta aperta, i nostri occhi sono sempre portati fuori da qui. Ecco dunque il motivo del guardare le cose per scoprirsi fuori dalle cose che sono e sono state. La scomparsa improvvisa – «improvvis*» è iterato (37.15-17) – della pienezza cede il passo al terrore della terra, che fino a un attimo prima «teneva» (37.14) «la carne delle bambine» (37.13). «Tenere» è un verbo ricorrente nell'autore a significare «trattenere, accogliere» per non disperdere il sentire. In questo caso il suo effetto è amplificato dal verbo «ha avuto»[560]: la pienezza appartiene al passato, quando quella carne «ha avuto un cortile pieno di rondini» (37.13), e contrasta col vuoto del presente. La paura sta anche «dietro gli scuri» (37.10), espressione ripetuta nello stesso verso, preferita come variante metonimica della casa, proprio per la paura presente nella sonorità della /u/, la quale è ripresa nella chiusa dal sapore surrealista, con l'immagine del morto «che viene alla spalla per farci sentire / improvvisa la luna, la luna, la luna» (37.14-15). Qui emerge qualcosa di ctonio, nella natura che parla dei morti, evocati nella parola «luna» come una formula magica, capace di annunciarli e di creare quella zona sospesa tra sogno e realtà percepita. Sempre in *Slavia italiana*, leggiamo: «Sono venuti già i sassi» (38.9) come effetto del terremoto appare con un altro calco quasi dialettale: «venire giù» significa franare, rotolare in basso; è il rovesciarsi del mondo in un tragico adynaton. Addirittura «una pietra grossa» (38.10) è caduta nel letto della zia: anche qui l'abominevole è raccontato con un filtro lessicale infantile («grossa»). Le pietre cadono su quelle vite, che restano «senza sguardo» (38.12), ossia attonite, invase dalla paura per l'inevitabile scomparire del mondo, che solo le cose sono ancora in grado di «dire», come prove di un'esistenza («– cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni –», 38.13). È una fuga dallo sguardo («Siamo scappati dagli occhi», 38.11) perché ciò che vede sono macerie e insostenibile angoscia; una condizione ancora più terribile perché non finisce, ma prolunga la paura in un'eternità. Infatti l'ultimo verso, «contro la terra e i sassi, senza poter finire» (38.14), pare alludere al protrarsi delle ferite oltre l'evento, tanto che la flebile prima persona era già emersa dichiarando: «Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo» (38.12), dove «ogni giorno» è una colpa per lo sbigottito perdurare dei vivi. Dalla terra sgomenta sorge il pensiero di una fine senza fine, che si dilata all'infinito.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[560] Anche il verbo «avere» in Benedetti significa «accogliere, sentire l'appartenere di qualcosa».

6.3 «Scarto minimo» e *La otra sentimentalidad*

Nel 1975 Benedetti si trasferisce a Padova, dove si laureerà in Lettere con una tesi sull'opera complessiva di Carlo Michelstaedter, diplomandosi poi in Estetica presso la Scuola di Perfezionamento della stessa Facoltà universitaria[561]. Centrale in quegli anni è l'esperienza di «Scarto minimo»[562], una rivista pubblicata a Padova in sei numeri (dal numero 0 al numero 5) tra il novembre 1986 e il giugno 1989 con cadenza non regolare[563]. La redazione era composta da Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori, che gravitavano intorno al Dipartimento di Lettere. Racconta Dal Bianco:

> Erano ventotto pagine; io avevo venticinque, ventisei anni. Mario Benedetti era più grande, insegnava a scuola, ma aveva l'affitto da pagare. Fernando Marchiori ha la mia età, ma si era laureato prestissimo. Fare una rivista così voleva dire che ogni pagina era una roba in cui stavi mettendo il sangue […] Poi alcune delle riviste degli anni Ottanta avevano dei finanziamenti. Noi no: eravamo piccoli, non avevamo molti contatti, eravamo infinitamente snob. Dovevamo fare direttamente ogni cosa: interagire con le librerie, ad esempio. Ogni numero di «Scarto minimo» era l'ultimo. Eravamo in tre. C'era uno che voleva farla finita ogni tre settimane, uno che voleva fare la rivista a tutti i costi, uno che doveva mediare tra i due: questo ero io, e dovevamo convincere il Benedetti a smetterla di giocare al massacro[564].

La rivista ha ospitato testi dei loro autori, di altri poeti affini per poetica, traduzioni di poeti stranieri[565], brani da autori stranieri ritenuti importanti per la definizione di una poetica condivisa

---

561 Di recente, dall'Archivio dell'Università di Padova sono stati ritrovati la sua tesi di laurea (*Carlo Michelstaedter: La dissoluzione del* soggetto, Facoltà di Lettere dell'Università di Padova, anno accademico 1979-1980, relatore prof. Scaramuzza) e di perfezionamento in Estetica (*La polemica antieristica in Platone e e nelle confutazioni sofistiche di Aristotele*, anno accademico 1983, relatore prof. Pasqualotto). Nella tesi di Michele Joshua Maggini (*Studio della poetica di Mario Benedetti: dalla tesi di laurea su Carlo Michelstaedter a "Umana Gloria"*, Università di Bologna, Anno Accademico 2019-2020) viene analizzata per la prima volta la tesi di laurea di Benedetti, in cui sono già presenti molti snodi del suo pensiero più maturo.

562 Per una bibliografia su «Scarto minimo»: C. Crocco (a cura di), scheda su «Scarto minimo», https://r.unitn.it/it/lett/circe/scarto-minimo (nell'ambito del Progetto CIRCE–Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee); S. Dal Bianco, «Scarto minimo». Una poetica, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 14, dic. 2020, disponibile all'indirizzo: http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/471; F. Marchiori, *Ottanta a nordest*, in R. Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 73-89.

563 n. 0, novembre 1986; n. 1, marzo 1987; n. 2, ottobre 1987; n. 3, aprile 1988; n. 4, dicembre 1988; n. 5, giugno 1989. Il n. 0 è pubblicato dall'Associazione Inverso, mentre dal n. 1 da Panda Edizioni (da questo numero inoltre compare Giulio Mozzi come direttore responsabile).

564 C. Crocco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, «404: file not found», 4 marzo 2013.

565 Hubert Juin è tradotto da Fernando Marchiori («Scarto minimo», n. 0, nov. 1986, pp. 37-41). Maria Iliù è tradotta da lei e Stefano Dal Bianco («Scarto minimo», n. 1, mar. 1987, pp. 36-39). Dylan Thomas è tradotto da Marco Molinari e Stefano Colletti («Scarto minimo», n. 2, ott. 1987, pp. 17-21). Duncan Bush è tradotto da Anna Grazia Giardino («Scarto minimo», n. 3, apr. 1988, pp. 26-27). Marianne Moore è tradotta da Stefano Dal Bianco («Scarto minimo», n. 4, dic. 1988, pp. 26-29). Robert Walser è tradotto da Andrea Barbi («Scarto minimo», n. 5, giu. 1988, pp. 20-23). Antun Branko Šimić, Tin Uljević e Josip Pupačić sono tradotti da Ugo Vesselizza (*Tre poeti serbo-croati*, *Scarto minimo* n. 5, giu. 1988, pp. 38-47).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Bousquet[566] e Cioran[567]) e soprattutto densi saggi di poetica, discussi e condivisi dai redattori. È questo il principale motivo di interesse della rivista, che si è imposta tra quelle degli anni Ottanta nel proporre una prospettiva poetica originale. Tuttavia, a differenza delle altre riviste che si stampano in quegli anni, essa si contraddistingue per una teoresi contro se stessa, perché consapevole della «contraddizione in seno alla scrittura (e alla lingua), il suo essere separata (e noi in virtù di essa) dalla verità»[568], volta a cercare una parola di poco straniata rispetto alla comunicazione ordinaria, quel tanto che basta perché diventi lingua *altra*, in grado di mettere a nudo la vulnerabilità dell'uomo.

Il titolo della rivista si rifà allo straniamento[569] di Šklovskij, che considera la lingua poetica in rapporto alla vita: «per "sentire" gli oggetti» e il loro divenire, restituendo così senso alla vita, dobbiamo percepirli in modo deautomatizzato, affinché la nostra stessa percezione vi indugi, cioè sia impedita dal procedere[570], e possa aumentare «la difficoltà e la durata della percezione»[571]. Ciò accade quando infrangiamo il ritmo della catena linguistica di quello *scarto minimo* necessario a straniarci da esso per fermarci e pensare alla nostra vita. La «verità» della lingua per «Scarto minimo» non è la confessione di sé, ma ha a che fare con il *dire la vita* come appare, senza porsi né al di sopra delle cose – usando ad esempio un lessico prezioso, tecnico o ad alta escursione diafasica –, né al di sotto, verso un minimalismo povero. Cogliere l'intensità dell'esperienza mentre accade è tuttavia una tensione irrealizzabile, poiché siamo esposti alla lingua che non può dire, perciò non vi può essere «fiducia nella lingua, perché le parole non sono affatto più vere delle cose»[572]. Noi accadiamo nella quotidianità del nostro agire e viviamo nella lingua per comprendere l'ambiente, ma nello stare in relazione con le cose la nostra separatezza mostra una ferita insanabile tra noi e il mondo. Nominate dalla lingua, le cose dunque entrano nel vissuto, ma stanno nella distanza, che è impossibile presenza. Di qui le titubanze e il difetto della lingua, la quale rimane sempre un filtro simbolico e arbitrario tra noi e le cose («Come tanto bianco uno può dirlo come si vuole?, / che non è questa la neve, non è questa neve che è grande per noi?», 114.6-7; «Io che sono

---

566 Secondo Bousquet, tramite le cose la nostra temporalità entra nella lingua se lo sguardo non intende indagarle come oggetti, ma se si attesta in una dimensione pre-sensibile di «inconoscenza», una sorta di percezione alogica, in cui il soggetto si fa corpo col mondo, esce fuori da sé, per sentire la vita. È una sorta di conoscenza in negativo, in cui i confini tra il visibile e ciò che accade nella mente si fanno permeabili e il sentire prevale sul capire, nel tentativo di fermarsi sulla soglia della coscienza. Ne *La conoscenza della sera* (J. Bousquet, *La Connoissance du Soir*, Paris, Gallimard, 1947, trad. it A. Marchetti, *La conoscenza della sera*, Rimini, Panozzo Editore, 1988) egli si riferisce alla «cognitio vespertina» del *Liber sententiarum* di San Bonaventura, la quale rappresenta la conoscenza di Dio nelle sue opere, secondo l'idea che Egli si riveli in ciò che appare. La conoscenza della sera prende atto della separatezza dell'uomo dal mondo per cercare di ricomporsi in un'unità che precede il mondo, nel momento in cui lo sguardo si allontana dalla dimensione razionale per fermarsi nelle sfumature delle cose e nella loro ombra. Scrivere è restare nell'ombra, nella sfumatura della sera, abbandonando la coscienza in una tensione impossibile.

567 Entrambi gli autori sono stati tradotti da Renato Poletti, rispettivamente in *Scarto minimo* n. 4, dic. 1988, pp. 30-34; *Frammenti del Journal dirigé*, *Scarto minimo* n. 2, ott. 1987, pp. 27-31.

568 «Scarto minimo», n. 0, nov. 1986, p. 3. L'editoriale, in corsivo, è firmato dalla Redazione.

569 Il termine, coniato dallo studioso nel 1916, è «ostranenie», con l'errore di grafia di una sola «n» anziché due, ma sopravvisse proprio in questa forma.

570 «Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"» (V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, op. cit., p. 88).

571 V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, op. cit., pp. 82 e segg.

572 S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, pp. 11-15: 12.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

delle cose negli occhi, / ma non so dire come sono quando le guardo», 131.3.7-8), malgrado nelle parole perduri, nella sua intensità, la traccia dell'esperienza che ci ha rivelato a noi stessi a partire da un luogo o da un evento accaduto:

> Quando dici "erba" piango,
> quando nelle tue parole ci siamo noi e c'è tutto
> l'aver incominciato da piccoli,
> qui in questa nostra terra, dici, in questa nostra terra. (101.2-5)

> Cuando dices "hierba" lloro,
> cuando en tus palabras estamos nosotros y esta todo
> el haber comenzado de niños,
> aquí en esta nuestra tierra, dices, en esta nuestra tierra.

Le parole gettano una distanza anche tra noi e gli altri, presenti in quanto assenti, ognuno nel mondo della sua esperienza, divisi all'interno di un orizzonte che sentiamo comune:

> Non sapevo se le mie parole erano le stesse
> per tutti, la mia notte
> se era la stessa nessuno lo sapeva.
>
> Valli, ogni volta che venivo,
> erba ripetevo, adesso è ancora questa erba,
> e alberi, toccarli, dire alberi.
>
> Viale che non guardo,
> rimasto come lo sapevo ma neppure un viale.
> E cammino anche più in là di me
> adesso che piangere è pioggia,
> e stare soli è più grande. (124)

> No sabía si mis palabras eran las mismas
> para todos, mi noche
> si era la misma nadie lo sabía.
>
> Valles, cada vez que venía
> hierba repetía, ahora es todavía esta hierba,
> y árboles, tocarlos, decir árboles.
>
> Avenida que no miro,
> estaba como la recordaba, pero tampoco una avenida.
> Y camino también más lejos de mí
> ahora que llorar es lluvia
> y estar solos es más grande.

Deve esserci la distanza per far sì che la vita scorra nella relazione tra noi e l'altro. Le cose, che entrano nella nostra esperienza, ci ricordano la loro distanza e, al contempo, rivelano il nostro stesso

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

essere distanti, mancanti, così che l'intensità del sentire nasconde l'impossibile adesione delle parole alla vita:

> Io non ho più niente di me.
> Respiro la fatica della stanza a stare
> dove gli uomini non sono più.
> Io che sono qualcos'altro: distanza dalla vita (117).

> No me queda nada de mí.
> Respiro la fadiga del cuarto a quedar
> donde los hombres ya no están.
> Yo que soy algo más: distancia de la vida.

In una delle ultime poesie della raccolta, già ricordata prima, Benedetti scrive: «Povera umana gloria / quali parole abbiamo ancora per noi?» (128.7-8). La *gloria umana* sta tutta nel dire, senza ironia o maschere, la verità della nostra esperienza, che è il luogo della mente dove trovare (cioè sperare di trovarla e non trovarla mai) la parte più vera di noi. In *Materiali di un'identità* egli dice che l'eccesso del sentire riconduce alla finitudine dell'uomo:

> Questo dell'uomo è grande, il poter sopravvivere nel luogo della dismisura e dell'eccesso, è la più grande coscienza della nostra esistenza, la coscienza infinita di una innumerevole esistenza. In essa infanzia e futuro sono compresenti nell'immaterialità del sentimento della fine nel quale noi ci riconosciamo, attraverso il quale noi sappiamo di essere. Non vi è per questo un'accettazione entusiastica della morte, ma soltanto il sentirla intensamente, cercando di non averne paura, di non allontanarla, per vivere più compiutamente la nostra vita, per morire con le nostre cose, interamente[573].

La condizione umana è un aggirarsi nel mondo in uno stato di sospesa provvisorietà e in una irrimediabile solitudine, sulla quale trionfa la vita, incurante del nostro stare tragico e del nostro sforzo di inglobarla nella scrittura. Essere coscienti di questa separatezza non si risolve tuttavia nel rancore o nelle maschere nei confronti della lingua, proprie invece della neoavanguardia e dello sperimentalismo allegorico, per esempio attraverso l'esibizione di artifici antilirici attraverso l'interposta persona, lo smontaggio e l'accatastarsi della lingua, la presunta referenzialità dello sguardo, il recupero delle forme chiuse[574], il collage e l'escursione diafasica. Prendendo le distanze da tutto ciò, i poeti di «Scarto minimo» lavorano sui fenomeni ritmici e intonativi, che meglio rappresentano il corpo e il respiro dell'essere umano nel mondo. In altri termini, lo *scarto minimo* tra la lingua della comunicazione e la lingua *altra*, necessariamente poetica, non va cercato nel

---

573 M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, op. cit., p. 28.

574 Negli anni Ottanta i neometrici furono accusati di manierismo, di «postmoderno al servizio dei filologi» (S. Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, «Scarto minimo», 3, 1988, pp. 31-37), di essere una pratica postavanguardistica, in cui l'insistenza metrica era solo un modo per esorcizzare la fine non finita della tradizione e dunque il fallimento del progetto di abbatterla, senza proporre realmente un orizzonte nuovo per la poesia, anzi illudendosi che le forme metriche, grazie alla loro allegoricità, cioè al loro rinviare ad altro in grado di varcare i confini della letterarietà, potessero costituire non solo la nuova poesia, ma anche una nuova forma di impegno intellettuale. Comunque la si pensi, questo fenomeno poetico ha contribuito a riaffermare una coscienza metrica, rimettendola al centro del fare poetico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lessico, ma nella sintassi e nel ritmo, in quanto essi incarnano la nostra mancanza. Ecco perché questa poetica non va confusa come una variante minimale della poesia confessionale: il suo nucleo centrale riguarda la specie, non l'immediata espressione di sé. La persona che dice io e che si mostra nuda e vulnerabile in realtà è una singolarità, appartiene a tutti e mostra i frammenti del vissuto per convocarci nella lingua, il luogo più vero che accade dentro di noi, permettendoci di stare nella vita, anche se non sappiamo «come dire», sovrastati dalla sensazione che vivere mancando sia costitutivo dell'essere umano. Ci si allontana, dirà Benedetti, da:

> una scrittura intesa come coincidenza del mondo, come riferimento a un piano esterno dove l'esprimere fa coincidere se stessi con le parole in una continua e rassicurante attività di identificazione. E che ci porta costantemente fuori, in una distanza da noi stessi dove sappiamo di non appartenerci e paradossalmente di consistere nell'unica nostra realtà[575].

È il 1986, Mario Benedetti non aveva ancora trovato il modo, ma già capiva l'orizzonte della sua poesia: scrivere è dire la condizione umana esponendosi alla lingua, che rispecchia la nostra solitudine sospesa, con una sintassi in bilico, come lo spazio-tempo della mente, per portarci fuori da noi stessi, in un luogo che incarna la nostra unica vera realtà, quella in cui abbiamo sentito di essere vivi. La sua poesia racconta l'intensità della nostra esperienza mentre accade nella distanza della lingua. Tuttavia il percorso che avrebbe portato agli esiti formali di *Umana gloria* era ancora tutto da scoprire. Infatti, nelle prime raccolte le misure metriche tradizionali cristallizzavano le immagini su una superficie ancora distinguibile, come se Benedetti si trovasse ancora a metà tra il respiro della tradizione novecentesca (le sue influenze sono state: Trakl, Pavese, Rilke, *Somiglianze* di De Angelis e, solo più tardi, Celan o il Fortini di *Composita solvantur*) e il tentativo di disfarsene, dovendo ancora trovare il modo di dire l'insituabilità dell'esperienza, come se essa fosse ancora un impulso incompiuto. Dagli anni Novanta Benedetti adotterà un verso più lungo, il cui andamento anfibrachico o anapestico renderà instabili i piani temporali. Al tempo stesso all'interno del verso si innescherà un inciampo tra l'incedere delle cellule ritmiche e le cesure, proprio mentre ci avvolge il propagarsi delle ripetizioni foniche e lessicali.

In Spagna erano gli anni de *la otra sentimentalidad*[576] di Egea, García Montero e Salvador: i tre firmatari del manifesto del 1983 volevano imprimere un cambiamento nella poesia spagnola, in particolare allontanandola dall'impegno civile, sulla scorta sia della *nueva sentimentalidad* di

---

[575] M. Benedetti, *"Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso"*, «Scarto minimo», ibidem.

[576] Per approfondire le tematiche de *la otra sentimentalidad* si rimanda a: A. Ghignoli (a cura di), *La notte dell'assedio. Quattro poeti spagnoli contemporai*, Orizzonti Meridionali, Cosenza, 2005; A. Ghignoli, *La poesia complice di Luis García Montero*, «Logos», Patti (ME), III, 5, settembre-ottobre 1998, pp. 24-29; A. Ghignoli, *La molteplicità nella poesia spagnola dell'Ottanta*,«Logos», Patti (ME), III, 6, novembre-dicembre 1998, pp. 22-25; S. Whanón (*Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia*, in R. Morales Raya (a cura di), *Homenaje a la profesora Mª Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510) e all'antologia curata da F. Díaz de Castro (*La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara–Vandalia, 2003), nella quale sono raccolti i testi non solo dei tre firmatari del manifesto, ma anche del cosiddetto gruppo allargato, composto da I. Mengíbar, T. Gómez, Ángeles Mora, A. Jiménez Millán e B. Prado. García Montero in traduzione italiana: *Tempo di camere separate*, A. Ghignoli (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2000; *Primo giorno di vacanza*, F. Luti (a cura di), Firenze, Pagliai-Polistampa, 2001.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Machado[577], sia della finzionalità del personaggio poetico promossa da Jaime Gil de Biedma, in nome di una forma poetica tra interiorità e esperienza comune, poi equivocata nell'etichetta di «poesía de la experiencia»[578]. In un dato momento storico un sistema culturale è peraltro percorso simultaneamente da spinte innovative o in continuità rispetto alla tradizione, la quale rappresenta le tracce di sé lasciate dagli esseri umani per superare la loro temporalità. Istanze cognitive differenti, e anche in conflitto tra loro, convivono quindi nelle opere e nei movimenti, disponendosi al centro o ai margini del sistema letterario, in base alla capacità di incarnare il sentire prevalente degli esseri umani in un dato periodo. Nondimeno, se l'essere umano sta nel mondo tramite la lingua che entra nelle forme estetiche, i cambiamenti delle forme artistiche mostrano quelli della vita degli uomini. Nella realtà poetica spagnola postfranchista, dopo la «transizione» tra il 1975 e il 1977 e l'instaurarsi della democrazia, se *la otra sentimentalidad* si è affermata come movimento poetico principale, capace di rappresentare il vissuto secondo nuove esigenze, negli stessi anni vi è un'esplosione di poetiche variegate, spinte a a rifondare una poesia, prendendo atto che nessun capolavoro censurato dal regime attendeva di essere riesumato. Ecco allora il fiorire delle correnti surrealista, onirica o erede dei *novísimos*, tutte comunque tendenti a una dimensione più indefinita, quand'anche metapoetica o scettica rispetto al reale, memore della generazione del Cinquanta, che volgeva la lingua quotidiana all'ironia per contrapporsi alla retorica ufficiale. Se dunque è vero che negli anni Ottanta si assiste a un proliferare della poesia vicina al quotidiano in contrapposizione al culturalismo dei *novísimos*, nell'operazione di Montero l'accento viene posto sul carattere finzionale dell'esperienza: nelle sue poesie la voce del testo non è la propria, ma quella di un personaggio che esprime un vissuto particolare. La sincerità è un inganno da smascherare, sia perché i sentimenti abitano la temporalità e mutano col mutare della relazione tra l'individuo e la società, sia perché l'esperienza stessa presuppone un distanziamento tra l'uomo e il mondo, rivelandosi nel processo immaginativo. In tal modo l'autore intende liberarsi dall'espressivismo romantico e dalla lirica concepita come espressione di un io poetico che coincide con quello empirico, il quale si pone in qualche modo fuori dalla storia, attribuendo valore universale alle sue riflessioni particolari. Il testo diviene così lo spazio dove un io agisce in una realtà storica e la sua esperienza − grazie all'ibridismo della poesia in prosa, al collage, alla teatralità dell'interlocuzione con il tu, alla presenza della terza personale e delle forme impersonali − non appartiene più a un individuo particolare. La poesia può così tornare ad assumere una dimensione storica, in grado di contrapporsi alle dinamiche economico-politiche alienanti, senza la frontalità dell'impegno civile, proprio grazie al suo essere «actividad deformante», che si allontana da un'esperienza particolare, come si legge nel manifesto del 1983:

> Machado: «En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: "Detrás de cada poesía hay un embuste". Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto

577 «Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre» (A. Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, O. Macrì (a cura di), Madrid, Espasa Calpe, 1988, t. IV).

578 S. Whanón, *Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia*, op. cit. p. 496.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> imprescindible, El juego de hacer versos. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria»[579].

Facendo propria una riflessione di Diderot ne *Il paradosso dell'attore*[580], per Montero la lirica non coincide con la sincerità dei sentimenti, ma è espressione sincera, cioè capace di abitare i sentimenti del presente in una scena dove gli eventi e le cose figurano come verosimili nello spazio del testo, comune al lettore. Il legame sociale, frantumato dal capitalismo e evidente nel soggetto frammentato, immagine di moltitudini di solitudini, può ricomporsi nella finzione del testo poetico e nella debolezza esibita di una scena intima. L'idea della poesia come «scena» è peraltro affine anche ai poeti di «Scarto minimo» e a Benedetti, i quali la specificano come «lirica»[581], ossia esito di una sensazione mentale, promossa dalla sintassi e dal ritmo, prima che dal lessico, poiché questi ultimi fanno parte del corpo, che comprende l'alterità del reale e l'impossibilità del linguaggio di aderire alla vita. Sempre intorno al discorso della scena, si può chiamare in causa Goya, uno degli artisti spagnoli più significativi per Benedetti, in particolare le sue *pinturas negras*, alle quali si richiama il titolo di un'altra importante raccolta poetica, *Pitture nere su carta*, in cui il mondo di *Umana gloria* è portato alle estreme conseguenze. Nel suo saggio su Goya[582], Bonnefoy ricostruisce il percorso che ha portato a concepire le opere nella Quinta del Sordo, in seguito a una malattia sconosciuta, che nel 1792 aveva reso praticamente sordo il pittore. Bonnefoy rileva come nella storia della pittura il primo piano, dove di solito campeggiano le figure, è il luogo delle apparenze illusorie, mentre nello sfondo campeggia l'irrappresentabile, espulso dal primo piano e mascherato dall'azzurro del cielo o da un orizzonte, «affinché in quello sfondo, in quella profondità, non vengano immaginate altre cose, né supposti altri esseri: per tenere a distanza i pensieri rifiutati»[583]. Nella serie terribile e grottesca delle pitture nere, composta tra il 1819 e il 1823, il nulla, che soggiace allo sfondo, invade il primo piano attraverso il «sogno notturno, i brandelli che al risveglio ricuciamo insieme alla meglio, desiderando dimenticarne il caos»[584]: una sorta di rêverie che significa senza significati, dove le figure e gli eventi abitano un luogo e un tempo senza sfondi o primi piani, incoerenti e frammentati. Lo sfondo si riversa dunque nel primo piano, dove Goya fa a meno delle forme e del colore, che costituiscono l'inganno del visibile, disaggregato e travolto nei suoi stessi fondamenti. Così egli distrugge ogni significato dell'esistenza. Nulla ha valore, tranne la compassione autentica, come emerge ne *Il cane*[585]: destinato a scomparire nell'indifferenza della natura[586], la sua testa resiste un solo istante per permettere a noi di accorgerci di lui: il cane rappresenta allora l'Altro verso cui siamo mossi a compassione. Sul punto in cui ogni forma sta per

---

579 J. Egea, L. García Montero, Á. Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote, 1983, p. 14.

580 D. Diderot, *Paraxode sur le comédien*, Parigi, A. Sautelet et C.ie Libraries, 1830, trad. it. *Paradosso sull'attore*, R. Rossi (a cura di), con uno scritto di Y. Belaval, Milano, Abscondita, 2002, pp. 16-30.

581 S. Dal Bianco, *Due generi della rappresentazione*, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 11-13: 11.

582 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit.

583 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 69.

584 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 70.

585 F. Goya, *Il cane*, olio su muro trasportato su tela, 134x80 cm, Prado di Madrid, 1820-21.

586 Sembra inghiottito dallo stesso paesaggio de *La ginestra* di Leopardi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

essere ingoiata dallo sfondo, traspare la compassione, «lo slancio dell'Io verso l'Altro»[587]. Compassione che trova spazio anche in *Pitture nere su carta*, l'opera di Benedetti che trascina alle estreme conseguenze la questione della separatezza dell'essere umano e della lingua dal mondo. Si elencano frammenti e la colloidalità dei piani temporali e delle figure si rastremano in una struttura poematica e seriale[588], in cui la vita è concepita come un mausoleo a cielo aperto, ossia un luogo per celebrare l'esterno della mente degli esseri umani, riversato nelle loro opere. Facendo divenire salma[589] ogni prodotto culturale dell'uomo, il mausoleo lo custodisce e lo celebra. Come Goya aveva riempito i muri della *Quinta* con le sue opere, rendendo la sua casa un mausoleo vivente, così *Pitture nere su carta* sarebbe la *quinta* che Benedetti allestisce per incarnare la mente in un mausoleo, rendendo omaggio alle tracce di sé che gli uomini lasciano sulla terra. Per questo dovremmo leggerlo come ci si aggira tra le stanze di un'architettura, alla ricerca di connessioni e corrispondenze.

Come Goya, colpito da una malattia, così Benedetti, che in quegli anni aveva visto riacutizzarsi i suoi problemi fisici, sente di essere sopravvissuto a se stesso. La sensazione di vita postuma prosciuga la lingua e la sintassi, nominale, paratattica, disseminata di ellissi, slittamenti e elenchi, che ora sono rottami accatastati senza senso, mentre prima evocavano la vita dei morti nelle cose. I versi, spesso distici, sono rotti all'interno da due o tre cesure. La lingua si mostra nell'atto di scarnificarsi o, all'opposto, riesce a consistere solo se letteraria (di qui l'alto tasso di citazioni presenti nell'opera[590]); possiamo anzi dire che soltanto la letterarietà della lingua regge all'urto che disgrega anche quel soggetto che già in *Umana gloria* aveva iniziato a scivolare lungo la faglia dell'autodafé. A questo punto del suo percorso poetico, per Benedetti il senso della lingua si ritrae, si dà per barbagli, non capiamo più chi sia a parlare. Nel mistero di un corpo portato alla vita si insinua il non essere più e viene suscitato un moto di stupore, incarnato dall'esclamazione «oh», di cui *Pitture nere* è qua e là disseminata[591]. Essa è il modo in cui la lingua dice la vita arrestandosi al suono privo di senso. Incapace di stare nell'esperienza, può accorgersi essere là, nello stupore

---

587 Y. Bonnefoy, *Le pitture nere*, op. cit., p. 93.

588 *Pitture nere su carta* è composto da 79 poesie, cui si aggiunge il singolo componimento di apertura, suddivise in 8 sezioni (che comprendono tra i nove e gli undici testi, decrescendo col procedere dell'opera), chiamate capitoli.

589 «Salma» non solo nel senso di spoglie mortali: la sua etimologia (lat. tardo *sagma*, **sauma*, dal gr. σάγμα «carico, basto»; cfr. *soma*) richiama anche il corpo umano, in quanto carico dell'anima.

590 Gezzi rileva «il Foscolo dei *Sepolcri* («Vai, per sempre avremo, // dissero, nozze, tribunali, are», I, 5), il Dante di *Paradiso* XXXIII («Oh,… come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova», VI, 9), il Leopardi degli abbozzi poetici («Iride alla levata del sole. Luna caduta secondo il mio sogno», VII, 5), e poi García Lorca («Né carne né sogno. Ecuador entre el jazmin / y el nardo", "Inmóvil por el cielo… / È il colore della luna», IV, 1), Victor Hugo in francese («Malgré moi je reviens, et mes vers s'y résignent», IV, 8) o in traduzione («Un uomo ha vissuto, che si chiamava Varron», IV, 8), o l'amatissimo Paul Celan («Dal tuo / …du rollst die Altäre / zeitenwärts…», V, 8). Una poesia molto significativa, a tal riguardo, mi appare IV, 8, che si legge alla perfetta metà del libro. Come si desume dall'epigrafe, si tratta del resoconto di una visita al celebre cimitero parigino di Père-Lachaise, dove sono sepolti numerosi scrittori e artisti» (M. Gezzi, *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, carmillaonline.com, 13 gennaio 2009).

591 I luoghi di *Pitture nere su carta* in cui ricorre «oh» sono i seguenti: «Oh gli anni che hai e che ho» (150.4), «Dentro, insperati, oh, ma gli altri uguali insieme» (151.7), «piango per questo, oh per questo» (157.7), «Dal muschio stare muschio, oh» (165.7), «Oh fulmine, alone del sole, alone della luna» (190.7), «Oh, …come si convenne» (213.5), «Oh» (237.6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fossile, se non dice nulla[592]. Addirittura nell'ultima poesia di *Pitture nere su carta*[593] siamo giunti nelle *physical dimensions* (come dice l'epigrafe), le proprietà primitive della materia. Tutto è in un punto e sta per accadere, la materia deve ancora fondarsi e il suono, ancora senza senso, sta per diventare lingua. Si avvertono «Bisbigli, fasce, dissolvenze» (237.2), «fiabe», evocati da uno sguardo che sta fuori per cogliere l'impulso del vivente: «L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta» (237.3-4). La frase è frantumata, scompare il soggetto (chi ascolta? Qualcosa o l'esterno?). Sappiamo solo che siamo «qui» (237.5) e a dirlo non c'è che lo stupore: «Oh» (237.6). Sembra l'accorgersi della vita che inizia, l'accadere del big bang. Non potendo stare muti, siamo usciti nel rovescio del nulla e l'ultimo atto della lingua è il possibile inizio della materia cosciente.

L'esperienza della lingua è un tema comune tra i poeti de *la otra sentimentalidad* e di quelli di *Scarto minimo*, così come la coscienza della distanza della lingua dall'esperienza, il desiderio di convocare il lettore in un'esperienza comune a partire dal testo-scena, l'interrogarsi sulla *sincerità* della poesia, l'instabilità della voce poetica tra solitudine e dimensione sociale[594]. Tuttavia *Scarto minimo* ha una maggiore consapevolezza tragica della condizione umana, indipendente dall'orizzonte storico, se non inteso come incontro tra esseri situati nel tempo e nell'ambiente. Detto altrimenti, i poeti de *la otra sentimentalidad* forzano i confini della lirica creando un vissuto verosimile per mostrare l'esistenza di un individuo-collettivo nel presente all'interno dell'alienante contesto capitalista. Con essi la lirica assume un valore sociale alternativo alla frontalità dell'impegno civile, che invece caratterizza il Novecento poetico spagnolo. Gli autori di *Scarto minimo*, e Benedetti in particolare, rinnovano quegli stessi confini per rappresentare una condizione comune, potremmo dire storica al di là delle contingenze storiche, poiché essa contraddistingue da sempre le generazioni degli uomini. Semplificando, negli uni lo spazio lirico è forzato per esprimere dei valori storici alternativi al presente, negli altri per esprimere una condizione antropologica, che comprende la lingua e la percezione in sé. Infatti, mentre per *la otra sentimentalidad* l'esperienza è rappresentata con l'artificio del vissuto verosimile di un personaggio, in *Scarto minimo* è radicale il problema della relazione tra poesia e vita, legata al problema della lingua: a essere distante dalla vita è la lingua, con cui l'uomo sente l'esperienza come propria; nessun artificio è in grado di dissolvere questa separatezza, in quanto la solitudine e la mancanza sono il fondo esistenziale dell'uomo, laddove, lo ripetiamo, per *la otra sentimentalidad*, attraverso l'artificio del vissuto, l'uomo può recuperare uno sguardo critico rispetto alle dinamiche socio-politiche dominanti.

Di qui le soluzioni formali, in qualche caso comuni (come l'ibridismo delle forme e l'adesione a una dimensione semplice della lingua), in altri divergenti (per *la otra sentimentalidad* l'intertestualità, il pastiche e il recupero, anche parodico e tragicomico, delle forme tradizionali, il

---

592 Nella poesia presa in esame l'infanzia nella mente non è solo un mondo che non esiste, perché distante dal suo avvenire, ma si incrosta anche nel colore della morte: «Mondo non mondo, mio mondo nero» (151.10). Prima era stato «il colore bianco della sera» (150.10) e il «bianco dei fiori» (151.3), un bianco di luce per avvicinare la lingua a quel mondo, che invece ora si annera.

593 «*psysical dimensions* // Erano le fiabe, l'esterno. / Bisbigli, fasce, dissolvenze. // L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta. // Qui. / Oh». (237)

594 In Montero il voyeur, la teatralità, lo specchio e la fotografia, l'uso della terza persona e delle forme impersonali denotano l'alterità del soggetto stesso, che osserva gli eventi da una distanza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riferimento alla cultura pop), sono da interpretare secondo questi differenti atteggiamenti, in quanto in quell'aderire al grado zero della scrittura gli autori di *Scarto minimo* vogliono dire l'intensità dell'esperienza nel luogo impossibile della lingua e la distanza come condizione comune, non connessa a un particolare momento storico, sebbene risenta del pensiero fenomenologico del Novecento.

6.4 Antonio Machado e César Vallejo

Il lavoro sulla forma di Benedetti non ha pari nella lirica spagnola del Novecento, pur trovandosi altre personalità affini a lui a livello tematico, come ad esempio Martal, la cui poesia, intrisa di pensiero, parla di alterità e di altrove, o l'onirismo ad alta densità semantica di Valente. Due però sono gli autori spagnoli a lui cari: Machado e Vallejo. Ciò che di Machado colpisce Benedetti è il lavoro di desoggettivazione del linguaggio in favore del paesaggio, in cui si sparge il sentire umano. Celebre è l'incipit della *VI lirica* delle *Soledades*:

> Fue una clara tarde, triste y soñolienta
> tarde de verano. La hiedra asomaba
> al muro del parque, negra y polvorienta…
> La fuente sonaba.
>
> Fu una sera luminosa, triste e sonnolenta
> sera d'estate. L'edera sporgeva
> sul muro del parco, nera e polverosa…
> La fonte sonava.[595]

La sera (e altrove un elemento naturale, un interno, un riferimento temporale indefinito − come il crepuscolo − o la *plaza*) non viene descritta in termini realistici, bensì incarna una risonanza emotiva, spesso prolungandosi nel passato (soprattutto l'infanzia) in una dimensione che l'autore chiama *sueño*, contrapposta al presente: per esempio il paesaggio castigliano rappresenta i valori perduti di purezza e forza nei confronti delle avversità, quello andaluso il disincanto nostalgico per l'impossibilità di realizzarli. La prima persona di solito compare dopo un'immagine quasi epifanica. Ad esempio in questa poesia essa è la chiave che apre la porta di un vecchio cancello:

> Rechinó en la vieja cancela mi llave;
> con agrio ruido abrióse la puerta
> de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
> golpeó el silencio de la tarde muerta.
> En el solitario parque, la sonora
> copla borbollante del agua cantora
> me guió a la fuente. La fuente vertía
> sobre el blanco mármol su monotonía.

[595] A. Machado, *VI*, *Soledades / Solitudini*, Madrid, Imprenta de A. Álvarez, 1903, in *Tutte le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2010, p. 18. Le traduzioni sono di Oreste Macrì.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Stridette nel vecchio cancello la mia chiave;
> si aprì la porta con aspro rumore
> di ferro rugginoso e, nel chiudersi, grave
> scolpì il silenzio della morta sera.
> Nel parco solitario, la sonora
> strofa gorgogliante dell'acqua che cantava
> mi diresse alla fonte. La fonte versava
> sul marmo bianco la sua monotonia.

In questo modo l'intimismo della poesia di Machado vuole liberarsi dalle maglie della lirica romantica, perché se da un lato non si può prescindere dall'esperienza del soggetto, dall'altro gli esiti novecenteschi di quella poesia, secondo l'autore, hanno portato all'imporsi delle cose e all'incomunicabilità solipsistica o, peggio, a una poesia concettualmente condensata (come reazione al soggettivismo), mentre invece egli avverte l'esigenza di uscire da sé per andare incontro all'altro, spingendosi verso una «nuova oggettività» non lirica che lo coinvolga:

> Il mondo non è più la mia rappresentazione, come si credeva al livello più popolare […]. Si è tornati a credere all'altra cosa e all'altra persona, all'essenziale eterogeneità dell'essere. L'io egolatrico di ieri appare oggi più umile di fronte alle cose. Esse sono lì e nessuno ha dimostrato che sia io a generarle quando le vedo, di fronte a me ci sono occhi che mi guardano e che, probabilmente, mi vedono, e non sarebbero occhi se non mi vedessero[596].

E ancora:

> No es el yo fundamental
> eso que busca el poeta,
> sino el tú esencial.
>
> Non è l'io fondamentale
> quel che cerca il poeta,
> ma il tu essenziale[597]

Tuttavia, se consideriamo l'itinerario poetico di Machado, il passaggio dall'intimismo alla poesia intersoggettiva non si compie a causa dei limiti della lingua perché, come egli stesso rileva:

> le parole […] sono già, per se stesse, significazioni dell'umano, alle quali il poeta deve dare nuova significazione. La parola è, in parte, valore di scambio, prodotto sociale, strumento di oggettività (oggettività in questo caso significa convenzione tra soggetti), e il poeta intende fare di essa mezzo espressivo del fenomeno psichico individuale, oggetto unico, valore qualitativo[598].

---

[596] La citazione, presente nel saggio di G. Caravaggi *Definizione e sviluppo dell'intimismo nella poesia* (A. Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., p. LXXXVII), si riferisce a un frammento de *El mañana* (*Il domani*), che segue il dattiloscritto del *Progetto di un discorso d'ingresso alla Real Academia Española*.
[597] A. Machado, *Nuevas canciones*, in Id., *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 442-443.
[598] A. Machado, CLCXVII, *Abel Martin*, in Id., *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 557-569.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Infatti, il recupero della tradizione folklorica e popolare, l'avvicinarsi alla poesia epigrammatica, la rarefazione delle immagini, il prevalere delle relazioni analogiche su quelle enunciative, il ricorso al paradosso non sono comunque in grado, per Machado, di tenere insieme istanza soggettiva e coralità, così che la fraternità cordiale resta un solo anelito. L'ultimo tentativo dell'autore è la creazione di un *Canzoniere apocrifo* e degli eteronomi Abel Martin (oscuro) e Juan de Mairena (esplicativo) per inventare una tradizione da cui possano sorgere nuovi poeti che sapranno sviluppare una «nuova sentimentalità»[599] non lirica. Nell'attesa di «nuovi valori» Machado immagina una «máquina de trovar»[600], una macchina per poetare (dal termine provenzale *trobar*, che significa «comporre in versi»), che registri «in maniera oggettiva lo stato emotivo, sentimentale, d'un gruppo umano più o meno numeroso, come un termometro registra la temperatura o un barometro la pressione atmosferica»[601], per esprimere il suo sentire.

La poesia di Benedetti di fatto mette in questione il consueto terreno della lirica: per rappresentare l'esposizione e l'alterità umana, egli sceglie di perseguire una terza via della lingua, né sopra (evitando l'espressionismo della postavanguardia) né sotto (rifuggendo il minimalismo e la parola innamorata)[602], andando invece a cercare proprio i punti limite della comunicazione, dove sono maggiormente esposti il corpo e il respiro. Questa terza via esclude tanto l'oggettivizzazione quanto la soggettivizzazione del reale. È una poesia che dice *io* non per affermare la propria soggettività (come riparo dalla dispersione), ma per fare entrare nelle cose la temporalità dell'esistenza umana, che elude ogni rappresentazione. Si colloca dentro la lirica, ma la pone in questione fin nei suoi fondamenti biologici, poiché la posta in gioco è come si racconta l'esperienza dello stare nel mondo, per aderire alla vita attraverso l'impossibile strada della lingua che, sapendo già di non riuscirvi, scaverà una lingua nella lingua, concentrandosi sui limiti del dire, poiché lì si trovano la mortalità e la mancanza. In tal modo la lingua, separata dalle cose, non si ostina più a interpretare il mondo, ma accetta la separatezza endogena dell'uomo[603]. Esserne coscienti ci fa sentire, paradossalmente, al centro (vuoto e infondato) della vita − una vita che sta fuori di noi e che non può essere rappresentata dalla lingua. Possiamo però sentirla nei suoi margini, dove si apre la ferita senza riparo. Quello è il luogo impossibile dove sentirsi più veri, forse perché non lo siamo

---

599 «Una nuova poesia implica anche una nuova sentimentalità e questa, a sua volta, dei nuovi valori» (A. Machado, *Da un canzoniere apocrifo*, in in Id., *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 602-603).

600 A. Machado, *De un cancionero apócrifo*, in Id., *Tutte le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 604-605.

601 A. Machado, *De un cancionero apócrifo*, ibidem.

602 Di qui la critica di Benedetti, sin dai tempi di *Scarto minimo*, da un lato verso la poesia confessionale, prigioniera dell'espressivismo di matrice romantica (che cerca di risolvere partendo dall'io ciò che non si può risolvere), dall'altro verso la postavanguardia, che cerca di rappresentare la disgregazione dell'io attraverso le commistioni di registri differenti, le note metalinguistiche, i due punti e il sabotaggio della sintassi tradizionale. «Parola innamorata» si riferisce all'antologia G. Pontiggia, T. De Mauro (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978) e, in genere, all'«espansione del fare poetico» (G. Ferroni, *Il fantasma e la maschera*, in T. Kemeny T., C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, p. 183), caratterizzato dal bisogno di immediatezza, sentita come forma di autenticità della voce per liberarsi da ogni maschera, quasi identificando la poesia nel vissuto e aspirando, al contempo, a una sorta di dilatazione del poetico a tutto il linguaggio.

603 Non si tratta dunque dell'arbitrarietà del segno linguistico, separato dalle cose, poiché sempre sussiste una distanza implacabile tra il mondo e la sua immagine, quanto di una separatezza tra l'esperienza della lingua come strumento per comprendere e agire sul mondo e il mondo stesso. In questa distanza si trova la temporalità dell'uomo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mai stati, ma crediamo (in un drammatico gioco tra vedere, immaginare e ricordare), magari per brevi istanti, di essere stati dentro la nostra vita, come il vento, il freddo o la luna, che nelle poesie di Benedetti, portano fuori la mente[604]). Ogni volta che accade dentro di noi, questo sentire lascia tracce di sé nella sintassi e nel ritmo della lingua. È come se Benedetti ci dicesse che forse lo siamo stati, o almeno così ci sembra adesso, ma non lo saremo più, poiché la coscienza ci separa dall'esperienza mentre accade, riuscendo a farla entrare nella lingua solo nei punti ciechi della coscienza. Ecco perché si può dire che in Benedetti l'altrove (il sentirsi vivi nella memoria colloidale) e l'origine (la ferita della mancanza) sono la stessa cosa, in quanto comune è la loro radice legata all'esposizione dell'essere umano.

In Benedetti dunque la lirica è scossa nel momento in cui il soggetto si interroga sull'esperienza in sé, poiché la percezione mescola ambiente e memoria, il fuori e il dentro, come ad esempio:

> Se tenessi questi campi dopo la pioggia
> in un lento rotolare, un cadere nei campi come i morti della guerra,
> vederli, risalire con loro. Anche per me
> la stessa cosa, la stessa cosa vostra, un dolore violento,
> cosa succede? cosa mi sta succedendo? (115.3-7)
>
> Si sostuve estos campos después de la lluvia
> en un lento rodar, un caer en los campos como los muertos de la guerra,
> verlos, subir con ellos. Yo también
> lo mismo, la misma tuya, un dolor violento,
> ¿Qué ocurre? ¿Que me esta sucediendo?
>
> Come dire che due ragazzi camminano
> sulla breve salita
> e la notte cammina
> in quel breve salire,
> e in questo poco tempo noi siamo vivi,
> erba, fiume laggiù
> che mormori a tutto il vuoto e a me
> l'eco del salire dei corpi? (102)
>
> Cómo decir que dos chicos caminan
> en la breve subida
> y la noche camina
> en ese breve subir,
> y en este poco tiempo nosotros estamos vivos
> hierba, río allá
> que murmura a todo el vacío y a mí
> el eco del subir de los cuerpos?

[604] Es. «Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare» (40.3); «e nel vento sono ancora che mi porti, braccio, ramo / nel buio che si muove». (45.7-8); «È venuto con i passi nell'erba, / è un vento che pensa e ha avuto un prato là» (49.1-2).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Le cose viste e il muoversi dei corpi scatenano uno stato in cui la memoria si prolunga nel presente e viceversa. Cos'è il vedere se i campi mostrano nella mente i morti? Cosa ci succede mentre guardiamo e agiamo? Cosa diventano le cose quando animano il nostro agire e vivono nel nostro respiro? Il nostro corpo è situato, ma come si colloca l'esperienza del sentirsi vivi dei corpi di quei due ragazzi, mentre compiono una salita insieme alla notte e al fiume che risuona poco lontano? È come se nelle poesie di Benedetti le immagini fossero evocate da un luogo di mezzo, tra il presente e la memoria[605], come si nota nella parte finale di *Venerdì santo*[606]: «Ogni tanto sogno bambini bellissimi / nell'acqua effervescente della strada» (53.20-21). Nel verso che segue, «E io li vedo di schiena» (53.22), si nota il passaggio dal sogno alla vista. Prima abbiamo visto quei bambini, ma si trattava di un sogno: allora il vedere ha a che fare con il sogno o, meglio, con il collocare eventi e persone in un luogo, dove percezione e memoria convivono. Per questo, quando siamo già entrati nel sogno, i bambini vengono visti «di schiena»: c'è un corpo che guarda quel ricordo ed è lì (sono caduti i confini tra le due dimensioni) e, al contempo, la visione è racchiusa in uno sguardo più grande: «qualcuno ci vede». Chi? Qualcun altro non nominato e presente nel sogno? Alla fine anche la voce che parla è divenuta uno dei bambini? Si ha l'impressione che a parlare non sia un individuo, che esprime la sua memoria: non è dunque nel solco della lirica che si fonda la poesia di Benedetti, poiché a parlare è una singolarità, un essere umano che *dice* – cioè mostra, fa apparire, rivela ciò che si nasconde nel linguaggio – la sua vita vissuta per dire l'essere nel mondo di un uomo. Di qui anche il particolare valore, nei suoi testi, del verbo «essere», che tende a avere sempre un valore assoluto di «esserci», più profondo di «trovarsi, stare in un luogo», e non copulativo: non una qualità o una condizione completano il suo senso, in quanto esso non rimanda a nulla che a sé, afferma l'esserci, l'atto di esistere. Un esempio per tutti è il verso di un'altra poesia: «Quanto siamo stati con le foglie che cadono» (51.1), in cui «siamo stati» galleggia in una certa indeterminatezza semantica, legata alla presenza sia dell'avverbio «quanto» e al sintagma «con le foglie», che rallentano lo sguardo, facendo vacillare il significato atteso. Così si fa largo la sensazione di essere sul punto di entrare in un'altra dimensione. È questo a lasciarci spaesati.

---

605 A questo proposito si noti l'interesse di Benedetti per Gerard de Nerval, poeta e scrittore francese vissuto nella prima metà del XIX secolo, legato sia alla sua biografia sia a alcuni temi della sua opera. Autore ai margini, durante la sua vita Nerval soggiornò in diverse case di salute, finché si impiccò in un sottoscala dell'Impasse de la Veille Lanterne nel 1855. Prima di uscire di casa aveva scritto a un parente che lo ospitava: «Non aspettarmi, la notte sarà nera o bianca». Nell'opera di de Nerval il sogno tende a invadere la vita reale, trasfigurando le cose percepite e conducendole al contempo, come egli stesso scrisse in una lettera a Alexandre Dumas (la quale costituisce la prefazione a *Filles de Feu*), in uno «stato di fantasticheria supernaturalista». Più che di un sogno, si tratta di un *rêve*, una sorta di memoria onirica, che si discosta dal tempo e fa accadere le cose nel presente e, allo stesso tempo, in una realtà altra, in cui i secoli possono trascorrere come attimi, si hanno maestose visioni del cielo, il mito vive nel paesaggio e l'io può salire sino alle stelle. In *Aurélia* egli scrisse che «il sogno è una seconda vita» (G. De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris, Lachenal & Ritter, 1855, trad. it. *Aurélia*, Genova, Il Melangolo, 1983). In tal modo le immagini, originate dalla realtà, la superano, abitando in una realtà della mente, che rivive nel dialogo tra il poeta e il lettore.

606 *Venerdì Santo* (53) // «Il cielo sta su nel pensiero di piangere. // Sulla strada / gli uomini sono andati metà muro, metà fiume. / Sto qui molto lontano dai templi, / dalle processioni tra i lumini, / molto lontano dai romanzi / dove c'era la luce dei visi. // Sto con gli ultimi anni di un uomo a cui voglio bene, / vorrei perdonargli di morire, cosa fare. / A sapere bene forse potrei dire: / anche per noi una visione intera / con uno specchio sopra, con un cielo. / Mi tengo al suo sguardo perduto / così particolare, così solo, / senza romanzi, con il campo che non è un mondo. // Non so andare avanti. // Ogni tanto / i contadini di Anna Karenina falciano Masckin Verch. / Ogni tanto sogno bambini bellissimi / nell'acqua effervescente di una strada. / E io li vedo di schiena, / qualcuno ci vede, / io sono di schiena nei colori».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Intuiamo che siamo nei dintorni del presente, ma non sappiamo in quale punto, perché il tempo si dilata e pare non concludersi, come in questo caso:

> A Brest è piovuto una volta per sempre.
> Un viso, una corsa sono stati amati per sempre, per sempre.
> Ti guardo dalla sabbia che sembra non finire nemmeno lì dove sei (65.13-15).
>
> En Brest llovió de una vez por siempre.
> Un rostro, una carrera han sido amados por siempre, por siempre.
> Te miro desde la arena que parece no tener fin ahí donde estás.

È uno sguardo che pensa a un destino mancante, ma non c'è nulla di metafisico in questo «per sempre», che allude al problema della durata dell'esperienza: c'è davvero un momento in cui essa finisce, se continua a essere presente nella mente? Benedetti dice: «Alla fine, mi domando, come poter dire: alla fine. / Dare a un posto un uomo, degli occhi, un cuore, un respiro» (*Fine settimana* 59.9-10). Da un lato metafisico è il guardare stesso di una coscienza che, sapendo di essere finita, si spinge fuori da sé, dall'altro, mescolando spazio e tempo, mai niente ha una vera fine, tutto è presente: «Cerco una fine dove giocavo» (*Riesumazioni*, 133.1), cioè viene cercato un punto dove collocare nel tempo le cose e se stessi, perché, nel momento in cui viene evocato, il vissuto si muove nel colloide della mente, come in questi altri versi, che alludono a una mela[607] e alla madre: «E il succo nella bocca della tua eternità / dove il mondo è stato unico e minuscolo» (128.5-6). Se è così, un dubbio ulteriore ci prende: anche se non vediamo più i ricordi «in fondo al tempo», ciò che sta fuori dai nostri occhi si estende nel tempo attraverso la mente che lo ha fissato per sempre. La nostra vita è nelle cose che accadono, mentre viviamo, dentro di noi, entrando nel tempo (*altro*) della nostra esperienza. Ciò che emerge dalla seconda parte di *Umana gloria*, completa e chiarisce il discorso avviato nelle prime due sezioni, sciogliendo ancora l'equivoco della nostalgia della memoria: quando viviamo, siamo in un luogo dove dentro e fuori, passato e presente, sono tenuti insieme in uno spazio colloidale. Da tutto ciò scaturisce il senso di sospensione e la coscienza della distanza, la quale non è legata all'eco dei morti o del passato, impossibili da tradurre nel presente, ma riguarda proprio l'esperienza umana, potremmo dire il moto interiore che unisce i piani temporali e le cose per tenere insieme la distanza, di cui comunque restiamo consapevoli.

Le cose, i vivi e i morti esistono allo stesso modo nel mondo della mente, senza tempo, grazie alla lingua. Allora qui è in gioco il significato di sentirsi vivi: se lì, in quel momento, lo siamo stati stati, per esserlo ancora basta ricordarlo (e raccontarlo)? Le schegge di memoria riaffiorano come «altri giorni, in qualche parte di me» (39.3), nel pensiero che quel tempo non ha tempo. Emblematico infatti è il chiedersi: «"Dove sono? / io dove sono?"» (39.3-4) con la prima domanda sul filo dell'ambiguità, dal momento che può riferirsi sia a sé sia a quei giorni: dove sono quei giorni se «più di un cielo va dappertutto intorno a me senza un posto…» (39.5)? Passato e presente

[607] Si noti che anche in questo caso tra la prima e la seconda strofa si mescolano forse la percezione nel presente («Le mani sulla mela, sole con il verde / le dita avvoltolate nelle bucce», 128.1-2) e l'immagine ricordata («Le cassette donate che Rita portava dal lavoro, / quelle cadute sul prato, mamma, che cosa mangi?», 128.3-4), provocando la consueta sensazione di stare insituabile.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

scorrono dappertutto, senza un piano dove collocarsi, poiché la stessa voce ha portato «dappertutto l'aria / che hanno fatto muovendosi» (39.9-10): «Gli uomini che ho visto» (39.9) entrano nella realtà della pagina e nelle altre menti che ascoltano, continuando a vivere. Dove vivono allora queste figure? E chi le dice, dopo averle viste di nuovo dentro sé, in quale luogo si trova?

Il secondo autore che Benedetti sente vicino Cesar Vallejo, citato in esergo all'ultimo libro di Benedetti, *Tersa morte*[608]*:* «Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo, no sé!» / «Ci sono colpi nella vita, così forti ... Io, non lo so!»[609]. Entrambi condividono l'acuta presenza della morte nell'esistenza[610], ma se in Vallejo la percezione nuda e implacabile della realtà è amplificata dalle antinomie, dalle contrapposizioni per esorcizzarla («En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte.» / «Insomma, non ho che la mia morte, per esprimere la mia vita»[611]) e soggiace alla visionarietà della sua lingua, alla folle vitalità e alla sofferenza come costante della miseria esistenziale dell'uomo (definito come «desgraciado mono, / jovencito de Darwin»[612]), in Benedetti la morte è osservata dal vivo, nei corpi freddi, nel loro essere finiti, nel pensiero che tutto si riconduce ad essa. Addirittura una sezione dell'opera ha come titolo «Non distrarti», un monito ribadito nella poesia che segue:

> Nella grotta del bosco Làndri
>
> La frana di braci si alza sulle foglie di acero
> e in basso la grappa con il tabacco da fiuto,
> i cartocci delle pannocchie per le sporte da fare:
> notte fatta di attimi, pereti che si scuotono,
> pensieri che si divincolano e si addormentano.
> E torna la domanda. Non saprai di essere morto,
> non sarai, quel nulla che nella vita diciamo
> non sarai, non ci sarai più, non saprai di te.
> Perfetta assenza. Non distrarti, non eludere
> la pura inconcepile assenza, non distrarti. (299613)

---

608 M. Benedetti, *Tersa morte*, Milano, Mondadori, 2013.

609 C. Vallejo, *Los heraldos negros / Gli araldi neri*, in Id., *Il monarca d'ossa*, op. cit, pp. 14-15.

610 In Benedetti basti pensare al dialogo coi morti in *Umana gloria*, all'anonima suicida di *Che cos'è la solitudine*, al sangue di Esenin (quello con cui scrive la sua ultima poesia prima di impiccarsi) e alla pagina di Nerval (quella su cui, prima di impiccarsi, scrive «non aspettatemi stasera, perché la notte sarà nera e sarà bianca»; entrambi i riferimenti sono presenti nella poesia *Log, Ambleteuse* di *Umana gloria*: «Un bianco dove non si mette niente,/ di notte/ si vede una pagina di Nerval,/ il sangue di Esenin, una baita, la strada nuda di una frontiera,/ un bungalow sulla costa»), alla meditato mortis di PN IV, 8 (*Guernesey – Père-Lachaise*), alla figura di Beppe Salvia (soprattutto nel terzo capitolo di M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 21-23) e di Paul Celan, rievocato nella prima poesia di *Pitture nere su carta* (Milano, Mondadori, 2008), in particolare nei versi «Hanno chiamato arance le anatre, fuori dai cappotti, sul lungosenna. / Tentano ancora, dopo il tramonto, nella bufera dei loro occhi». Qui Benedetti immagina lo sguardo sconvolto di Celan nell'atto di gettarsi sulla Senna e ci invita a prestare attenzione (poiché riguarda tutti) all'attacco di follia che disconnette il senso delle cose. Egli vuole guardare le cose da quel precipizio, cercando di mantenersi lucido. (Cfr. C. Crocco, *Scrittura del limite. Su "Tersa morte" di Mario Benedetti*, in «Semicerchio» 50, giugno 2014).

611 È il primo verso di una delle poesie di *Poemas humanas*, in C. Vallejo, *Il monarca d'ossa*, Borgomanero (NO), Ladolfi, 2014, trad. di Lucio Mariani, pp. 92-93.

612 C. Vallejo, *El alma que sufrió de ser su cuerpo*, in Id., *Il monarca d'ossa*, Borgomanero (NO), Ladolfi, 2014, trad. di Lucio Mariani, pp. 78-82.

613 M. Benedetti, *Tersa morte* [Milano, Mondadori, 2013], in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017, p. 299.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la cueva del bosque Làndri

El derrumbe de brasas se levanta sobre las hojas de arce
y debajo la grapa con el rapé,
la chala de mazorcas para las bolsas de hacer:
noche hecha de momentos, paredes que tiemblan,
pensamientos que luchan y se duermen.
Y vuelve la pregunta. No sabrás que estás muerto
no serás, ese nada que en la vida decimos
no serás, ya no estarás, no sabrás de ti.
Perfecta ausencia. No te distraigas, no eludas
la pura inconcebible ausencia, no te distraigas.

In *Tersa morte* la voce che oscillava nello spazio-tempo per rappresentare l'insituabilità dell'esperienza, ora si moltiplica, diventando quella di diversi personaggi[614]. È la voce del sosia, l'*idiot boy* (allusione all'omonimo poemetto di Wordsworth) che rappresenta tutti nella frammentazione del mondo e dei suoi significati, annientati appunto dalla morte. Nella terza sezione, ad un certo punto la voce della madre dice:

Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia,
Io nella mia vita non ho letto nessuna poesia.
E questa nessuno l'ha scritta, nessuno l'ha letta[615].

Pero en mi vida no he escrito nada poesía,
Yo en mi vida no he leído nada poesía.
Y nadie ha escrito esta, nadie la ha leído.

È dissolta anche la fiducia nella possibilità che la lingua riesca a cogliere la vita («Morire e non c'è nulla vivere e non c'è nulla, mi toglie le parole»[616]), a meno che, come già detto, non ci spingiamo nello stupore di una lingua che non dice nulla, uscendo così dall'opera per entrare nella vita. «Qui. Oh» (PN 237. 5-6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

614 Ad esempio il fratello, la madre, *Carmen, Maurizio, Marta*.
615 M. Benedetti, *Tersa morte*, op. cit., p. 257.
616 M. Benedetti, *Tersa morte*, op. cit., p. 249.

7. Traduzioni allo spagnolo da *Umana gloria* e *Tersa morte*

Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte,
il piccolo gelo delle mani tenute vicine a prendersi. Oh inverno.

Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare.

Abbiamo imparato nelle nostre case il modo di mangiare.
I tetti, quei tetti mi dicevano che io ero i miei occhi e non altri.

Nel freddo, adesso, ho un po' di febbre e qui da solo…

Una volta sono venute le luci prima di dormire e c'era la nonna.
C'era la legna da preparare per il carbone e Ernesta
doveva scendere alla locanda a comprare il toscano.
La jarbe jenfri i claps sul ôr de strade.
L'erba tra i sassi sull'orlo della strada.
La piccola staccionata.
Noi non possiamo scendere più così.

Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda.

Pieno un pomeriggio di dormiveglia voglio stare.

Stare con le nuvole ferme come una cosa bianca delle montagne.

In una finestra si ricorda il vento tra le foglie.

«Mi dici che non vieni e così penso
se anche verrai non ti dirò niente
ma se non parlerò tu capirai
che non ti voglio.»

Era una che diventava una. Oh inverno. (UG 40)

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pasos lejanos, niños crespos en el aire fuerte,
el hielo pequeño de las manos cogidas cerca de agarrarse. Oh, invierno.

En el frío, el puro de Vanni, la hierba blanca y dura, jugar.

Hemos aprendido en nuestras casas la manera de comer.
Los techos, esos techos me decían que yo era mis ojos y no otros.

En el frío, ahora, tengo un poco de fiebre y aquí, solo…

Una vez llegaron las luces antes de dormir y estaba la abuela.
Estaba la leña para preparar el carbón, y Ernesta
Tenía que bajar a la venta para comprar el tabaco.
La jarbe jenfri i claps sul ôr de strade.
La hierba entre las piedras en el borde de la calle.
La pequeña valla.
Nosotros no podemos bajar más así.

Vendría bien mirar desde lejos, pensar que se mira.

Toda una tarde en duermevela quiero estar.

Estar con las nubes quietas como una cosa blanca de las montañas.

En una ventana se recuerda el viento entre las hojas.

“Me dices que no vienes y aun así pienso
aunque vengas no te diré nada
pero si no hablo tú pensarás
que no te quiero…”

Era una que se volvía una. Oh, invierno.

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Slavia italiana

Madri così presenti dopo essere tante volte morte:
grida sulla porta, zoccoli da soli, anni.
Nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno
– campi della loro vita, erba e filari della loro vita −.

Si era soltanto piccoli e c'erano le felci da raccogliere
per il maestro Dialmo una mattina di agosto.
Le felci come un viso che si impara dietro il muro del paese
una mattina tutti insieme con il maestro Dialmo.

Sono venuti giù i sassi,
il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo.
Siamo scappati dagli occhi, il vento nella testa.

Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo
– cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni –
contro la terra e i sassi, senza poter finire. (UG 38)

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Eslavia italiana

Madres tan presentes después haber muerto tantas veces:
gritos en la puerta, zuecos solos, años.
Abuelos que trabajan tierra de otros y hablan dialecto esloveno
 − campos de su vida, hierba e hileras de su vida −.

Solo éramos pequeños y los helechos había que cosecharlos
por el maestro Dialmo una mañana de agosto.
Helechos como un rostro que se aprende detrás del muro del pueblo
una mañana todos juntos con el maestro Dialmo.

Cayeron las piedras
la cama dijo la tía tenía en el medio una piedra grande.
Huimos de los ojos, el viento en la cabeza.

He pensado cada día en este solo estar sin la mirada
− cosas dichas por chaquetas, zapatos, pantalones −
contra la tierra y las piedras, sin poder acabar.

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

In fondo al tempo

Stamattina il cielo batte la mano del temporale,
l'uomo delle cambiali è venuto a farci stare qui solo per guardare
chi può venire sulla porta a fare un grande rumore.
Le nuvole mangiano l'infinito,
mandano al gabinetto tutto lo sguardo. Annina,
è nel rivo di fango il bastone diritto che ricorda la tua casa.
Ha una volta il tetto di lamiera
con i muri grossi, e una volta solo i fiori con Silvio che parla.
Nella strada le ombre vanno sotto l'asfalto,
si cercano i bambini nei tubi di cemento della fognatura nuova.
Dietro gli scuri grida la lingua dei genitori. Dietro gli scuri
la carne delle bambine ha avuto un cortile pieno di rondini,
le teneva la terra, non so come dire, la sabbia e l'erba.
Il terremoto improvviso
come il morto che viene alla spalla per farci sentire
improvvisa la luna, la luna, la luna. (UG 37)

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el fondo del tiempo

Esta mañana el cielo golpea la mano de la tormenta,
el hombre de los pagarés ha venido y nos quiere aquí solo para mirar
quién puede llegar a la puerta para hacer un gran ruido.
Las nubes comen el infinito,
mandan al retrete toda la mirada. Annina,
está en el río de barro el palo recto que te recuerda tu casa.
Tiene una bóveda el tejado de chapa
con muros anchos, y una vez solo las flores con Silvio que habla.
En la calle las sombras están bajo el asfalto,
se buscan niños en los tubos de hormigón de la nueva alcantarilla.
Detrás de los postigos grita el idioma de los padres. Detrás de los postigos
la carne de las niñas tuvo un corral lleno de golondrinas,
las tenía la tierra, no sé cómo decirlo, la arena y la hierba.
El terremoto inesperado
como el muerto que llega al hombro para hacernos sentir
inesperada la luna, la luna, la luna.

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Non sapevo se le mie parole erano le stesse
per tutti, la mia notte
se era la stessa nessuno lo sapeva.

Valli, ogni volta che venivo,
erba ripetevo, adesso è ancora questa erba,
e alberi, toccarli, dire alberi.

Viale che non guardo,
rimasto come lo sapevo ma neppure un viale.
E cammino anche più in là di me
adesso che piangere è pioggia,
e stare soli è più grande. (UG 124)

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No sabía si mis palabras eran las mismas
para todos, mi noche
si era la misma nadie lo sabía.

Valles, cada vez que venía
hierba repetía, ahora sigue siendo esta hierba,
y árboles, tocarlos, decir árboles.

Calle que no miro,
estaba como la recordaba, pero tampoco una calle.
Y camino también más lejos de mí
ahora que llorar es lluvia
y estar solos es más grande.

*

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Come dire che due ragazzi camminano
sulla breve salita
e la notte cammina
in quel breve salire,
e in questo poco tempo noi siamo vivi,
erba, fiume laggiù
che mormori a tutto il vuoto e a me
l'eco del salire dei corpi? (UG 102).

*

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

¿Cómo decir que dos chicos caminan
en la breve subida
y la noche camina
en ese breve subir,
y en este poco tiempo nosotros estamos vivos
hierba, río allá
que murmuras a todo el vacío y a mí
el eco del subir de los cuerpos?

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Venerdì Santo

Il cielo sta su nel pensiero di piangere.

Sulla strada
gli uomini sono andati metà muro, metà fiume.
Sto qui molto lontano dai templi,
dalle processioni tra i lumini,
molto lontano dai romanzi
dove c'era la luce dei visi.

Sto con gli ultimi anni di un uomo a cui voglio bene,
vorrei perdonargli di morire, cosa fare.
A sapere bene forse potrei dire:
anche per noi una visione intera
con uno specchio sopra, con un cielo.
Mi tengo al suo sguardo perduto
così particolare, così solo,
senza romanzi, con il campo che non è un mondo.

Non so andare avanti.

Ogni tanto
i contadini di Anna Karenina falciano Masckin Verch.
Ogni tanto sogno bambini bellissimi
nell'acqua effervescente di una strada.
E io li vedo di schiena,
qualcuno ci vede,
io sono di schiena nei colori. (UG 53)

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Viernes Santo

El cielo está allí en la idea de llorar.

En la calle
los hombres se han ido mitad muro, mitad río.
Estoy aquí muy lejos de los templos,
de las procesiones entre las velas,
muy lejos de las novelas
donde estaba la luz de las caras.

Estoy con los últimos años de un hombre que quiero,
quisiera perdonarlo por morir, qué hacer.
Si lo supiera, quizá podría decir:
también para nosotros una visión entera
con un espejo arriba, con un cielo.
Me tengo a su mirada perdida
tan peculiar, tan solo,
sin novelas, con el campo que no es mundo.

No sé seguir adelante.

A veces
los campesinos de Anna Karenina segan a Masckin Verch.
A veces sueño con niños hermosos
en el agua efervescente de una calle.
Y los veo de espaldas,
alguien nos ve,
yo estoy de espaldas en los colores.

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nella grotta del bosco Làndri

La frana di braci si alza sulle foglie di acero
e in basso la grappa con il tabacco da fiuto,
i cartocci delle pannocchie per le sporte da fare:
notte fatta di attimi, pereti che si scuotono,
pensieri che si divincolano e si addormentano.
E torna la domanda. Non saprai di essere morto,
non sarai, quel nulla che nella vita diciamo
non sarai, non ci sarai più, non saprai di te.
Perfetta assenza. Non distrarti, non eludere
la pura inconcepibile assenza, non distrarti (TM 299).

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la cueva del bosque Làndri

El derrumbe de brasas se levanta sobre las hojas de arce
y debajo la grapa con el tabaco rapé,
la chala de mazorca para hacer las bolsas:
noche hecha de momentos, paredes que tiemblan,
pensamientos que luchan y se duermen.
Y vuelve la pregunta. No sabrás que estás muerto
no serás, esa nada que en la vida decimos
no serás, ya no estarás, no sabrás de ti.
Perfecta ausencia. No te distraigas, no eludas
la pura inconcebible ausencia, no te distraigas.

*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8. Analisi stilistica di due testi di *Umana gloria*

8.1 *Quanto siamo stati con le foglie.* Un esempio di interpretazione mentre accade

Quanto siamo stati con le foglie che vanno via dai rami.
Sono state le musiche dolci dove dirsi di morire.
Hanno portato tanti libri,
gli uomini a tornare tra pochi fanali, i tram, le ciminiere.

Mi sarebbe piaciuto passeggiare con un bastone tra le foglie che cadono,
avere un cancello da aprire,
e per Catine sapere cos'era portarci la polenta
con parte del giallo pieno della bicicletta di Giovanni da portare dentro.

Pioverebbe, sarebbe novembre.
Siamo stati così tanto insieme ognuno di noi con le cose.

Sai, a volte cerco di vederti, che cos'è lavorare, avere dei muri tuoi.
Tornare di sera era sempre una forza sui pedali,
gambe sulle quali si metteva un panno, muscoli
con un panno grigio con la piega. Svelto e birichino, aria, aria di festa,
appoggiavi il giorno intero, dove tanto ti ho vegliato, a quel muro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.1.1. Prima strofa

10 + 7	Quanto siamo stati con le foglie che vanno via dai rami.
	1ª - 3ª - 5ª - - - 9ª - | - 12ª - 14ª - 16ª - 1ª - 3ª - 5ª - - - 9ª - | - 6ª - 8ª - 10ª -
10 + 8	Sono state le musiche dolci dove dirsi di morire.
	1ª - 3ª - - 6ª - - 9ª - | 11ª - 13ª - - - 17ª - 1ª - 3ª - - 6ª - - 9ª - | 1ª - 3ª - - - 7ª -
9	Hanno portato tanti libri,
	1ª - - 4ª - 6ª - 8ª -
7 + 6 + 7	gli uomini a tornare tra pochi fanali, i tram, le ciminiere.
	- 2ª - - - 6ª - - 9ª - - 12ª - 14ª - - - 18ª - - 2ª - - - 6ª - | - 2ª - - 5ª - | - 2ª - - - 6ª -

È avvolgente e indefinito l'attacco di questa poesia, tra le più significative di Benedetti, già presente in *Una terra che non sembra vera* (Udine, Campanotto Editore, 1997) prima di confluire in *Umana gloria* (Milano, Mondadori), il libro che nel 2004 lo ha consacrato come una delle voci più importanti degli ultimi decenni. L'avverbio «quanto» ci immette in una tonalità sospesa, visto il suo solito introdurre, a inizio di frase, di solito introduce una domanda o un'esclamazione. Inoltre, seguito dal verbo «siamo stati», innesca quello che potrebbe essere il brano di una conversazione: «male» o «bene» sono le valenze più probabili per riempire il periodo. Invece è «con le foglie» a insinuare qualcosa di inatteso, costringendoci a rallentare e a volgere indietro lo sguardo, perché «quanto siamo stati con le foglie» fa vacillare il senso che avevamo attribuito al verbo e all'avverbio. Infatti il verbo *essere* qui non ha valore copulativo: non una qualità o una condizione completano il suo senso, in quanto esso rimanda solo a sé, affermando l'esserci, l'atto di esistere. «Siamo stati» rivendica il valore assoluto dell'«esserci stati», se non fosse che quel «quanto» sfrangia i contorni

di tale condizione, perché non sappiamo *quanto*. Si fa largo la sensazione di essere sul punto di entrare in un'altra dimensione. Siamo spaesati, sentiamo che qualcosa manca, ma non riusciamo a metterlo a fuoco. Abbiamo anche avvertito un cambio di ritmo, perché «con le foglie» ha anche posto fine all'attacco trocaico (+ − + − + −), spostando la battuta in un piede anapestico, più disteso, sebbene la voce sia portata a posarsi con intensità anche sulla preposizione «con», dilatando la scansione trocaica lungo tutto questo sospeso decasillabo: l'incedere dei trochei, scandito da tre bisillabi, aveva colto uno stato assoluto della mente, disperso poi in altre direzioni, come le foglie. Noi «siamo stati con le foglie», eravamo là con le foglie: vediamo un fuori, entriamo in un passato dove siamo stati davvero noi. Tuttavia le foglie, che hanno dato senso al nostro esistere, «vanno via dai rami», un'espressione propria di un bambino. È un'immagine antica quella dello staccarsi delle foglie dal ramo, legata al finire dell'estate, all'annuncio dell'inverno e alla precarietà della vita

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

particolare dell'uomo. Essa sovrappone l'indefinita pienezza del nostro esserci al finire delle foglie, il cui movimento è segnato dall'allargarsi del ritmo in un settenario dall'andamento giambico, con gli accenti in caduta su «vanno − via − rami».

Un punto fermo chiude questo alternarsi di trochei e giambi, nel tentativo di definire questa condizione cognitiva più che di raccontare una scena, in quanto l'intera immagine di questo lungo verso, con il rilievo dato all'«essere stati», contrapposto al movimento delle foglie instabili, resta sospesa tra pienezza (l'esserci) e mancanza (le foglie). Il nostro appartenerci si è rivelato nel mancare delle foglie, quando si è staccato da noi, ma non sono l'angoscia o lo sgomento a segnare questa condizione, perché insieme al lessico povero ci è arrivata una morbida melodia di allitterazioni, di cui solo dopo capiamo il peso: nel ripetersi di /s/ («siamo stati»), /c/ («con le foglie che») e /v/ («vanno via») − sempre nel punto di battuta dei piedi − si propaga qualcosa che non è ancora detto e che ci porta in avanti, così come la tonicità delle /a/ racchiude alle frontiere del verso lo stupore sfuggente di quella delle /o/. È il suo non dirsi a definirlo? Perché, inoltre, allungare così un verso per poi scomporlo, inseguendo un andamento ritmico più che altre misure riconoscibili[617]? Ci saremmo aspettati una domanda, invece il punto la evoca e la posa, insieme a noi, in uno spazio scontornato, innestando altre domande. In ogni caso la sensazione di «quanto siamo stati» pone subito in rilievo che la voce si percepisce plurale, ovvero almeno un'altra figura si accampa nella scena della mente.

Nel secondo verso sentiamo che manca qualcosa: le musiche dolci sono state a fare cosa? Sono state dove eravamo prima, con le foglie che vanno via dai rami? Sembra invece che il verbo *essere*, dopo aver suggerito altre possibilità, ritorni di nuovo al suo senso assoluto, dando riscontro a quello incontrato prima: le musiche dolci «sono state», cioè sono già entrate nella memoria o sono altre musiche o ancora sono le parole scambiate o il cadere delle foglie? Quei suoni percorrono il solco dell'indefinitezza e sono seguite sì da un «dove», ma non c'è luogo, bensì una sensazione − «dove dirsi di morire» − che ha più a che fare con la vita, la cui vastità ci è sembrato di toccare in un particolare momento del vissuto. Il noi intravisto è qui sommerso dalle musiche e da un verbo impersonale. Siamo di nuovo in un luogo sospeso, avvolti ancora dal ritmo del secondo verso, lungo una sillaba più del primo e anche qui spartito tra un decasillabo e un ottonario, che iniziano entrambi con un doppio trocheo, sempre a fissare la condizione evocata; poi nel primo due anfibrachi ritmano le musiche, mentre nel secondo l'andamento anapestico le disperde, come la morte e le foglie. Ci avvolge ancora il propagarsi di /s/ («sono state»), /d/ («dolci dove dirsi di morire») e una tonicità che si apre dalla /o/ alla /a/; quest'ultima scorre insieme all'allitterazione di /r/ («dirsi» − «morire»), come se il rilievo assunto dalla dolcezza dei suoni fosse poi esposto a una certa distanza, che il punto prova a sigillare. Segue un novenario, uno dei pochi versi così «brevi» nella poesia, con accenti di quarta e, soprattutto, sesta, i quali cadono su due due decisi piedi trocaici in corrispondenza di /t/ allitteranti, che il propagarsi della nasale di /n/ attutisce. Il verso è introdotto da un verbo insaturo, il quale ci disorienta, poiché continuiamo a non vedere il soggetto,

[617] Lasciando peraltro ambiguità nella scansione, che noi sentiamo così, ma, volendo dare più rilievo all'attacco trocaico, il verso può essere scomposto anche in un senario e in un endecasillabo dall'andamento anapestico e giambico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ancora una volta cambiato: chi ha portato i libri? In quale punto del tempo ci troviamo? Siamo sempre in quel passato assoluto o forse questa è una voce che ora sta guardando l'accadere di una scena nella mente? I libri sono «tanti», una quantità indefinita, come il «quanto» di prima, e l'immagine dei libri portati questa volta non si chiude con un punto, bensì con una virgola, forse perché i libri − ci accorgiamo subito dopo − segnano il tempo trascorso ad attendere gli uomini che tornano non sappiamo da dove.

Nel quarto verso prevalgono quattro anfibrachi, chiusi da un dattilo e un anapesto (anche se l'accento secondario di «ciminiere» insinua un ritmo giambico), in corrispondenza di due parole dai suoni simili: «uomini», infatti, si richiama, in una sorta di rima inclusiva, a «ciminiere». Siamo portati a scandire il verso in un tredecasillabo e un settenario, divisi da una forte cesura (che crea dialefe tra «fanali» e «i»), la prima delle due che incontriamo nell'elenco; nel rallentamento sia del ritorno sia del tricolon siamo però portati a sentire anche un settenario, un senario e un settenario. In ogni caso nel verso sembra esserci una forte pausa, agglutinata dal materiale fonico allitterante lungo tutto il verso, in questo senso esemplare, in quanto, oltre a /t/ e /n/, si notano l'iterazione di /m/ e l'omoteleuto «-re», distribuiti ai capi del verso.

Possiamo anche allargare lo sguardo a tutta la strofa per notare gli accordi fonici che la attraversano, richiamandosi a distanza: a parte l'allitterazione quasi speculare di /s/ (vv. 1-2), vediamo quella delle nasali (in particolare «rami» − «tram», che amplificando la risonanza tra «uomini» e «ciminiere») e la vicinanza similare tra /po/ e /li/ («portato» − «libri» − «pochi fanali») e le /a/ toniche preponderanti.

Così la prima strofa ci lascia in un'indecisione ritmica alleviata da una melodia morbida, che emerge come sfondo di un tessuto lessicale semplice. Non c'è un verbo reggente, le cose evocate hanno a che fare con il mondo degli adulti e del lavoro, all'interno di uno scenario urbano: gli uomini che tornano a casa, la fabbrica, i tram, in uno degli elenchi tipici del modo di procedere della paratassi di Benedetti, dove tutto si mantiene sullo stesso piano, senza alcuna gerarchia, né nelle immagini né nel tempo. Non sappiamo nemmeno se queste immagini si trovano nei libri portati o sono reali. Sappiamo solo che sono tenute insieme dalla mente, la quale in questa prima strofa ci sospinge in un passato assoluto e indefinito. È però molto probabile che si alluda al ritorno da una città lontana. Se c'è un ritorno, forse ci sarà un'attesa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.1.2. Seconda strofa

11 + 12	Mi sarebbe piaciuto passeggiare con un bastone tra le foglie che cadono,
	- - 3ª - - 6ª - - - 10ª - - - - 15ª - - - 19ª - - 22ª - - - - 3ª - - 6ª - - - 10ª - | - - - 4ª - - - 8ª - - 11ª - -
9	avere un cancello da aprire,
	- 2ª - - 5ª - - 8ª -
11 + 7	e per Catine sapere cos'era portarci la polenta
	- - - 4ª - - 7ª - - 10ª - - 13ª - - - 17ª - - - - 4ª - - 7ª - - 10ª - | - 2ª - - - 6ª -
6 + 12 + 6	con parte del giallo pieno della bicicletta di Giovanni da portare dentro.
	- 2ª - - 5ª - | 7ª - 9ª - - - 13ª - - - 17ª - | - - 21ª - 23ª -

La seconda strofa ci disorienta ancora con quel condizionale («mi sarebbe piaciuto»), che cambia la prospettiva temporale e dà voce per la prima volta a una prima persona: è il poeta o una delle figure di prima? Nelle scene della strofa precedente era comunque usato il passato prossimo, privo dell'aspetto puntuale come quello remoto, a rappresentare un'azione inconclusa e ancora vicina al presente. È un dato da considerare, visto che Benedetti non fa uso del passato remoto, né qui né altrove, per fermare lo sguardo verso quel mondo di memorie. Allora il condizionale, usato addirittura come verbo reggente, nel suo essere il modo della possibilità e della perdita, incarnasse lo sguardo sghembo della mente verso quel paesaggio mai concluso, come se a prevalere, in questo momento, fosse la coscienza che esso resti distante. L'idea della memoria che salva si dissolve di fronte alla fragilità nel presente e quel *noi*, che aveva dato l'abbrivio al testo, ha ora lasciato spazio a una voce singolare (ma di chi?), che sta percependo la distanza temporale con quel mondo e, al contempo, l'illusorietà dello stesso farvi ritorno.

«Mi sarebbe piaciuto passeggiare» suggerisce un senso di perdita e rimpianto, reso più vasto dal ritmo anapestico dell'endecasillabo. La seconda parte del verso, con l'immagine del bastone e delle «foglie che cadono», richiama lo staccarsi delle foglie di prima, in quell'autunno di passi tra gli alberi dove sentire di «essere stati». Prima però la voce era insieme a qualcuno in mezzo a quelle foglie, magari nel sentiero di un bosco, ora è da sola, solo con il ricordo di quel camminare. Le foglie, prive di aggettivi, in entrambi i casi sono definite da relative, che le colgono mentre cadono. Al di là della scelta di un linguaggio rasoterra e del parallelismo sintattico, ritorna di nuovo l'idea di qualcosa che si stacca e viene a mancare. Alla voce che scrive sembrano interessare non tanto le memorie, quanto il loro essere distanti, non perché, banalmente, è impossibile rivivere per passato, ma perché la loro distanza rappresenta una mancanza costitutiva, che giace al fondo dell'essere umano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

L'andamento anapestico prosegue nel tredecasillabo sdrucciolo della seconda parte del verso, più slabbrato (a causa dei monosillabi «con» e «tra») e sorretto dall'iterazione di /c/, che succede a quella della /p/ del primo emistichio, in una sorta di narrazione a perdersi, con gli accenti che battono sempre in ritardo, in una specie di rincorsa a afferrare quel tempo assoluto, scoprendo invece la sua mancanza. Notiamo qualcosa che già prima ci era parso di percepire, ma era un'ipotesi, mentre qui acquista rilievo. In questo secondo emistichio si corrispondono i suoni /on/ della parte finale delle parole («con» − «cadono»), richiamati da quelli in «bastone». Era successo anche prima: «quanto» e «rami» al v. 1, con la /a/ tonica seguita da nasale (ma si veda anche l'effetto in «siamo»); «uomini» e «ciminiere» al v. 4, in questo caso con tutte le /a/ toniche. Non solo nelle varie zone del verso si succedono allitterazioni che agglutinano la percezione intorno a certe sonorità, ma anche i suoi estremi tendono a corrispondersi foneticamente, chiudendo così un cerchio ritmico-sintattico nel quale restano sospese le immagini della mente.

Sono i suoni, l'alternarsi di figure e di piani temporali, l'oscillare ritmico dei versi e il lessico primario a infrangere la superficie comunicativa della lingua e a farci entrare nella dimensione di un linguaggio altro, che non comunica, ma rappresenta una condizione, non di un individuo particolare, ma di tutte le figure che non sappiamo collocare di preciso; un linguaggio che vuole dire il modo di comprendere la nostra condizione di mancanza senza tempo, la quale si comprende nella distanza del passato come immagine della distanza che era già in atto quando era presente.

Il verso, dove continuano a sovrapporsi ritmo e sintassi, è chiuso da una virgola, perché, proseguendo la lettura, lo scopriamo come primo termine di un altro elenco. Infatti il secondo termine compare nel novenario successivo, «avere un cancello da aprire», dal ritmo anfibrachico e con un verbo all'infinito, sempre a rappresentare un'azione che rimane sospesa. L'immagine è quella del cancello di una casa che si apre: possiamo immaginare che la mente vi stia entrando, in un punto dell'infanzia, oppure che il rimpianto sospeso del condizionale si estenda anche in questo caso, intendendo che una casa e un cancello non ci sono mai stati, così che possono essere aperti dalla mente solo qui, nella pagina, a una distanza insormontabile.

Il verso 7 torna a allungarsi: la prima parte è un endecasillabo dal ritmo anapestico, in cui entra in scena una nuova figura, Catine, la cui collocazione sintattica è resa ambigua dalla congiunzione «e», in quanto da un lato sembra innestare l'immagine nell'elenco precedente, dall'altro sembra anche dissolverlo, perché, così potente e delicata, potrebbe stare da sola, venendo dopo la cesura alla fine del v. 6, la quale comunque attarda la sguardo su quel cancello «da aprire». Qui la voce rimpiange il «sapere», che intendiamo nel senso di «sentire» piuttosto che «conoscere». Infatti, qui e altrove in Benedetti, «sapere» è una cifra verbale importante e allude all'«essere coscienti», che comprende anche il «sentire col corpo». «Sapere cos'era portarci la polenta» per Catine significa perciò «sentire, essere cosciente» dell'essere appagati nel gesto di quella donna. Catine inoltre sta per Caterina, è infatti chiamata col nome in friulano, la lingua madre dell'autore: un segnale di immersione in quei luoghi che costituiscono lo sfondo privilegiato della sua vicenda poetica. «Cos'era» però rivela qualcosa in più e richiama ancora l'uso assoluto del verbo essere, che abbiamo incontrato nella prima strofa, ma qui compare per la prima volta un indicativo imperfetto: il suo aspetto durativo estende quel tempo, accordandosi all'effetto di sospensione degli infiniti. Era

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

importante per Catine portare (a qualcuno?) la polenta, l'alimento naturale di quel mondo rurale, in cui la modernità avrebbe fatto irruzione solo con il terremoto del 1976. L'immagine della polenta trasborda nel verso successivo: «con parte del giallo». Almeno questa è la prima percezione: il giallo della polenta, coperto da un panno all'interno del cestino di una bicicletta; si noti, tra l'altro, che il v. 7 è il primo a non essere chiuso da una cesura interpuntiva: ce ne sarà solo un altro (al v. 13) a rimarcare che in Benedetti la sospensione resta tutta nell'interazione tra sintassi, suoni e immagini all'interno dei versi, i quali invece tendono a compiersi ogni volta. Tuttavia, proseguendo nella lettura, ci rendiamo conto che quel «giallo» potrebbe anche riferirsi al cielo nel tramonto: il giallo della polenta, nella prospettiva di una voce «bambina», potrebbe fondersi con quello del cielo, poiché tutto è tenuto insieme dalla mente, anche quella bicicletta di Giovanni (il marito di Catine? Un altro uomo di casa?) «da portare dentro» la rimessa, un riparo, insomma. Il giallo cioè smargina i contorni dell'immagine, che diventa quasi surreale. «Portare dentro» è un'altra espressione rasoterra, come «vanno via», a esprimere una lingua poca, concentrata nel trasparire delle immagini che incarnano una condizione.

In ogni verso di questa strofa compare almeno un verbo all'infinito («passeggiare», v. 5; «avere» − «aprire», v. 6; «sapere» − «portarci», v. 7; «portare», v. 8), ciascuno dei quali alimenta ulteriormente l'impressione di indefinita continuità della memoria nel presente, dato che, man mano che i verbi si allontanano progressivamente da quello reggente al v. 5, si allarga la distanza, la mancanza che resta nel riportare a presenza la distanza. Abbiamo detto che in questa s

trofa è scomparso il noi, ma sono presenti tre figure, compresa la voce singolare che appare al v. 5. In qualche modo esse definiscono il mondo dell'infanzia friulana del poeta, come accade anche in altre poesie ma, nel farlo, tali figure generano instabilità poiché, al pari dell'uso dei tempi verbali e delle variazioni ritmiche, mutano sempre gli appigli di un paesaggio, che invece dovrebbe essere lì per rassicurarci.

8.1.3. Terza strofa

10	Pioverebbe, sarebbe novembre.
	- - 3ª - - 6ª - - 9ª -
10 + 9	Siamo stati così tanto insieme ognuno di noi con le cose.
	1ª - 3ª - - 6ª 7ª- 9ª - 11ª - - 14ª - - 17ª - 1ª - 3ª - - 6ª 7ª- 9ª - | - 2ª - - 5ª - - 8ª -

Entrambi i versi del distico sono chiusi da un punto. Sembrano cose gettate lì, una volta per tutte e ci riportano nei primi movimenti della poesia. Da una parte, ancora il condizionale reggente e doppio − «pioverebbe, sarebbe» − ci sospende in un decasillabo a evidente scansione anapestica con battuta sempre sulle /e/ toniche, che insieme al diffondersi in ogni parola della /b/, anche geminata: «pioverebbe, sarebbe» fa risuonare in noi una protasi mancante: pioverebbe, sarebbe novembre se fossimo ancora là, in quel mondo e in quel punto del passato; sarebbe un autunno con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

le foglie che cadono, le uomini che tornano da lavorare, cenare con la polenta. Siamo sbalzati così e riportati a intendere i due verbi in senso assoluto e a sentirne la distanza insormontabile.

Il distico si chiude poi con un verso emblematico, quasi decisivo. Il ritmo torna a farsi trocaico nel decasillabo, dove il verbo *essere* è ancora usato in senso assoluto («siamo stati»), come nei vv. 1 e 2, che riecheggiano nel «così tanto» (con accento ribattuto) rispetto al «quanto» iniziale, seppur completando la condizione di esserci con l'«insieme»: abbiamo vissuto insieme, con i vivi mentre erano vivi, in quei luoghi, in quel modo, in quel tempo. Sentivamo di essere presenti a noi o almeno questo è ciò che la mente crede ora, nel permanere di una mancanza più grande della perdita di quel mondo. Col dubbio che già in quel tempo, mentre vivevamo, fosse perduta.

Nel novenario anfibrachico – che però subisce l'attrazione della sinalefe con l'emistichio precedente − si completa l'immagine dell'esserci stati. Infatti «ognuno» si percepiva «insieme», sembrano due termini contrastanti, eppure rappresentano l'idea dell'individuo che si appartiene, che sente di essere entrato nella vita, in un tempo e con le «cose» di quel mondo. «Noi» assume rilievo tonico, diventando il perno ambiguo di quest'area del verso, non solo per la stranezza della sua posizione nella scansione, ma anche perché non sappiamo a chi corrisponda veramente (i fa

miliari? Le figure evocate?). Anche «cose» è cifra emblematica della lingua di Benedetti, così esposta e nuda, come se proprio la nudità della lingua consentisse di illudersi di avere toccato le cose.Questo verso, percorso da sibilanti e nasali, è così commovente, proprio perché non rievoca un mondo perduto, bensì ci dice che in quel mondo il corpo si era percepito dentro la vita, mentre ora riesce a trovare quella condizione solo nella la scrittura, nella lingua esposta, cosciente però di mostrarne anche la distanza negli sfasamenti ritmici e verbali.

8.1.4. Quarta strofa

1 + 9 + 7 + 8	*Sai, a volte cerco di vederti, che cos'è lavorare, avere dei muri tuoi.*
	1ª | - 2ª - 4ª - - - 8ª - | - - 12ª - - 15ª - | - 18ª - - 21ª - 23ª 1ª | - 2ª - 4ª - - - 8ª - | - - 3ª - - 6ª - | - 2ª - - 5ª - 7ª
10 + 8	*Tornare di sera era sempre una forza sui pedali,*
	- 2ª - - 5ª - 7ª - 9ª - | 11ª - - - 15ª - - 2ª - - 5ª - 7ª - 9ª - | 1ª - - - 6ª -
12 + 3	*gambe sulle quali si metteva un panno, muscoli*
	1ª - 3ª - 5ª- - - 9ª - 11ª - | 13ª - - 1ª - 3ª - 5ª- - - 9ª - 11ª - | 1ª - -
10 + 6 + 7	*con un panno grigio con la piega. Svelto e birichino, aria, aria di festa,*
	- - 3ª - 5ª - - - 9ª- | 11ª- - - 15ª - | 17ª - 19ª - - - 22ª - - - 3ª - 5ª - - - 9ª- | 1ª - - - 5ª - | 1ª - 3ª - - 6ª -
8 + 8 + 4	*appoggiavi il giorno intero, dove tanto ti ho vegliato, a quel muro.*
	- - 3ª - 5ª- 7ª - | 9ª - 11ª - - - 15ª - | - - 19ª - - - 3ª - 5ª- 7ª - | 1ª - 3ª - - - 7ª - | - - 3ª -

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

L'ultima strofa, di cinque versi, più lunga rispetto alle due quartine e al distico precedenti, è in corsivo, perché la voce si rivolge a un tu, ponendosi a margine di quel tempo. Infatti per la prima volta − e questa sorpresa gli conferisce un rilievo maggiore − appare il tempo presente, sebbene i tempi e i modi verbali precedenti prolungassero la durata di quel passato. L'intercalare «sai» pare introdurre una conversazione familiare e non ha nulla a che fare con il «sapere» incontrato prima, anche se, nel gioco di rimandi che costella questa poesia, ci torna in mente. Il verso dunque avvia un dialogo o, meglio, un atto illocutorio per dichiarare qualcosa di importante, subito sospeso da una cesura netta, che tronca sul nascere quelli che si possono sentire come tre trochei (in un decasillabo dal finale anapestico) e che invece induce a scandire un novenario pencolante (con battute di seconda e di quarta) formato da un dattilo tra due anfibrachi. Lo spostamento nel tempo presente, già graficamente in rilievo grazie al corsivo, sembra pretendere una maggiore quantità di silenzio prima di un imminente rivelazione. Poi il verso diventa anapestico finché incontra un'altra cesura, dopo la quale si fa nuovamente anfibrachico per terminare con un monosillabo, il quale si corrisponde, anche per sonorità, con il «sai» di apertura.

A fronte di un ritmo così in bilico, ci avvolge un grumo di suoni ricorrenti lungo tutta la strofa:

Sai, a volte cerco di vederti, che cos'è lavorare, avere dei muri tuoi.
Tornare di sera era sempre una forza sui pedali,
gambe sulle quali si metteva un panno, muscoli
con un panno grigio con la piega. Svelto e birichino, aria, aria di festa,
appoggiavi il giorno intero, dove tanto ti ho vegliato, a quel muro.

È davvero emozionante analizzare questi splendidi versi disseminati di suoni ricorrenti, anafore, consonanze e rime interne, che ripercuotono nei suoni il persistere del tempo, portandolo fuori da sé. L'esposizione dell'essere umano alla mancanza e all'imprevedibilità dell'esistere si incarnano in questa musica dolce, dalla quale traspare la temporalità colloidale e la fragile consistenza delle figure.

A parlare è di nuovo una voce singolare, che chiama in causa uno di quei soggetti (a noi viene da pensare al padre), confessandogli che talvolta cerca di vederlo. Perché sono lontani? Nello spazio o nel tempo? È la voce di un bambino che sogna il padre distante o lo sguardo si è spostato nel presente? Se però quel mondo è colto dal presente, è realmente passato? Cosa significa poi «vederti»: è rivolto a una persona che non riusciamo a vedere «nella mente»? Inoltre chi parla ci dice che cerca di vedere, cioè il suo vedere è sempre incerto, come se quel cercare fosse la ragione degli inciampi ritmico-sintattici e temporali di tutto il testo.

Gran parte di questo verso è un tricolon, dove campeggiano tre infiniti a sfocare le immagini. Del resto, se nel primo termine dell'elenco c'era l'idea del cercare, negli altri due compaiono due espressioni emblematiche dell'autore (di cui una sottintesa), che dicono senza riuscire a definire: «che cos'è lavorare, [che cos'è] avere dei muri tuoi». La lingua cerca di dire-vedere ciò che sta dicendo, ma fallisce e sembra saperlo già nell'atto di dirlo. *Dire* non basta a *essere stato*. Non potremmo più essere nel luogo in cui siamo stati, perché nel dirlo esso si scontorna, benché il solo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modo per riviverlo sia qui, nella poesia, da una distanza, forse la stessa di quando lo stavamo vivendo. Pertanto in questo dialogo aperto viene evocato cosa sia lavorare e avere dei muri − altra espressione peraltro tipica di un parlato che porta a terra il valore simbolico della casa. Ora la voce che parla, magari da adulta, *sa* meglio (ne ha coscienza) cosa significa lavorare e avere una casa, e lo dice al padre, pensandolo mentre ritornava a casa dal lavoro in una città lontana. Pare altresì che questa voce stia diventando una tra le tante, perché chiunque può patire la mancanza nella lingua.

Nel verso successivo siamo portati di nuovo in quel mondo, ancora con un infinito reggente e un imperfetto, che dilatano la durata del «tornare» (come al v. 4), come se il tornare nella sera fosse *sempre*. Vi è ancora l'immagine della bicicletta, un'isotopia presente in altre poesie di Benedetti, a connotare sempre il padre e l'infanzia. I suoni, nel pieno della memoria, sono tutto un rincorrersi di /c/, /a/ e /s/ nella prima parte, dove ancora troviamo il gioco suggestivo (lo stesso del v. 7) di rima interna e inversa («tornare» - «sera» - «era») con il propagarsi di /s/ e, soprattutto, /r/. Viene da sentire questo verso senza cesure ritmiche e con entrambe le sinalefi (addirittura la prima tra «sera» e «era» pare ingoiare l'accento tonico del verbo), a formare una serie di quattro anfibrachi e un anapesto, quasi a riprodurre il movimento ondulatorio delle gambe, che infatti vediamo in primissimo piano al verso successivo. Lo sguardo si fissa su questo dettaglio inducendoci addirittura a vedere i muscoli, così in rilievo dopo la cesura. Il soggetto dell'impersonale «si metteva» è sempre il padre (nell'atto di ripararsi dal freddo di novembre) o si allude invece a un'abitudine di molti? Magari a un ritorno del padre e del figlio insieme? Verrebbe perfino da dirsi che i muscoli esibiti sono quelli di un bambino, dal momento che si indossavano i pantaloni corti fino all'inverno. Non saperlo produce nuova incertezza e amplifica l'effetto sospeso della scena.

È molto instabile il ritmo del verso, in cui − tra il prevalere della /a/ tonica − si diffonde il suono delle nasali, dopo l'allitterazione di /l/, la quale richiama i «pedali» del verso precedente: infatti esso inizia con tre trochei, ai quali si succedono un anapesto, un anfibraco e un dattilo. Sta accadendo qualcosa: è la contentezza del ritorno che ci sbalza così?

Dopo la cesura, dunque, i «muscoli» restano lì, sospesi in un'inarcatura, la seconda della poesia (per la seconda volta seguita da «con»), che fissa lo sguardo sulle gambe che pedalano, prolungando l'immagine nel decasillabo seguente, dal ritmo fortemente anapestico: qui le anafore di «con» e «un panno» (insieme all'allitterazione di /p/ e /g/) sono l'occhio che insiste e dilata l'azione. Dopo la cesura sintattica del punto fermo, questo verso si fa di nuovo instabile; come nel precedente, vi è un alternarsi di cellule ritmiche: un trocheo e un anapesto formano un senario, separato da un settenario trocaico con finale anfibrachico. Di nuovo compare una persona dopo il verbo impersonale di prima. Chi è «svelto e birichino»? Verrebbe da pensare sia sempre il *tu* del v. 11, anche se i due aggettivi rappresentano più un bambino, ma forse vogliono rendere lo sprizzare della contentezza, seguiti come sono dall'anafora di «aria». Qualcuno sta tornando da molto lontano: è il padre, il suo tornare è una festa, sentiamo il corpo veloce, eccitato, che taglia l'aria. Siamo in un punto del testo dove il ripetersi delle parole sembra fissare lo sguardo in quei dettagli proprio nel momento in cui il definire della lingua pare giunto al suo limite. Nell'ultimo verso torna il *tu*, al quale ora siamo certi si riferiscano i due aggettivi. Il padre ritorna, appoggia la bicicletta − insieme alla fatica dei giorni di lavoro − al muro di quella casa, richiamando l'immagine recente dei «muri

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tuoi». Presso lo stesso muro il padre è stato atteso dal suo bambino, anche se il verbo *vegliare* sconfina dallo sguardo infantile: *aspettato* forse si sarebbe adattato di più, ma «vegliato» incarna l'attesa. La risonanza delle /v/ tra i verbi riferiti alle due persone («appoggiavi» - «vegliato») in qualche modo le avvicina nella scena. Inoltre tornano l'imperfetto e il passato prossimo, insieme agli effetti allitteranti di /g/ e /t/ nella prima e nella seconda parte; torna il «tanto» (come al v. 10), che chiude il cerchio con il «quanto» di apertura e rinvia al contempo a quell'«intero», capace di protendere ancora di più l'attesa del figlio. Il verso è strano: diviso da due cesure sintattiche, viene da scandirlo in due ottonari e un quadrisillabo (preferiamo infatti sentirlo non come la parte finale di un endecasillabo; cosa che peraltro avrebbe senso, perché così vedremo meglio l'aspettare del figlio). Il primo ottonario è riferito al padre, il secondo al figlio, e il quadrisillabo («a quel muro») è il luogo di quell'incontro. Nell'ultimo scorcio della poesia, dopo tutti gli spaesamenti formali del testo, è così avvenuto l'incontro tra i due: dietro l'allegria di chi torna si cela la veglia di chi resta, ma «a quel muro», per un istante, si appoggiano la fatica e l'attesa per lasciare spazio al ricongiungersi di due corpi in un'atmosfera di festa che può solo rivivere nella distanza della pagina, così come prima nella mente. Quel muro è il luogo dell'incontro, ma quel luogo è soprattutto la poesia.

Come è possibile allora vedere? Riportare alla luce il tempo della memoria non dissolve la distanza, anzi insinua il dubbio che quella distanza già esistesse nel presente che stava accadendo. Quel tempo perde allora la sua linearità e si comporta come un colloide, in quanto sovrappone alla sua dimensione di già stato il dilatarsi nel presente, dove affiorano la mancanza e la fitta dello sradicamento. I piani temporali si mescolano attorno ad un centro perduto dentro una mente, che resta sempre sulla soglia di un *altro* presente, sospeso nella scrittura, intesa come gesto della mente. Anche l'avvicendarsi delle figure e il riaffiorare solo a tratti della prima persona, l'uso degli infiniti, del condizionale e dei verbi impersonali dilatano la dimensione del già stato nel presente sradicato.

La linearizzazione del linguaggio viene minata dall'apparente semplicità della lingua e dalla paratassi: è come se, dissolvendo gerarchie e punti di riferimento, questi caratteri riuscissero a far emergere qualcosa che scorre nelle parole e si propaga negli accordi fonici e nelle anafore, cercando di cogliere la vita mentre accade, cosa che sfugge alla lingua che significa.

Anche nel movimento ritmico la versificazione primaria è dissolta in favore di altre forze tensive, che sfibrano il verso dall'interno (in un andamento quasi sempre ternario o composito, con pochi e significativi attacchi trocaici), cercando di animare la condizione esposta dell'essere umano a partire da una mente che ricompone la sua esperienza. Possiamo essere coscienti di questa mancanza e della nostra inappartenenza ai luoghi e al tempo, ma lo «sappiamo», cioè lo sentiamo, quando ci abbandoniamo al ritmo e agli accordi fonici dei versi, che ci disorientano e segnano il persistere non risentito di questa condizione sovrastante, spostando anche la nostra mente in un altro luogo, che è il luogo di una condizione comune, *esposta* − senza appello né salvezza − nella poesia.

> Quanto siamo stati con le foglie che vanno via dai rami.
> Sono state le musiche dolci dove dirsi di morire.
> Hanno portato tanti libri,
> gli uomini a tornare tra pochi fanali, i tram, le ciminiere.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mi sarebbe piaciuto passeggiare con un bastone tra le foglie che cadono,
avere un cancello da aprire,
e per Catine sapere cos'era portarci la polenta
con parte del giallo pieno della bicicletta di Giovanni da portare dentro.

Pioverebbe, sarebbe novembre.
Siamo stati così tanto insieme ognuno di noi con le cose.

Sai, a volte cerco di vederti, che cos'è lavorare, avere dei muri tuoi.
Tornare di sera era sempre una forza sui pedali,
gambe sulle quali si metteva un panno, muscoli
con un panno grigio con la piega. Svelto e birichino, aria, aria di festa,
appoggiavi il giorno intero, dove tanto ti ho vegliato, a quel muro.

8.2. Stordimento e commozione nella poesia di Benedetti. Analisi di *Borgo con locanda*

Stordimento e commozione sono gli effetti simultanei provocati dai testi di Benedetti. Stordimento perché più ci addentriamo, più non capiamo bene dove siamo, cioè in quale spazio e in quale tempo ci chiama a collocarci la scena. La vediamo svolgersi in un tempo che comprende il passato e il presente, poiché in quel tempo *altro* la voce che sta parlando sente di essere stata dentro la vita, più di *adesso*. Potremmo anzi dire che è proprio il *non più* a acuire l'intensità emotiva nel drammatico tentativo di viverlo ancora nella distanza. Il dubbio è che se quel tempo è stato vero, allora esso è qui, mentre viviamo, malgrado sia impossibile dirlo, perché la lingua è un filtro simbolico separato dalla vita. Resta dunque la sensazione che quell'intensità di vivere lo sia stata solo nella mente e nella distanza della lingua. Commozione perché la fluidità ritmica del verso e il propagarsi dei suoni nelle parole incarnano in quell'esperienza una condizione comune dell'essere umano, così perplesso nel sentirsi esposto alla vita nella lingua. Lo stordimento temporale e la commozione fonico-ritmica animano uno sguardo scontornato e insituabile sugli eventi e le figure. Proviamo a raccontarlo, non interpretando il testo mentre accade ma, al contrario, prendendo in esame i singoli aspetti formali del testo, come strumenti di un'*ensemble*, per poi farli suonare insieme, alla fine.

Consideriamo, dunque, la poesia «Borgo con locanda», presente nella prima sezione («In fondo al tempo») di *Umana gloria*, e comparsa per la prima volta all'interno della raccolta eponima

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pubblicata nel 2000 dal Circolo Culturale «Menocchio»[618] di Montereale Valcellina per la collana «La barca di Babele»[619], diretta da Pierluigi Cappello[620]:

> Come in un volo la corriera mi ha dato lo spiazzo con la facciata.
> Era bello, i calzoni che cadevano larghi sulle scarpe grosse,
> stare in mezzo alle foglie qua e là.
> Mattine senza sapere di essere in un posto, dentro una vita
> che sta sempre lì, e ha la fabbrica di alluminio, i campi.
> Si muove il bancone quando si parla,
> le finestre con i vasi, le tende minutamente ricamate.
> Fuori i cortili corrono piano, le foglie vanno piano sotto le mucche.
> Il cielo gira verso Cividale, gira la bella luce
> sulle manine che avevamo, che è stata la vita essere vivi così.

L'arrivo della corriera nella piazza segna il ritornare al borgo, che sposta subito il tempo all'indietro, forse all'infanzia, fissata nei dettagli che l'hanno scandita: i calzoni larghi, le scarpe grosse, camminare in mezzo alle foglie, la fabbrica di alluminio dove lavoravano gli uomini del posto, i campi da coltivare, stare fuori, all'aperto, perdendosi in una dimensione senza tempo. Poi lo sguardo risale al presente, almeno formalmente, perché l'impressione è di essere ancora in quel mondo evocato: il bancone di un bar, i vasi alle finestre e le tende ricamate potrebbero infatti esserne altri dettagli, così come l'interno della locanda dove si è entrati, una volta giunti. Da lì lo sguardo si sposta di nuovo fuori, verso il cielo, in direzione di Cividale, un paese più lontano; il giorno sta per volgere e ancora una volta siamo portati nel passato con le piccole mani dei bambini, immersi nella vita, quasi a poterla toccare. Già raccontando la poesia abbiamo osservato l'avvicendarsi di presente e passato, un fenomeno tipico in Benedetti, che lascia stupiti e impedisce di collocare con sicurezza gli eventi, come se i piani temporali fossero tra loro permeabili. Si consideri peraltro che il passato non è mai espresso con il passato remoto, ma sempre con l'imperfetto o il passato prossimo, creando una durata circolare e porosa, che mina la linearità temporale. Inoltre, anche i due verbi all'infinito, come in altri suoi testi, diluiscono il protendersi

---

618 Il Circolo culturale «Menocchio» è nato nel 1989, come emanazione autonoma della Biblioteca civica di Montereale Valcellina (Pordenone). Attualmente ne è presidente Rosanna Paroni Bertoja. Il nome è legato a una studio del 1976 di Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (Torino, Einaudi), che riportava alla memoria la vicenda di uno sconosciuto mugnaio di Montereale, Domenico Scandella detto Menocchio, bruciato sul rogo a Portogruaro come eretico relapso, recidivo, nei primi giorni di agosto del 1599. Oltre che mugnaio, Menocchio era stato amministratore (*cameraro*) della pieve di S. Maria di Montereale, stimatore di beni, contadino, falciatore, muratore, falegname, suonatore di zitara nelle feste di paese. Sapeva leggere, scrivere e far di conto. Dopo la ristrutturazione successiva al terremoto del 1976, a Menocchio fu intitolato il Centro sociale e, successivamente, il Circolo culturale di Montereale Valcellina.

619 La collana «La barca di Babele», nata nel 1999 grazie all'appoggio fondamentale del Circolo Culturale di Meduno, fu una collana di poesia ad oggi riconosciuta come uno dei contributi più importanti alla cultura (non solo) del Friuli Venezia-Giulia. Diretta dal poeta Pierluigi Cappello, nel corso degli anni ha saputo costruire un catalogo di voci significative, provenienti dall'area friulana, veneta e triestina, tanto da avere notevoli consensi nella critica e nella comunità poetica. Questi i nomi di alcuni degli autori pubblicati: Ivan Crico, Alberto Garlini, Claudio Grisancich, Ida Vallerugo e Gian Mario Villalta.

620 Pierluigi Cappello (Gemona del Friuli, 8 agosto 1967 – Cassacco, 1 ottobre 2017) è stato un importante poeta in lingua friulana (*Il me Donzel* (Mondovì, Boetti, 1989); *Amôrs* (Udine, Campanotto, 1999)) e italiana (queste le sue raccolte: *Assetto di volo* (Milano, Crocetti, 2006); *Mandate a dire all'imperatore* (Milano, Crocetti, 2010); *Azzurro elementare. Poesie 1992-2010* (Milano, Rizzoli, 2013); *Stato di quiete. Poesie 2010-2016* (Milano, Rizzoli, 2016); *Un prato in pendio. Tutte le poesie 1992-2017* (Milano, Rizzoli, 2018)).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

delle cose in un tempo che ha il sapore di eternità, dal momento che, accaduto nell'intensità di una volta, si riverbera per sempre. Torniamo all'immagine iniziale della corriera e, in virtù di quanto detto, interroghiamoci sulla scena appena vista: è un ritorno che avviene nel presente a scatenare il ricordo o il presente di quel ritorno sta avvenendo nel passato? Dov'è il presente e fin dove arriva il passato, se tutto è tenuto insieme nella mente che li vede entrambi nelle cose?

Già nel primo numero di «Scarto minimo» Benedetti mostrava di intendere la poesia come una scena «dove si consuma l'evento della vita verificato ripercorrendone i margini»[621]: una «scena lirica»[622] poiché in essa, come sostiene Stefano Dal Bianco in un saggio presente nella medesima rivista[623], agiscono delle figure, anche se in modo minimo, in quanto esito di una «sensazione mentale […] vissuta individualmente come unica»[624] e determinata dalla sintassi e dal ritmo, prima che dal lessico, poiché essi provengono dal corpo che è nel mondo, rilevando l'alterità della vita rispetto a esso.

> Ciò diventa sinonimo di un aggirarsi sospeso, nell'esperienza di una perenne e mai colmata distanza, di un percorso che non eviti di affrontare la questione fondamentale dello stesso aggirarsi: la contraddizione in seno alla scrittura (e alla lingua), il suo essere separata (e noi in virtù di essa) dalla Verità[625].

La coscienza dell'alterità della vita rispetto alla lingua (incapace di aderirvi), per Benedetti, genera perplessità nello sguardo, il quale però non si accanisce né a pensare un'oltranza né a protestare il suo nichilismo, aggirandosi invece in sospeso nella vita. D'altra parte, oggi lo sappiamo, la lingua è il «suono del pensiero»[626], nel senso che il pensiero accade nella lingua, sancendo la nostra impossibilità di stare nella vita – la «Verità» di cui si parla sopra corrisponde all'adesione autentica al percepirsi corporeo dentro il flusso biologico dell'ambiente – nel momento in cui ne siamo coscienti.

Per Benedetti la perplessità è creata dalla non concordanza della persona (la sequenza delle frasi presenta soggetti diversi e l'azione è differita e spostata), la non concordanza di tempo e la paratassi, che esprime la «necessità e […] superfluità degli eventi»[627]. In effetti è proprio quest'ultima − in genere asindetica (solo al v. 5 compare una «e», per giunta dopo una cesura debole), con pochi inserti di relative e temporali che non variano l'andamento orizzontale del discorso − a rendere permeabili i piani temporali (e con essi gli oggetti e le figure che compaiono), destabilizzando l'esperienza della lettura. Anche la sintassi dunque rappresenta il modo di vedere di una mente in cui tutto è presente nello stesso tempo, senza inarcature o gerarchie, provocando uno spiazzamento, poiché più si entra nel testo, più ci si allontana da sé e dal proprio tempo, coscienti

---

621 «Scarto minimo», numero 0, novembre 1986, p. 3 (il brano è a firma della redazione).
622 S. Dal Bianco, *Due generi della rappresentazione*, in «Scarto minimo», ivi, p. 11. Si cita questo saggio poiché le sue tesi erano condivise da Benedetti.
623 S. Dal Bianco, ivi, pp. 11-13.
624 S. Dal Bianco, ibidem.
625 «Scarto minimo», ibidem.
626 A. Moro, *I confini di Babele*, op. cit., pp. 294-313.
627 Queste ultime considerazioni sulle figure che creano perplessità si trovano in un articolo di Mario Benedetti sulla raccolta «Somiglianze» di Milo De Angelis («Dinanzi al nulla», in «Scarto minimo», numero 0, novembre 1986, p. 25-26): evidentemente, pur parlando di quel poeta, Benedetti pone in rilievo gli elementi formali a lui affini.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

che quel tempo colloidale corrisponde al proprio modo di stare al mondo. Un colloide non è una soluzione: non c'è né un soluto completamente disciolto né una sospensione con il precipitato sul fondo, perché la fase dispersa presenta particelle finemente suddivise. È cioè una «quasi soluzione», in cui il soluto è quasi disciolto nel solvente. Ecco, questo vale anche per la permeabilità di Benedetti: frammenti di memoria restano sospesi nel presente trasformandolo in un *altro* presente. Con quali conseguenze? Vi è un'osmosi tra ricordo, percezione reale e sogno, che produce una straniante immobilità di superficie sotto la quale ribolle il bisogno di trovarsi. Ecco perché questa poesia si chiude con uno struggente contrappunto verbale tra «è stata la vita» «essere vivi così», nel senso di sentirsi dentro la vita, in quel tempo, fuori dal tempo, dove sentire vale più del dire, ma dove oggi, nel dirlo, rimane la fitta della mancanza, perché perduto è il sogno dell'esistere veramente di fronte al nostro essere esposti. A livello sintattico lo stupore è dato anche dall'inaspettato combinarsi di verbi e sostantivi, ad esempio «mi ha dato lo spiazzo», «si muove il bancone», «i cortili corrono», «il cielo gira», «gira la luce»; come si nota, esso accresce la densità metaforica dell'enunciato, pur mantenendo un minimo scarto rispetto alla lingua quotidiana. Sono queste le slogature e gli inciampi linguistici che spogliano e espongono il dire alla sua nudità. Inoltre le metafore generate sono luoghi mentali dove gli oggetti e gli elementi della natura sono umanizzati: altra spia di un protendersi verso la vita fuori da sé o, viceversa, di attribuire un corpo – personificare – al *fuori*, facendo assumere alla scena valore onirico e colloidale.

Siamo in Friuli, in una zona tra Nimis e Cividale, al confine con la Slovenia; un ambiente rurale abitato dal poeta fino alla giovinezza. In questo senso nel ritorno al borgo si scorge il motivo del *nostos* più pavesiano che omerico, sebbene nell'inappartenenza dei personaggi di Pavese vi sia la fitta dello sradicamento individuale (una volta usciti da quel mondo, è impossibile rimettere radici), laddove in Benedetti essa è costitutiva della natura umana. Gli interni sono quelli di una casa e della locanda (finestra, tende, vasi), gli esterni sono la piazza del paese e il «fuori» evocato da termini densi, peculiari della poesia di Benedetti: foglie, cielo, luce (del cielo, altrove della luna) e mattine (sempre comprese nell'area semantica del cielo); infine il cortile è da intendersi come uno spazio *da* e *verso* la casa – una sorta di anticamera dell'atemporalità. È una lingua impastata di materia povera, spesso priva di aggettivi o, qualora compaiano, potrebbero essere quelli di un parlare infantile: «bello», «bella», «piano», «larghi». È proprio la povertà della lingua a dilatare in modo indefinito i campi semantici delle parole, rendendo il tempo indeterminato. Anche questo è un tratto stilistico dell'autore, che si riscontra pure nell'uso di articoli indeterminativi («in *un* posto», «dentro *una* vita»), in realtà più frequente in altri suoi testi, insieme a pronomi e aggettivi indefiniti. Tutti questi elementi, inoltre, si ripetono in vari luoghi testuali, creando linguisticamente l'idea del ritorno o, meglio, di un procedere restando sempre nello stesso luogo:

> Come in un volo la corriera mi ha dato lo spiazzo *con* la facciata.
> Era bello, i calzoni *che* cadevano larghi sulle scarpe grosse,
> stare in mezzo alle foglie qua e là.
> Mattine senza sapere di **essere** in un posto, dentro una **vita**
> *che* sta sempre lì, e ha la fabbrica di alluminio, i campi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si muove il bancone quando si parla,
le finestre *con* i vasi, le tende minutamente ricamate.
Fuori i cortili corrono **piano**, le foglie vanno **piano** sotto le mucche.
Il cielo gira verso Cividale, gira la bella luce
sulle manine *che* avevamo, *che* è stata la **vita essere vivi** così.

Come si può notare, le ripetizioni non sono soltanto un fatto lessicale, ma riguardano anche la sintassi, che sembra tradurre il colloide del tempo insituabile, come del resto fanno anche gli elenchi, senza tuttavia creare soltanto effetti di accumulazione: basti pensare a «i campi» (v. 5), da intendersi sia come elemento del paesaggio in aggiunta a «la fabbrica di alluminio», sia come autonomo frammento della campitura della memoria. In ogni caso, in quanto *cola* tra cesure, essi contribuiscono a rallentare il ritmo, che dunque da un lato induce a procedere a causa della semplicità sintattica e dell'assenza di inarcature, dall'altro, all'interno dei versi, i sussulti appena percepiti delle cesure e degli accenti (nei versi lunghi da sei a nove) fanno inciampare la lettura. Ad esempio il verbo «gira» è iterato, ma con i soggetti in chiasmo, generando appunto un ripetersi stordito del discorso, il cui effetto si dilata ulteriormente se consideriamo che il ritmo degli ultimi tre versi della poesia è scandito in modo binario tramite le anafore «piano» e «che».

A proposito dei versi, in genere lunghi (solo il terzo è un decasillabo tronco e il sesto è un endecasillabo), più che rilevare le possibili misure tradizionali celate al loro interno[628] o il prevalere di andamenti anapestici, anfibrachici o trocaici, emergono due caratteri dei versi di Benedetti: la presenza di un numero elevato di accenti interni e una certa continuità di vocali toniche. Il primo elemento crea appunto un effetto di rallentamento per produrre instabilità e autoriflessione. La scommessa di Benedetti (e dei poeti di «Scarto minimo») è stata quella di rallentare una sintassi poetica non marcata e tendente quasi alla prosa, data la scomparsa di apocopi e fenomeni di inversione nella lingua poetica novecentesca (a differenza di quanto accadeva sino all'Ottocento): aumentare gli ictus interni, creare effetti di aura accentuale[629], limitare la punteggiatura, promuovere lievi spostamenti sintattici permette allora di esprimere l'instabilità e l'esposizione alla vita presenti sotto la lingua con cui gli esseri umani comunicano.

Il secondo elemento dà vita a un altro genere di orchestrazione, basata sull'alternarsi delle tonicità vocaliche, producendo sempre un procedere pencolante del discorso:

Come in un volo la corriera mi ha dato lo spiazzo con la facciata.
– U U – U U U – U U – U U – U U U U – U

Era bello, i calzoni che cadevano larghi sulle scarpe grosse,
– U – U | – U – U U U – U U – U – U – U – U

[628] Si vedano gli emistichi endecasillabici («Il cielo gira verso Cividale», v. 9) e decasillabici («Fuori i cortili corrono piano», v. 8; «dentro una vita / che sta sempre lì», vv. 4-5).
[629] Ad esempio in questa poesia le quattro sillabe atone ai versi 1 e 7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

stare in mezzo alle foglie qua e là.
– ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

Mattine senza sapere di essere in un posto, dentro una vita
∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ | – ∪ ∪ – ∪

che sta sempre lì, e ha la fabbrica di alluminio, i campi.
∪ – – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ | ∪ – ∪

Si muove il bancone quando si parla,
∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪

le finestre con i vasi, le tende minutamente ricamate.
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ | ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪

Fuori i cortili corrono piano, le foglie vanno piano sotto le mucche.
– ∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪

Il cielo gira verso Cividale, gira la bella luce
∪ – ∪ – ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ | – ∪ ∪ – ∪ – ∪

sulle manine che avevamo, che è stata la vita essere vivi così.
– ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ | – – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ∪ –

Un'ultima figura della ripetizione è data dalle propagazioni foniche. Infatti, nella superficie dei testi di Benedetti spiccano allitterazioni (si veda, per esempio, la /s/ ai vv. 2, 4 e 5, la /c/ al v. 8 e la /c/ al v. 9), ma lo splendido effetto avvolgente è dato dal risuonare iterato degli stessi suoni nei versi differenti a creare un susseguirsi di assoli che si richiamano lungo tutto il testo, come nel caso della /s/, della /c/ o della /l/:

Co*m*e in un vo**l**o **l**a **c**orrie**r**a *m*i ha dato **l**o spia**zz**o **c**on **l**a facciata.
E**r**a be**ll**o, i **c**a**l**z**z**oni **c**he **c**adevano **l**arghi su**ll**e sca**r**pe gro**ss**e,
sta**r**e in *m*e**zz**o a**ll**e foglie qua e **l**à.
*M*attine sen**z**a sape**r**e di e**ss**e**r**e in un po**s**to, dentro una vita
che sta se*m*p**r**e lì, e ha **l**a fabb**r**i**c**a di a**ll**u*m*inio, i **c**a*m*pi.
Si *m*uove i**l** ban**c**one quando si par**l**a,
le fine**s**t**r**e **c**on i va**s**i, **l**e tende *m*inutamente ri**c**a*m*ate.
Fuo**r**i i **c**o**r**ti**l**i **c**o**r**rono piano, **l**e foglie vanno piano **s**otto **l**e *m*u**cc**he.
I**l** **c**ie**l**o gi**r**a ve**r**so **C**ivida**l**e, gi**r**a **l**a be**ll**a **l**u**c**e
su**ll**e *m*anine **c**he aveva*m*o, **c**he è stata **l**a vita e**ss**e**r**e vivi **c**o**s**ì.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Questo propagarsi acquista un rilievo sempre maggiore a una rilettura del testo, magari di volta in volta, prestando attenzione al singolo fonema: si provi con /m/, presente in modo sporadico in alcuni versi (vv. 1, 3, 4, 6, 8) e come allitterazione nei vv. 5, 7 e 10; oppure con /v/, più frequente negli ultimi tre versi, o alla /p/, più frequente nei vv. 4 e 5[630]. Si notino altresì gli effetti assonantici («muove» – «bancone», v. 6; «dato» – «spiazzo», v. 1) e rimici: «mattine» : «manine» (vv. 4-10), le rime mancate «facciata» – «vita» (vv. 1-4), in assonanza con «fabbrica» (v. 5) e «gira» (v. 9), e al v. 8: corr*ono* – pi*ano* – v*anno* – pi*ano*, dove quel «corrono» richiama «corriera» (v. 1); a questi ultimi si aggiunge inoltre l'iterazione di «con» (vv. 1 e 7), che risuona ulteriormente in altre parole («calzONi», v. 2; «banCONe», v. 6) e nella presenza del gruppo /co/ («COrtili» – «COrrONo» – «COsì») e, in genere, quando la nasale /n/ è prossima a /o/. È difficile dire nello stesso tempo la densità di corrispondenze foniche, che subito non si percepiscono nettamente, ma che tutte insieme danno vita anch'esse a un ondulare sempre sul punto di perdere l'equilibrio, come a suggerire che sono i suoni a sorreggerci, perché la lingua (nel ritmo che le soggiace) è l'unico nostro modo (mancante) di comprendere la vita. Allora il ripetersi fonico-lessicale in Benedetti serve a farci sentire ancora «dentro una vita / che sta sempre lì» (vv. 4-5). Dove altro andare se l'altrove continua a essere lì, impossibile da dire?

Riassumendo, in questa e in altre poesie di Benedetti si hanno simultaneamente stordimento (nella paratassi, nelle figure e piani temporali colloidali) e commozione (nel ritmo rallentato del verso lungo, nella propagazione fonica, nelle ripetizioni del lessico infantile). L'impatto di questi fenomeni, percepiti insieme nella lettura, ci fa sentire attraversati da qualcosa, malgrado non capiamo subito cosa stia accadendo a livello formale, data l'apparente semplicità lessicale del testo: questa sensazione di fondo traduce il nostro percepire colloidale, sentendo di essere stati vivi in un tempo altro, lontano da adesso, a causa del suo dirsi già mentre accadeva, nel momento in cui lo abbiamo vissuto tramite lingua. Se pensiamo nella lingua, irrimediabilmente distante dalla vita, possiamo davvero sentirci vivi e, soprattutto, raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

630 Questi ultimi due fenomeni non sono evidenziati nel testo soprastante.

9. Bousquet, Benedetti e Matte Blanco: la forma del sentire

Quando Joë Bousquet muore nel 1950 nella sua casa di Carcassonne, il suo nome è già noto in Francia, nonostante abbia trascorso gran parte della sua vita nella sua stanza, da quando il 27 maggio 1918 a Vailly, poco prima dell'armistizio, un proiettile gli ha spezzato la spina dorsale durante un contrattacco francese nel tentativo di liberare un battaglione accerchiato dal nemico. Due anni prima, deluso da una relazione amorosa e insofferente ai gravami della famiglia e dello studio, era entrato volontario come luogotenente di fanteria e si era pure distinto per coraggio, tanto da ricevere la croce di guerra, la medaglia al valor militare e la croce della Legione d'Onore. L'esistenza spezzata in due: prima un giovane sregolato, ozioso, oppiomane; poi sbarrato nella sua camera, che diviene il luogo dell'«inconoscenza» e della rivelazione di sé. La sua casa è peraltro frequentata da amici e poeti, che si prodigano a far conoscere la sua opera, e nondimeno essa diverrà anche un punto di riferimento per la Resistenza. In particolare Bousquet ama discutere di poesia e letteratura con il poeta François-Paul Alibert e il filosofo Claude Estève, si interessa di «presentismo»[631], è amico dei coniugi Paulhan. Nel corso degli anni riceve le visite di Louis Aragon, con cui entra in polemica sulla rivista «Poesie 41» sulla relazione tra forma poetica e vita, Elsa Triolet, Simone Weil[632]. Diverse opere sono pubblicate dagli anni Trenta e *La conoscenza della sera*, scritta negli ultimi anni di vita, esce nel 1947 per Gallimard. Solo più tardi verrà pubblicata tutta la sua produzione, anche teorica, e i corposi diari.

In Italia l'interesse per Bousquet prende forma nel corso degli anni Ottanta, grazie agli studi di Adriano Marchetti, allora redattore della collana di traduzione «In franchigia» (Panozzo Editore), già corrispondente per l'Italia della rivista «Cahiers Simone Weil» e membro della Société des Lecteurs de Jean Paulhan. Le sue prime opere pubblicate in Italia sono state *Tradotto dal silenzio* (Bologna, Marietti, 1987), che comprende scritti tra l'autunno del 1935 e l'autunno del 1936, e *Da uno sguardo un altro* (Rimini, Panozzo, 1987)[633]. Sempre nel 1987 Renato Poletti traduce alcuni *Frammenti del Journal dirigé* per la rivista «Scarto minimo»[634], testimoniando che il gruppo di poeti che gravitavano attorno alla rivista, stava cercando, in misure diverse, un nuovo approccio della scrittura poetica in relazione alla vita, sgombro da spinte espressioniste e teso a indagare nella lingua la «mancanza» della condizione umana. Gli autori di «Scarto minimo» avevano una buona frequentazione del francese, quindi non è escluso che abbiano avuto accesso alla sua opera poetica (interamente pubblicata dal secondo dopoguerra) direttamente dall'originale, considerando che,

---

631 Secondo il presentismo esiste solo il presente, mentre il futuro e il passato sono costruzioni logiche o finzioni. Opposto ad esso vi è l'eternalismo, secondo il quale tutti gli eventi − passati, presenti o futuri − esistono in molteplici dimensioni. Oltre al presentismo, Bousquet sarà affascinato, fino agli ultimi anni, dagli slanci alogici della mistica.

632 S. Weil, J. Bousquet, *Correspondance*, Lausanne, Age d'Homme, 1982, trad. it. *Corrispondenze*, Milano, SE, 1994.

633 Le opere sono tradotte da Adriano Marchetti, che in quegli anni stava studiando Bousquet, come si nota da questi altri saggi e traduzioni: S. Weil-J. Bousquet, *Corrispondenza*, «In forma di parole» V, 2, 1984, pp. 181-223; 224-232: *La metafora della 'luce nera' nella poetica di Joë Bousquet*, «Berenice», VI, 15, novembre 1985, pp. 145-162; *Les sources de la poétique de Joë Bousquet: l'éclat du noir et l'écho du silence*, «Quaderni di filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 6, 1987, pp. 162-173; *Poétique et inspiration chez Simone Weil et Joë Bousquet*, «Cahiers Simone Weil», T. XII, 3, septembre 1989, pp. 212-225. L'interesse di Marchetti per Bousquet perdurerà anche negli anni successivi.

634 R. Poletti, *Frammenti del Journal dirigé,* «Scarto minimo», 2, ottobre 1987, pp. 27-31.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sempre in quegli anni, erano usciti in francese anche i suoi scritti teorici, che rivelano ulteriori affinità: *Les capitales*, *ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan* (Paris, Le Cercle du Livre, 1955), *Langage entier* (Montemart, Rougerie, 1966; 1981); *Notes d'inconnaissance* (Montmart, Rougerie, 1967; 1981).

La poesia di Bousquet ha origine da una spaccatura, che attraversa il corpo e si riverbera nella lingua, da intendersi come identità protesa verso il mondo:

> Vois la brûlure que fait en ce monde l'instant d'avant les choses tu es la pensée de cet instant et sa chair hélas
>
> Guarda la bruciatura che fa in questo mondo l'istante prima delle cose tu sei il pensiero di quell'istante e la sua carne ahimè[635]

Il primo atto della poesia è dunque un *non*, tradotto nella privazione del corpo che sta nel mondo e induce a ricomporre l'intero intuito nella propria coscienza. Si veda la spinta alla «persuasione» di cui parla Michaelstaedter[636], un altro dei riferimenti di Benedetti in quegli anni. Secondo il poeta e filosofo goriziano, è la costitutiva mancanza dell'uomo a spingere l'uomo verso la «persuasione», cioè verso la completezza e l'idea di trovare se stesso, anche se egli lo fa nelle cose e nell'attimo dopo (l'attenzione alle cose e al futuro è dunque una falsa persuasione, chiamata «rettorica»), invece di restare nella vita che accade, la sola condizione in cui saremmo persuasi, sebbene essa sia mutevole, dinamica, instabile. Per Bousquet la vita in un corpo spezzato è sospesa («vivre à demi» − «viver dimezzato»[637]), in continua attesa di un compimento impossibile, specchio della separatezza dell'essere umano dal mondo, dal momento che egli si protende verso ciò da cui è separato. Stare dentro l'esperienza è ciò che anima la poesia di Benedetti, nel tentativo di abitare un luogo in cui l'esperienza stessa sta accadendo nella mente (prima cioè di avere un tempo), sprigionando un'intensità del sentire, che è il modo in cui l'essere umano si percepisce vivo, malgrado la sua finitudine e la distanza dalla vita, sancita proprio dalla lingua. In altri termini nell'immanenza della materia («Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente», PN 234.13) si mostra un «tempo senza tempo» (PN 144.3), che eccede il sentire dell'uomo. È l'essere stato del tempo, l'aver vissuto, a commuoverci, perché si genera una nube inafferrabile tra il presente e ciò che siamo stati, nella quale vi è il divenire, sigillato dal finire della vita. Il prezzo è l'uscita da sé per abbandonarsi all'inconoscibile, che fissiamo con coraggio dalla soglia della coscienza.

Nella poesia di Bousquet la luce raffigura il visibile, mentre la notte è il territorio interiore del sogno, di quella conoscenza in negativo che non si dà tramite ciò che appare, ma che cerca di varcarlo inseguendone le ombre. Per Bousquet ciò è possibile solo nell'«inconoscenza», ossia restando sulla soglia del visibile, dove i confini si fanno più porosi e il sentire prevale sul capire, conferendo così al vedere un valore metafisico, se per «metafisico» intendiamo l'aprirsi all'oltranza

635 J. Bousquet, *Suite*, in *La connaissance du Soir*, Paris, Gallimard, 1947; trad. it. A. Marchetti, *La conoscenza della sera*, Rimini, Panozzo editore, 1998, p. 40.

636 C. Michelstaedter, *La Persuasione e la Rettorica*, op. cit.

637 J. Bousquet, *Envoi/ Congedo*, in *La conoscenza della sera*, op. cit., p. 194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nell'abisso della propria mente. Occorre chiudere gli occhi per vedere veramente, magari per scoprirsi intero: «Il a tout ce qu'il voit quand il ferme les yeux» («ha tutto ciò che vede quando chiude gli occhi»)[638]. Il motivo del vedere è forte sia in Bousquet sia in Benedetti e non ha a che fare solo con lo spazio osservato, ma soprattutto con lo stare nella mente e nella lingua dove è dato sentire la ferita e l'intero. «Inoltrato, non visto» (PN 141.1): così inizia il *Capitolo primo* di *Pitture nere su carta*, che subito ci fa sentire di aver varcato una soglia senza ritorno. Siamo entrati nell'altro versante di *Umana gloria*, in cui centrale era lo sguardo per stare dentro esperienza mentre accade in un tempo fuori dal tempo. Qui invece lo sguardo viene negato, persino quello dell'altro. Lo stesso accade in *Lacrime 10*, dove per due volte risuonano i versi «Non guardati abbastanza. // Non guardati, abbastanza. Mai» (PN 164.4-5, 9-10), a indicare, nel singhiozzo delle cesure, una condizione che ha valore di un appello: accorgetevi. Accorgetevi di cosa sia stare sull'orlo del precipizio con la bufera negli occhi, come i suicidi o i morti di morte violenta, colti in questa poesia nell'ultimo istante del loro vissuto («Dalle balaustre. Sui binari.», PN 164.1; «Sangue, capelli, orbite / nei loro globi. E gonfi, / nell'acqua, del loro cielo», PN 164.6-8), perché quegli estremi di vita ci riguardano tutti. Colpisce la distanza tra questi versi e il titolo di una delle prime raccolte di Benedetti, *Moriremo guardati*, in cui il paesaggio era lo stesso, ma lo sguardo voleva stare dentro la distanza. In *Pitture nere su carta* invece i detriti della memoria, gli stralci di voci tra sogno e ricordo, sono guardati dall'esterno, come fosse il solo modo possibile dell'esperienza affinché il visibile non resti inerte: «Bisognava arrivare a guardarlo dall'alto, questo mondo ec.» (PN 221.12). Può essere un nuovo idillio (PN 221.11), capace di comprendere lo sfondo fuori dal vissuto, col rischio che sia un «pensiero troppo ragionato» (PN 221.11), perché convinto che ci si possa spostare da sé: può esserci, infatti, una lingua fatta di solo sguardo senza persona? Si può dire lo sguardo di nessuno? Può una lingua senza sguardo diventare non solo resoconto, ma giuntura per rendere il visibile cosciente? Può, negando lo sguardo e l'esperienza: «Non io, non tu, nell'arcobaleno» (PN 141.5). Negare è una forma mistica, un vettore per dire l'invisibile fuori dallo sguardo personale. Mentre l'esperienza nella mente pulsa in un tempo colloidale, una volta raccontata pretende ancora di aderire a quel tempo, ma se ciò avvenisse, ogni racconto si dissolverebbe nella muta adesione all'accadere. Negando lo sguardo, ci dimentichiamo di noi per dissolverci nella scena. In tal modo la lingua si spinge al limite dell'incoscienza senza mai toccarlo, pena il disfarsi nel puro percepire. Il dilemma, lo diciamo con le parole di Jankélévitch, è allora «sapere senza essere o essere senza sapere»[639]. Negare è vedere nel visibile le tracce di ciò che non si può vedere e che riguarda tutti. La lingua non può dirlo perché, dicendolo, l'intensità del percepire si è già ripiegata nella coscienza, quindi non le resta che abbandonarsi all'inconoscenza, abitando nell'unico spazio capace di mutare il nostro sentire. Quando Benedetti, in *Umana gloria*, afferma che il suo sguardo ama «il qualunque viso, / le erbe, i mari, le città»[640], si trova già lì, dove l'individuo si dissolve insieme alla pretesa di conoscere. Negare incarna il paradosso di portare a

638 J. Bousquet, «Aumône du noir» / «Elemosina del buio», in *La conoscenza della sera*, op. cit., p. 29.

639 Jankélévitch, *Da qualche parte nell'incompiuto*, op. cit., p. 16.

640 «Qui durano i libri. / Qui ho lo sguardo che ama il qualunque viso, / le erbe, i mari, le città. / Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi» (UG 31.9-12).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presenza le cose, tenendole però a una certa distanza, quella che separa l'inafferrabile dell'esperienza dal suo entrare nella lingua, perché «Niente, adesso, è dire» (*Lacrime 5*, PN 159.1) rispetto al muoversi sospeso dei corpi nello spazio e nella mente («Quante le vite di abiti, visi, umani, / quante. Indietro, intorno»[641], PN 159.2-3). Negare è un atto umano, non appartiene alla natura. È un gesto linguistico che protende lo sguardo oltre il presente e tiene insieme, nella distanza, la cosa e il suo dissolversi. La lingua mostra il nulla e lo varca negandolo, anzi ripetendo ciò che nega, cosa impossibile per gli esseri umani, irripetibili. In questa oscurità l'uomo si espone, nega il suo nulla puntando a «una lingua senza Io e senza Tu, solo Egli, solo Esso, […] solo Essa, e nient'altro che questo»[642]. Lo spazio negato, mancante, che si apre nel visibile, è colmato dalla poesia, che dunque scaturisce dal nulla situandosi tra il «non più» e l'«ancora qui». Così, dall'angolo della propria vita, la voce entra in un luogo dove io e tu sono la stessa cosa, per mostrarsi l'uno all'altro, vivi e postumi, come accade da sempre, per ogni cosa che nasce.

Sempre sul motivo del vedere, in *Pitture nere su carta* la poesia diventa addirittura pittura, raccogliendo una sfida per rappresentare il percepire dell'uomo e uscendo dai territori della lirica, come in Cézanne, che compare in due versi di IV, 9: «Cézanne, Montaigne Sainte-Victoire / Cézanne, Sentiero tra le rocce» (PN 189.8-9). Per il pittore francese il colore rende viventi le cose, porta alla luce l'invisibile della natura nel riflesso dell'occhio. Egli dice: «Ora, la natura, per noi uomini, è più profonda che in superficie, e da ciò la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una somma sufficiente di colori azzurrati per far sentire l'aria». Da notare che nella stessa poesia, insieme a Cézanne, compare due volte la parola «aria» (PN 189.5, 10). In questo senso le forme della lingua pitturano il visibile cercando di non dirlo, ma di farsi visione. In una delle poesie del *Capitolo ottavo*, l'ultima sezione del libro, appare un verso di Jean de Sponde, poeta francese della seconda metà del Cinquecento: «J'ai cent peintres dans ce cerveau» (PN 230.3)[643], «Ho cento pittori nel cervello». Scrivere avendo cento pittori nella mente, scrivere con un gesto pittorico è un'impresa per prosciugare la lingua dal proprio sguardo diviso e inconsistente[644] e, al contempo, dar vita alla materia su uno sfondo al limite dell'assurdo. Lo sguardo esterno diventa una sorta di apparato per mostrare immagini, in un'operazione paradossale (e, in fondo, fallita già prima di iniziare), perché occorrerebbe privarsi letteralmente di sé, essere «quasi fuori del dominio della coscienza ec.» (PN 221.9), come se nessuno scrivesse, come se non fosse scritta nessuna lingua. La lingua referta, non rivendica per il proprio vissuto ciò che nomina, ma lo passa in rassegna all'interno di un mausoleo. «Voglio non essere muto, potendolo, in una voce nuova» (PN 217.3), cioè, non potendo restare in una muta incoscienza per aderire alla vita, la voce testimonia le sue spoglie per cogliere lo stupore.

Il titolo della raccolta più famosa di Bousquet, *La conoscenza della sera*, allude a un passo del *Liber Sententiarum* di San Bonaventura. Lì la sera è la condizione in cui Dio si rivela nelle sue opere, distinta da una conoscenza («mattinale») di tipo logico-razionale o mistico («meridiana»). Il

---

641 La sospensione qui è amplificata dall'anafora dell'aggettivo indefinito e dagli avverbi, che fanno intuire uno spazio interrotto dalle cesure.

642 P. Celan, *Conversazione nella montagna*, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, op. cit., p. 44.

643 Il verso è tratto dal «Sonetto XI − Sur sa fièvre» («Sulla sua febbre»), che appartiene al cielo dei 12 *Sonetti della morte*. É lo stesso Benedetti a nominarlo nel testo: «Jean de Sponde, Sonnet XI» (PN 230.4).

644 Si veda la chiusa della poesia: «Aquiloni di pena. Corpo disunito» (PN 230.5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sentire la vita si manifesta nelle cose, senza rimanervi confitto: può essere colto solo attraverso una lingua predisposta a uno sguardo obliquo. Quest'ultima perciò smette di essere uno strumento per esprimere la propria esperienza individuale e interiore, perché nelle immagini e nel ritmo che soggiace alla parola viene scovato lo stare nel mondo di un essere umano. Anzi, stare nella lingua è sentire la presenza vivente di una realtà senz'altro separata e divisa. In questo si può rilevare uno dei molti punti di contatto con la poesia di Benedetti, in cui vi è una irredimibile coscienza della mancanza costitutiva dell'uomo alle prese con la sua temporalità, di cui la lingua reca traccia.

In diversi componimenti de *La conoscenza della sera* Bousquet adotta un verso lungo, dal segmento in prosa alla misura da quattro a sei accenti, così come Benedetti nelle raccolte fino a *Umana gloria*. Ad esempio, in Benedetti:

> Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:
> - - 3ª - - 6ª ± - 9ª - 11ª - || - - 15ª - 17ª - -
>
> un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.
> - - 3ª | - - 6ª | - 8ª - - 11ª - || - - 15ª - 17ª - -
>
> Ho freddo, ma come se non fossi io[645].
> - 2ª - || - 5ª - | ± - 9ª - 11ª

In Bousquet:

> Si je pouvais te faire mienne à force de te trouver belle et me livrer en toi à l'homme que
> [je suis
> Et me blesser en te frappant abolir quelque chose de moi que je ne peux tuer que dans
> [l'enfant que j'aime
> Un autre temps commencerait dans ces mots trop clairs pour être compris
> Va demeure l'horreur du sommeil dans le songe cette peur de mes yeux de se fermer sur moi
> J'apprends à te parler de tout ce qui me brise à te détruire au nom de tout ce qui me lie
>
> Se potessi farti mia a forza di trovarti bella e abbandonarmi in te all'uomo che sono
> E ferirmi colpendoti annientare qualcosa di me che posso uccidere solo nella bambina
> [che amo
> Un altro tempo comincerebbe in queste parole troppo chiare per essere comprese
> Va resta l'orrore del sonno nel sogno questa paura dei miei occhi di chiudersi su di me
> Imparo a parlarti di tutto ciò che mi spezza a distruggerti in nome di tutto ciò che mi lega[646]

Solo allungandosi il verso può sprigionare, grazie all'interazione tra livello fonico, sintattico e lessicale, l'esperienza della vita individuale che avviene all'infuori del tempo e dello spazio, e rappresa nel fondo del linguaggio. Pur nell'evidenza di alcune diversità, si può rilevare come Bousquet possa aver rappresentato per Benedetti un invito a spingersi oltre le misure tradizionali e a concepire il verso non come una successione di posizioni sillabiche, bensì come un campo retto da

[645] M. Benedetti, «Che cos'è la solitudine» (UG 71.2-4).
[646] J. Bousquet, «L'autre» / «L'altra», in *La conoscenza della sera*, op. cit., p. 32.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

accenti e propagazioni foniche e lessicali. A proposito delle differenze tra i versi, in Bousquet si nota l'assenza di punteggiatura, cosa che Benedetti ha abbandonato proprio dopo le prime tre raccolte, concependo anzi le cesure sintattiche come un inciampo rispetto al fluire colloidale delle scene nella mente.

Inoltre ritornano tra i due delle comuni isotopie, come quella della natura vivente, la quale parla all'uomo in una lingua che solo lo sguardo del sentire può cogliere: «et la terre évoluait dans l'espace enveloppée d'un vent auquel le langage des hommes n'était pas intérieur» («e la terra compiva evoluzioni nello spazio avvolta in un vento che non aveva in sé il linguaggio degli uomini»)[647]. In quel luogo che è la mente, tutto è vivo e compresente. Lo sguardo coglie l'ambiente come cosa viva che corrisponde all'uomo e all'intensità del suo sentire, dando forma a una lingua metaforica ma, al tempo stesso, capace di disorientare con le sue slogature sintattiche e il suo lessico indefinito e rasoterra. In Benedetti il vento pensa («è un vento che pensa e ha avuto un prato là», UG 49.2), il fiume ha sembianze umane («A volte l'acqua del Cornappo era una saliva più molle, / un respiro che scivolava sui sassi», UG 50.13-14). Il cielo in Bousquet «est un songe innocent»[648], mentre in Benedetti «batte la mano sul temporale» (UG 37.1), «diventa basso e poi scompare» (UG 59.4), «sta sul pensiero di piangere» (UG 53.1), è attraversato da nuvole «che mangiano l'infinito» (UG 37.4); e ancora, «l'alto sono gli occhi che vengono a guardare / sul cielo che resta fermo ogni sera, sparso di alberi davanti» (UG 118.1-2). È lì, nello sguardo verso l'alto, che la voce si spezza e dice che il mio corpo è qui, ma qui non è il mondo. Non lo è, perché non basta respirare, muoversi, guardarlo: se la ferita resta aperta, i nostri occhi sono sempre portati fuori da qui. Ecco dunque l'urgenza di guardare le cose per scoprirsi fuori dalle cose che sono e sono state.

Il motivo del sogno è ricorrente in Bousquet, anche associato al sonno, ma soprattutto è concepito come luogo di autentica visione, proprio come in Benedetti. Talvolta in Bousquet ricorre insieme all'infanzia, intesa come lo spazio dove si è respirato l'intero e dove, ancora una volta, il sentire prevale sul sapere, così come in Benedetti, in cui però quel tempo è rievocato sovrapponendo differenti piani temporali, a costituire un nuovo tempo insituabile, un altrove che vive nel discorso sul reale. Come già osservato, vi è una sorta di osmosi tra ricordo, percezione reale e sogno, che produce una straniante immobilità di superficie, sotto la quale ribolle il bisogno di sentirsi: «io faccio fatica a dire chi sono perché non è più niente l'erba che capita» (UG 49.5). Quel «non è più» e, al contempo, il bisogno di dire-senza-sapere-come creano nelle poesie di Benedetti una memoria colloidale, una sospensione in un tempo di favola perduta, perché perduto è il sogno dell'esistere veramente di fronte al nostro essere esposti e coscienti. In altri termini, il tempo nelle poesie di Benedetti ha un andamento circolare o, meglio, è un lungo istante che si estende in avanti e indietro, dando vita ad una permeabilità tra piani temporali, nonché tra gli eventi attuali, le persone o gli oggetti, che diventano canali di scorrimento tra piani temporali, fantasmi evocati per dilatarsi nel presente. I piani temporali si mescolano attorno ad un centro perduto nella mente, la quale resta sempre sulla soglia di un *altro* presente, tranne che nello spazio della lingua, intesa come gesto semantico dentro la fragilità cui siamo esposti.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[647] J. Bousquet, «L'une»/ «L'una», in *La conoscenza della sera*, op. cit., p. 30.
[648] J. Bousquet, «Pensefable»/ «Pensafavola», in *La conoscenza della sera*, op. cit., ibidem.

La poesia di Bousquet gioca molto sulle antinomie, in cui i termini contraddittori entrano in sintonia nel loro insistito e diffuso accostamento. Si notino i versi della citata «L'autre»/ «L'altra», in cui l'area ambigua di amore e sofferenza viene raffigurata mediante la compresenza dei campi semantici di apertura e distruzione, rivolti sia al sé sia all'altro amato, eppure viene detto che le parole sono «troppo chiare per essere comprese», generando un ulteriore rovesciamento di significato. Siamo di fronte al portato asimmetrico di una mente, dove tutto esiste senza tempo e contraddizioni. Secondo Matte Blanco[649] la vera natura dell'uomo è l'inconscio, che è un sistema bi-logico, in cui coesistono, compenetrandosi, il suo essere simmetrico e asimmetrico. Il primo termine si riferisce al fatto che in lui vige un principio generalizzante: gli oggetti di una classe (ad esempio dei gatti) sono infiniti e considerati sia identici tra loro, identici cioè a ogni elemento della classe, sia, al contempo, identici all'intera classe; essi sono quindi interscambiabili sia con la classe sia tra loro. La parte è il tutto, l'individuo è la classe, e viceversa: per questo si parla di «logica» simmetrica. Tutto può essere tutto e il suo contrario: nello stesso momento e senza soluzione di continuità, una gamba infatti può essere il corpo e viceversa, può essere tutte le gambe e solo se stessa. Nella mente dunque tutto esiste innanzitutto in una dimensione alogica e senza tempo, laddove l'uomo è un organismo immerso in uno spazio sottoposto a leggi fisiche tutt'altro che simmetriche, anzi la coscienza del suo essere simmetrico (potremmo anche dire: il comprendere l'ambiente e se stesso simmetricamente) si incardina nella lingua, che linearizza ciò che nella mente esiste, appunto, privo di spazio e tempo. Senza la struttura sintattica quest'ultima non esisterebbe nemmeno. In altri termini, nella mente tutto può esistere (in un unico tempo) al di là del tempo e in un unico spazio, mentre quando ne prendiamo coscienza non riusciamo a esprimerlo senza ricorrere alla lingua nel suo riferirsi al mondo fisico, ricorrendo cioè alla parte asimmetrica di noi. Viviamo in una dimensione simmetrica, ma ne prendiamo coscienza e la esprimiamo in termini asimmetrici, solo grazie ai quali siamo in grado di percepire. La lingua è il tramite tra le due dimensioni, perché ha bisogno di una logica, ma reca traccia di un sistema alogico. Quando siamo nella nostra mente, non c'è avvenimento, perché siamo immersi in un luogo privo di dimensioni fisiche (pur essendo collocato dentro un corpo). Quando ne siamo coscienti e vogliamo raccontarlo, noi accadiamo e ciò che diciamo, rivolto sempre a un altro (presente o distante, anche nel tempo, da noi), viene sempre a svolgersi in un luogo e in uno spazio. Il nostro dire rende ciò che siamo un avvenimento, ma per sua natura ciò è impossibile, poiché l'esperienza in sé si incarna in modo insituabile.

L'antinomia di Bousquet sembra volersi liberare dal linguaggio come rappresentazione del reale per attingere alla sua dimensione simmetrica, in una tensione irrisolvibile. L'accostamento di contrari o comunque di termini distanti richiama questa natura prelogica di noi, sfidando le possibilità del linguaggio. Anche la dimensione colloidale dei piani temporali in Benedetti, così come la paratassi, la compresenza di figure e scene diverse, il ritmo rallentato del verso lungo, la propagazione fonica, le ripetizioni del lessico infantile, di fatto sono modi di esplorare il fondo simmetrico del linguaggio al di sotto della superficie asimmetrica. L'estremo tentativo di toccare

649 I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Gerald Duckworth & Company, 1975; trad. it., *L'inconscio come insiemi infiniti: Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

questo fondo è guardare senza lingua, uscendo dal senso, per «entrare fuori», cioè stare dentro l'esperienza con uno sguardo esterno:

> Il viso, sì.
>
> I muscoli delle spalle.
> Io. Uno. Tu.
> È presenza.» (PN 172.4-7)

Siamo nel cuore più antico e misterioso non solo della poesia di Benedetti, ma della mente di un essere umano, quello che riporta al vivente prima della lingua, di fronte al quale ogni segno è eccessivo. Anzi il vivente, venuto al mondo, è entrato nella lingua perché una madre ha dato al suono del suo pianto un significato. Nel mistero di un corpo portato alla vita, costituito a partire dagli altri corpi[650], si insinua il non essere più. La vita, nel momento in cui inizia, suscita un moto di stupore, incarnato dall'esclamazione «oh», che è il modo in cui la lingua dice la vita arrestandosi al suono privo di senso. Incapace di stare nell'esperienza, può accorgersi di essere là, nello stupore fossile, se non dice nulla. Addirittura nell'ultima poesia di *Pitture nere su carta* siamo giunti nelle *physical dimensions* (come dice l'epigrafe), le proprietà primitive della materia. Tutto è in un punto e sta per accadere, la materia deve ancora fondarsi e il suono, ancora senza senso, sta per diventare lingua. Si avvertono «Bisbigli, fasce, dissolvenze» (PN 237.2), «fiabe», evocati da uno sguardo che sta fuori per cogliere l'impulso del vivente: «L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta» (PN 237.3-4). La frase è frantumata, scompare il soggetto (chi ascolta? Qualcosa o l'esterno?). Sappiamo solo che siamo «qui» (PN 237.5) e a dirlo non c'è che lo stupore: «Oh» (PN 237.6). Sembra l'accorgersi della vita che inizia, l'accadere del big bang. Non potendo stare muti, abbiamo preso atto dell'assurdo agire umano, la cui intenzione si dissolve nelle opere, rianimate dallo sguardo dell'altro. Abbiamo guardato da fuori la materia e la finitudine, negando e ripetendo la lingua. Al termine di questo aggirarsi purgatoriale siamo usciti nel rovescio del nulla, accorgendoci della vita che inizia – l'accadere del big bang. Il nero ci ha portati al bianco e l'ultimo atto della lingua è il possibile inizio della materia cosciente:

> *psysical dimensions*
>
> Erano le fiabe, l'esterno.
> Bisbigli, fasce, dissolvenze.
>
> L'esterno dell'esterno
> qualcosa ascolta.
>
> Qui.
> Oh.

650 «Nato da visi, da corpi, da tenera coppia. / Dentro, insperati, oh, ma gli altri uguali insieme. // Spaccati, già morti, a uno a uno, a due. / È l'idea di vita pervade, trionfa» (PN 151.6-9).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

10. Conclusione

La poesia di Mario Benedetti dice *io* non per affermare la propria soggettività all'interno del proprio mondo di memorie, ma per mostrare la temporalità dell'esistenza umana, che elude ogni rappresentazione, a causa della incolpevole separatezza dell'uomo dalla vita. Esserne coscienti ci fa sentire, paradossalmente, al centro della vita − una vita che sta fuori di noi − solo se smettiamo di comprenderla, per sentirla invece nei margini della lingua, nei punti ciechi della coscienza. Quei margini sono il luogo dove sentirsi più veri, un luogo impossibile perché crediamo (in un drammatico gioco tra vedere, immaginare e ricordare), magari per brevi istanti, di essere stati dentro la nostra vita, come Levin, che in *Anna Karenina* si abbandona, insieme ai contadini, falciando il prato, o il vento, che nelle poesie di Benedetti, quando arriva, porta fuori la mente. Sentire ogni volta di essere stati dentro la vita lascia tracce di sé nella sintassi e nel ritmo della lingua. Così, l'uso dei pronomi e degli aggettivi indefiniti, degli articoli indeterminativi, la permeabilità di tempi verbali, figure e scene, la paratassi e le cesure, il ritmo dei versi lunghi e la propagazione fonica con le anafore e le figure di suono, tutti questi fenomeni, percepiti insieme nella lettura, rendono lo sguardo cosciente del suo esserci colloidale, fuori e dentro di sé. Per questo chi dice io nelle poesie di Benedetti non è un individuo, ma una singolarità, un io-chiunque, un io-tutti, e in gioco vi è il modo in cui un essere umano percepisce il suo stare nel mondo. Questi fenomeni diventano dunque la voce di una singolarità, facendoci sentire attraversati da una imprendibile stupore, e dicono che tutto è sospeso nella mente, se ci pare forse di essere stati vivi in un tempo altro, già distante nel suo dirsi mentre accadeva. Se pensiamo tramite la lingua, distante senza appello dalla vita, possiamo davvero sentirci vivi e, soprattutto, raccontare l'esperienza di sentirci dentro la vita?

L'essere umano è fatto così, sospeso nell'incompiuto dove spazio e tempo, vivi e morti esistono allo stesso modo. Attraverso i frammenti del vissuto (oggetti, ricordi, sogni, gesti, voci) Benedetti rappresenta la dimensione colloidale della mente, legata al consistere esposto dell'uomo. Così, nello spazio mentale del testo non vi è fuori e dentro, ma un accordo tra l'ambiente e il corpo, tra il sentire e il percepire. In quello spazio il poeta si protende dalla sua mente incarnata verso l'altro. La poesia si compie nel suono e nel senso, ma la sua intenzione proviene da prima del senso e nel senso si propaga. In tal senso la poesia di Benedetti non conduce a un altrove, ma a un prima, che precede e anima le parole ogni volta in cui vengono pronunciate, perché ha a che fare con la vita. Anzi, in realtà nemmeno a un prima, perché ciò che chiamiamo prima è attorno e da sempre, è la vita che accade e ci invade, mentre ne prendiamo coscienza solo nei momenti rituali, tra i quali appunto c'è l'atto poetico. Leggere una poesia è muoversi nello spazio per percepirlo con la materia sonora cosciente; prima che capire delle linee di parole, è infatti muoversi nei suoni e nel loro far scaturire il senso, lasciarsi attraversare dalla loro carica emotiva. Tutto questo − muoversi lungo i versi per percepire il pensiero sonoro − incarna l'agire dell'essere umano.

In *Umana gloria* il sentirsi vivi è colto nell'intensità dell'esperienza a dispetto del *non più*, che accompagna l'accadere delle cose. Di questo *Pitture nere su carta* rivela il rovescio, in cui la coscienza della morte, fissata tenendosi lucidi sull'orlo del precipizio per non distrarsi, conduce a rastremare la lingua in referti e a elaborare una retorica della negazione, come unica affermazione di

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quell'indicibile che giace sotto la lingua e la anima. La singolarità cerca allora di stare dentro e fuori l'esperienza, in una sorta di sguardo esterno che sbiadisce e innova i confini della lirica.

Il rovescio del nulla è la possibilità, è un qualcosa che segna l'agire dei corpi nello spazio e nella loro relazione con lo sguardo che li osserva, in quanto un oggetto non è solo definito dalle sue proprietà, ma anche dall'insieme delle interazioni con gli oggetti a cui si manifesta, anzi le sue caratteristiche sono il modo stesso in cui agisce e si relaziona con gli altri oggetti. Così lo stare nel mondo è una rete granulare di eventi probabili che scaturiscono dalle traiettorie possibili delle cose.

Il consistere fragile dell'uomo nella relazione con la materia, resa cosciente dal suo sguardo, è lo sfondo che, in *Pitture nere su carta*, invade il visibile, ossia ciò che una mente «vede» nel suo agire, presente o passato, di sé e degli altri uomini. Potremmo anche dire che ciò che stiamo vedendo è un essere umano riversato nella distanza della pagina e nelle possibilità che si incrociano nella lingua: «Quanto sento? e come, dove, / onda del mio stare qui e stare via» (PN 225.9-10). L'identità acquista così una dimensione più rarefatta e colloidale, divenendo l'insieme dei fenomeni che entrano in relazione con un corpo. In un'intervista Benedetti dichiara:

> La via d'uscita dalla vita banalizzata, dalla falsificazione, passa attraverso l'osservazione quasi scientifica della mortalità. Io voglio indagare il corpo, il resto non mi interessa. Io vivo con gli occhi, vivo con il tatto, con i sensi, vivo con la mia intelligenza, se c'è. Questo è tutto[651].

Nell'ultima poesia di *Pitture nere su carta* si giunge alle *physical dimensions* (come dice l'epigrafe), le proprietà primitive della materia. Tutto è in un punto e sta per accadere, la materia deve ancora fondarsi e il suono, ancora senza senso, sta per diventare lingua. Si avvertono «Bisbigli, fasce, dissolvenze» (PN 237.2), «fiabe», evocati da uno sguardo che sta fuori per cogliere l'impulso del vivente: «L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta» (PN 237.3-4). La frase è frantumata, scompare il soggetto (chi ascolta? Qualcosa o l'esterno?). Sappiamo solo che siamo «qui» (237.5) e a dirlo non c'è che lo stupore: «Oh» (237.6). Sembra l'accorgersi della vita che inizia, l'accadere del big bang. Non potendo stare muti, siamo usciti nel rovescio del nulla e l'ultimo atto della lingua è il possibile inizio della materia cosciente, che suscita un moto di stupore.

Esso è il modo in cui la lingua dice la vita arrestandosi al suono privo di senso; incapace di stare nell'esperienza, può accorgersi essere là, nello stupore fossile, se non dice nulla.

Tersa morte, l'ultimo libro di Benedetti, è l'ultima stazione di questo percorso. In essa la voce che oscillava nello spazio-tempo per rappresentare l'insituabilità dell'esperienza, ora si moltiplica, diventando quella di diversi personaggi, non per traumatico sdoppiamento o per il drammatizzarsi delle voci, come in altri casi nella poesia recente). È la voce del sosia, l'*idiot boy* (allusione all'omonimo poemetto di Wordsworth) che rappresenta tutti nella frammentazione del mondo e dei suoi significati, annientati dalla morte. L'intensità del sentire di *Umana gloria* e di *Pitture nere su carta* svaniscono al cospetto della coscienza della morte, la quale dissolverà ogni cosa. Nella terza sezione, ad un certo punto la voce della madre dice:

[651] M. Borio, *Vedere la vita nuda. Ventiquattro ore con la poesia di Mario Benedetti*, nuoviargomenti.net, 18 settembre 2014. Intervista di Benedetti, curata da Maria Borio, è stata rilasciata a Trevigliopoesia il 25 maggio 2014.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia,
Io nella mia vita non ho letto nessuna poesia.
E questa nessuno l'ha scritta, nessuno l'ha letta. (TM 257.12-14)

Pero en mi vida no he escrito nada poesía,
Yo en mi vida no he leído nada poesía.
Y nadie ha escrito esta, nadie la ha leído[652].

È dissolta anche la fiducia nella possibilità che la lingua riesca a cogliere la vita («Morire e non c'è nulla vivere e non c'è nulla, mi toglie le parole», TM 249.5), a meno che, come già detto, non ci spingiamo nello stupore di una lingua che non dice nulla, uscendo così dall'opera per entrare nella vita, ma forse su tutto prevale la tragica accettazione che la poesia non può dire la morte né la vita. Dall'analisi di questa parte di opera potrà iniziare un nuovo percorso di ricerca, così come tradurre l'opera di Benedetti in lingua spagnola sarò necessario per rivelare quell'intensità ritmico-sintattica in un inedito sentiero di senso, capace di interrogare i poeti sul procedere colloidale della mente tra realtà e sogno, per accogliere con stupore la fragilità dell'esistere nella lingua poetica.

Tutto questo abbiamo voluto dire considerando il testo come il luogo dell'incontro tra il «processo motorio», che porta un vissuto nella lingua, e l'avventura dell'interpretazione. Entrambi questi processi cognitivi presuppongono, appunto, la lingua, che innanzitutto non comunica, in quanto è il «suono del pensiero» linearizzato nella scrittura, nel quale l'essere umano vive la tensione della sua temporalità, trovando la sua più alta realizzazione nel ritmo della lingua poetica. Infatti, nel succedersi di un movimento regolare (e riconoscibile) e nell'incertezza − alla base di ogni principio ritmico − tra il permanere e l'aprirsi (evidente nell'alternarsi di accenti e di luoghi atoni), abita la condizione umana, anch'essa esposta all'imprevedibile e portata a tornare in sé, ogni volta, per comprendere il proprio *stare tra* le cose del mondo. Perciò in un testo poetico il «senso», nel suo ritrarsi e mai darsi completamente, è incarnato nel fenomeni ritmici e nel combinarsi delle forme: nel momento in cui risuona nell'*altro*, esso innesca ipotesi e aspettative, trasparendo nel divenire dei versi, che ci sollecitano e ci convocano in una condizione comune. Due sono dunque i lavori che un testo ci chiama a fare: chi lo scrive porta nello spazio della scrittura ciò che soggiace al dire e si riverbera nel ritmo; chi ascolta si lascia attraversare da esso, interrogando di volta in volta la versificazione primaria, gli accenti interni del verso, gli elementi fonici ricorsivi, le isotopie. Tutte queste forme sono dunque i fenomeni sia del «gesto semantico» sia del percorso interpretativo, i quali condividono lo stesso fondamento biologico; sapendo però che il senso di un testo si esaurisce al suo termine e, al tempo stesso, continua a propagarsi in ogni individuo e tra le generazioni, dando origine a nuovi significati e nuovi scarti, così da costituire la tradizione, ossia le tracce condivise che gli esseri umani lasciano per sentire la loro temporalità.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

652 Traduzione nostra.

Bibliografia

Libri di poesia di Mario Benedetti

Moriremo guardati, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1982;

La casa, Milano, Polena, 1985;

Il cielo per sempre, supplemento al numero 33/34 della rivista «Schema», 1989;

I secoli della primavera, Ripatransone (Ascoli Piceno), Sestante, 1992;

Una terra che non sembra vera, Udine, Campanotto, 1997 [Premio San Vito al Tagliamento 1996];

Il parco di Triglav, Brunello (Varese), Stampa, 1999 (prefazione di CUCCHI M.);

Borgo con locanda, Circolo culturale di Meduno, 2000 (prefazione di VILLALTA G. M.);

Umana gloria, Milano, Mondadori, 2004;

Pitture nere su carta, Milano, Mondadori, 2008;

Dove comincio anch'io, Milano, Quaderni di Orfeo, 2008;

A. E. Jk., Collana: *Scripsit-Sculpsit*, Milano, Il ragazzo innocuo, 2008;

Materiali di un'identità, Massa, Transeuropa, 2010;

Tersa morte, Milano, Mondadori, 2013;

Tutte le poesie, Milano, Garzanti, 2017 (a cura di DAL BIANCO S., RICCARDI A., VILLALTA G. M.) [Premio Castello di Villalta 2018].

Curatele

Bloggirls. Voci femminili dalla Rete, Milano, Mondadori, 2008.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Traduzioni poetiche

BONNEFOY Y., *Le souvenir* / *Il ricordo*, in «Il gallo silvestre» 12, 1999, pp. 8-17;

DEGUY M., *Arresti frequenti. Poesie scelte 1965-2006*, Roma, Luca Sossella, 2007;

ILIĆ D., *Pjesme*, Zagreb, Edizioni h, d, p, 2005.

Interventi di poetica

Dinanzi al nulla, «Scarto minimo», n. 0, novembre 1986, pp. 25-26;

Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso, «Scarto minimo», n. 1, marzo 1987, p. 28-29;

Le città dei poeti – Padova, (a cura di M. De Angelis e I. Vincentini), «Poesia», febbraio 1994, p. 58;

Intervento critico e poesie, Atti del convegno «Per la poesia del Novecento e nuovo Millennio», Milano, Letture/San Paolo, maggio 1997, pp. 107-108 [con la poesia *Un giorno pensoso* a p. 145];
Conversation, «Arsenal Litératures» 1, 1999, pp. 41-42;

È stato un grande sogno vivere, «Il gallo Silvestre» 11, 1999, pp. 113-114 [nota critica alla poesia così intitolata che ivi compare];

La stanza del poeta, «Il gallo silvestre» 12, 1999, p. 184;

Crisi del poetico, «Tratti» 51, 1999, pp. 105-106 [recensione al libro *Piture* di I. Crico e intervento sulla poesia neodialettale];

Poeta: sei stato nominato!, Riflessione sul Convegno dell'Università di Pisa−Dipartimento di Studi italianistici (11 e 12 maggio 2006), ilprimoamore.it, 20 maggio 2006;

Note su "Composita solvantur", in LENZINI L., NENCINI E., RAPPAZZO F. (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini (1999-2004). Atti delle giornate di studi del decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004)*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 117-118;

Auto-commento del reading presso l'Accademia di Brera (10 marzo 2010), https://www.youtube.com/watch?v=LHpSkdTwd48 [prima parte]; https://www.youtube.com/watch?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

v=kNV-iN692xI [seconda parte]; https://www.youtube.com/watch?v=JnkcwG9Irpc&t=1s [terza parte]; https://www.youtube.com/watch?v=jhtOUmHa-UI [quarta parte].

Interventi critici e le pubblicazioni saggistiche di Mario Benedetti

Bruno Piva. Colore come visione, «Bruno Piva. Da parte a Parte» [catalogo dell'artista], Ripatransone (AP), Edizioni Sestante, 1992;

Paul Celan. La verità della poesia, «Poesia», giugno 1993;

Umberto Fiori. Esempi, «Poesia», settembre 1993;

Giorgio Manacorda. Per la poesia-manifesto del pensiero emotivo, «Poesia», ottobre 1993;

A proposito di Beppe Salvia, in *Passi Passaggi*, Ripatransone (Ascoli Piceno), Edizioni Sestante, 1993, pp. 85-91;

Antonio Camaioni. Grucce d'oro, «Poesia», marzo 1994;

Franco Fortini. Composita solvantur, «Poesia», luglio-agosto 1994;

Alcune considerazioni su Idioma, «Baldus» 3, agosto 1994, pp. 81-83;

Fernando Bandini. Santi di dicembre, «Poesia», gennaio 1995;

Gian Mario Villalta. Voce di voci, «Diverse Lingue» 15, 1996;

Antologia della poesia dialettale dal '700 al '900, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, [collaborazione per schede bio-bibliografiche e traduzioni di Marzio di Strassoldo, Giotti, Vittorio Alfieri], 1999;

«Nella grande pianura» di Umberto Bellintani, da http://www.mondadori.com/libri, 1999.

Pubblicazioni sparse su riviste

Borgo con locanda, *Da lontano*, *La casa della Gjave*, *Immaginare vuoto*, *Per la mia nipote*, *Per un fratello*, *A D.,* «Il gallo silvestre», 12, dicembre 1999;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Questo inizio di noi, «Nuovi Argomenti», 69, gennaio-marzo 2015, pp. 152-156;

Questo inizio di noi, Dedica, «Nuovi Argomenti», 5, settembre-dicembre 2020, pp. 113-114;

Interviste

BORIO M., *Vedere la vita nuda. Ventiquattro ore con la poesia di Mario Benedetti*, nuoviargomenti.net, 18 settembre 2014 [intervista rilasciata a Trevigliopoesia il 25 maggio 2014];

CROCCO C. (a cura di), M. B., *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 56-61;

MANCINELLI F. (a cura di), *Intervista a Mario Benedetti e Gian Mario Villalta*, leparoleelecose.it, 27 giugno 2020;

Maurizio Chiaruttini a colloquio con Mario Benedetti, Radio Svizzera Italiana, primavera 1990, «Nuovi Argomenti», 5, settembre 2020, pp. 105-110;

SORRENTINO L. (a cura di), *Intervista a Mario Benedetti*, Radio Uno, 5 settembre 2012 [rubrica «Per il verso giusto» – Incontri con i poeti contemporanei di L. Sorrentino], poesia.blog.rainews.it.

Pubblicazioni su antologie

ALFANO G., BALDACCI A., BELLO MINCIACCHI C., CORTELLESSA A., MANGANELLI M., SCARPA R., ZINELLI F., ZUBLENA P. (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 419-421;

CUCCHI M., GIOVANARDI S. (a cura di), *Poeti italiani del Secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1083-1089;

LOI F., RONDONI D. (a cura di), *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 56-57;

COLASANTI A. (a cura di), *Braci. La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 2021, pp. 49-50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Benedetti tradotto su antologie e riviste straniere

1998 *Albania / Italia*, Bari, Editrice L'immagine, 1998, pp. 16-17, [traduzioni di ALICKA Y.];

1999: *Poesie*, «Arsenal Litératures» 1, 1999, pp. 49-51, [traduzioni di BACCELLI M.];

BENTIVEGNA D. (traducción y texto introductorio), *Mario Benedetti, Tersa morte*, p.a poesiaargentina.com; *Mario Benedetti, "Tersa morte": versioni in spagnolo*, nuoviargomenti.net, 10 febbraio 2014 (con nota critica del traduttore a cura di DE VECCHIS P.);

HENAO GRISALES J. D., *Mario Benedetti – Poesie da "Umana Gloria" (versione bilingue italo/spagnola)*, antoniobux.wordpress.com, 6 agosto 2012;

Pisi me, Medana (*Write to me, Medana*), Ljubljana (Slovenia), Studentska organizacija Univerze v Ljubljani, 1999, pp. 4-11, [traduzione in sloveno di DIVJAK I. e in inglese di MENNELLA C.];

VEGLIANTE J.-Ch., *Poésie italienne d'aujourd'hui,* «Siècle 21», 25, 2014;

BALLERINI L., CAVATORTA G. (a cura di), *Those Who from Afar Look Like Flies*, (trad. BONAFFINI L.), vol. 2, Toronto, University of Toronto Press, 2021, in c.d.s..

Seminari su Benedetti

DAL BIANCO S., BORIO M., BRANCATI F., BURRATTI S., CESCON R., CROCCO C., DI DIO T., GIOVANNUZZI S., NIBALI G., SCARAMELLA D., SOCCI R., *La poesia di Mario Benedetti*, Seminario per Umbrò Cultura: https://www.youtube.com/watch?v=ZtV3114riqI&t=2852s.

Bibliografia su Benedetti

AFRIBO A., *Mario Benedetti*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 205-221;

ANEDDA A., *Mappe, perturbazioni. Le stringhe temporali di Mario Benedetti*, in BENEDETTI M., *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 5-8;

BACELLI−CHACHUAT M., «Le Nouveau Recueil», 73, Champ Vallon, Seyssel, 2004;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BATTISTUTTA M., "*Una terra che non sembra vera" e una vita che è stata sempre un grande sogno vero*, in «Il Piccolo–Gorizia», 15 Luglio 1997;

BENTIVEGNA D., *Viaggio in Italia - Ocho poetas italianos contemporaneos*, Buenos Aires, Sigamos Enamoradas, abril 2009;

BENTIVEGNA D., *"Il prato è la custodia, il feretro, l'arca". Nota sulla poesia di Mario Benedetti*, nuoviargomenti.net, 21 ottobre 2020 [Il testo riprende, con lievi modifiche, la nota introduttiva alla poesia di M. Benedetti in ID., *Viaggio in Italia. 8 poetas italianos contemporáneos*];

BENTIVEGNA D., *Mario Benedetti (Udine, 1955). Sobre Tersa morte*, diegobenti.blogspot.com, 10 novembre 2015;

BERTONI A., in *Trent'anni di Novecento*, Book Editore, Bologna 2005;

BORIO M., *Vedere nuda la vita. Ventiquattro ore con la poesia di Mario Benedetti*, nuoviargomenti.net, 18 settembre 2014;

BORIO M., *Mario Benedetti, Che cos'è la solitudine…*, in *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 314-328; *Mario Benedetti, poesia e esperienza*, BORIO M., CESCON R., D'AGOSTINO A., DI DIO T., MANCINELLI F., *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione Pordenonelegge, 2019, pp. 3-22.

BORIO M., *Introduzione*, «Nuovi Argomenti», 5, settembre-dicembre 2020, pp. 95-97;

BOTTERO S., *Benedetti, un io poetico che non uccide*, poesia.blog.rainews24.it, 8 aprile 2020;

BRACCINI G., *Le parole non sono per chi non c'è più. Appunti da una letta di «Tersa morte»,* 13 febbraio 2014, in sguardomobile.it;

BRANCATI F., *«E tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?»: etica, memoria ed esperienza in Umana gloria di Mario Benedetti*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», anno XLIX, n. 1, gennaio-aprile 2020, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020, pp. 231-243;

BRANDOLINI A., *Mario Benedetti. Pitture nere su carta*, filidaquilone.it, 15, luglio-settembre 2009;

CALLIGARO G., *Nella grammatica del pensiero*, in «Il Gazzettino», 14 maggio 2000;

CALANDRONE M. G., «Quello che mi pronuncia è il nome di tutti»*: su Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, «Poesia», 2008; carmillaonline.com, 13 gennaio 2009;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CARABBA C., *Recensione a Umana gloria*, in *Rassegna dell'ultima poesia italiana*, «Nuovi Argomenti», 30, aprile-giugno 2005, pp. 277–284;

CARMINATI M., *Pagine provinciali*, in «La panarie», XXIX, 115, dicembre 1997, pp. 39-41;

CARNERO R., *Mario Benedetti, versi scritti con il Friuli nei ricordi*, in «Il Piccolo», 7 novembre 2013, p. 46;

CASADEI A., *Tra poesia e filosofia: una ricognizione teorica e alcuni esempi (Benedetti, De Angelis, Magrelli),* Atti del Convegno − Università La Sorbona, Parigi, dicembre 2009;

CELLOTTO A., recensione a *Umana gloria*, daemonmagazine.it, 2004; ora in librobreve.blogspot.com, 2 gennaio 2012;

CESCON R., *Qui. Oh. La memoria colloidale di Benedetti*, in BORIO M., CESCON R., D'AGOSTINO A., DI DIO T., MANCINELLI F., *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione Pordenonelegge, 2019, pp. 23-35;

COLASANTI A., *Mario Benedetti*, in Colasanti A. (a cura di), *Braci. La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 2021, pp. 200-206.

COMPARINI A., *Mario Benedetti, "Materiali di un'identità"*, «Italian Poetry Review», VIII, 2013, pp. 330-332;

CORTELLESSA A., *Il cane del nulla*, http://poesia.blog.rainews.it/2020/04/il-cane-del-nulla/, 7 aprile 2020;

CORTELLESSA A., *Quello che si sporge*, «Nuovi Argomenti», 5, settembre-dicembre 2020, pp. 98-104;

CRICO I. (a cura di), *L'ora visibile della terra nel cielo*, in *Di fiamma e d'ombra* − numero monografico di «Corrispondenze» II, 8, 1997, pp. 3-4 [con pubblicazione della poesia *Fotografie (a Boulogne-sur-Mer)*, p. 23];

CROCCO C, *Scrittura del limite. Su "Tersa morte" di Mario Benedetti*, in «Semicerchio», 50, giugno 2014; anche in academia.edu;

CROCCO C., *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, leparoleelecose.it, 26 novembre 2014;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CROCCO C., *Mario Benedetti da "Moriremo guardati" (1982) a "Il cielo per sempre" (1989)*, in STROPPA S. (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168; in versione ridotta, l'articolo è presente con il titolo *Lo stupore e la rettorica. Mario Benedetti negli anni Ottanta* in leparoleelecose.it;

CROCCO C., *Mario Benedetti (poeta italiano)*, http://poesia.blog.rainews.it/2020/04/mario-benedetti-poeta-italiano/, 3 aprile 2020;

CROCCO C., *Materiali di un'identità*, http://www.leparoleelecose.it/?p=30527, 9 novembre 2017;

CROCCO C. (a cura di), *Scarto Minimo*, https://r.unitn.it/it/lett/circe/scarto-minimo;

CUCCHI M.**,** prefazione a *Il parco del Triglav*, pp. 7-8;

CUCCHI M., *Sentire come parlano le scarpe*, «La Stampa», 4 febbraio 2004;

CUCCHI M., *Mario Benedetti*, in CUCCHI M., GIOVANARDI S., *Poeti italiani del secondo Novecento*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2004, pp. 1083–1089;

D'ANDREA G., *Brevi appunti sulla fine: "Tersa morte" di Mario Benedetti*, gianlucadandrea.com, 4 ottobre 2013;

D'ELIA G., *Passaggi di vita con lo sguardo rivolto al passato*, «Il Manifesto» [Inserto «La talpa Libri»], 6 novembre 1992, p. 3;

DE ANGELIS M., *Mario Benedetti, Il poeta dell'inverno*, http://poesia.blog.rainews.it/2020/03/mario-benedetti-il-poeta-dellinverno/, 28 marzo 2020;

DAL BIANCO S., recensione a *I secoli della primavera*, «Poesia», ottobre 1994, p. 74;

DAL BIANCO S., *L'idiota che ci rappresenta*, in BENEDETTI M., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017, pp. 11-19;

DAL BIANCO S., *The Idiot That Represents Us*. *Introduzione a Mario Benedetti*, in Ballerini L., Cavatorta G. (a cura di), *Those Who from Afar Look Like Flies*, vol. 2, Toronto, University of Toronto Press, in c.d.s.;

DEIDIER R., *Il Novecento e il cumulo di immagini frantumate*, «La Voce Repubblicana», 16 febbraio 1993, p. 8;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DI DIO T., *Dal mito al museo. Struttura e significato in "Pitture nere su carta" di Mario Benedetti*, «L'Ulisse», 15, gennaio 2012; anche in puntocrico2.wordpress.com, 24 gennaio 2013;

DI DIO T., *Il teatro degli spettri*, poesia.blog.rainews.it, 10 settembre 2013;

DI DIO T., *La realtà della poesia. Su "Questo inizio di noi" di Mario Benedetti*, «Officina poesia. Nuovi Argomenti» (nuoviargomenti.net), 24 novembre 2015;

DI DIO T., «Fuori di qui tutte quelle stelle non hanno paura». *Paragrafi attraverso la poesia di Mario Benedetti*, BORIO M., CESCON R., D'AGOSTINO A., DI DIO T., MANCINELLI F., *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione Pordenonelegge, 2019, pp. 48-69 [Questo scritto rielabora l'intervento presso l'Associazione Umbrò (Perugia, 23 Marzo 2018) e la conferenza dal titolo *Nel tempo mostrato. L'«io» e la traccia: letture attraverso la poesia di Mario Benedetti* presso il Laboratorio di filosofia e cultura Mechrì (marzo 2016)];

DONALISIO F., *Non distrarti*, alfabeta2.it, 24 dicembre 2013;

FANTINI E., *La riconfigurazione del mondo in Mario Benedetti: alcune considerazioni stilistiche*, «Rivista di letteratura italiana», vol. 40, n. 3 [Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi], settembre−dicembre 2011, pp. 185-193, jstor.org;

FIORI U., recensione a *Umana gloria*, «Atelier», IX, 33, marzo 2004, pp. 111-112;

FLABBI L., *Mario Benedetti − Umana gloria*, sguardomobile.it, 13 dicembre 2004;

FRABOTTA B., *Ut pictura poesis: Benedetti, Vitale*, «Almanacco dello Specchio 2009», 2010, pp. 249-250;

GALGANO A., *Il limite terso di Mario Benedetti*, in *Frontiera di Pagine II*, Roma, Aracne, 2017, pp. 807-811;

GARLINI A., *Come un Pasolini delicato e quasi crepuscolare*, «Il Gazzettino», 13 aprile 1999;

GARLINI A., SORRENTINO L., VILLALTA G. M. (a cura di), *Per Mario Benedetti*, Milano, Mimesis, 2021 [contributi di: Afribo A., Anedda A., Anil A., Bellasio A., Benigni C., Bertoni A., Borio M., Buffoni F., Casadei A., Carabba C., Cescon R., Chiuchiù L., Cortellessa A., Crico I., Crocco C., Cucchi M., Dal Bianco S., Damiani C., De Angelis M., Di Dio T., Fantoni F., Fierro G., Fiori U., Galaverni R., Gallo C., Garlini A., Gibellini A., Grasso E., Janeczek H., Magrelli V., Mancinelli F.,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Marchiori F., Mazzoni G., Nibali G., Pontiggia G., Prete A., Princiotta C., Raimondi S., Rosadini G., Santagostini M., Sorrentino L., Tomada F., Vegliante J.-C.,Villalta G. M., Zuccato E.];

GENNA G., *Mario Benedetti*, clarence.com, 2001;

GENNA G., *New boys on the literary block*, «Financial Times», 7 febbraio 2004;

GEZZI M., *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, 13 gennaio 2009, carmillaonliline.com;.

GIOVANNUZZI S., *Archeologia di Benedetti*, «Oblio», 38-39, 2020, progettoblio.com;

GRANDI T., *Mario Benedetti, Il tempo della vita dopo*, «Argo» 20, 2020, argonline.it, u.a. 20 marzo 2020;

ILIČ D. (a cura di), *Il corpo e lo sguardo. Nuovi poeti italiani*, Belgrado, Povelija, 2006;

INTINI E., *Lingua e stile di un poeta di oggi. Mario Benedetti*, [Tesi di laurea in Lettere], Università degli Studi di Padova, A.A. 2008−2009;

LAURETANO G, *recensione* a "Il parco del Triglav", «ClanDestino», 1, 1998, pp. 45-46;

LAURETANO G., *recensione* a "Il parco del Triglav", «ClanDestino», 3, 2001, p. 44;

LODOLI M., postfazione a *Il cielo per sempre*, quarta di copertina, 1989;

LOI F., *Emozione delle piccole cose*, «Il Sole 24 ore», 22 febbraio 2004;

LONGO S., *Rielaborazione della memoria montaliana in Mario Benedetti*, «Il Segnale», XXXVI, 107, giugno 2017, pp. 65-70; ora in academia.edu;

MALDOLITI L., *Tentazioni "metafisiche in poesia". Mario Benedetti e Maurizio Cucchi*, «In realtà, la poesia», 24, 2004, issuu.com/inrealtalapoesia, pp. 10-21;

MANARA M., *Il vertice lacerato. Su "Materiali di un'identità" di Mario Benedetti*, leparoleelecose.it, 9 novembre 2018; già su «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 21, 2018;

MANCINELLI F., *La parte vivente dei morti*, in BORIO M., CESCON R., D'AGOSTINO A., DI DIO T., MANCINELLI F., *Per Mario Benedetti*, Gialla Saggi, Fondazione Pordenonelegge, 2019, pp. 70-82;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MANCINELLI F., *Tramontato il paesaggio, nello spettro del luogo più caro*, «Tratti», n. 86, anno XXVII, (Febbraio) 2011, pp. 98-100;

MARCHIORI F., *Mario Benedetti: pensare che si guarda*, in *Con i poeti. Sette letture e qualche distrazione*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2008, pp. 35-57;

MAZZIOTTA L., *Note su "Tersa morte" di Mario Benedetti*, poetarumsilva.com, 24 settembre 2013;

MAZZONI G., *Mario Benedetti, Umana gloria*, «Almanacco dello Specchio», Milano, Mondadori, 2005, pp. 169-171;

MAZZONI G., *Caducità*, «Nuovi Argomenti», 5, settembre-dicembre 2020, pp. 111-112;

MELEDANDRI G., *Le parole hanno fatto il loro corso. Appunti su lingua e stile di "Tersa morte"*, carteggiletterari.it, 26 marzo 2014, u.a. 23 aprile 2019;

MINEN S., *Nel parco di Triglav con il poeta Benedetti*, «Il Messaggero Veneto», novembre 1999;

MERLIN M., *Mario Benedetti − Il Parco di Triglav*, «Atelier» 17, marzo 2000, p. 64;

MERLIN M., *Mario Benedetti*, in ID., *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 78-82;

PICCINI D., recensione a *Il parco del Triglav*, «Letture» 267, maggio 2000, p. 57;

PONTIGGIA G., *Voci inquiete per il Sestante*, «Avvenire», 10 ottobre 1992;

RAIMONDI S., *Finché c'è poesia* (a cura di Pier Venier), «Caffè Michelangiolo», 1999, pp. 56-57;

RAIMONDI S., *Mario Benedetti, con la bufera negli occhi*, ilmanifesto.it, 31 marzo 2020;

REGA E., recensione a *Il cielo per sempre*, Agenzia di stampa *Oblò*, 13 novembre 1992;

RICCARDI A., *Introduzione*, in BENEDETTI M., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017, pp. 5-9;

RONDONI D., recensione a *Umana gloria*, «Poesia», 183, maggio 2004, p. 59;

SANGIORGI M., commento a *Il parco del Triglav*, «Annuario di poesia 1999», MANACORDA G. (a cura di), Roma, Castelvecchi, 2000, pp. 165-166;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SANTORO D., *Pinturas nigras*, «Caffè Michelangiolo», settembre-dicembre 2008;

SCARPA R., *Stare, senza sguardo*, «L'Indice», dicembre 2004;

SCARPA R., *Mario Benedetti*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, ALFANO G., BALDACCI A., BELLO MINCIACCHI C., CORTELLESSA A., MANGANELLI M., SCARPA R., ZINELLI F., ZUBLENA P. (a cura di), Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 419-421; anche in https://retroguardia.net/2008/08/08/umana-gloria-di-mario-benedetti-saggio-di-raffaella-scarpa/#more-474;

SICILIANO E., *Verità fragili come piastrelle*, «L'Espresso», 5 agosto 2004;

SIMONETTI G. L., *Italian Poetry Today: New Ways to Break the Line*, translated by Geoffrey Brock, «Poetry» Chicago, december 2007;

SORRENTINO L., *Materiali di un'identità*, poesia.blog.rainews.it, 8 giugno 2010;

SORRENTINO L., *La realtà nella poesia di Mario Benedetti*, poesia.blog.rainews.it, 16 settembre 2014;

SPADARO A., *I poeti muoiono giovani*, «La Civiltà Cattolica», agosto 2004;

TESTA I., *Visività. Per Mario Benedetti*, puntocritico2.wordpress.com, 24 ottobre 2011 [introduzione al reading presso l'Accademia di Brera, 10 marzo 2010];

VEGLIANTE J-C., *Mario Benedetti, Le silence du souffle*, *Le nouveau recueil*, 2010, anticipazione per gli amici francesi di *Tersa morte*;

VEGLIANTE J-C., *Una "landa impronunciabile", forse*, «Officina Poesia. Nuovi Argomenti» (nuoviargomenti.net), 19 novembre 2013;

VILLA M., *Mario Benedetti - Tutte le poesie*, allegoriaonline.it, XXXI, terza serie, 81, 2018;

VILLALTA G. M., *Un altro presente (nella poesia di Mario Benedetti)*, «Tratti» 46, autunno 1997, pp. 106-109;

VILLALTA G. M., *presentazione* a M.B., *Borgo con locanda*, 2000, pp. 7-10;

VILLALTA G. M., *Un tempo perduto nel presente*, in Id., *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Scuola Holden − Rizzoli, 2005, pp. 48-55;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VILLALTA G. M., *Una ferita coralità perduta*, in Benedetti M., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017, pp. 21-26;

ZANZOTTO A., *Un blu lontano e quasi straziante*, recensione a *Il cielo per sempre*, trasmissione radiofonica, Radio della Svizzera Italiana, 18 aprile 1990.

Bibliografia critica sulla poesia del Novecento

ABRAMS M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953, trad. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1972;

AFRIBO A., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2012;

AFRIBO A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2018;

AFRIBO A., ZINATO A. (a cura di), *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011;

AGAMBEN G., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002;

AGAMBEN G., *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010;

ALFANO G., BALDACCI A., BELLO MINCIACCHI C., CORTELLESSA A., MANGANELLI M., SCARPA R., ZINELLI F., ZUBLENA F. (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra i due secoli*, Sossella, Roma 2005;

ALFANO G., *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia degli anni Settanta*, in MANETTI B., STROPPA S., DALMAS D., GIOVANNUZZI S. (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 15-34;

ANCESCHI L., *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Milano, Marzorati, 1962 (nuova ed. Venezia, Marsilio, 1990);

ASOR ROSA A., *I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento*, in ID. (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 5-33;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BARBIERI D., *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, «L'Ulisse», 2013, pp. 112-132;

BARBUTO A. (a cura di), *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981;

BARICCO A., *The game*, Torino, Einaudi, 2018;

BARTHES R. *Le degré zero de l'ecriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 e 1972, trad. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, [1982] 2003;

BARTHES R., *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, trad. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, (a cura di OSSOLA C.), Torino, Einaudi, 1999 (l'ed. italiana precede la trad. francese);

BERARDINELLI A., CORDELLI F. (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975;

BERARDINELLI A., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994;

BERTONI A., *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Castel Maggiore (Bo), Book Editore, 2005;

BETTINI F., MUZZIOLI F. (a cura di), *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni, 1990;

BETTINI F., DI MARCO R. (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon, 1993;

BIGONGIARI P., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972;

BLANCHOT M., *L'espace litteraire*, Paris, Gallimard, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967;

BREVINI F., *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990;

BOFFI G., *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in MELCHIORRE V. (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Milano, Vita e pensiero, 1988;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BONDI F., *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «SigMa», 1, 2017, pp. 269-303;

BOURDIEU P., *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983;

BORIO M., *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018;

BOVA A. C., *Riforma scientifica e autonomia culturale: dal "marxismo critico" alla "critica dei valori"*, in DE CASTRIS A. L. (a cura di), *Critica politica e ideologia letteraria*, Bari, De Donato, 1973;

CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993;

CARELLA S., FEBBRARO P. R., BARBERINI S. (a cura di), *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Roma, Stampa alternativa, 2015;

CHIERICI E. (a cura di), *Sette domande sui poeti e sulla poesia*, «Nuovi Argomenti», n.s., 14, 62, 1979;

CHIODI S., *La spiaggia dei poeti postumi*, in Luzzatto S., Pedullà G. (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III (a cura di SCARPA D.), *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 964-968;

COLASANTI A., *Temporalità e senso della nuova poesia*, in «Prato pagano», 1, 1985;

COLASANTI A., *A giorno chiaro. Ritratti di poesia italiana*, Roma, Rotundo, 1990;

CORDELLI F., *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, Cosenza, Lerici, 1978; nuova ed. a cura di CHIODI S., Roma, Le Lettere, 2008;

CORDELLI F., *Una nota personale*, in BERARDINELLI A., CORDELLI F. (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi, 2004;

CORDELLI F., *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983; Roma, L'Orma, 2016;

CORTELLESSA A., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CORTELLESSA A., *La bella estate di Castelporziano*, «Alfabeta2», 19 settembre 2015, https://www.alfabeta2.it/2015/09/19/la-bella-estate-di-castelporziano/);

CROCCO C., *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, «404: file not found», 4 marzo 2013;

CROCCO C., *Come credersi autori? Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in MANETTI B., STROPPA S., DALMAS D., GIOVANNUZZI S. (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 65-77;

CROCCO C., *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021;

CUCCHI M., GIOVANARDI S. (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Milano, Mondadori 1996 (nuova ed. «Oscar Mondadori», 2004);

D'ORIA A. G. (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Lecce, Manni, 1993;

DAL BIANCO S., *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», I, marzo 1987, pp. 11-15;

DAL BIANCO S., *Materiali di una nuova lirica*, «Scarto minimo», 3, aprile 1988, pp. 31-37;

DAL BIANCO S., *«Scarto minimo». Una poetica*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 14, dicembre 2020, http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/471;

DEIDIER R. (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1996;

DEIDIER R., *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1998;

DI MAURO E., PONTIGGIA G. (a cura di), *La parola innamorata*, Milano, Feltrinelli, 1978;

ELIAS N., *Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, trad. it. *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino, 1990;

FERRONI G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996 (nuova ed. col titolo: *Dopo la fine. Una scrittura possibile*, Roma, Donzelli, 2010);

FUBINI M., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento a Petrarca*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1962;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GAETA M. I., Sica G. (a cura di), *La parola ritrovata: ultime tendenze della poesia italiana*. Atti del convegno (Roma, 1993), Venezia, Marsilio, 1995;

GALAVERNI R. (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996;

GALAVERNI R., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002;

GHIGNOLI A., *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*, Granada, Comares, 2014, pp. 53-59;

GIACOMOZZI F., *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di "Prato pagano" e "Braci")*, Roma, Castelvecchi, 2005;

GIOVANNETTI P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005;

GIOVANNETTI P. (con la collaborazione di RE S. e TERRENI A.), *Per una bibliografia delle antologie letterarie novecentesche*, in PAUTASSO S., GIOVANNETTI P. (a cura di) (con la collaborazione di GIUSTI S., RE S. e TERRENI A.), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, pp. 29-94;

GIOVANNETTI P., *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017

GIOVANNUZZI S. (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003;

GRIGNANI M. A. (a cura di), *Genealogie della poesia del secondo Novecento. Giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001)*, Pisa−Roma, Ist. Editoriali e Poligrafici, 2002;

GUERRA E., *Il fuoco della vita. Carlo Michelstädter*, Trieste, Agenzia Libraria Editrice, 2019;

HARARI Y. N., *Homo deus. A Brief History of Tomorrow*, London, Harvill Secker, 2015, trad. it. *Homo deus. Breve storia del futuro*, Milano, Bompiani, 2017;

HEIDEGGER M., *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer Verlag, 1927, trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976; Milano, Mondadori, 1996;

KEMENY T., VIVIANI C. (a cura di), *Il movimento della poesia negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LANGELLA G., *Il secolo delle riviste: lo statuto letterario dal Baretti a Primato*, Milano, Vita e pensiero, 1982;

LISA T., *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004;

LISA T., *Poetiche contemporanee. Colloqui con 10 poeti italiani: Antonella Anedda, Franco Buffoni, Gianni D'Elia, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Rosaria Lo Russo, Valerio Magrelli, Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Patrizia Valduga*, Civitella Val di Chiana (AR), Zona, 2006;

LORENZINI N., *Il presente della poesia,* Bologna, Il Mulino, 1991;

LORENZINI N., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009;

LOTMAN J. M., *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis, 1993, trad. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993;

LUPERINI R., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990;

MANETTI B., STROPPA S., DALMAS D., GIOVANNUZZI S. (a cura di), *Poesia '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2016;

MARCHIORI F., *Nei dintorni di Planaval con Stefano Dal Bianco*, in DAL BIANCO S., *Ritorno a Planaval*, Lietocolle-Pordenonelegge, 2018, pp. 129-144;

MAZZONI G., *Appunti per un'interpretazione di "Viaggio d'inverno"*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 20, n. 3, settembre-dicembre 1991, pp. 545-557;

MAZZONI G., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002;

MAZZONI G., *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione» 8 (novembre 1997), pp. 1-26, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236>;

MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005;

MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2012;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MCLUHAN M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967;

MENGALDO P. V., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991;

MENGALDO P. V., *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998;

MERLIN M., *Poeti nel limbo. Studio sulla "generazione perduta" e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005;

MESA G., *Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «Baldus», 5, 1996, pp. 40-46;

MICHELSTAEDTER C., *La Persuasione e la Rettorica* [1910], ARANGIO−RUIZ V. (a cura di), Genova, Formiggini, 1913; edizione critica a cura di CAMPAILLA S., Adelphi, Milano, 1982 (poi, con le Appendici critiche, ivi, 1995), pp. 39-40;

MONDELLO E., *Gli anni delle riviste: le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, con un repertorio di 173 periodici, Lecce, Milella, 1985;

NAPOLI F., *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005;

OLMEDA P. A., *Scritture e oltre*, Catalogo della rassegna di poesia, Padova, 1986;

ONG W., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, 1982, trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986;

PASTORE S., *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Roma-Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999;

PETRELLA A. (a cura di), *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Civitella val di Chiana (Arezzo), Zona, 2010;

SARTRE J. P., *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, [1958] 1988;

SCAFFAI N., *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari», I, 2006, pp. 75-99;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SCARPA R., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011;

SCARPA R., *"Ritorno a Planaval" congetture e confutazioni*, in Dal Bianco S., *Ritorno a Planaval*, Lietocolle-Pordenonelegge, 2018, pp. 109-123;

SCOTTO F., *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013;

«Scarto minimo. Rivista di poesia contemporanea», Padova, 0−6, novembre 1986 − giugno 1989;

SIMMEL G., *Die beiden Formen des Individualismus*, in «Das freie Wort. Frankfurter Halbmonatsschrift für Fortschritt auf alle Gebieten des geistigen Lebens», n. 1, Frankfurt, 1901-1902; trad. it., ANDOLFI F. (a cura di), *Forme dell'individualismo*, Roma, Armando, 2001;

SIMONETTI G., *Mito delle origini, nevrosi della fine*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI, 2008, pp. 51-56;

SIMONETTI G., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018;

STROPPA S. (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019;

TASSONI L., *Senso e discorso del testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999;

TAYLOR C., *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*, Cambridge Mass., Harward University Press, 1989, trad. it. *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993;

TESTA E., *Il codice imperfetto della «nuova poesia»*, «Nuova corrente», 89, 1982;

TESTA E., *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2014 [*Nel retroscena dei letterati*, pp. 161-184];

TESTA E., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999;

TESTA E., *Lingua e poesia degli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, GIOVANNUZZI S. (a cura di), Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-43;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TESTA E. (a cura di), *Introduzione* a *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, pp. V-XXX;

TODOROV T. (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, [1968] 2003;

VANZI A. (a cura di), *Castelporziano, quei tre giorni sulla spiaggia. Intervista a Simone Carella*, «Il Manifesto», 1 novembre 2014;

VERDINO S., *La distanza del nome. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani*, Udine, Campanotto, 2001;

VERDINO S., *La poesia in Italia 1971-2001. Appunti cronologici ed editoriali*, in Porcelli B. (a cura di), *Novecento letterario*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 31, 2002, pp. 361-384;

VERDINO S., *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, «Nuova corrente», LI, 133, gennaio-giugno 2004, pp. 67-91;

VERDINO S., *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, «Nuova corrente», LI, 133, gennaio-giugno 2004, pp. 95-106;

VICENTINI I. (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Roma, ERI, 1991;

VILLALTA G. M., *I dialetti della poesia*, «Baldus», V, 1, 1995, pp. 13-20;

VILLALTA G. M., *Ragioni e limiti delle poetiche neodialettali,* «Tratti», XIII, 44, 1997, pp. 51-57;

VILLALTA G. M., *La mimesis è finita*, Modena, Mucchi, 1995;

VILLALTA G. M., *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Rizzoli, 2005;

VILLALTA G. M., *Cartina muta (Esercizi di cartografia)*, alfabeta2.it, 20 gennaio 2019;

VOCE L., RIZZANTE M., *Baldus (1990-96). Rivista di letteratura*, introduzione di Rizzante M., con un intervento di Padua A., Milano, No Reply, 2007.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bibliografia «Di tutti e di nessuno. Poetica della specie»

ADORNETTI I., *Il linguaggio: origine ed evoluzione*, Carocci, Roma, 2016;

ANTOMARINI B., *La preistoria acustica della poesia. Per uno studio antropologico del fenomeno poetico*, Torino, Aragno, 2013;

ANTONELLI R., *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica della poesia rimata*, «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 177-201;

BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, trad. it. *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972;

BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975;

BARBERI SQUAROTTI G., *Fra metro e ritmo: situazione e problemi della metrica del Novecento*, «Metrica», IV, 1986, pp. 181-208;

BARBIERI D., *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004;

BARBIERI D., *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011;

BATAILLE G., *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955, trad. it. *Lascaux. La nascita dell'arte*, Milano, Aesthetica, (1955) 2014;

BATAILLE G., *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, trad. it. *L'erotismo*, Milano, Sugar, 1962;

BATAILLE G., *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1973, trad. it. *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo, 1978, 2002;

BATESON G., *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, Editions, 1972, trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, (1977) 2000;

BATESON G., *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York, E. P. Dutton, 1979, trad. it. *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Milano, Adelphi, 1993;

BECCARIA G. L., *L'autonomia del significante. Figure di suono e della sintassi − Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BENVENISTE É., *Problèmes de linguistiche genérale*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, (1971) 2010;

BERGSON H., *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907, trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 143;

BERNINI A., *Neurobiologia del tempo*, Milano, Franco Angeli, 2017;

BERTINETTO P. M., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, «Metrica» − vol. 1, 1978, pp. 1-54;

BERTONI A., *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006;

BERWICK R. C., CHOMSKY N., *Why Only Us. Language and Evolution*, Cambridge (MA), MIT Press, 2016, trad. it. *Perché solo noi. Linguaggio ed evoluzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016;

BIGONGIARI P., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972;

BONATO B. (a cura di), *Animali parlanti. Prospettive contemporanee sul linguaggio*, Milano, Mimesis, 2020;

BONNEFOY Y., *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Éditions Galilée, 2007, trad. it. *L'alleanza tra la poesia e la musica*, Milano, Archinto, 2010;

BOUSQUET J., *Traduit du Silence*, Paris, Gallimard, 1941, trad. it. *Tradotto dal silenzio*, Genova, Marietti, 1987;

BUFFONI F. (a cura di), *Ritmologia*. Atti del Convegno «Il ritmo e il linguaggio. Poesia e traduzione» [Università degli Studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate], Milano, Marcos y Marcos, 2002;

CALASSO R., *L'ardore*, Milano, Adelphi, 2010;

CALVO F., *Il solco della parola. Origine della poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994;

CANETTIERI P., *La metrica e la «numerabilità del tempo»*, «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 141-176;

CAVARERO A., *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione,* Milano, Feltrinelli, 2009;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CASADEI A., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011;

CASADEI A., *Biologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2018;

CHANGEUX J-P., *Gènes et culture: enveloppe génetique et variabilità culturelle*, Paris, Odile Jacob, 2003, trad. it. *Geni e cultura. Rivestimento genetico e variabilità culturale − Simposio interdisciplinare del College de France, Paris*, D'AGOSTINO G. (a cura di), Palermo, Sellerio, 2007;

COMBARIEU J., *La musique et la magie. Etude sur les origines populaires del'art musical son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris, Alphonse Picard et Fils éditeurs, 1909, trad. it. *La musica e la magia*, Milano, Mondadori, 1982;

CORBALLIS M. C., *From Hands to Mouth. The Origins of Language*, Princeton, Princeton University Press, 2002, trad. it. *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina, 2008;

DAMASIO A., *The Self comes to Mind – Constructing the Conscious*, New York, Pantheon, 2010, trad. it. *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Milano, Adelphi, 2012;

DEACON T. W., *The Symbolic Species. The Co-evolution of Language and the Brain*, New York, Norton&Company, 1997, trad. it. *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, Roma, Fioriti Editore, 2001;

DENNETT D. C., *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*, W. W. Norton & Company, 2017, trad. it. *Dai batteri a Bach. Come evolve la mente*, Milano, Raffaello Cortina, 2018;

EDELMAN G. M., *Neurobiology. An introduction to Molecular Embriology,* New York, Basic Books, 1988, trad. it. *Il presente ricordato. Una teoria biologica della coscienza*, Milano, Rizzoli, 1991;

FALK D., *Finding Our Tongues. Mothers, Infants, and the Origins of Language*, New York, Basic Books, 2009, trad. it. *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011;

FAUCONNIER G., *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*, Cambridge University Press, 1994;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FISH S., *Is there a text in this class?*, Cambridge (MA), Harward University Press, 1980, trad. it. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, (1980) 1987;

FLORENSKIJ P. A., *Mysl'i jazyk*, trad. it. *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa, 2003;

FONAGY I., *Redondances expressives dans l'oeuvre poétique*, Paris, 1980, trad. it. *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982;

FUBINI M., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento a Petrarca*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1962;

GALLAGHER S., ZAHAVI D., *The Phenomenological Mind*, Routledge, London, 2008, trad. it. *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Milano, Raffaello Cortina, 2009;

GALLESE V., GUERRA M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015;

GAZZANIGA M. S., *The Mind's Past*, Los Angeles, University of California Press, 1998, trad. it. *La mente inventata. Le basi biologiche dell'identità e della coscienza*, Milano, Guerini Associati, 1999;

GAZZANIGA M. S., *The Consciousness Instinct. Unraveling the Mystery of How the Brain Makes the Mind*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 2018, trad. it. *La coscienza è un istinto. Il legame misterioso tra il cervello e la mente*, Milano, Raffaello Cortina, 2019;

GHIGNOLI A, *La traducción humanística. Reflexiones teóricas,* Granada, Comares, 2015;

GHIGNOLI A*., La traduzione del personaggio letterario: tra simbolo e superstizione*, in CAPRARA G., MARANGON G. (a cura di), *Italiano e dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*, Berlino, Peter Lang, 2017, pp. 203-220;

GHIGNOLI A*., Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta*, «Testo a fronte», 50, I semestre 2014, pp. 31-47;

GOTTSCHALL J., *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012, trad. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014 e 2018;

GOULD S. J., *The Panda's Thumb*, New York, Norton & Company, 1980, trad. it. *Il pollice del panda,* Roma, Editori Riuniti, 1983, Milano, Il Saggiatore, (2001) 2016;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

HAN B.–C., *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Berlin, Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin, 2019, trad. it. *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Milano, Nottetempo, 2021;

HEIDEGGER M., *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer Verlag, 1927, trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976; Milano, Mondadori, 1996;

IZARD M., SMITH P. (a cura di), *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 1979, trad. it. *La funzione simbolica. Saggi di antropologia*, Palermo, Sellerio, 1988;

JANKÉLÉVITCH V., *Quelque part dans l'inachevé*, (intervista a cura di Berlowitz B.), Paris, Gallimard, 1978, trad. it. *Da qualche parte nell'incompiuto*, LISCIANI PETRINI E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2012;

JANKÉLÉVITCH V., *L'aventure l'annui la sérieux*, Paris, Editions Montaigne, 1963, trad. it. *L'avventura, la noia, la serietà*, Genova, Marietti, 1991; Torino, Einaudi, 2018;

JAYNES J., *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1976, trad. it. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 1984;

JUNG C. G., *Psycologie und Dichtung*, 1930-1950, in ERMANTINGER E., *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dunnhaupt, 1930, pp. 315-330, trad. it. *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 e 1979;

LAKOFF G., JOHNSON M., *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998;

LEROI-GOURHAN A., *Le Geste et la Parole*. I, *Technique et Langage*, Paris, Michel, 1964; II. *La Mémoire et les rythmes*, Paris, Michel, 1965, trad. it. *Il gesto e la parola. I Tecnica e linguaggio, II La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977;

LOLLI F., *Prima di essere io. Il vivente, il linguaggio, la soggettivazione*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017;

LOREAU M., *Abitare la gola di dio. Scritti sull'origine della poesia*, Milano, Medusa, 2006;

LOTTO B., *Deviate. The Science of Seeing Differently*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2016, trad. it. *Percezioni. Come il cervello ricostruisce il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MATTE BLANCO I., *The unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic*, London, Duckworth, 1975, trad. it. *L'inconscio come sistemi infiniti*, Torino, Einaudi, 2000;

MATTIOLI E., *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001;

MATURANA H. R., VARELA F. J., *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Berlin, Springer Science & Business Media, 1980, trad. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Venezia, Marsilio, 1985;

MELANDRI E., *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2007;

MESCHONNIC H., *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Roma, Bulzoni, 2006;

MITHEM S., *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, London, Weidenfeld and Nicolson, 2005, trad. it. *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Torino, Codice Edizioni, 2019;

MORO A., *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, Bologna, Il Mulino, 2015;

MUKAŘOVSKÝ J., *O motorickem deni v poezii*, Praha, Odeon, 1985, trad. it. *Il processo motorio in poesia*, Palermo, Aesthetica, 15, 1987.

NANCY J.-L., *L'autre portrait*, Paris, Éditions Galiléè, 2014, trad. it. *L'altro ritratto*, Roma, Catelvecchi, 2014;

NÖE A., *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, New York, Hill & Wang, 2009, trad. it. *Perché non siamo il nostro cervello*, Milano, Raffaello Cortina, 2010;

ONG W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the world*, London and New York, Methuen, 1982, 2002; London, Routledge, 2012, trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014;

PANIKKAR R., *Lo spirito della parola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007;

PINKER S., *The Language Instinct*, New York, William Morrow and Company, 2004, trad, it. *L'istinto del linguaggio. Come la mente crea il linguaggio*, Milano, Mondadori, 1997;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PAZ O., *L'arco e la lira*, Genova, Il Melangolo, (1956) 1991;

RIFFATERRE M., *Semiotic of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, trad. it. *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983;

RIZZOLATTI G., SINIGAGLIA C., *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano, 2005;

ROVELLI C., *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020;

SEPPILLI A., *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962;

TODOROV T. (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, (1968) 2003;

TSUR R., *Aspects of Cognitive Poetics*, in SEMINO E., CULPEPER J. (a cura di), *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, XVI, 2002, pp. 279–318;

VICO G., *La scienza nuova*, Bari, Laterza, (1725) 1974;

WILSON E. O., *The Meaning of Humnan Existence*, New York, Liveright, 2014, trad. it. *Il significato dell'esistenza umana*, Torino, Codice edizioni, (2014) 2015.

Bibliografia «Perché tradurre Benedetti in lingua spagnola»

BENTIVEGNA D., *Sobre Tersa morte*, diegobenti.blogspot.com, 10 novembre 2015;

CALABRESE G., *Tradizione e fratture attraverso le antologie di poesia spagnola contemporanea. L'esempio della poesia dell'esperienza*, «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», 2, 2012, pp. 173-197, riviste.unimi.it/index.php/tintas;

CALABRESE G., *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*, Milano, Ledizioni, 2016;

FARETTA Á., *Mario Benedetti, poeta italiano*, epo2daepoca.blogspot.com, 31 marzo 2020;

GHIGNOLI A., *La comunicazione in poesia. Aspetti comparativi del Novecento spagnolo*, Rimini, Fara Editore, 2013;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

HENAO GRISALES J. M., *Mario Benedetti. Nueve Poesías de Humana Gloria (2004)*, textos Seleccionados de Sasso F., revisión de la traducción de MAGLIANI M., retroguardia2.wordpress.com, 8 dicembre 2008;

LEFÈVRE M., *Poesia e democrazia. Quarant'anni di poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)*, «Testo a fronte», 55, II semestre 2016;

LUTI F. (a cura di), *Poesia spagnola del secondo Novecento*, Firenze, Vallecchi, 2000;

MACHADO A., *Tutte le poesie e prose scelte*, trad. di Macrì O., Milano, Mondadori, 2010;

NARDONI V., *La poesia ispanica novecentesca in traduzione italiana. Panoramica e proposte*, rivistatradurre.it, 10, primavera 2016;

NARDONI V., *Per terre di Spagna. Videoantologia della poesia spagnola contemporanea,* Vecchiano (PI), Valigie Rosse, 2018;

RUSSO M. T., *La riflessione antropologica nella filosofia spagnola della seconda metà del Novecento*, «Paradigmi» XXI, n. 63 − Nuova Serie, settembre−dicembre 2003;

SARTOR E., *Recupero delle forme tradizionali nella poesia spagnola contemporanea: Javier Egea e Luis García Montero*, «Orillas» 2, 2013;

TENTORI MONTALTO F. (a cura di), *La lirica spagnola del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1997;

VALLEJO C., *Il monarca d'ossa*, trad. di MARIANI L., Borgomanero (NO), Ladolfi, 2014.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA