

SU ALCUNE FIGURE DELLA POESIA DI MARIO BENEDETTI

1. Nonostante la notevole distanza che si misura tra il primo volume mondadoriano, ossia tra *Umana gloria*, prima opera importante e insieme libro riassuntivo di tutta la sua prima stagione poetica, e il secondo, *Pitture nere su carta*(1), il percorso compiuto da Mario Benedetti può essere comunque letto nel segno di una forte continuità, tratto che sotto vari aspetti sembra del resto caratterizzare profondamente l'intera carriera del poeta friulano: «Una prima peculiarità del lavoro poetico di Mario Benedetti consiste senz'altro nel lavorare su un numero limitato di testi e temi, ossessivamente recuperati e riscritti. [...] è fin dalle origini che ogni nuovo libro è fatto crescere su materiale precedente, così da costringere a pensare qualsiasi sviluppo come mai veramente nuovo, ma come un intreccio ambivalente di attaccamento, ripetizione e variazione»(2).

Da questo punto di vista dunque, ossia dal punto di vista della continuità, *Pitture nere su carta* rappresenta un coerente approfondimento del lavoro precedente, o forse ancor meglio uno sprofondamento di Benedetti verso le più complesse ragioni della propria opera. Chiaramente riconoscibile è innanzitutto la voce: l'io e la sua ansia di vedere le cose,(3) di conoscere le cose attraverso la loro visibilità apparente, secondo un atteggiamento che comporta ad esempio in questa nuova opera un maggiore spazio dato all'arte figurativa (sempre presente e operante però in Benedetti, ma qui esibita fin dal titolo):(4) la conoscenza del resto – è come se ci dicesse il poeta – avviene attraverso l'immagine, perché non solo si pensa, ma anche si ricorda per immagini, o per frammenti di immagini.(5) In questo senso la continuità pur nella diversità tra le due raccolte è ben espressa dal persistere dell'immagine, del resto topica, della finestra(6): se in un primo momento però lo sguardo è orientato verso l'esterno («Nelle finestre i giorni», *Umana gloria*, p. 19), successivamente la prospettiva si rovescia e riduce («Nella finestra è stare qui», *Pitture nere su carta*, p. 12). Sia pure nel ristretto orizzonte dentro cui l'io comunque si confina, tutta la dinamica vitale implicita nel fluire del tempo («i giorni», al plurale), si blocca in un'idea di presenza che ha a che fare con un senso invece di fissità, di immobilità, di estrema difesa(7). Secondo un processo, in altre parole, che comporta il decadere dalla contemplazione che è anche, e ancora, ricerca di senso ad una passività che è invece attesa, frustrata, di senso.

Se inoltre la voce che parla in *Umana gloria* era orientata verso il passato, verso il recupero del passato attraverso i ricordi, in *Pitture nere su carta* l'io sembra aver scelto di dimorare nel presente (il che non vuol fatto dire che non ci sia il passato, tutt'altro)(8), un presente che in luogo di riassumere, agostinianamente, tutti i tempi, ne certifica il vuoto di contenuto. Ma anche qui continuità e diversità si tendono la mano: ecco allora che di una considerazione suggestiva ma giocata tutta sul filo della razionalità, al limite dell'aforisma come «È successo un tempo / ma è come fosse adesso / perché anche adesso è un tempo» (*Umana gloria*, p. 79) nel libro successivo può essere ripresa secondo nuove coordinate, con maggior forza di sintesi in «Nel tempo senza tempo» (*Pitture nere su carta*, p. 14 ripetuto due volte). E perché sia chiaro fino a dove si spingono le *pitture* nella sottrazione di senso al tempo si legga ancora da «Ma nessuno è qualcuno, niente la notte, nessun mattino» del testo d'apertura, a «Infinite mattine, infinite notti. / Va dolce il nulla, // il dolcissimo nulla» (I, 6), a «O magia di una scienza / le microparticelle del nulla, del nulla» (VII, 9) ecc., per giungere alla certificazione definitivo dell'abisso su cui si sporge il presente che è benissimo detto in «Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente» (VIII, 6)(9).

2. Ma veniamo ora alle cose che più qui ci interessano, ossia all'assetto metrico di questa poesia, a partire da quello della prima raccolta. Le strutture metriche di *Umana gloria* sono aperte e variabili, possiamo dire in qualche modo plastiche. La raccolta si apre con una poesia dall'architettura perfettamente simmetrica (2+4+2+4), sostenuta da richiami espliciti sul piano formale (v. 2, chiusura del primo distico, *disperdono*, v. 12, chiusura della seconda quartina, *disperdermi*, con l'aggiunta di *dissolversi* in avvio del v. 7, quindi all'inizio della seconda parte; il passaggio dalla prima persona plurale *guardiamo* al v. 1 alla prima singolare *ho lo sguardo* al v. 10; 55

l'attacco con *lasciano il tempo* e il rilancio in punta al v. 7, ossia ancora all'inizio della seconda parte, con *lasciare dolore* ecc.) e tematico (al centro esatto, al v. 6, di una poesia che parla di morti, si trova il verso «sempre un posto da vivi»), ma comprende poi soluzioni molto diverse, strofiche e non strofiche e addirittura un'intera sezione composta da prose (e proprio così, infatti, intitolata).

Per quanto riguarda le poesie stroficamente partite, tenendo presente che la morfologia delle strofe impiegate da Benedetti è comunque molto varia potendo coprire un arco che va dal verso isolato alla strofa di 17 versi, non sono molte le formule che si ripetono. Una certa predilezione sembra comunque essere riscontrabile nella combinazione di strofe con tre e quattro versi: la prima parte di *Città e campagna* ad esempio è formata da quattro strofe, quelle esterne di quattro versi e quelle interne di tre, esattamente come *Pas-de-Calais* (*La casa della Gjave* invece mette davanti i terzetti: 3+3+4+4), mentre *Per le vecchie case* e *A cena dalla nuova famiglia* sono costruite secondo lo schema 4+3+3 (al contrario di *Borgo Scovertz* che ribalta la formula in 3+3+4). Sotto questo aspetto vale la pena di fermarsi allora su *Slavia italiana*, poesia composta innanzitutto da quattro parti di diversa fattura⁽¹⁰⁾. La prima di queste parti o sequenze ha una struttura a prima vista riconducibile al sonetto:

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.

Al di là dell'evidente e chiara impaginazione, la congruenza con la forma metrica tradizionale potrebbe anche trovare un appoggio nella sintassi, soprattutto per il fatto che ogni strofa è chiusa da un punto fermo e le quartine sono scandite pacificamente per distici. Per il resto però i versi svariano dalle otto alle venti sillabe, anche se qualche endecasillabo in avvio di misura si trova (al v. 7 ad es. «*Le felci come un viso che si impara* dietro il muro del paese»), come anche si riscontrano forme di versi composti del tipo di settenario e endecasillabo (v. 5 «*Si era soltanto piccoli e c'erano le felci da raccogliere*», v. 12 «*Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo*), o anche riconducibili al doppio settenario (come il verso che chiude, «*contro la terra e i sassi, senza poter finire*»).(11) Nessuna presenza della rima inoltre, nonostante una ricerca di armonizzazione timbrica orizzontale molto insistita (al v. 10 ad es. si legge «*il lEttO ha dEttO la zia avEvA una piEtrA grossa nel mEzzO*» dove al di là delle assonanze qui evidenziate è chiaro che quasi nessun suono sta da solo; ma si veda anche alla seconda parte del v. 12, «[...] *queSTO Solo STAre Senza Sguardo*» ecc.). L'unico rapporto convincente che si instaura a fine verso è a mio avviso quello, oppositivo, che stringe a cornice la prima quartina, mettendo appunto in relazione i due termini (il primo però a rigore è qui un aggettivo) centrali del componimento, e in sostanza dell'intera poesia di Benedetti, ossia *morte* e *vita* (non a caso poi sta prima la morte, che è in effetti il luogo da cui giunge la voce di questa poesia)⁽¹²⁾; mentre è all'interno dei versi che si riconoscono fitti legami di parole che si richiamano, a minore o maggiore distanza (*vita* al v. 4; *terra* v. 3 e v. 14; *felci* v. 5 e v. 7; *Dialmo* v. 6 e v. 8; *sassi* v. 9 e v. 14 e così via, senza contare poi quelle che 56

coinvolgono anche le altre parti di questa poesia). Più che un sonetto vero e proprio, ciò che abbiamo di fronte dunque è un'idea di sonetto, o meglio una sua rappresentazione grafica, il cui rilievo però si attenua sia per il fatto che questa ipotesi di sonetto non è che la prima parte di un testo più ampio e complesso, sia perché il contesto di assoluta eterometria non consente di assumere le forme tradizionali come punto di riferimento, o come termine di confronto, per questi componimenti.

Vista nel complesso dunque la questione qui potrebbe piuttosto essere la ricerca, sia pure intermittente, di strutture vagamente simmetriche, legate ad un'esigenza di ordinamento della materia che avrà anche un collegamento con quel «sistema ottico-ontologico» ben individuato da Raffaella Scarpa(13). Confermerebbe questa ricerca di 'visibile ordine' ad esempio la stessa ultima parte della poesia in questione, *Slavia italiana*, che è formata da due strofe di cinque versi ciascuna: questo minimo elemento di parallelismo, di per sé poco indicativo, trova maggior forza nella struttura sintattica interna alle strofe, che evidenzia una disposizione perfettamente speculare (ossia, seguendo i punti fermi: 1+2+2; 2+2+1)(14).

Un altro esempio in questa stessa direzione è rappresentato dalla poesia *Una donna e il suo bambino* (p. 59):

Ho le mani che mi tengono alla ringhiera,
così come sono vestita, come in una fotografia
che si passa tra le mani
e viene fuori qualcuno che ancora può vivere tanto.

Ho le mani, vedi, come spiegarmi, il polsino
come una pelle con le righe che vengono fuori.

Ho uno sguardo di cose a cui piace stare lì un poco.
Lo zucchero, i piatti, e la promessa di tutto questo
quando qualcuno ride e c'è il cortile,
o piange, e tu gli parli, gli racconti in casa.

La struttura simmetrica che ruota attorno al distico centrale (4+2+4) poggia sull'anafora, accompagnata da parallelismi sintattici interni e dalla consueta corrispondenza semantica, anche per antitesi, tra le parole in uscita di verso (v. 1 *ringhiera*, v. 6 *fuori*, v. 10 *in casa*; v. 4 *tanto*, v. 7 *poco*). Strutture analoghe non sono poi così infrequenti (cfr. *Di domenica*, *Per le vecchie case*, *Per un fratello 2*, *Città e campagna 2* ecc.), ma è chiaro che tali forme di organizzazione testuale sono presenti anche in poesie monostrofiche, o all'interno di altre sequenze, dove la funzione retorica, strutturante, cede ad un'evidente necessità di sostegno del ritmo del verso, un verso spesso «di estenuante lunghezza e lentezza»(15).

Nella molteplicità di soluzioni proposte in *Umana gloria*, vale forse la pena di dire qualcosa ancora in merito alla resa, come già detto, plastica di alcune di queste strutture che seguono lo svolgersi del discorso di Benedetti accompagnandone con perfetta aderenza le nervature:

Che cos'è la solitudine.

Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:
un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.

Ho freddo, ma come se non fossi io.

Ho portato un libro, mi dico di essermi pensato in un libro
come un uomo con un libro, ingenuamente.
Pareva un giorno lontano oggi, pensoso.
Mi pareva che tutti avessero visto il parco nei quadri,
il Natale nei racconti,
le stampe su questo parco come un suo spessore.

Che cos'è la solitudine.

La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,
si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,
un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande.

L'ho letto in un foglio di giornale.
Scusatemi tutti.

È la poesia che apre la sezione *In città*, quasi al centro del libro. Qui non c'è una chiara simmetria che si basa sulla ripetizione di formule strofiche, ma da un lato l'anafora (*Ho portato [...] Ho [...] Ho portato [...]; Pareva [...] Mi pareva [...]*) scandisce la prima parte del testo, dall'altra la ripresa del primo verso (al v. 11) introduce la seconda parte accostando, ma anche separando, le due *solitudini*. Nessuna determinazione spaziale (se non, al limite, quella offerta dal titolo di sezione), solo un correre su e giù per il tempo; e nessuna esperienza in presa diretta ma una serie di filtri che mediano non solo il rapporto tra il passato e il presente ma le stesse sensazioni fisiche dell'io (v. 4). Da un lato la letteratura e l'arte schermano la realtà (ma insieme consentono di vederla), dall'altro invece il foglio di giornale, in apparenza più innocuo, restituisce e accentua nella nudità del resoconto cronachistico, e delle ragioni della sua dinamica, la violenza e la drammaticità della notizia. L'irruzione, nello spazio meditativo – esistenziale e insieme metafisico – della voce narrante, di questo dramma, anch'esso filtrato dalla carta stampata ma avvertito immediatamente nella sua forza di realtà, produce la rapida conclusione della poesia, con una nota che funziona a mo' di didascalia e una richiesta di scuse che nella sua stringente individualità avrà – proprio perché rivolta come al di fuori del testo – anche un valore, come dire, sociologico: *In città* le solitudini non si incontrano e non si riconoscono se non nelle rubriche di cronaca nera di un giornale (e ricordarlo non è forse, come dire, *politically correct*). Da qui, ma in realtà già dal primo verso che enuncia il tema ed è già una desolata e nuda constatazione, può dunque avere inizio la sezione appunto tutta cittadina del libro.

In questo testo in ogni caso è chiaro come gli stacchi tra i gruppi di versi obbediscano ad una ragione di ordine e di più netta scansione del discorso. In altri casi invece, come in *Da lontano*, «la regolarità delle strofe ternarie è poi contraddetta dal movimento sintattico e semantico: o spezzata ulteriormente al suo interno dai non pochi versi-frase, o viceversa travalicata [...]. In entrambi i casi ciò significa, di nuovo, discontinuità e sconcordanza tra progetto e realizzazione, frammentazione del racconto»(16). Si potrebbe certo insistere sul rapporto mobile e vario tra strutturazione e de-strutturazione, sul valore gnoseologico che questa dinamica mette in atto, sul riflettersi in questa relazione dell'impossibilità da parte del soggetto di 'tenere insieme' il mondo, di credere alla sua effettiva consistenza e realtà, ma quel che più conta è proprio l'atteggiamento eclettico che permette di istituire una regola che è subito rimessa in discussione e riformulata, o riformulabile, ad ogni nuovo testo.

Una cosa non diversa pare di cogliere sul piano prosodico. Si è detto infatti di una versificazione che ha un'ampia gamma di soluzioni. Anche in questo caso si possono riscontrare zone, piccole zone in realtà, in cui affiorano cadenze regolari: ai versi, come detto, lunghi e lunghissimi, molto sopra le venti sillabe, prosastici insomma, si alternano infatti strutture più riconoscibili tra cui endecasillabi regolari («Dove comincio anch'io. Dove finisco» p. 19, «l'hanno messa per terra ma era morta» p. 26, «quando qualcuno ride e c'è il cortile» con assonanza in cesura p. 59, «Nel viale penso che guardiamo insieme» p. 62, «c'è ancora un soffio per quei giorni neri» p. 103, «le dita avvoltolate nelle bucce» p. 112 ecc.), endecasillabi entro versi più lunghi («*Mi sarebbe piaciuto passeggiare con un bastone tra le foglie che cadono*» p. 29, «*Le ortensie sono l'ombra che fiorisce, la sera è lungo il muro dipinta*» p. 33, «*Vorrei fino a dicembre*

conservare il taccuino del babbo / [...] / *tenerlo il venerdì tra i tanti soldi* del mercato e tutta quella frutta» p. 63 ecc.), doppi settenari («ma nei caffè, diversi che possono sognare» p. 65, «è un piccolo cortile, tra un po' farà tardi» p. 102, «Stare con questa notte, le cose che si vedono» p. 107, «i tram della città, le parole che scambio» p. 116 ecc.) combinazioni di entrambi («*servirebbe guardare da lontano*, pensare che si guarda» p. 17, «*Il cielo gira verso Cividale*, gira la bella luce» p. 20 ecc.), strutture più composite, e più sollecitate dal punto di vista ritmico (come decasillabo e settenario, entrambi anapestici: «e dolore da dove nessuno... Con nessuno fermato» p. 118; come settenario anapestico e novenario ad anfibrachi «Fai fatica, non so: sei un tronco che resta piegato»; come sequenza aperta di dattili: «Giri la faccia, e con quella mi parli, con quella mi guardi» p. 115 ecc.). Si tratta, lo si sarà notato, di versi che in larga parte compiono in un unico movimento il loro progetto ritmico-sintattico, sono cioè versi-frase, spesso bipartiti e costruiti con elementi parallelistici, ad evidenziare la struttura ma insieme anche a bloccarla.

Da questo punto di vista il confronto con i brani in prosa inseriti nella raccolta è significativo. La prosa presenta innanzitutto una maggiore, stringente necessità di coerenza testuale rispetto alla poesia che a volte proprio attraverso la fibrillazione dei suoi referenti sprigiona ulteriori possibilità di senso. Il 'discorso' della prosa mantiene in larga parte le medesime coordinate retoriche, in particolare per il ricorso all'anafora o ad altre strutture parallelistiche, ma anche sintattiche, sia pure con un respiro più ampio e profondo e una maggiore dinamica verbale, laddove la poesia si lascia volentieri prendere la mano dalla sintassi nominale.

Quel che più conta in ogni caso è il campo aperto di possibilità formali che *Umana gloria* attraversa, accogliendo nello spazio poetico una pluralità di registri e di codici estremamente ampia pur mantenendo un timbro di voce sempre molto riconoscibile, segno evidente questo di una sperimentazione già consapevole e matura.

3. Tanto sono dunque aperte e variabili, aderenti al contenuto o comunque interagenti con esso, le strutture di *Umana gloria*, quanto invece sono rigorose e selettive quelle di *Pitture nere su carta*.

Da un punto di vista macrotestuale, è innanzitutto evidente l'intenzione di costruire un libro e non una raccolta. Le singole sezioni, otto in totale, sono infatti chiamate capitoli, cosicché i capitoli sono poi composti di 'paragrafi' che corrispondono alle singole poesie numerate e in qualche caso accompagnate da una ulteriore determinazione (*colori, lacrime, reliquiari, sacrifici, sfarzo, smalti, supernove*). La composizione interna dei capitoli e la loro relazione reciproca sembra inoltre obbedire ad una sorta di ordine prestabilito: a due capitoli di undici testi ciascuno ne seguono due composti da dieci testi e poi quattro formati tutti da nove poesie, secondo una strategia di progressiva riduzione(17).

Dopo la varietà di struttura e composizione di *Umana gloria* – legata forse anche alla natura di volume complessivo di un'intera stagione che caratterizza quella raccolta – il progetto dell'opera sembra diventare qui un elemento fondamentale. L'unità della voce che dice io, che prima era un dato implicito, ora diventa esplicito, programmato, costruito e tenuto insieme anche attraverso questi segnali paratestuali; non si offre più cioè solo come potenzialità all'interno dei testi e nel loro interagire ma viene esibita, portata in superficie. E in questo contesto non appare certo strano rinvenire altri elementi di corrispondenza interna, come ad esempio il segnale di circolarità che è dato dalle due figure con cui si apre e chiude il libro, ossia da un lato il padre, dall'altro la madre (presenze in ogni caso particolarmente care e 'personaggi' abituali di questa poesia).

Ma il progetto, anche 'narrativo', di questo libro è tale da coinvolgere nel profondo l'impianto formale dei testi. Proprio da un punto di vista metrico Benedetti compie una scelta radicale, facendo del distico la forma strofica basilare, di riferimento per l'intero volume. Non il singolo distico, ma la combinazione di più serie di distici, anche in abbinamento con altre strutture. Il progetto è rigoroso per i primi tre capitoli e più sfumato per gli altri, che accolgono anche soluzioni diverse. La poesia iniziale, senza titolo, che funziona da premessa all'intero volume, ha la stessa formula strofica, di impianto ancora una volta chiaramente simmetrico, riscontrabile in tutti i componimenti dei primi due capitoli (2+2+1+2+2+1)(18); il terzo capitolo invece si compone di dieci testi formati ciascuno da 5 distici (2+2+2+2+2)(19). La serie di distici rimane fondamentale anche nei capitoli seguenti(20), che però danno spazio anche alla strofa di tre versi (3+3 p. 53; 3+3+3 pp. 56 e 57 ecc.), o di quattro (4+4+4 pp. 51 e 52; 4+4 p. 71 ecc.), a quella di otto con un verso finale di commento e chiusura, ai dodici versi indivisi e così via.

Il distico dunque, che in realtà aveva già fatto una significativa comparsa nell'ultima parte di *Umana gloria*, rappresenta come detto la scelta fondamentale, sul piano metrico, per l'assetto della maggior parte delle nuove poesie. Certo il contesto rimane quello di una versificazione libera e dell'assenza di rime strutturanti (anche se la poesia si apre con un distico che è già di straordinaria compattezza sul piano fonico, una sorta di luttuosa notazione musicale per l'intera raccolta: «Torna morta la carne che si indora, la muta del sangue nero. / La zolla dei sassi, diradati dopo il rumore, è tutta la terra»), ma proprio questi elementi di continuità rendono più marcata la scelta di una forma strofica immediatamente riconoscibile. Forma che in realtà si accorda bene all'evoluzione della scrittura di Benedetti, e in particolare della sintassi, che nel passaggio da una raccolta all'altra subisce una forte contrazione, affidandosi ora in modo quasi esclusivo ad una paratassi spinta, con largo ricorso a procedimenti ellittici, che sfrutta in maniera intensiva alcuni elementi in realtà già tipici di *Umana gloria*. Come dire che le *Pitture* non solo continuano le dinamiche fondamentali della prima stagione di questa poesia ma in qualche modo le estenuano, le portano alle estreme conseguenze fino ad esaurirne a mio avviso le possibilità conoscitive. Il senso di immobilità, anche di scacco, affiora esplicitamente in superficie grazie dunque ad una sintassi che fa volentieri a meno del verbo, ricorrendo ad una folta serie di elenchi nominali che aggregano cose, luoghi, situazioni dal cui semplice contatto emerge la volontà di scoprire un senso, o l'assenza di senso, o il poco di senso che la realtà e i suoi grovigli possono ancora concedere. Si rilegga quasi a caso la quarta poesia (che non porta titolo ma solo il numero d'ordine) del terzo capitolo:

I corpi vestiti. Pianura,
boschine. L'industriale terra.

E il parco a nascondimenti.
Il viso, sì.

I muscoli delle spalle.
Io. Uno. Tu.

È presenza.
Ricordo. Dormi, sognante

primavera estate autunno,
da questi lunghi secoli.

La prima parte, dal v. 1 al v. 6, è tutta nominale e impostata sull'accostamento di brevi frammenti, come se la realtà fosse parcellizzata e possibile a restituirsi solo per dettagli appena abbozzati. Solo nella seconda parte il verbo inserisce quelle consistenze riemerse da un luogo ignoto, o da «un tempo senza tempo», in una dinamica memoriale che si fa viva, rimane viva al di là del vuoto che inesorabilmente la minaccia. C'è qui – e in modo analogo in molte altre poesie della raccolta – il farsi di una storia (o forse anche più di una), ma è una storia immersa nel buio, nell'oscurità che è profondità non attingibile nella sua interezza, e che per questo affiora allora, e diventa visibile e percepibile dal soggetto, solo attraverso la luce di una debole fiamma che ne mette in primo piano, in modo intermittente, singoli aspetti senza possibilità, almeno in un primo momento, di riconoscere una qualche gerarchia che consenta all'io di ordinarli e ricostruirli razionalmente(21). E forse si innesta proprio qui, in questa prigione fatta di luce e di buio, o meglio di ombra e di improvvisi chiarori (non bagliori), il desiderio e la ricerca del colore, che attraversano come bisogno, un bisogno di energia vitale, tutto il libro (dal primo capitolo in cui le poesie si raccolgono sotto l'etichetta di *Colori*, ai *Reliquiari* del capitolo quinto e anche agli *Sfarzi* e agli *Smalti* del capitolo sesto). L'anonimo autore del risvolto di copertina sottolinea a proposito che «la forma eccezionalmente compatta ed essenziale di questa nuova fase della poesia di Mario Benedetti offre al lettore la continua sorpresa di immagini che si aprono come in squarci improvvisi e violenti, come apparizioni sensibili e a volte ossessive dall'interno di un dormiveglia faticoso e cupo. Sono forse queste le pitture nere del titolo, le presenze sinistre o beffarde che rimandano alla grandissima arte di Goya»(22). Il lettore però rischia così davvero di smarrirsi, e da questo punto di vista il rigoroso monostilismo di queste *Pitture nere su carta* giunge alla claustrofobia.

Come fattore esterno di ordine e gestione del flusso testuale il distico in ogni caso funziona bene anche quando si tratta di ‘mettere in forma’ poesie che accolgono versi in dialetto friulano. In questo caso il primo verso sarà quello in dialetto e il secondo la sua traduzione, come accade all’inizio di *Colori 9* (vv. 1-5):

Iòditu alc achì, iòditu alc?

Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa?

E son lis vòs dei nestrìs cuàrps, che tu ju as vulùt ben.
Sono le voci dei nostri corpi, che tu gli hai voluto bene.

Sono le vostre voci.

Si tratta di una situazione che si ripete anche in altri luoghi del volume (cfr. p. 46, p. 105). Si potrebbe certo aprire qui un discorso molto interessante in relazione allo statuto di questi versi (si possono considerare davvero distici?), e allo statuto di questa voce alternativamente in dialetto e in lingua (chi parla in dialetto e chi in italiano? è la stessa voce o persona o una voce che viene da fuori traduce per noi quella che va considerata come la lingua originaria? quale necessità spinge a tradurre in italiano? ecc.)(23), ma quel che importa qui è che il distico conferma la sua natura tutta esteriore, di artificio, o al limite di appoggio per una più chiara disposizione della materia.

Eppure, a continuare la lettura della stessa poesia qualcosa di nuovo e istruttivo si può cogliere:

’O ti cjali là che tu sês. Dove sei, ti guardo,
vieni, insieme con noi, non spaventarti, se ti tocco.

No puès, no vuêi, no, non voglio, resta tu,
siamo a darti la forza, noàtris

’o ti dên la fuarce. E non sono io.
(*Colori 9*, vv. 6-10)

ossia, ciò che accadeva in precedenza nel distico si ripete all’interno del singolo verso (v. 6 e v. 8), che risulta quindi bipartito. Si delinea così un rapporto più profondo tra la peculiare scelta metrica di questa raccolta e il complesso e chiuso senso del ritmo di questo poeta. Rispetto ad *Umana gloria* infatti da un lato il verso si accorcia nella sua misura (avvicinandosi molto spesso all’endecasillabo, o a strutture para-endecasillabiche per misura o ritmo)(24), dall’altro è costruito spesso su due (ma anche tre) movimenti (è cioè bipartito o tripartito). Tale bipartizione può avvenire sia sul piano sintattico, proprio per la caratteristica progressione giustappositiva del discorso di Benedetti:

iride scolorata, gonfia del mio sangue. (p. 11, v. 10);
Neanche i visi. Hai abitato, (p. 32, v. 4);
il castello dei Conti, le monete e i ferri. (p. 39, v. 6);
Vetrata, Chartres. Vetrata, Canterbury.
Transetto sinistro, rosone con lancette. (p. 47, vv. 5-6);
Lamine e piastre. Dischi d’oro. (p. 75, v.1); 61
candida rosa, fiore maturo. (p. 82, v.1);

sia sul piano retorico, ritmico e fonico:

Infinite mattine, infinite notti. (p. 16, v. 16);
nel tremito *FORtE* dove ascolti *FORsE* (p. 17, v. 5);
mondo non mondo, mio mondo nero. (p. 21, v. 10);
piango per questo, oh per questo (p. 27, v. 7);
Di quanta luce, // occhi, di quAIE. Vista di terra, calcArE. (p. 33, v. 5);
Sentiti alberi, amati alberi. (p. 45, v. 8);
perché non piove, perché ci sia il cibo. (p. 69, v. 2);

per bere il tuo sangue, per bere il mio sangue. (p. 69, v. 5).

A tutto ciò si può aggiungere il fatto che in questa poesia davvero raramente si ha ‘rompimento de’ versi’ che non sia appunto, come indicato, interno al verso stesso⁽²⁵⁾. Le inarcature cioè rimangono sporadiche eccezioni, e la larga maggioranza dei versi si compie e termina nell’ambito della propria misura, così che non è data o quasi progressione testuale se non per giustapposizione di una nuova unità versale, del tutto indipendente dal punto di vista melodico e sintattico rispetto alla precedente. In tale situazione si può sostanzialmente proporre l’equazione secondo cui il verso bipartito (o anche tripartito)⁽²⁶⁾ sta al distico come l’assenza di *enjambements* sta alla paratassi. Rimane comunque un rigore tutto esterno, come di rete che abbraccia la roccia per trattenere una frana già avvenuta.

Il respiro corto di questa poesia, da un punto di vista ritmico e sintattico, oltre che in buona sostanza testuale, nel dar forma e sostanza, ossia corpo, all’attesa di senso del soggetto, diventa infine figura di una scissione che non si ricompone, di una separazione che non è riconoscimento, di una emersione del profondo che con porta pacificazione.

Fabio Magro

Note.

(1) I riferimenti bibliografici sono: *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004 (citato anche con la sigla UG); *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008 (citato anche PNC).

(2) A. Afribo, *Mario Benedetti*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 205-221, qui p. 205.

(3) Lungo tutta la sua opera «la vista immutabilmente è il senso eletto a comprovare la realtà o, meglio, “il lungo dubbio circa l’evidenza naturale del mondo” (così in un suo articolo su “Scarto minimo”)», R. Scarpa, *Mario Benedetti*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a c. di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Sossella, pp. 419-21, qui p. 419.

(4) Ancora Raffaella Scarpa nota come già all’altezza di *Umana gloria* «i quadri, la stessa letteratura sono testimonianze fermate e dunque integre, visioni a guida della visione» (*ibidem*, p. 420).

(5) Senza tener conto del fatto che anche la scrittura è di per sé un’immagine, una rappresentazione, insomma una “pittura nera su carta” (altra connotazione che si può dare al titolo del libro, oltre a quelle segnalate da Massimo Gezzi nella recensione pubblicata online sul sito *Carmilla*, e che si può leggere all’indirizzo <<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002902.html#gezzi> >). Sul rapporto tra pensiero e immagine mi pare sia anche molto significativo il fatto che tra una raccolta e l’altra le occorrenze di *pensier-*, *pensar-*, *pensieros-* ecc. passano da un massimo di 32 ad appena 5. In *Pitture nere su carta* cioè la mediazione razionale sembra venir messa in secondo piano (e ciò è particolarmente evidente a partire dalla sintassi, come si dirà più avanti) per dare ancora più spazio appunto all’elemento visivo.

(6) L’immagine rimane centrale ma la presenza del sostantivo diminuisce drasticamente: da 11 presenze in *Umana gloria* a una soltanto (quella, estremamente significativa, citata a testo) in *Pitture nere su carta*.

(7) Con un valore forse anche di accettazione di questa condizione.

(8) Lo conferma l’uso ampio e ricco dell’imperfetto, che è il tempo verbale della continuità tra *Umana gloria* e *Pitture nere su carta*. 62

- (9) Si può notare in aggiunta la presenza pervasiva dell'avverbio di negazione *non* che tocca le 60 occorrenze su un *corpus* di 79 poesie (a cui fanno da corollario *niente, nulla, nessuno* ecc.). L'avverbio in ogni caso, da considerarsi come una vera e propria 'figura linguistica' dell'io, è largamente utilizzato anche in *Umana gloria*.
- (10) Abbastanza frequente la tendenza di Benedetti in *Umana gloria* di costruire poesie formate da varie parti riunite sotto un unico titolo, veri e propri polittici tenuti insieme dallo svolgersi di un filo narrativo, ora più evidente e scoperto ora più sottile e sfuggente, o ambiguo.
- (11) L'endecasillabo è segnato in corsivo, il settenario è sottolineato.
- (12) A ben vedere però dall'intero profilo della prima quartina potrebbe emergere un significativo percorso di senso: *morte, anni, dialetto sloveno, vita*, sembrano infatti le parole chiave di un mondo al quale questa poesia costantemente ritorna, alla ricerca di segni certi e non caduchi di autenticità, di consistenza, di evidenza. Ma da quel mondo l'io alla fine risulta come risucchiato e insieme respinto, perché tutto quel che è già accaduto è anche perduto («Non è mai tornare se diventa che mi vedi leggero», UG, *Log, Ambleteuse*, v. 6).
- (13) R. Scarpa, *Mario Benedetti*, cit., p. (420): «Esiste insomma in questo sistema ottico-ontologico, tarato per avvicinarsi alla compiutezza del reale, una necessità di corrispondenza a un'immagine pregressa, pena la labilità della percezione e dello stesso oggetto».
- (14) La coesione dell'intero testo, composto come detto da quattro parti, coinvolge naturalmente anche altri piani del discorso, prima di tutto quello lessicale e delle figure, ma per il taglio stretto di questo lavoro non è possibile qui occuparci di tali aspetti, pur interessanti e meritevoli di attenzione.
- (15) A. Afribo, *Mario Benedetti*, cit., p. 209.
- (16) A. Afribo, *Mario Benedetti*, cit. p. 212.
- (17) L'ultima poesia del libro, senza titolo ma introdotta dall'epigrafe *physical dimensions*, rende bene l'idea di questo progressivo prosciugamento, concludendosi con un'interiezione che esprime con un puro elemento sonoro il senso, aperto, dell'attesa e forse anche della sorpresa: «Erano le fiabe, l'esterno. / Bisbigli, fasce, dissolvenze. // L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta. // Qui. / Oh.».
- (18) Fanno eccezione il settimo testo del primo, composto da 3 distici (2+2+2) e il quinto del secondo, di due soli distici (2+2). In entrambi i casi però si ha l'introduzione di un'altra voce (nel secondo con un elemento introduttore: «Ti dissero: "Imbuto di preghiera [...]»», p. 28), a segnare uno stacco anche diegetico.
- (19) Tutte le poesie dei primi tre capitoli hanno quindi la stessa 'misura' di dieci versi.
- (20) Una conferma sulla centralità del distico nel progetto del libro è offerta anche dal terzo testo del settimo capitolo (p. 89, testo che reca in epigrafe *Della fabbrica del mondo, sec. XVI*), composto da 14 versi indivisi, ma caratterizzati, quasi in forma di responsorio, da un verso breve o medio (dalle tre alle sei sillabe) seguito da una misura più lunga (dalle undici alle diciassette sillabe).
- (21) In effetti *ombra* e *luce* sono parole chiave del libro, ciascuna con 10 occorrenze (ma si tenga conto che due volte si ha *sottolucente*). Significativo poi che l'altra parola che tocca le 10 occorrenze sia *vita* (mentre *morte* e *morti* fanno registrare solo 5 presenze). Si dà il caso però che non sempre il sostantivo abbia una connotazione positiva («E pensi / all'altra vita dei sassi, del cemento. / Ma non sono io, / è un'altra vita che ti porta alle lacrime e ai colori» p. 55, vv. 5-8).
- (22) E a Goya infatti rinviano le due epigrafi che aprono il libro: «Goya [...] l'amour de l'insaisissable» C. Baudelaire; «Goya [...] l'absurde possible» J.L. Schefer.
- (23) Va detto che gli inserti in altre lingue (dal latino all'inglese, dal francese al tedesco) non sono mai tradotti.
- (24) Alcuni tra i molti, molto più che in *Umana gloria*, endecasillabi regolari: «Chiesa di Saint Julien le Pauvre, auberge» (p. 11, v. 3), «Dal corridoio a parte della stanza» (p. 12, v. 2), «Portali, verdi e gialli, nel tuo pasto» (p. 15, v. 3), «Il volto macerato nella carne» (p. 18, v. 1), «Iòditu alc achi, iòditu alc? / Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa?» (pp. 19, vv. 1-2) ecc. Spiccano però anche numerosi endecasillabi con *ictus* sulla 7^a sillaba, che come noto non appartengono propriamente alla lirica come genere, ma che qui saranno utilizzati proprio per il loro valore ritmico: «La conca è i mandorli. Pura nei vuoti / disanimata risali e ricordi» (p. 13, vv. 1-2), «con la figura copiata. Stupiti» (p. 15, v. 7), «tiene la vita, e traspare la nostra» (p. 43, v. 10) «Pisside eburnea, scrigno d'argento» (p. 65, v. 5). Una conferma viene dalle non poche sequenze dattiliche del tipo di «Niente di questo è vicino. Va dura la mano» (p. 7, v. 7) o di «Facile notte, non nera non bianca non blu» (p. 25, v. 2) ecc. Un discorso a parte andrebbe fatto per gli endecasillabi ritmicamente depotenziati («Quanto hai pianto, per qualcosa

di tuo. / Occhi e labbra, per qualcosa di tuo» p. 13, vv. 3-4, «fiato maculato da corpo a corpo» p. 16, v. 2, «E tutto tenevi sul tuo maglione» p. 29, v. 10, «Così dire, come non capitava» p. 35, v. 8, ecc.) e per quelle misure che tendono verso la regolarità per poi, di poco, mancarla. Si trovano anche, sia pure in misura nettamente inferiore rispetto ad *Umana gloria*, strutture composite come endecasillabo più settenario («Vogliono già stabilirsi, ci tengono, in una casa nuova / Voglio non essere muto, potendolo, in una voce nuova» p. 87, vv. 2-3 ecc.). Insomma, l'accorciarsi della battuta, con il recupero anche di versi brevi e medio-brevi, comporta in *Pitture nere su carta* una maggiore vicinanza a misure canoniche, un dialogo più stretto (anche se sempre aperto e dialettico) con la tradizione prosodica italiana. 63

(25) E dunque di altra natura rispetto alla tradizionale, tassiana, accezione del fenomeno. In ogni caso va detto che neppure in precedenza Benedetti aveva lavorato molto sul rapporto tra i versi. Per quanto in *Umana gloria* si possano riscontrare inarcature anche rilevanti, la tendenza preponderante è pur sempre quella di considerare il verso nella sua autonomia e compiutezza ritmico-sintattica.

(26) La strofa di tre versi (in varia combinazione) è del resto, dopo il distico, la più utilizzata nella raccolta.