



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**  
ISSN 1973-2740

## NUMERO 15: La forma del poema

Editoriale, di Italo Testa 2



### IL DIBATTITO

#### PERCORSI ITALIANI

<u>Pier Paolo Pasolini</u> di Lisa Gasparotto	6
<u>Vittorio Sereni</u> di Luca Lenzini	18
<u>Amelia Rosselli</u> di Antonio Loreto	24
<u>Giovanni Giudici</u> di Lisa Cadamuro	46
<u>Attilio Bertolucci</u> e <u>Alberto Bellocchio</u> di Gabriella Palli Baroni	51
<u>Antonio Porta</u> di Andrea Gibellini	58
<u>Remo Pagnanelli</u> di Roberto Galaverni	62
<u>Giuliano Mesa</u> di Gian Luca Picconi	69
<u>Mario Benedetti</u> di Tommaso Di Dio	82
<u>Luciano Cecchinel</u> di Giovanni Turra	93
<u>Giancarlo Majorino</u> di Biagio Cepollaro	98
<u>Andrea Zanzotto</u> di Luca Stefanelli	101



#### FUOCHI TEORICI

<u>Vincenzo Frungillo</u>	131
<u>Niccolò Scaffai</u>	138

#### POEMA E CANONE FEMMINILE

<u>Patrizia Vicinelli</u> di Matteo Di Meco	151
<u>Patrizia Vicinelli</u> di Renata Morresi	162
<u>Rosaria Lo Russo</u>	173
<u>Florinda Fusco</u>	199

#### ALTRI SCENARI

<u>Yves Bonnefoy</u> di Enrico Capodaglio	204
<u>Durs Gruenbein</u> di Domenico Pinto	216
<u>Anthony Hecht</u> di Joseph Harrison	218
<u>Alice Oswald</u> di Francesca Matteoni	224
<u>W. G. Sebald</u> di Raul Calzoni	231

#### INCURSIONI

<u>Giovanna Frene</u>	248
<u>Marco Giovenale</u>	249
<u>Stefano Raimondi</u>	253



### LETTURE

<u>Fabiano Alborghetti</u>	260
<u>Dina Basso</u>	264
<u>Francesco Filia</u>	270
<u>Giuseppe Fonte</u>	274
<u>Luca Minola</u>	278
<u>Luciano Neri</u>	281
<u>Gilda Policastro</u>	285
<u>Andrea Raos</u>	289
<u>Viviana Scarinci</u>	295
<u>Fabio Teti</u>	299

#### I TRADOTTI

<u>John Ashbery</u> tradotto da Damiano Abeni	305
<u>Francis Catalano</u> tradotto da Italo Testa	308
<u>Kurt Drawert</u> tradotto da Anna Maria Carpi	314
<u>Santiago Elordi</u> tradotto da Matteo Lefèvre	323
<u>Charles Reznikoff</u> tradotto da Andrea Raos	332
<u>Jacques Roubaud</u> tradotto da Italo Testa	345
<u>Vincent Tholomé</u> tradotto da Michele Zaffarano	348
<u>Nika Turbina</u> tradotta da Federico Federici	352

***Dal mito al museo.  
struttura e significato in Pitture nere su carta di Mario Benedetti***

*Le parole hanno fatto il loro corso*  
M. Benedetti

*1. Presupposti: forma, cadavere di un libro e mito*

Il problema della forma poetica di *Pitture nere su carta*(1) ci appare fondamentale per cercare di comprendere il senso ultimo di quest'opera. Tale problema richiama alla mente subito una più vasta serie di questioni, ineludibili se ci si voglia soffermare su un'opera di poesia che tenti una più vasta organizzazione la quale dica di più di quanto possano fare i singoli componimenti. E sebbene la produzione poetica dell'ultimo secolo sia costellata da tentativi poetici - dal *Canzoniere* di Saba al *Conte di Kevenhüller* di Caproni - e sebbene mai si siano interrotti anche in anni più recenti, bisogna pur ammettere che il confronto fra queste opere e l'opera di Mario Benedetti non trovi per lo più che dati negativi, differenze piuttosto che somiglianze. L'originalità della macrostruttura di *Pitture nere* è forse da ricercarsi proprio al centro della sua ispirazione, nell'accanito problema che soggiace alla scrittura di quel delicato e dannato pronome "Io", il quale mai è dato per scontato fra questi versi, il cui problema è anzi tematizzato e offerto costantemente alla propria crisi come alla propria salvezza. Una scrittura, la quale fonda la propria possibilità di esistenza sulla indecidibilità di questo pronome, immediatamente mette in crisi la ragione stessa di esistere e lo statuto del genere a cui appartiene, il genere lirico, che proprio sulla possibilità di dire "Io" trova il proprio sostentamento. L'analisi del valore formale, della struttura di questo singolare libro di poesie, allora non potrà prescindere dal richiamo a valori che esulano dalla forma, che sconfinano in quell'aperto mondo dell'esperienza che la precede e che la segue: essi soltanto sembrano i soli a poter giustificare pienamente la struttura che Benedetti ha dato a quei componimenti raccolti sotto il titolo di *Pitture nere su carta*.

La forma è un dato storico. Ciò che è delimitato è riconoscibile soltanto entro un certo gruppo che veda tale limite e si riconosce limitato da esso. Le forme mutano, si diffondono, scompaiono, sono catacretiche ovvero invisibili sopravvivenze, forme morte; mesmerizzate, semmai, solo da chi saprà farle risplendere nell'attimo del pericolo(2). Il problema della forma è acutamente sentito da qualunque poeta; potremmo quasi dire che laddove non ci sia riflessione formale non vi è poeta. Egli sente su di sé la forma come un dovere. La posta su cui ogni poeta lirico - a maggior ragione dall'avvento del *vers libre* - mette in gioco la propria impresa creativa è quella che *una* forma sia ancora possibile, a patto che questa sia intesa all'interno di un contratto a tre: l'esigenza interiore, il mondo esterno, la tradizione letteraria. Dire che il poeta senta su di sé la forma come un dovere, non vuol dire nient'altro che egli dovrà farsi *garante* della possibilità di una forma per la parola umana. Guido Mazzoni, proseguendo un discorso che fu d'altra soluzione in Fortini, ha sottolineato in un suo recente saggio quanto *la catena sociale* della parola poetica si sia interrotta, quanto essa non abbia più un vasto pubblico né il prestigio collettivo che, un tempo, ebbe(3). Ma il ruolo che la parola poetica ha nei confronti del mondo esterno non può essere valutato soltanto nei termini di "successo sociale": esso è solo una parte - e marginale - del legame triadico su cui la poesia fonda il proprio dover essere. L'esigenza interiore e la tradizione sono lì, ancora, a sorreggere pienamente l'esperienza della parola poetica; e se oggi il legame sociale appare più lasco, o sembri come ridotto a mero *valore posizionale*(4) all'interno della comunità di chi pratica la poesia, esso permane nella scrittura come ineludibile istanza etica.

Potrebbe il poeta arrestarsi alla sola ricerca formale, allora? La ricerca di una forma non è disgiunta dalla possibilità *tout court* che esista un senso: anzi la poesia è proprio il luogo dove l'asse semiotico, formale, si coniuga problematicamente all'asse eteronomo esistenziale: se non vi è responsabilità e presenza in quella forma allora non vi è niente(5). Quale forma dunque può coniugare un "Io" così precario al mondo? Quale poteva essere la forma della singolarità alle soglie del nuovo millennio? Era ancora possibile che l'interiorità trovasse un accordo con l'universale? Era

ancora possibile per la lirica del 2000 contemplare un modello formale di sussunzione estetica di ciò che è privata esperienza? È ancora possibile quello che da qualche secolo chiamiamo poesia lirica?

Su queste domande era approdata la scrittura di Mario Benedetti, dopo l'uscita del suo libro *Umana Gloria*(6). Il libro mondadoriano del 2004 è stato costruito a posteriori, raccogliendo una produzione accumulata nei venti anni precedenti e che aveva trovato pochi episodi, tra l'altro minori, per raccogliersi in una unità(7). È un libro che non presenta in sé alcuna intenzione programmatica se non quella di un amorevole erede di se stesso: raccogliere gli sparsi resti di chi non è più. Potremmo dire che esso - mi si comprenda - sia un libro nato morto, le cui componenti poetiche non erano più attive per l'autore che pur le vedeva pubblicate lì per la prima volta tutte insieme. Così come si compone un cadavere, Mario Benedetti ha dovuto attendere alla vestizione di questo libro, ripercorrendo con cura e attenzione - con pietà - tutto ciò che aveva creduto poesia durante la propria vita.

L'esperienza di *Umana Gloria*, dico della composizione editoriale di questo libro, ha assommato in sé due stati fondamentali, due stati agogici. Poniamo mente ad essi, perché poi li ritroveremo, ma resi ormai strategia retorica: da un lato la raccolta, il catalogo, l'elenco di ciò che è stato fatto; dall'altro la contemplazione esterna, l'esercizio dello sguardo critico e distante, la verifica di quanto si stava raccogliendo, elencando, catalogando. Per la prima volta, forse, Benedetti ebbe la *visione* di ciò che aveva compiuto nel suo lungo percorso di scrittura, ebbe chiara l'immagine che di se stesso, per riflesso retroattivo, quel libro produceva. Così come «l'utensile, non sparendo più nel suo uso, appare»(8), la poesia di Benedetti per la prima in tutta la sua ampiezza sorse nel pallore cadaverico di un libro che la sanciva *essere stata viva*.

(Incidentalmente occorre qui notare come la copertina di *Umana Gloria* - la riproduzione dell'opera *Coraggio* del pittore Enzo Cucchi - sia particolarmente suggestiva sotto questo aspetto. Infatti vi vediamo, immerso in un paesaggio montano, in basso a sinistra, l'apparire tra il fitto verde di un mezzo busto umano alonato da un giallo sporco; una mano bianca da un corpo invisibile si tende e sfiora il viso dell'uomo che dorme, che muore. È la mano del vivo autore che, con *coraggio*, si rispecchia acefalo nel corpo morto del libro?)

Ciò che era poesia, vita inconscia ma pulsante, «la tanta materia diversa come sognata»(9), appare finalmente nella sua reificazione libraria, sfinisce nel suo feticismo cosale mostrandosi brutta materia, oggetto, *volumen*. Non credo sia da sottovalutare l'impressione profonda che questo avvenimento suscitò nella mente dell'autore, in quegli anni esasperato per la recente e faticosa riabilitazione dalla malattia di cui fin da giovane Benedetti subì le conseguenze; e che lo costrinse, proprio a ridosso della pubblicazione, per molti mesi dapprima in ospedale, poi in uno sfibrante pendolarismo fatto di analisi e centri di assistenza terapeutica. L'apparizione di *Umana Gloria* dovette sembrare, allora, una sorta di congedo, un segnale di separazione piuttosto che di continuità con quanto la sua vita era stata precedentemente, 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.

Il primo libro mondadoriano è così densamente mitico che lascia stupefatti. Vi sono raccolti i luoghi, le persone, gli avvenimenti che costituiscono l'Infanzia irredimibile dell'autore. La Francia, la Bretagna, il Friuli, la Slovenia, la città di Milano e di Parigi, i quartieri come gli amici, i quadri, l'amata, i fratelli, la madre, il padre si fondono in una sintassi liquida, amniotica, come trattenuta in una continuata gestazione uterina(10). Il poeta vi appare come uno spaesato Ulisse, sempre colto nella figura emotiva del ritorno così come la intese Lyotard(11), sempre in ricerca di una identificazione precaria attraverso l'alterità dei luoghi e delle persone. Questo libro non presenta un'intenzione poemica forse anche a causa di questa densità mitologica. Il mito, infatti, non ha razionalità né struttura nel suo originarsi, né del resto ha un soggetto individuale cui riferirsi. Esso si compone di risposte ad una spontanea quanto impersonale attesa: senza mediazione, il mito *si dà*. Ovviamente, anche questa immediatezza non è altro che mitologia; ma è solo dall'interno di questa

fedele che esso può esistere come spontanea proliferazione(12).

Cesare Pavese è stato colui che ha parlato chiaramente del compito del poeta nei confronti dell'aspetto mitologico del proprio immaginario. Più volte Benedetti ha dichiarato un debito nei suoi confronti, debito che agisce attivamente anche in questa raccolta. Benedetti non è il solo, del resto, e se si facesse una ricognizione dell'eredità pavesiana all'interno della scrittura poetica dell'ultimo trentennio, credo ci si stupirebbe per l'ampiezza e la profondità dei lasciti carsici che la sua opera ha diramato dentro le intenzioni di molti poeti. Scrive 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.(13)

Secondo la parola dell'autore piemontese, i miti permangono come «fonte di vita» se e solo se si ha il coraggio di distruggerli, portarli ad una chiarezza superiore. Pavese scrive *ridurli a chiarezza*, laddove nella scelta del termine “riduzione” avvertiamo forse già la svolta metrica che Pavese stava sperimentando nella coeva scrittura delle poesie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: la scelta per un metro conciso, essenziale. La chiarezza che il mito richiede a colui che lo pratica, a colui che si nutre del *tonico* che da esso scaturisce, è di natura catastrofica. La chiarezza è un atto disarticolante ma vitale, violento ma desertico. Chi vuole mantenere in vita la fonte del proprio mito, deve ridurlo, dominarlo, devastarlo; Pavese usa l'espressione *sfondare il mito*:

Ma i più forti, i più diabolicamente devoti e consapevoli, fanno ciò che vogliono, sfondano il mito e insieme lo preservano ridotto a chiarezza(14)

Alle soglie della scrittura di *Pitture nere su carta*, Mario Benedetti era ad un bivio. Da un lato continuare fino all'usura il proprio immaginario, attingervi fino alla ripetizione esausta, fino allo sfibramento manieristico di sé. Dall'altro, invece, ridurre all'estrema chiarezza quei miti che spontaneamente avevano dato luogo ai testi che compongono *Umana Gloria*, abbandonare ogni abito acquisito e andare alla ricerca del punto dove la scrittura sfonda il proprio limite e apre le porte ad un deserto vitale. Codesta soltanto può essere la *devozione diabolica*, secondo l'espressione di Pavese. Il diavolo, fedele alla propria etimologia, è colui che divide, che porta con sé la scissione, la ferita, la diplopia(15); colui che separa il vero dal falso, che rende vero il falso e dunque falso il vero. Colui che “sfonda il mito” va *letteralmente* al diavolo: è costretto a stare in piedi, fermo e immobile, raziocinante e critico, mentre osserva il proprio mito bruciare di verità.

## 2. Pitture nere su carta ovvero: il museo alla fine del simbolo

Alcuni attenti interpreti hanno fin da subito sottolineato quanto la struttura delle poesie di *Pitture nere su carta* fosse assimilabile a quella di un museo. Da un lato Maria Grazia Calandrone sostiene che ogni testo di questa raccolta sia come posto “sotto i faretti”, fra le “teche”; dall'altro Massimo Gezzi ha parlato di “libro-galleria”, affermando che “le poesie obbediscono a una strutturazione in otto capitoli che spesso ricordano veri e propri cicli pittorici”(16). Italo Testa ha, dal canto suo, analizzato quanto la parola poetica in questo libro attinga “al serbatoio delle arti visive”, sottolineandone però come “la tecnica mista” così raggiunta dia luogo ad una poesia di carattere “ultra-figurale”(17). I critici hanno utilizzato la metafora museale per cercare di chiarire la peculiarità architettonica della seconda opera mondadoriana di Benedetti. Occorrerà sviluppare più approfonditamente questa intuizione. Del resto, sia il titolo della raccolta, sia le citazioni che ne

fanno da esergo(18), sono dei segnali ineludibili di quanto Benedetti volesse instaurare un'affiliazione pittorica e visiva per quanto riguarda il proprio libro. Le epigrafi però, se da un lato sottolineano il carattere generalmente pittorico della raccolta, dall'altro fanno un nome molto preciso: Francisco Goya. Un'interpretazione della struttura di quest'opera non può prescindere da questo nome.

L'influenza del pittore spagnolo è ravvisabile all'interno di *Pitture nere* sotto molteplici aspetti. Primariamente Goya è richiamato all'attenzione per la sua capacità di non indulgere al mito in un senso estetizzante, neo-classico; come uno dei pochi del suo tempo “a vivere il rapporto con l'origine come un ricorso ad una forza spontanea e non come proseguimento, nella memoria erudita, di un luogo temporale privilegiato (l'Arcadia) o di una forma immutabile”(19). Goya, secondo l'interpretazione di Starobinski, è colui che dipinge “la bestia nera che viene messa a morte nelle piazze dei villaggi” mentre l'Europa si attardava ad agghindare “il bianco toro della mitologia”, colui che sente “un'origine oscura, su cui incombe un rischio mortale”. Dunque, Goya *sfonda il mito* della sua epoca e riporta alla luce con *diabolica devozione* l'orrore originale che lo fonda(20).

A quest'ultimo aspetto vanno ascritte anche alcune delle vistose particolarità retoriche che si notano all'interno dei componimenti di *Pitture nere*: un certo espressionistico uso del linguaggio che volge al grottesco il proprio tratto(21). Ma a questa suggestione storico-retorica della pittura di Goya, si deve aggiungere una suggestione biografica. Abbiamo già ricordato quanto fosse essenziale sottolineare la concomitanza fra la pubblicazione di *Umana Gloria* e la riabilitazione dalla malattia che aveva costretto Benedetti a lunghi soggiorni ospedalieri; ora dovremo ricordare che proprio Goya dipingerà gran parte delle sue opere più oscure dopo una grave malattia di natura sconosciuta che lo colpì durante l'inverno del 1792 e che lo menomò per sempre dell'udito. La fase più acuta lo vide infermo a Cadice, presso la casa del grande collezionista e mecenate Sebastian Martinez. Il deliri e i dolori presero il sopravvento del suo corpo mentre era attorniato dai muri di una vera e propria casa-museo che grondava di quasi 750 quadri e migliaia di incisioni(22). La malattia e la sua parziale guarigione segnano un passaggio importantissimo nella pittura di Goya che non tornerà mai più a dipingere come prima. *Los caprichos*(23) è la celeberrima serie di incisioni in cui il pittore spagnolo inizia, attraverso l'uso del grottesco, la sua perlustrazione sistematica dell'orrore. È indubitabile che Benedetti sentisse nel tragitto del pittore di Fuendetodos una somiglianza con il proprio; probabile che la scelta, successiva alla malattia, di strutturare serialmente i propri lavori incisorii abbia giocato un ruolo fondamentale nell'immaginario creativo del poeta. Entrambi, dopo la malattia, avvertirono la necessità di un'arte che fosse in grado di rappresentare *l'absurde possible*(24) di una vita come postuma. Benedetti sembra dirci che se la fede nel mito procede in maniera spontanea, proliferante, d'altra parte lo sguardo che ha scorto pienamente l'orrore richiede metodo, struttura. Per chi intenda questo, non è più possibile abbandonarsi, innocente, al sorgere dei propri miti.

La incisioni di Goya trovano un rispecchiamento dunque nel numero e nella ciclicità del libro. Mantenendo la propria indipendenza, il numero dei componimenti scelti da Benedetti si assesta nelle medesime vicinanze delle due più celebri sequenze del pittore spagnolo: *I Capricci* sono composti in totale di 80 incisioni, mentre *I disastri della guerra*(25) sono 82. *Pitture nere su carta*, invece, è composto di 79 testi (numero primo), divisi in otto sezioni, aperti da un componimento singolo(26). I componimenti per sezione non sono mai superiori a 11 e non scendono mai sotto i 9; il numero di componimenti per sezione decresce a mano a mano che ci si inoltra nel libro, fino a stabilizzarsi sul minimo dalla quinta sezione in poi(27). Ma seriale è anche la titolazione dei componimenti, organizzata in un parallelismo che divide gli otto capitoli a due a due: nel primo e nel secondo, come nel quinto e nel sesto, i testi hanno tutti un titolo, seguito dal numero naturale specifico del tipo; il terzo capitolo e il quarto, come il settimo e l'ottavo, riportano invece soltanto il numero di riferimento(28).

Il numero complessivo dei componimenti, 79, è il numero atomico dell'oro, parola che compare nel primo verso della poesia liminale(29) e che sembra proprio essere la porta *aurea* attraverso cui entrare nel “libro-galleria” *Pitture nere su carta*. L'immagine alchemica con cui

veniva raffigurato l'oro è un cerchio al cui centro si trova un punto, segno solare per eccellenza. L'oro e il cerchio tornano, in concomitanza con l'immagine stellare, nei componimenti *Supernove 1* e *2*(30); questi due testi fungono da transizione, conducendo il lettore all'ingresso delle due ultime sezioni della raccolta: a 2/3 dell'opera, dunque(31). Questa insistenza non è causale; Benedetti stesso ci spiega il significato che l'immagine del cerchio solare riveste nella sua poesia, così come appare, mediata dalla citazione dantesca, nel verso «eco di luce che non da sé è vera»(32):

Osserviamo l'universo con dei filtri, per cui la luce che per Dante era in sé, divina, per noi è filtrata da macchinari costruiti dall'uomo(33)

L'autore torna ad insistere sul particolare stato diplopico, doppio, diabolico, che la conoscenza ha nel mondo contemporaneo. Quella luce che per Dante era una verità oggettiva, che permetteva di centrare il soggetto mistico e individuale nel medesimo luogo geometrico dei punti, oggi è distorta, fievole, deformata, filtrata ed incerta(34). La *carne che s'indora*, allora, *torna morta* nel senso che non è più in grado di stabilirsi da sola in quella luce dorata che da sé è vera, ma abbisogna sempre di uno strumento esterno a cui appellarsi per prendere il malcerto riferimento da cui pur sempre dipende. *Torna morta* si intende, qui, l'atto di sfrondare l'oro dal suo mito, mostrar la condizione di chi non è più *persuaso* dal mito. «La persuasione non vive in chi non vive solo di sé stesso», afferma Carlo Michelstaedter; poco prima, aveva scritto:

Ma l'uomo vuole dalle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: *il possesso di sé stesso*: ma quanto vuole e tanto occupato dal futuro *sfugge a sé stesso in ogni presente*.(35)

Attraverso le parole del giovane filosofo goriziano, arriviamo ad intuire la ragione ultima della strutturazione museale di *Pitture nere su carta*. Egli ci ricorda quanto la condizione originaria dell'uomo sia tragicamente sempre dentro una *rettorica*, una struttura mediale, in quanto egli dipende da strumenti esterni che, nel momento in cui gli danno l'illusione del possesso di sé, a sé lo sottraggono indefettibilmente. Come può sussistere una struttura poetica se il soggetto continuamente si affida all'incerto esterno, ai suoi filtri, e per conoscere dunque sfugge sempre a se stesso? Quale architettura può sopportare il moto violentemente centrifugo, deflagrante che comporta tale *esperienza interiore*? Se esso conduce a quella *lacerazione del vertice* a cui altrove Benedetti ha fatto esplicito riferimento attraverso la riflessione di Bataille, tale moto non può produrre altro se non un'«interna distorta musica, interna distorta parola»(36). La forma museale, allora, ci appare come unica struttura che possa mostrare appieno lo sdoppiamento lacerante del soggetto di cui Benedetti ha fatto esperienza. Il poeta si trova nella situazione - al limite del possibile - di poter solo catalogare, elencare i neri frattali prodotti da tale lacerazione, predisporli su lastre, laddove lo sguardo dello stesso poeta vi si poggerà allibito così come lo sguardo di Goya si poggiava incredulo sulle proprie incisioni.

La struttura museo riesce a descrivere architettonicamente la condizione di un soggetto che guarda esattamente il punto in cui, lacerato, *non è più*. Si guarda, esterno a se stesso, come morto, o meglio: collocato, in maniera indecidibile, «before the beginning and after the end»(37). È questa la diplopia essenziale, la *devozione diabolica*: l'unica che esprime la condizione ecfrastica di un soggetto che se da un lato è nella scrittura, dall'altro è colui che *non è più* consustanziale alla propria scrittura(38). Dall'intercapedine mediale, nel bilico in cui la *rettorica* si svela come tale, egli osserva il proprio mito e lo decompone; vi partecipa e nello stesso tempo lo critica e ne è escluso, in quanto vittima sacrificale del senso. Sotto questo aspetto, la scrittura che Benedetti allestisce in quest'opera è lontana migliaia di chilometri dall'usuale trasparenza con cui siamo soliti adoperare il simbolo linguistico(39). Le parole che la compongono sono sempre parole in crisi, etimologicamente, separate, staccate dalla vita mentre sono lì, sulla carta, opache e nere come pitture non più comprensibili. Come dispositivi mal funzionanti, le parole *indicano*, ma non simbolizzano più(40):

Io mi sento in bilico – credo di essere sempre in bilico, anche scrivendo. Esprimo sempre fratture, scrivo per fratture.(41)

Forse ora riusciamo a rendere ragione di alcuni versi, turbanti e contraddittori, che il libro continuamente ci propone: «Così le foglie. Così, forse, foglie non sono state»(42); «Quanto sento? e come, dove? onda del mio stare qui e stare via»(43); «Mondo non mondo, mio mondo nero»(44); «[...] e io so dire e non dire»(45). La divaricazione contraddittoria e negativa(46) appare fin dalla poesia liminale: «Ma nessuno è qualcuno, niente la notte, nessun mattino»(47). Ma anche l'epanalessi nasconde questa funzione avversativa, divaricante: «Viti di viti, uova di uova»(48). Alla sinechia mitologica, l'aderenza ingenua che si instaura nel mito fra parola e vita, questo libro oppone la diaspora lacerante, la coscienza diabolica del limite che il dominio verbale ha sul mondo(49).

A questo punto siamo in grado di comprendere adeguatamente i nomi delle sezioni. Colori, Lacrime, Sfarzi, Reliquari, Sacrifici, Sfarzi, Smalti, Supernove; cosa sono? Perché questa particolare resilienza materiale che avvertiamo in questi termini e che troviamo anche sottolineata nel titolo complessivo della raccolta? Questi termini non sono simboli linguistici che *denotano* referenti. Non sono simboli, abbiamo detto, comunemente intesi; sono semmai *ex-voto*, così come Didi-Huberman li definisce:

Ciò che si depone nei santuari per gratitudine votiva è sempre un oggetto che è stato toccato da un evento supremo, da un sintomo: disgrazia subita in miracolo, della malattia in guarigione etc. In breve, è quasi sempre un oggetto reliquia, *un resto di prove organiche elaborate psichicamente*.(50)

Prioritario nella pratica dell'ex-voto è che, «prima di rappresentare qualcuno, l'ex-voto rappresenta [...] il punto in cui esso [l'offerente] soffre e là dove vuole essere trasformato»(51). La mediazione simbolica tocca in questi oggetti un limite peculiare che avvicina *spaventosamente* i tre poli classici del simbolo fino a farli deflagrare in una singolarità indecidibile. L'ex voto si colloca infatti «là dove si sente la carne»(52), dice Didi-Huberman, instaurando una somiglianza che individua il proprio criterio in «una qualità interna al materiale»(53). I componimenti delle sezioni sono seriali così come non possono non essere seriali gli ex-voto; in quanto in essi non è in discussione lo stile individuale, giacché l'individuo, nel momento in cui è lacerato dal male, semplicemente non è più: è il male. O meglio ancora: è il singolo punto organico che dolera(54). E del male si può fare catalogo, enumerazione, elenco, variazione come abbiamo visto fare a Goya, come abbiamo visto fare a Benedetti, come testimoniano nelle chiese e nei santuari milioni di pellegrini; ma di esso, come ci dice l'immutabilità formale degli ex voto(55), non si potrà mai fare storia(56).

#### 4. Vitalità del postumo e conclusione

Adorno, in un celebre saggio, ricordava che le parole «Museo e Mausoleo sono connesse da qualcosa di più che un'associazione fonetica»:

I musei sono come i sepolcri familiari dell'arte. Testimoniano la neutralizzazione della cultura(57).

Benedetti compone la propria teratologia dolorante allestendo il museo dei propri miti brutalizzati, che, come le opere d'arte, incarnano una *promesse du bonheur* soltanto quando sono rivolti sul sentiero della loro distruzione(58). Il museo di Benedetti testimonia esattamente questa «neutralizzazione», di come, dall'interno della lacerante esperienza interiore, ogni convenzione umana (e segnatamente: poetica) venga resa postuma a se stessa, sopravvivendo in una vita sepolcrale. Se però il museo distrugge e neutralizza, esso è l'unico luogo in grado di conservare i resti di una cultura, di garantire loro la durata. Da qui la tenacia citazionistica e il plurilinguismo di

quest'opera. Molte opere, di pittori e di poeti, di architetti, di artigiani e di scienziati, e le loro diverse lingue sono racchiuse nelle teche, nelle pagine di *Pitture nere su carta*(59). Di ogni cosa umana si vorrebbe rendere testimonianza storica, preservarla pur nella coscienza della sua immedicabile neutralizzazione. Il movimento da cui scaturisce la poesia di questo libro è sì di carattere distruttivo, disumanizzante; ma fuoriesce dall'umano esattamente per quanto sull'umano indefettibilmente converge. Trapassato attraverso le più bestiali e disumane raffigurazioni, l'opera di questo poeta non può fare a meno di ritornare a comporre, proprio attraverso la macrostruttura del museo, un disegno, una traccia percorribile(60).

Sebbene non vi sia in questa opera una vera e propria progressione, l'aspetto poematico evidente nella struttura del libro ci pare apra alla possibilità di un senso ulteriore. Abbiamo provato a definire ogni componimento mediante il funzionamento degli ex-voto; ma dobbiamo fare capo ad un'altra suggestione per definire meglio ciò di cui si compone questo museo e per provare, infine, a tratteggiare l'ipotesi del senso ultimo di tale struttura. Yves Bonnefoy, a proposito di Goya, individua la presenza di uno stato originario ravvisabile sotto la superficie in tutti i suoi quadri, ma di cui se ne dà piena evidenza solo nelle sue figurazioni più estreme. Egli propone di chiamare *schizzo* questo peculiare stato del segno. Così scrive:

Lo schizzo, nel senso in cui uso il termine, non è il rapporto dell'individuo con se stesso così come lo studia la psicanalisi, senza preoccuparsi per l'«in più» che vede pesare sui grovigli della parola inconscia. È la reazione di una vita ancora priva di strutture linguistiche a un immenso fuori che la sovrasta, onda che già si riversa. Lo schizzo non è obbedienza a un sogno, per la soddisfazione inquieta o meno di un desiderio, è un fatto di coscienza ultima. Un essere agli albori vi percepisce e affronta l'ignoto, come pure del resto l'impenetrabile.(61)

Per il poeta francese questo stato del segno è sintomo della «reazione di una vita a un immenso fuori che la sovrasta». Mi preme sottolineare la vitalità sottesa al termine “reazione”, all'espressione “affrontare l'ignoto”, allo stesso termine “schizzo”. La definizione che Bonnefoy dà davvero ben si adegua ai componimenti che sono raccolti in *Pitture nere*, sebbene manchi in essa - ed è per noi aspetto fondamentale di questo libro - la problematica equivalenza fra sintomo e singolarità che abbiamo cercato di recuperare attraverso la nozione di ex-voto. Eppure le parole che abbiamo riportato sembrano spingerci ad una definizione del senso complessivo delle *Pitture nere*, la quale tenga presente anche la nostra premessa paveseiana. Il risultato dello “sfondamento del mito”, infatti, era un effetto *tonico*: soltanto quanto resta «dopo questo sforzo», infatti, «potrà valere come fonte di vita»(62).

Un museo che si compone di questi schizzi, di questi ex-voto, allora, non indica soltanto la condizione di totale afasia a cui il linguaggio simbolico (e con esso, tutta la cultura occidentale) sembra condannarci nel mondo contemporaneo; ma ci invita a partecipare al tentativo eroico - alla Bruno - di resistere alla crisi del simbolo tarando lo strumento linguistico ancora più sottilmente di quanto siamo soliti fare. Se Benedetti ci spinge a visitare il museo dei propri miti decostruiti, ciò accade affinché possiamo ricordare che la parola (e la cultura tutta, che su di essa si fonda) si basa su di un fondamento tragico a cui si *deve resistere* rimanendo alla sua altezza e mai cedendo alla facile ingenuità dei miti consolatori. Pena: un ritorno al neo-classicismo retorico, recessivo, dimentico che la parola è segno inequivocabile della sparizione di una nuda voce che fu viva di vera vita e che rimane memorabile fin tanto che si pronuncia una parola capace di *indicare* l'origine. Oggi che la cultura occidentale ci fornisce così facilmente strumenti di narcosi e di oblio, di dilapidazione della memoria e della soggettività; oggi che quella società ci appare così stremata nel fallimento del suo progetto consumistico e di benessere; oggi che la letteratura così spesso si abbandona alla nevrosi di una esperienza impoverita e non sa che ripetere che «al vissuto, al centro esatto del vissuto, manca qualcosa di decisivo»(63); ci pare che la parola così negativa di Benedetti si ponga, in realtà, come strumento positivo, come farmaco che ci riporti all'ascolto di quelle dimensioni di senso ancora da venire.



Le ultime tre poesie del libro *Le pitture nere* sembrano presagire proprio questo. Attraverso la lingua morta che è messa continuamente in mostra nel museo, è possibile giungere addirittura a rievocare l'affetto dentro la carezza della madre, utilizzando la prima persona singolare, il pronome "io", il più impronunciabile dentro il regime della lacerazione: «carezzevole buio, sì, sono io.»(64). Se quell'"io" è la madre, l'affetto che di lei può rivivere a patto che si situi nel buio di ogni cosa, allora questa lingua morta, lacerata e che porta segno del proprio trauma, può collaborare a quell'«unicità del miracolo» a cui Pavese riconduceva, in ultimo, l'operazione della poesia(65). L'esclamazione finale del libro, l'«Oh» che lo termina, è la perfetta mimesi della totalità che accade. Quella parola non è propriamente una parola; è una *physical dimension*(66), l'ultima estrema *performance* concessa dal linguaggio umano. In essa non si dice nulla – lo ripetiamo –, ma si *agisce* lo stupore originario di chi è messo al mondo, ogni volta, per la prima volta. Se è vero che «l'ultimo verso di una poesia non è un verso»(67), allora questo ultimo di *Pitture nere su carta* è la porta che ci conduce fuori dalle sale del museo, all'aria aperta. Nel momento in cui lo pronunciamo, infatti, siamo fuori dal libro e fuori da ogni libro; siamo nella vita.

Tommaso Di Dio

#### Note.

(1) M. Benedetti, *Pitture nere su carta*, Mondadori, Milano, 2008. (1)

(2) W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966, p. 83: «Far agire l'esperienza della storia, che per ogni presente è un'esperienza originaria – è questo il compito del materialista storico. Essa si rivolge a una coscienza del presente che fa deflagrare l'esperienza della storia». Ma si veda anche il VI paragrafo delle *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, 1962, p. 77, in cui Benjamin sostiene che «articolare il passato» significa «impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'attimo del pericolo».

(3) Si veda Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna, 2005; soprattutto il fondamentale capitolo conclusivo pp. 211-248. Per il riferimento a Fortini si veda *Al di là del mandato sociale*, in *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino, 1965.

(4) Si veda Mazzoni, *dialettica dell'espressivismo*, in cit., p. 214-220.

(5) Secondo le parole di Bachtin: «Ogni testo veramente creativo è sempre, in una certa misura, la rivelazione, libera e non predeterminata dalla necessità empirica, di una persona», *Il problema del testo nelle scienze umane*, in *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988, p. 295. L'affermazione «il testo non è una cosa» (*ibidem*), equivale a dire che il problema formale, testuale, non è risolvibile senza fare riferimento all'esistenza esterna di un individuo che lo sancisce proprio in quanto testo, forma. Si veda soprattutto *Arte e responsabilità*, ivi, pp. 3-4.

(6) M. Benedetti, *Umana Gloria*, Mondadori, Milano, 2004.

(7) Quattro sono le piccole raccolte prima del libro mondadoriano: *I secoli della primavera*, Ripatrasone, Sestante, 1992; *Una terra che non sembra vera*, Campanotto, Udine, 1997; *Il parco del Triglav*, La Collana:, Varese, Stampa, 1999; *Borgo con locanda*, Circolo Culturale di Meduno, Pordenone, 2000.

(8) M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, 1967, p.226.

(9) M. Benedetti, *Umana Gloria* cit., p. 115.

(10) Sulla questione complessa di come la poesia di Benedetti ridefinisca lo statuto ontologico del reale, si veda l'analisi dell'uso predicativo della copula in Italo Testa, *Visività. Per Mario Benedetti*, in [www.puntocritico.eu](http://www.puntocritico.eu). Il critico sostiene la capacità della parola di Benedetti di compiere "la ridefinizione ontologica delle cose quale forma del loro compimento attraverso lo sguardo".

(11) F. Lyotard, *Il ritorno*, in *Lecture d'infanzia*, Anabasi, Milano, 1993, p.16: «Noi non concepiamo il ritorno come l'identità ritrovata dello stesso con lo stesso, ma come l'identificazione dello stesso con sé attraverso il "superamento" della propria alterità. Per noi alla fine del viaggio la verità di Ulisse non è la stessa di quella che era alla partenza ».

(12) Jean-Luc Nancy scrive, a proposito del mito: «Questa parola non è un discorso che risponde alla curiosità di un'intelligenza: è la risposta a un'attesa più che a una domanda e a un'attesa del mondo stesso», *Il mito interrotto*, in *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 2003, p. 105. Più avanti: «[il mito] non dice altro che se stesso ed è prodotto nella coscienza mediante lo stesso processo che nella natura produce le forze che il mito mette in scena», ivi, p. 106. Sulla natura a sua volta mitica della nascita del mito, si vedano ivi, pp. 95-99. Anche Cesare Pavese concorda sulla natura paradossale del mito, fra irrazionalità e storia: «Veduto dall'interno, un mito evidentemente è una rivelazione, un assoluto, un attimo intemporale, ma per la sua stessa natura tende a farsi storia, ad accadere fra gli uomini, a diventare poesia o teoria, con ciò negandosi come mito», *Il mito*, in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1968, p. 319.

(13) C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Saggi letterari*, cit., p. 275.

(14) Ivi, p. 276. Si noti la consonanza fra questa espressione di Pavese e il significato attribuito da Agamben al termine *profanare*, in *Elogio della profanazione*, in *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005.

- (15) Ivi, p. 87. L'accenno alla *diplopia* ci pare fondamentale sottolineatura dell'incapacità ad affrontare la doppia visione diabolica di chi vede contemporaneamente il proprio mito e il suo sfondamento.
- (16) Entrambe le citazioni sono tratte dal sito: <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002902.html>. L'articolo di Gezzi porta come titolo *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*; l'articolo di Calandrone è apparso con il titolo "Quello che mi pronuncia è il nome di tutti": su *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*; pubblicato precedentemente con lo stesso titolo in «Poesia», Crocetti, Milano, 2008.
- (17) Si veda Italo Testa, cit.
- (18) Le due citazioni, l'una di C. Baudelaire, l'altra di J. L. Schefer, sono: «Goya [...] l'amour de l'insaisissable»; «Goya [...] l'absurde possible».
- (19) Jean Starobinski, *1789-I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1981, p. 113.
- (20) Si notino le consonanze con quanto abbiamo riportato di Benjamin nella nota 2, vedi *supra*.
- (21) Gezzi scrive, a ragione: «Benedetti usa le parole – e le cose che esse significano – come gli espressionisti usarono il colore: accostandole in modo libero, intenso, energico, talvolta persino violento ed ellittico, senza preoccuparsi di aggiungere ornamenti retorici o di organizzarle in una sintassi addomesticata», in *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, cit. Sebbene sull'uso del termine "espressionismo" per quanto riguarda questa raccolta nutro delle riserve. Esso infatti può apparire fuorviante, in quanto presuppone un movimento che procede dall'interno di una soggettività verso l'esterno: vedremo in seguito che questa impostazione è totalmente contraddetta dal piano generale dell'opera. Rimane valido l'uso del termine solo se esso viene circoscritto in una accezione squisitamente retorico-linguistica.
- (22) Si veda il libro – fondamentale per comprendere l'opera di Benedetti – Yves Bonnefoy, *Goya, le pitture nere*, Donzelli, Roma, 2006. Nello specifico, per i riferimenti alla malattia di Goya, le pp. 29-43 a cui noi dovremo fare più volte riferimento.
- (23) La sequenza fu pubblicata nel 1799, a Madrid, ma nacque da una serie di schizzi preparatori iniziati nel 1796, mentre il pittore soggiornava presso la duchessa d'Alba.
- (24) È l'epigrafe di J.L. Schefer già ricordata, vedi *supra* nota 16.
- (25) Pubblicati dal pittore fra il 1810 e il 1815.
- (26) Mario Benedetti, *Maggio 2009*, in *Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa, 2010, p. 60: «[la poesia limitare di -*Pitture nere su carta*] L'ho scelta perché ho iniziato a scrivere dopo *Umana gloria*, che è fatto di storie ed è totalmente diverso. Poi, finito il libro, mi sono accorto che era compatto, omogeneo. Ma quella poesia permette un ricordo con *Umana gloria*. È come se non facesse parte del libro in sé, ma lo preannuncia»; il brano è tratto dall'intervista di Claudia Crocco.
- (27) In particolare: I\II sez., 11 testi; III\IV sez., 10 testi; V\VI\VII\VIII, 9 testi.
- (28) I titoli sono: I sez. *Colori*; II sez. *Lacrime*; V sez. *Reliquari, Sacrifici*; VI sez., *Sfanzo, Smalto, Supernove*. Fa eccezione il componimento settimo della sezione VI, il quale non riporta alcun titolo ma solo il proprio numero: vedremo poi perché.
- (29) Mario Benedetti, *Pitture nere...*, cit., p. 7, v. 1: «Torna morta la carne che si indora, la muta del sangue nero».
- (30) Ivi, pp. 82, 83.
- (31) La transizione è segnalata anche dal fatto che, come abbiamo già accennato, eccezionalmente il componimento precedente alle *Supernove* non ha titolo. Vedi nota 27, *supra*.
- (32) Il verso chiude identicamente le due *Supernove*; è mutato da Dante, Paradiso, XXXIII, v. 54: «dell'alta luce che da sé è vera».
- (33) Mario Benedetti, *Maggio 2009*, cit., p. 56.
- (34) A tale proposito, si veda l'ultimo testo di *Umana Gloria*, cit., p. 118. Se da una parte *Pitture nere su carta* si apre con un richiamo a *Umana Gloria*, l'ultimo testo di questa raccolta chiude, forse, anticipando il futuro libro. Il testo porta il titolo – per noi significativo - di *Area museale*; in esso si tratta della «parte vivente dei morti», specularmente a quanto avviene nel primo testo di *Pitture nere* dove la carne, invece, «torna morta». L'ultimo verso, poi, così recita: «[...] Vanno i focolari di pietra, volante, pietra, focolare, televideo, in fievole istoria»; la fievole istoria non è forse già preannuncio di questa opacità mediatica di cui si parla in *Pitture nere su carta*?
- (35) Entrambe le citazioni da Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Torino, pp. 41-42. A margine, ricordiamo che Benedetti svolse sull'autore goriziano la propria tesi di laurea nell'ateneo di Padova.
- (36) Mi riferisco a Mario Benedetti, *La lacerazione del vertice*, in *Materiali...*, cit., pp. 9-41. La citazione è a p.23. Per quanto riguarda G. Bataille, si fa riferimento segnatamente a *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 2006 (1943), laddove Bataille svolge fino all'estremo l'esperienza de *le déchirement du sommet* a partire da premesse simili a quelle di Michelstaedter. Tra l'altro mi trovo nell'imbarazzo di dover sottolineare che l'autore francese per descrivere la situazione verticale del soggetto all'interno della dinamica sociale utilizza l'immagine della piramide (Bataille, cit., p. 107); 78 sono i componimenti che formano *Pitture nere su carta*, se escludiamo la poesia liminale, e tale numero, come è noto fin dai pitagorici, è un "numero triangolare", è cioè possibile la sua rappresentazione nella forma di un triangolo: una piramide dunque.
- (37) T.S. Eliot, *Burnt Norton*, V sez., v. 12, in *Four Quartets*.
- (38) A questo proposito, Italo Testa descrive il passaggio tra *Umana gloria* e *Pitture nere* come il passaggio "dall'essere qualcuno all'esser qualunque". Il punto è che tale diaframma viene attraversato *drammaticamente* in ogni componimento della raccolta, generando quella particolare "radianza" che Testa sottolinea scaturire dalle cose "nello stato finale della loro traiettoria". Si veda sempre Italo Testa, cit.

- (39) Sotto questa luce si può leggere anche l'espressione molto suggestiva di Gezzi, quando scrive che qui «ogni poesia andrebbe considerata come una sorta di *poem-painting*»; e più oltre specifica: «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»; in Gezzi, *Pitture nere su carta...*, cit.
- (40) Si legga Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce*, in *Categorie italiane*, Editori Laterza, Bari, 2010 (1982), p. 66. Il filosofo si interroga sul significato del fonosimbolismo pascoliano e afferma: «Non, quindi, propriamente di fonosimbolismo si tratta, ma di una sfera, per così dire, al di qua o al di là del suono, che non *simbolizza* nulla, ma semplicemente, *indica* un'intenzione di significato». Si riprenderà anche in seguito questa citazione. Per quanto riguarda i rapporti fra Pascoli e Benedetti, sarebbe necessario un libro intero; valga qui questo breve accenno, ma consapevole che è da questa nozione di *lingua morta* che il lavoro dovrebbe partire. Sulla questione della crisi dell'apparato simbolico all'interno della cultura contemporanea, il nostro discorso sulla poesia di Benedetti trova un'inedita e più vasta risonanza nelle parole dello psicanalista Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.
- (41) Mario Benedetti, *Maggio 2009*, cit., p. 57.
- (42) Mario Benedetti, *Pitture nere...*, cit., p. 105, vv. 4-5.
- (43) Ivi, p. 95, vv. 9-10.
- (44) Ivi, p. 21, v. 10.
- (45) Ivi, p. 44, v. 3.
- (46) È sempre Gezzi che ha notato la costante descrizione *per viam negationis*. Si veda Gezzi, *Pitture nere...*, cit.
- (47) Mario Benedetti, *Pitture nere...*, cit., p. 7, v. 5.
- (48) Ivi, p. 106, v. 7. Ma si veda anche «Acquerello opaco, acquerello opaco», Ivi, p. 93, v. 1.
- (49) In particolare, la critica al sistema simbolico verbale si può leggere esplicitamente tematizzata in Mario Benedetti, *Pitture nere...*, cit., p. 15, vv. 6-10: «Cominciarono sul quaderno\ con la figura copiata. Stupiti\ segni curvi. Anatra. Abbecedario.\ Termine. Vai, per sempre avremo,\ dissero, nozze, tribunali, are.» Secondo l'ottica estrema di Benedetti, l'educazione scolastica fu il primo responsabile dell'illusione di dominio che le parole portano con sé; illusione ampliata e confermata dalle strutture sociali, richiamate attraverso la doppia citazione tratta da Foscolo e da Vico.
- (50) G. Didi-Huberman, *Ex-voto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007, p. 25. Corsivo dell'autore.
- (51) Ivi, p. 47.
- (52) *Ibidem*
- (53) Ivi, p. 75.
- (54) Si veda ivi, p. 57, laddove l'autore si interroga sulle implicazioni di una somiglianza che vede identicamente assolto il suo ruolo sia da un volto, sia da un dettaglio organico, solo in quanto l'identificazione avviene attraverso l'equivalenza del male.
- (55) Ivi, p. 7-8: gli ex-voto «sembrano del tutto inesistenti per lo storico dell'arte»; più avanti, il critico sostiene che le loro caratteristiche «le tengono lontane da ogni "grande" storia dello stile»; esse «sono in grado di resistere a ogni evoluzione possibile».
- (56) Non è un caso che Claudia Crocco, durante un'intervista con Benedetti, sottolineasse la particolare mancanza del tempo in *Pitture nere*, laddove in *Umana gloria* «si riesce a leggere ancora una dimensione diacronica»; continua l'intervistatrice: «la dimensione temporale sembra del tutto assente, nonostante l'articolazione in capitoli dia una forma di architettura e di ordine consequenziale. Il tempo sembra sottratto alla poesia, e alle sue parole»; Mario Benedetti, *Maggio 2009*, in *Materiali...*, cit., p. 57.
- (57) Adorno, *Valery e Proust il museo*, in *Prismi - Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1982.
- (58) *Ibidem*. Si noti la vicinanza con quando sostenne Pavese, vedi *supra*, nota 11.
- (59) Per un elenco di alcune si veda Massimo Gezzi, *Pitture nere*, cit. e Italo Testa, *Visività*, cit.
- (60) Si riprende qui una suggestione del poeta Paul Celan, alla cui ricerca è profondamente legata la poesia di Benedetti, sebbene ci si debba qui limitare a questo accenno: «è come un porsi fuori dell'umano, un trasferirsi, uscendo da se stessi, in un dominio che converge sull'umano ed è arcano – il medesimo in cui sembrano essere di casa la figura scimmiesca, gli automi e con questo... ah, anche l'Arte» da Paul Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, Einaudi, Torino, 2008, p. 9.
- (61) Yves Bonnefoy, cit., p. 37.
- (62) Pavese, *Del mito...*, cit., p. 275.
- (63) Ci riferiamo al saggio, ottimo per comprendere lo stato della narrativa contemporanea, di Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- (64) Mario Benedetti, *Pitture nere...*, cit., p. 106, v. 8.
- (65) Pavese, *Del mito...*, cit., p. 276.
- (66) Tale è l'epigrafe posta prima dell'ultima poesia, ma al plurale: *physical dimensions*.
- (67) Agamben, *La fine del poema*, in cit., p. 141.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno T. W., *Valery e Proust il museo*, in *Prismi - Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1982.
- Agamben G., *Elogio della profanazione*, in *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005.  
 Id., *La fine del poema*, in *Categorie italiane*, Editori Laterza, Bari, 2010.  
 Id., *Pascoli e il pensiero della voce*, in *Categorie italiane*, Editori Laterza, Bari, 2010 (1982).
- Bachtin M., *Il problema del testo nelle scienze umane*, in *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988.  
 Id., *Arte e responsabilità*, in *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988.
- Bataille G., *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 2006.
- Benedetti M., *Umana Gloria*, Mondadori, Milano, 2004.  
 Id., *Pitture nere su carta*, Mondadori, Milano, 2009.  
 Id., *La lacerazione del vertice*, in *Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa, 2010.  
 Id., *Maggio 2009*, in *Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa, 2010.
- Benjamin W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966.  
 Id., *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, 1962.
- Blanchot M., *Lo spazio letterario*, Einaudi, 1967.
- Bonnefoy Y., *Goya, le pitture nere*, Donzelli, Roma, 2006.
- Calandrone M.G., "Quello che mi pronuncia è il nome di tutti": su *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, «Poesia», Crocetti, Milano, 2008.
- Celan P., *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, Einaudi, Torino, 2008.
- Didi-Huberman G., *Ex-voto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007.
- Eliot T.S., *Burnt Norton*, V sez., v. 12, in *Four Quartets*.
- Fortini F., *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino, 1965.
- Gezzi M., *Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, in <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002902.html>.
- Giglioli D., *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- Lytard F., *Il ritorno*, in *Lecture d'infanzia*, Anabasi, Milano, 1993.
- Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Mulino, Bologna, 2005.
- Michelstaedter C., *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Torino, 2007.
- Nancy J.L., *Il mito interrotto*, in *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 2003.
- Pavese C., *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1968.  
 Id., *Il mito*, in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1968.
- Recalcati M., *L'uomo senza inconsio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.
- Starobinski J., *1789-I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1981.
- Testa I., *Visività. Per Mario Benedetti*, in [www.puntocritico.eu](http://www.puntocritico.eu)

**«Ti tu levéa 'l cortel fa 'n spersòrio». Espressionismo e dialetto nei poemata di Luciano Cecchinel**

Luciano Cecchinel è poeta plurilingue: scrive nella parlata di Revine-Lago (alto trevigiano, al confine con il bellunese), in italiano (un italiano di ascendenza illustre, con frequenti tratti primonovecenteschi) e in inglese (i numerosi passaggi di *Lungo la traccia*(1) e, nella medesima raccolta, il componimento *Ohio Blues*).

L'esordio è però in vernacolo, fin dal titolo: *Al tràgol jért*(2); e il dialetto resta a oggi lo strumento espressivo per eccellenza del poeta revinese: gli consente infatti di attingere non tanto il lato aurorale e idillico del proprio immaginario, quanto semmai la rappresentazione più fedele e dolorosa della sua vicenda personale e di quella della sua comunità. Da *Al tràgol jért*:

E cusita no i se mesteghèa, nò,  
 parlar ðe na òlta, i to senè  
 [...]  
 E rabioso fa na saca torðesta  
 che la ghe scanpa a man che ðàdia  
 reòltete su i ðènt  
 ðe chi che te ciol senza olérte. (3)

Cecchinel sfrutta al meglio le potenzialità fonico-ritmiche della parlata di Revine-Lago, affidandosi alla capacità generativa di quei suoni: insiste sistematicamente sui nessi velare-vibrante e sulle dentali occlusive e fricative. Inoltre, i frequenti monosillabi in fitta successione e le tronche in consonante, speculari alla natura scheggiata dei suoi materiali, rendono bene l'angosciosa difficoltà dell'esistere e del dirsi:

L'ultima macia ðe luna fa *lat fresc spandèst*  
 A *stròž ðe lonc*  
 valòi e *crèp*  
*par bosc e prà*  
*co quei 'ndati qua su*  
*Te 'n coat scur ðe fien e ðe stran*  
 Caðene ðe os la *torž la not*(4)  
 Su ða i so *nif de crep*  
*sioraž fa poje e i so sansèr fa còrž*  
 co *gòs de gorghisia e bèc de jaž*  
 anca noi in ultima *scòrža e scaja*  
 co òci ða *fret e ða scur*  
 on raspà su a *stròž ðe scondon*  
 roba restaða(5)

Interviene anche l'impiego di un *enjambement* il più delle volte debole che, isolando a inizio verso relative attributive, complementi di specificazione, predicativi e simili, provoca uno sfasamento minimo di *melos* e *logos*, bastevole però a una pronuncia davvero alloglotta del mondo. Il poeta ne ottiene un ritmo continuamente franto (vi concorrono anche l'anastrofe e l'iperbato), che valorizza al meglio la tessitura irta e zigrinata del suo dialetto:

Anca đoman la not  
la intajarà su par đe là  
al so đugàtol đe jaž...

E mael al pež al revèsa  
i braž scanadi đal scur

e 'l bulighéa in tra le batuđe  
stòrte inbriaghe

'l fogo 'ndat l'à asà croste  
đe žendre e đe fret. (6)

Quanto finora indicato testimonia del tentativo di ridurre in una nassa di versi e forme più o meno regolari le reminiscenze improvvise – vere e proprie accensioni mnestiche – che visitano il poeta di continuo:

Ti tu levéa 'l cortel fa 'n spersòrio  
come par salvar al to žércol  
de storia sbrindolada che 'ndéa.  
[...]

Đès al to žércol no 'l fa pi paura.  
L'è 'ndat romài in sbrindole de memoria. (7)

Queste «sbrindole de memoria» non si dispongono secondo un prima e un dopo, ma attuano forme di caotica compresenza. Di qui il recupero, nella produzione in dialetto soprattutto, della forma poemetto, che avrebbe proprio il fine di dare ordine e significato a una pluralità di frammenti. Il poeta perviene così a una struttura accumulativa composta di una congerie di lirici precipitati e logoi-schegge, di quanto insomma transita sotto la soglia della coscienza. La figura dominante nei poemetti di Cecchinèl è pertanto l'*enumeratio*, e il modello per una precisione elencatoria che vuole sottrarsi alla pura descrizione potrebbe essere il Walt Whitman di *Leaves of grass*(8):

La casèra su sote 'l crùcol, la porta đe lenc  
vèrta, la strisa đe sol tel scur fresc,  
garnèi e garnèi levađi che arž,  
i restèi pođadi su la batuda, la manèra  
piantada sul žoc, le scaje e i s-ciauz su la  
mandra, al làip sut đe piera đolža,  
i faldin picadi a la rama del pež, al  
furigar del vènt in tra mež, l'aqua  
che la sguataréa tel codèr(9)

La sintassi delle immagini e la rapinosa quanto arbitraria simultaneità associativa dispongono il tutto a un riferimento pittorico; un quadro della realtà distorto in una forma oscuramente aggressiva (gli esempi ne renderanno conto) anche verso l'osservatore:

i pra roša e bròša sote 'l žiel de  
žera, sora i bosc žendre đe  
castagnèr,  
l'aqua želèste, blu, viola in contra le  
larghe đe oro đe le canèle col primo  
ciaro e del paluc sèc e la biava

fiévere de color  
 da le invierade de bosc screcolosi(10)

Colorazioni fredde e cupe a un tempo, un sole lattescente che va indebolendosi, la prefigurazione costante e ubiqua della morte autorizzano almeno un rimando alla corrente poetico-pittorica dell'espressionismo primo-novecentesco, italiano e non: da Rebora e vociani a Trakl e Benn, da Blok ed Esenin a Mandel'stàm e Jòzsef. Due esempi:

Al me can ghe par fursi da strani  
 che rèste 'ndé che no l'é gnessuni  
 in tra 'l bosc mort e 'l lac injažà  
 la sera pi biša de i ultimi ani(11)

Cecchinel è inscrivibile nell'alveo della poesia espressionistica anche per il ricorso a taluni procedimenti che posseggono da oltre un secolo una grammatica propria: l'assolutizzazione del sostantivo (privato dell'articolo per accrescerne al massimo le potenzialità semantiche), le similitudini senza il «come» (cui nel dialetto di Revine corrispondono «fa» e «cofà»), le analogie violente, l'ellissi dei verbi copulativi *et cetera*. Alcuni esempi:

la montagna mare biša insonada,  
 al sol schirat rošat ingelà  
 [...]  
 la manèra stela de ardènt  
 i os tiradi sache tordeste  
 le vene venè. (12)

Le medesime soluzioni sono presenti nella produzione in lingua:

ordinata catastrophe mi inghiottono  
 cataste di ferraglie rugginose  
 la città ferrovetroso,  
 ortogonale ragno rattappito,  
 arranca contro la pianura(13)  
 serpe folgorata,  
 sbiadisce la saetta  
 alti anditi fumosi  
 attaccaticci odori  
 sudano foschie(14)

Quella di Cecchinel è dunque una scrittura che procede per giustapposizioni e aggregazioni di sensazioni e immagini. I «sènc sparpagnadi» liberati sbloccando «al catenaž dur / del staul stracolmo e orbo» («il catenaccio duro dello stabbio stracolmo e cieco») non riescono però a comporsi in unità, e gli utensili ormai inservibili divengono il traslato oggettivo dell'alienazione del poeta: *restèi, manèra, faldin*, «la carucola ondesta, al portante che 'l pica in calibro sul žei lònca de la jerta» («la carrucola lubrificata, il portante che pende in equilibrio sul ciglio lungo dell'erta»). La realtà è ingigantita con un'ottica macro che, insistendo per metonimia sui particolari, ottiene effetti deformanti di chiara matrice espressionistica.

L'iperrealismo allucinatorio che investe le cose, e che la parola dialettale provvede a incrementare, si estremizza quando il poeta batte in ritirata e si rinserra in un *angulus* inaccessibile di «murate jerte e inferiade» («mura ripide e inferriate»), in cui realizzare «al des-ciorse ultimo»

(«l'estraniamento ultimo»). Egli biascica «senè che gnesuni pi romai intenz» («segni che nessuno più ormai intende»), investendo la parola del significato scritturale di *signum*.

Ma il suo annunzio, per nulla lieto, si riduce a una cadenza martellante:

mi, caròl caròl de canàgola,  
fae mamì de mi panevìn. (15)

L'insistenza allitterante-onomatopeica sulle sillabe *-ca- -ro- -ma- -mi-* (vi è sotteso forse il petrarchesco «di me medesimo meco mi vergogno») simula un balbettio che mima il moto di ripiegamento dell'io su se stesso, esibendo la prostrazione del poeta. Non per nulla Cecchinel si definisce «scodraž žòt žabot(16)» 'ultimo nato, zoppo e balbuziente'. Una balbuzie tuttavia mai doma, nei sussulti analogici e nelle paratattiche asprezze. Essa altro non è se non l'ostinato richiamo a un ordine del mondo millenario e a un'idea della persona superati e sommersi come dall'onda di un maremoto:

par che la cašera svodađa  
la è cativa  
fa la malađizion  
đe na mare đrio 'ndar. (17)

Forme attonite s'accampano di getto e impongono il loro silenzio.

Sul soggetto incombe la medesima condanna alla rovina che incalza il suo mondo.

Fissando gli occhi su quanto rimane di quella cosmogonia, il poeta-stregone («stròlego stranbo e romit») si definisce Cecchinel) è il predestinato a nominare e a evocare definitivamente gli arredi del proprio universo.

In questa situazione di allarme e delirio, la poesia resta forse l'unica dimensione possibile di resistenza e sopravvivenza: «La mia poesia è dimessa, non mai dimissionaria. Una rivendicazione etica, aperta all'invettiva – anche laddove questa è solo latente –, è sempre presente o rintracciabile»(18).

S'incide così nella pagina, con inedito strazio, l'immagine del presente che ci è toccato in sorte: oggi *capire* vale 'colpa', *esser buoni* 'perdizione'. E contro una «quiete che fa finire», meglio allora «anche poter morire»(19).

Giovanni Turra

#### Note.

(1) L. CECCHINEL, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi 2005.

(2) ID, *Al tràgol jért (L'erta strada da strascino). Poesie venete 1972-1992*, edizione riveduta e ampliata, *Postfazione* di A. Zanzotto, Milano, Scheiwiller 1999. Esso resta, a oggi, l'unico suo libro edito interamente redatto in dialetto. Di *Sanjut de stran*, l'altro lavoro in vernacolo e non ancora pubblicato in un volume autonomo, sono invece uscite due significative anticipazioni: *Sanjut de stran. Singhiozzo di strame*, in *Cinque poeti in dialetto veneto. Andrea Zanzotto, Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Luciano Cecchinel, Gian Mario Villalta*, «In forma di parole», XVIII, la quarta serie, 3, 1998, pp. 143-175; e *Sanjut de stran (1989-1998)*, in *Poeti in terra veneta. Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Carlo Rao, Luciano Cecchinel, Marco Munaro, Giovanni Turra, Alessandro Niero*, «In forma di parole», XXVIII, la quarta serie, 1, 2008, pp. 168-225.

(3) «E così non si addomesticano, no, / parlare di una volta, i tuoi segni / [...] / E rabbioso come un virgulto ritorto / che sfugga a mani che stentano / rivòltati sui denti / di chi ti prende senza veramente volerti». L. CECCHINEL, *Al tràgol jért*, cit., p. 88.

(4) «L'ultima macchia di luna come latte fresco versato»; «Vagando lungo / valloni e dirupi // per boschi e prati / con quelli morti qui su»; «in un giaciglio scuro di fieno e di strame»; «Catene di ossa torce la notte». *Ivi*, pp. 15, 57, 82, 89; il corsivo è mio.

(5) «Su dai loro nidi di rupe / signoracci come poiane e i loro sensali come corvi»; «con gozzi di ingordigia e becchi di ghiaccio»; «anche noi infine scorza e scheggia / con occhi da freddo e da buio» «abbiamo raccattato vagabondando di nascosto / roba rimasta». ID, *Perché ancora*, Vittorio Veneto, Istituto per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea del Vittorioso (ISREV), 2005, p. 103; il corsivo è mio.



- (6) «Anche domani la notte / intaglierà su per di là / il suo giocattolo di ghiaccio»; «e solitario il pino rovescia / le braccia spossate dall'oscurità»; «e si agita tra i battenti / storti ubriachi»; «il fuoco trascorso ha lasciato croste / di cenere e di freddo». ID, *Al tràgol jért*, cit., pp. 42, 53, 78, 141.
- (7) «E tu levavi il tuo coltello come un aspersione / quasi per salvare il tuo cerchio / di storia a brandelli che andava. // [...] // Adesso il tuo cerchio non fa più paura. / È andato ormai in brandelli di memoria». *Ivi*, p. 72.
- (8) Circa l'assoluta rilevanza attribuita da Cecchinel al poeta americano, si considerino almeno *Addio strada percorsa, Suite appalachiana, A Walt Whitman* e relative note, in ID, *Lungo la traccia*, cit., pp. 32, 35, 52.
- (9) «La casera su sotto il cocuzzolo, la porta di legno aperta, la scia di sole nell'ombra fresca, granelli e granelli levati che ardono, / i rastrelli appoggiati sullo stipite, la scure piantata sul ceppo, le schegge e i fuscilli sullo spiazzo, il truogolo asciutto di pietra dolce, / le falci appese al ramo dell'abete, il frugare del vento in mezzo, l'acqua che sciaguatta nel bossolo per la cote». ID, *Al tràgol jért*, cit., p. 21.
- (10) «I prati rosa e brina sotto il cielo di cera, sopra i boschi di cenere e castagni / l'acqua celeste, azzurra, viola contro le distese d'oro delle cannelle alla prima luce e dell'erba di palude secca e del granoturco»; «febbri di colori / dalle vetrate di boschi scricchiolanti». *Ivi*, pp. 15, 37.
- (11) «Al mio cane sembra forse strano / che resti dove non c'è nessuno / tra il bosco morto e il lago ghiacciato / la sera più grigia degli ultimi anni». *Ivi*, p. 27.
- (12) «La montagna madre grigia assonnata, / il sole scoiattolo rossiccio gelato tra i rami senza una foglia, / [...] / la scure stella d'argento che cade sopra la radice»; «le ossa ridotte virgulti torti / le vene vimini». *Ivi*, pp. 15-17, 67.
- (13) *Ivi*, p. 31.
- (14) ID, *Le voci di Bardiaga*, Rovigo, Il Ponte del Sale 2008, p. 37.
- (15) «Io, tarlo tarlato di collare / faccio da me stesso di me un grande fuoco». ID, *Al tràgol jért*, cit., p. 153.
- (16) *Ivi*, p. 54.
- (17) «Perché la casera svuotata / è cattiva / come la maledizione / di una madre morente». *Ivi*, p. 125.
- (18) Da un'intervista inedita a L. Cecchinel, raccolta da chi scrive il 25 marzo 1998, in occasione del quarto appuntamento della manifestazione culturale «LEGGERLE. Cantieri poetici del Triveneto», tenutasi presso la libreria «Becco giallo» di Oderzo (TV).
- (19) Cfr. ID, *I tempi che son dati*, in *Perché ancora*, cit., p. 71.