

Tommaso Di Dio

**«fuori di qui tutte quelle stelle non hanno paura»
Paragrafi attraverso la poesia di Mario Benedetti**

per Pordenonelegge, Marzo – Luglio 2018

1. il ricatto

Mi è molto difficile scrivere della poesia di Mario Benedetti. Sebbene me ne sia occupato in diverse occasioni e sebbene io creda – con il Proust del *Contre Sainte-Beuve*¹ – che l'opera di un poeta stia tutta nel suo lavoro di scrittura, il fatto di avere e di aver avuto modo di frequentarlo da amico mi rende più difficile un compito già di per sé arduo.

Già. Scrivere di un poeta non è cosa semplice; ma in questo caso per me è doppiamente difficile. Non si tratta soltanto della ben nota difficoltà di una parola che si voglia davvero misurare con la potenza della parola poetica, della sua peculiare complessità e straordinaria fertilità. In questo preciso caso, sono come costretto a tenere insieme un doppio sguardo, o meglio: sono costretto in un solo sguardo a cercare di trattenere nella stessa immagine due incongruità. È un fenomeno che potremmo chiamare di *diplopia*, per usare un termine che ha usato Mario Benedetti in una sua poesia; diplopia, ovvero una percezione doppia, un patologico sdoppiamento della visione che non mi aiuta a leggere con chiarezza la sua scrittura. Quando mi trovo di fronte alla sua poesia, infatti, la sua pagina abbacinante produce in me una sensazione costante di fuori fuoco.

Da una parte l'opera, dall'altra l'uomo. Leggo i suoi versi e mi vengono alla mente le parole dell'uomo; mi risuona nelle orecchie la sua voce inconfondibile e torno con più difficoltà al silenzio dei suoi testi. Se cerco, poi, di mettere insieme le due metà, invece di avere una visione più chiara, più nitida e stereoscopica, tutto si sfuma: proprio quei contorni che rendono salda la figura nel proprio perimetro tremano e si fanno labili, come scossi da un vento interno, un terremoto delle forme. La pagina di Mario allora mi sembra davvero simile ad un tela di Giorgio Morandi: tutto è lì, fermo, stabile e quotidiano, ma quel tremolio lungo il contorno rischia di trascinare tutta la figura verso la propria scomparsa.

Cosa fare di questo disagio? Il movimento istintivo è quello di sgombrare il campo: con un facile gesto della mente, ignorare il problema; ribadire che no, che solo il testo è importante e da lì in poi fare *come se* il corpo del poeta non ci sia, anzi: non ci fosse mai stato. Quanta critica è stata scritta così? Il problema è che con la poesia di Mario Benedetti questo semplice spostamento non è possibile. Tutto nella sua poesia insiste a costruire un ostacolo, a renderlo invalicabile, gigante: vincolante. Tutta la sua poesia, a rileggerla adesso, dopo tanti anni che la leggo e la rileggo, mi sembra ergersi come un grande monito. Dice: fermati, almeno un momento, almeno per un dilatato momento, a contemplare l'infinita distanza fra la pagina e la vita, fra la parola e il mondo. Insomma,

¹ «E [Sainte-Beuve], non avendo distinto l'abisso che divide lo scrittore dall'uomo di mondo, non avendo compreso che l'io dello scrittore si manifesta solamente nei suoi libri, mentre agli uomini di mondo [...] lo scrittore non mostra che un uomo di mondo come loro», da Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Mimesis, Milano, 2013, p. 40.

con le sue parole, «Il preciso mangiare non è la minestra / il mare non è l'acqua dello stare qui»².

Adesso che sono ancora una volta sulla soglia di un ennesimo scritto dedicato alle sue parole, vorrei fermarmi e prendere tempo; prendere tempo per ricordare – a me stesso prima di tutto – di prestare attenzione a questo invisibile inciampo. Vorrei prendere tempo per pormi una domanda, che però – questa è la scommessa – non credo soltanto apra ad una più profonda comprensione della poesia di Mario; ma credo sia una domanda che spinga oltre la poesia come genere letterario e ci faccia più vicini ai confini stessi dell'arte, confini incerti, fragili, *lacerati*, come i vertici di cui scrisse Georges Bataille³; una domanda che ci spinge nel luogo dove una poesia nasce e dove per Mario Benedetti sarebbe potuta nascere ancora. La domanda non è così semplice, in fondo, e potrebbe suonare così: per sentire contemporanea a sé un'opera, bisogna forse pensarla come *ciò che resta* di una vita? Sentire, in ogni punto, lo strappo, lo sbrego, la non coincidenza, la mancanza e perfino la nostalgia che esplode nei confronti della vita di chi la portò nella realtà e ne fu così l'autore?

Se accettiamo di fare nostra questa domanda, anche solo per un istante, dobbiamo trarre alcune conseguenze. È come se ci fosse un duplice modo di essere vicini ad un'opera d'arte. E vi assicuro che non sto perdendo tempo: credo di essere vicino ad uno dei punti che fu più caro alla ricerca di Mario: mi sto chiedendo qualcosa su cosa sia essere contemporanei di un'opera d'arte, su cosa significhi. Sto forse dicendo che un conto è leggere e scrivere di Tasso, di Quasimodo o di Petrarca e un altro conto è scrivere di un poeta vivo, un poeta che possiamo dire contemporaneo a noi? No, non sto dicendo questo. Sto parlando di un modo di essere *prossimi* all'opera, in una maniera tale che chi produsse quell'opera sia posto a distanza, messo in scacco, dislocato fuori, ad un passo dall'opera, ma sia nondimeno, con tutto il carico di desiderio, con tutto il groviglio del suo vissuto, avvertito e sospeso nella presenza. Essere prossimi all'opera in questo modo, esserne *contemporanei*, nel senso di mantenerci nella percezione in ogni momento che qualcuno la creò, la formò, l'accorse, la volle e fece sì che giungesse fino a noi così com'è giunta, fa sì che si vedano uniti e disgiunti insieme due aspetti: da una parte, l'opera come residuo di elementi materiali, l'opera come insieme dei suoi resti; dall'altra, l'opera come intenzione e vita, la cui percezione conduce all'obbligo di esserne responsabili. Scrivere di un'opera così avvertita contemporanea è allora sentire ad ogni riga che l'opera non è autonoma. È come se dipendesse ancora tutto dalle parole di chi testimonia *per* quell'artista: di chi ne racconta. L'opera è qualcosa di fragile, di esposto alle intemperie. Sa ancora di vita nel senso che ne porta ancora il sapore; e, proprio come la vita, può ancora spezzarsi ed andare via: «in fievole istoria»⁴ perdersi dimenticata. L'opera contemporanea è

² Mario Benedetti, *Tersa morte*, Mondadori, Milano, 2013, p. 15.

³ Mi riferisco alla sezione centrale *La lacerazione del vertice*, in *L'esperienza interiore* (1954) di Georges Bataille.

⁴ Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano, 2004, p. 118; gli ultimi versi di *Area museale*: «[...] vanno i

potente allora non solo per propria e astratta virtù stilistica, ma anche per questa specie sottile di ricatto implicito che fa a chi ne scrive. È come se dicesse: «Non distrarti: dipende tutto da te». È qualcosa che Mario, credo, capirebbe benissimo; che forse Mario, con altre parole, con altri cenni e riferimenti, anzi, ha già scritto. Sembra proprio che sia proprio la sua poesia a dirci questo. È come se la sua poesia cercasse un modo di rendere conto continuamente della fragilità e della potenza che ha una vita contemporanea a noi, a noi prossima. In un verso che riprende e significativamente rovescia un altro del Paradiso di Dante, Mario Benedetti ha scritto: «eco di una luce che non da sé è vera»⁵. Essere contemporanei è sentire questa relatività, questo essere affidato completamente a qualcosa di incerto e di soltanto possibile, che non da sé è vero. L'opera di un poeta contemporaneo (e di Mario Benedetti, io credo, in particolare) per essere vera ha bisogno di un lettore che senta o voglia provare a sentire questa relatività come una condizione strutturale: perché se l'opera «da sé non è vera» e rischia di non essere mai stata vera se non la facciamo nuovamente accadere nella sua potenza, neanche la vita umana è vera, se non ci mettiamo «in rischio di mirar la sua figura»⁶, ovvero se non accettiamo la responsabilità di esserne testimoni e così tramandarne quella verità, sempre sul punto di perdersi. Se ci poniamo sotto questa urgenza e – per dirlo con un altro poeta – sotto questa «scure silenziosa»⁷, anche la poesia del passato più lontana può tornare ad essere ancora contemporanea: ne iniziamo nuovamente a sentire la scommessa, la potenza, l'urgenza.

2. L'incontro

Ho incontrato Mario Benedetti nel modo più banale che si possa immaginare: cercavo un libro di poesia. A Milano, vicino alla casa che all'epoca abitavo, c'era e c'è ancora una sede di una nota catena di rivenditori di libri usati. Avevo 22 anni, vivevo a Milano, ero solo; ed era il 2004, era primavera. Trovai *Umana gloria* su di uno scaffale basso, che consultavo spesso, in ginocchio, rannicchiato per prendere i volumi e leggerne qualche verso per farmi ispirare. La copertina era bellissima⁸, il prezzo era ridicolo: 4 euro e 70 centesimi, scontatissimo, rivenduto da qualcuno che non aveva capito niente di cosa gli fosse capitato fra le mani. Una volta a casa, aprii quel libro e mi misi a leggere: qualcosa accadde. Non so come scriverlo diversamente. Qualcosa accadde: si aprì un

focolari di pietra./ volante, pietra, focolare, televideo, in fievole istoria»

⁵ *Supernove 1 e 2*, in Mario Benedetti, *Pitture nere su carta*, Mondadori, Milano, 2008, pp. 82-83.

⁶ Dante, *Chi guarderà già mai senza paura*, v. 8.

⁷ È il titolo di un'opera di Milo De Angelis, *Sotto la scure silenziosa, frammenti dal "De rerum natura"*, SE, Milano, 2005.

⁸ La copertina è del pittore Enzo Cucchi, *Coraggio*, 1988-89.

universo. Ricordo: mi sembrava impossibile che qualcuno scrivesse così. Non avevo mai immaginato che in una poesia si potesse scrivere così, che si potesse, addirittura, chiedere scusa. C'è un verso di una poesia di *Umana gloria* che dice proprio: «Scusatemi tutti»⁹. Mi apparì come un miracolo. *Stavo leggendo un poeta che usava tutte le armi della retorica letteraria, al fine di deporre tutte le armi della retorica letteraria*. Insomma, non staccai gli occhi da quel libro per diversi giorni: me lo portavo ovunque, non facevo che leggerlo e rileggerlo. Iniziai anche a scrivere alcune poesie (sì, già scrivevo, cose orribili e senza direzione) che mi sembrarono per la prima volta poesie vere, e non parole in versi. Provai a spogliarmi, a togliere tutto: a dire ciò che avevo di fronte, ciò che vedevo e non ciò che sognavo o ciò che avevo letto altrove. La poesia di Mario mi aveva scardinato qualcosa: mi aveva tolto le cataratte. La poesia di Mario aveva reso da un lato più semplice la lingua, dall'altro però aveva reso tutto immensamente più complesso: la realtà del verso acquistava grana, densità e così, di pari passo, la realtà del mondo che vedevo con lo sguardo. E da lì in poi ho cercato di ricordarmelo sempre: la poesia, quando è tale, non è un'esperienza solo intellettuale, non è qualcosa che si studia con la testa, non è qualcosa da “intendere”. Si potrebbe riprendere una distinzione che il filosofo francese J.L. Nancy ha formulato in un suo libro molto bello¹⁰: *intendere* – egli afferma – è capire il senso di un'affermazione, ovvero ridurre il suono e l'evento di parola al suo senso logico, concettuale; la poesia invece *ascolta* e la si *ascolta*. Ascoltare è una pratica completamente diversa dal semplice capire: in essa si è invasi dal contesto in cui accade quella parola e si rimane ad esso aperti (giacché la condizione dell'ascolto è un'apertura indefettibile: si possono chiudere gli occhi, ma non si può completamente tapparsi le orecchie), aperti *anche* a ciò che non si è ancora in grado di intendere. La poesia di Mario Benedetti lo sa bene quando scrive: «L'esterno dell'esterno/ qualcosa ascolta»¹¹. La poesia non la si intende, ma la si ascolta: è una dimensione fisica, esistenziale che spacca la vita e ambisce a trasformare chi legge e chi scrive. Insegna a guardare meglio, a guardare di più: «Ma tante cose che non riempiono la strada/ sono nascoste da qualche parte come a soffrire»¹².

3. La saga della scomparsa

Incontrai Mario Benedetti in un periodo in cui *Umana gloria* era già alle sue spalle. Aveva da poco

⁹ È il verso conclusivo della poesia *Che cos'è la solitudine*, che apre la sezione *In città*; Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 53.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, 2004, Milano, p. 10.

¹¹ Mario Benedetti, *Pitture nere su carta*, cit., p. 107; la poesia (che è l'ultima del libro) porta l'epigrafe *physical dimensions*. Anche questa volta la copertina è un'opera di Enzo Cucchi, *Roma...sogna*, 1998-99.

¹² Mario Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 63.

finito quello che sarebbe stato il secondo suo libro per Mondadori, ovvero *Pitture nere su carta* che sarebbe poi uscito alcuni anni dopo, nel 2008. Questo libro sicuramente mostra notevoli elementi di continuità con il precedente, eppure incontra il lettore in maniera affatto diversa. È un libro che può essere considerato il doppio speculare di *Umana Gloria*, anzi, si potrebbe a ragione definire lo specchio ustorio. Se aggiungiamo a questi primi due il terzo volume, *Tersa morte*¹³ del 2013, tutta l'ultima parte dell'opera di Mario Benedetti può essere considerata una trilogia, o meglio: una saga familiare.

Per quanto possa apparire strano (è uno degli effetti della diplopia di cui sopra), proprio con questa espressione Mario Benedetti definì i suoi tre libri durante un colloquio privato in un torrido fine agosto del 2014: e, al contrario del solito, non aveva per nulla l'aria di scherzare. A quel tempo, aveva appena finito di risistemare le sue carte e si preparava ad una pubblicazione complessiva delle sue poesie¹⁴. Emerse così ai suoi occhi, con forza, la continuità fra i tre libri (che erano fra l'altro, gli unici – così mi disse – che avrebbe voluto fossero ripubblicati). Pur mostrando tre posture stilistiche diversissime, figure e temi tornano con insistenza: il Friuli dei paesaggi e dei suoi abitanti, la madre, il padre, il fratello, il rapporto fra l'opera d'arte e il mondo. Nei tre libri non c'è altro; o meglio, se altro c'è (per esempio diverse sono le poesie ambientate nella città di Milano¹⁵), esso è il luogo da cui si ricorda, punto spesso cieco, breve scorcio dal quale prende forma una visione lontana, oppure – come nel caso della Bretagna – è chiaramente il doppio del Friuli. Se proviamo a pensare i tre libri di Benedetti come un'unità, a me pare che appaia con maggiore forza come essi siano governati da un gesto solo: ognuno degli elementi umani evocati è accompagnato in un percorso di scomparsa. Nella saga familiare di Mario Benedetti, è come se ogni momento fosse inchiodato dalla triangolazione degli stili nel suo destino mortale. Ciò non accade sotto lo sguardo freddo e glaciale della Necessità, ma, con il progredire della saga, attraverso «gli occhi della malinconia»¹⁶. In *Umana gloria* tutto è ancora evocato con commozione partecipe, come se il compito del soggetto interno ai versi e del lettore fosse quello di patire, da osservatore coinvolto, lo spettacolo del morire: un mondo muore, tutto insieme, coralmemente¹⁷. Questo *pathos* che era la chiave stilistica di *Umana gloria* è stato violentemente e volenterosamente superato in *Pitture Nere su carta*, dove invece quegli stessi temi e figure sono messi a distanza e registrati come reperti di un'ipotetica collezione museale: come visti da un futuro e forse disumano antropologo, che, ormai

¹³ Mario Benedetti, *Tersa morte*, cit.

¹⁴ Carte che sarebbero poi confluite nell'edizione Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta, Garzanti, Milano, 2017.

¹⁵ Penso soprattutto alla sezione *In città*, di *Umana gloria* e alla molte poesia di ambientazione urbana di *Tersa morte*.

¹⁶ Così si conclude *Tersa morte*, cit.: «ma non c'è la mano da darti. Guardi gli occhi della malinconia», p. 86.

¹⁷ Leggiamo in questo senso la poesia *A D.* in *Umana gloria*, cit., p. 61: «Penso a come dire questa fragilità che è guardarti»; ma anche *Stanca madre*, p. 85: «Guardo vicino all'acqua l'acqua./ Quando dici "erba" piango./ quando nelle tue parole ci siamo noi e c'è tutto».

lontano dal nostro tempo, cataloga e allestisce un'esposizione museale della nostra epoca¹⁸. In *Tersa morte*, da ultimo, quelle stesse figure (la madre, il padre, il fratello), quello stesso paesaggio e infine anche l'autore e i suoi sosia con tutte le loro parole, sono ormai visti nella loro nuda morte, crudamente organica, laconicamente storica; sguardo che nondimeno – senza più commozione, ma con mano ferma – li consegna all'altro venturo, a chi avrà occhi per raccontare, in un patto fra individui, un passaggio fra singole vite¹⁹.

4. Terremoti e sintassi

La poesia di Benedetti, nonostante le differenze stilistiche a cui abbiamo accennato, intende accompagnare ogni forma umana alla comprensione della propria mortalità: è animata dalla forza della deposizione. Affinché questa si mostri, essa sviluppa una particolare strategia sintattica: intende rendere partecipe il lettore della scissione e del costante dissidio fra vivere e scrivere, fra vita percepita e vita saputa, vita nuda e vita della scrittura. È come se la sua opera fosse scossa da un triplice terremoto, da cui tutta la sua poesia discende. Il primo è il terremoto del Friuli del 1976, quando Mario aveva 21 anni; il secondo è stato l'esperienza di vicinanza durante gli anni padovani al movimento di Autonomia Operaia e gli sconvolgimenti del biennio '77-79 a cui prese parte marginalmente, ma che lasciarono un segno duraturo nella sua memoria; e infine il terzo terremoto è stato la lunga malattia che, proprio a partire dagli anni universitari e poi lungo tutta la vita, determina nella sua poesia la consapevolezza della precarietà di ogni stato biologico. Nella poesia di Mario Benedetti, insomma, la terra trema, la storia trema, l'organismo trema.

Così come la terra si spacca perché oggetto di una contraria energia, nella poesia di Mario Benedetti il linguaggio è sottoposto ad una duplice trazione. Da un lato c'è la fiaba, il sogno, la possibilità della parola di creare l'illusione e di far apparire vero ciò che dice. È il lato dolcissimo, letargico, *fin de siècle* e crepuscolare, convalescente della sua poesia, tipico di uno stato a metà fra la veglia e il sonno profondo e che trova spazio soprattutto nel primo volume *Umana gloria*. Possiamo riassumerlo nel verso «È stato un grande sogno vivere/ e vero sempre, doloroso e di gioia»²⁰. Dall'altro, però, contemporaneamente alla prima, nella sua poesia è avvertibile la presenza di

¹⁸ Su questo, con maggior precisione, rimando al mio *Dal mito al museo, struttura e significato in "Pitture nere su carta" di Mario Benedetti*, ora consultabile qui: <https://puncocritico2.wordpress.com/2013/01/24/dal-mito-al-museo-struttura-e-significato-in-pitture-nere-su-carta-di-mario-benedetti/>; già in «L'Ulisse», n. 15, "La forma del poema", gennaio 2012.

¹⁹ Su questo rimando al mio *Il teatro degli spettri*, ora consultabile qui <http://poesia.blog.rainews.it/2013/09/mario-benedetti-tersa-morte/> e in particolare a *La realtà della poesia. Un'interpretazione del primo testo di "Questo inizio di noi", di Mario Benedetti* in «Argo. Annuario di poesia», 2015; ora consultabile qui: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/la-realta-della-poesia-su-questo-inizio-di-noi-di-mario-benedetti/>.

²⁰ In *Umana gloria*, cit., p. 35.

un'altra forza che preme dietro il velo illusorio della parola e che svela la miseria stessa di questa illusione. Si apre un versante pieno di rovine, di grida, di sofferenza: è «il pavimento stordito dallo stare male»²¹, è il «cervello ferito in una parte»²², o anche ciò che «grida, come i maiali,/ con i nervi, /con la gola rossa, di erica secca»²³. C'è un male, la percezione di un aculeo, concreto, che non permette mai alla parola di adagiarsi nella sua narcotica illusorietà e che emerge con maggiore forza stilistica nel secondo e terzo capitolo della saga. Il mondo emerge nella scrittura poetica in questa diplopia: tenta di stare nel bilico di questa oscillazione, in una sorta di intensità priva di giudizio che però sempre tiene conto che la terra può spaccarsi, che la storia può improvvisamente trasformarsi, che l'organismo può perdere la percezione della propria unità e scoprirsi lesione, corrosione, slogatura.

La poesia di Benedetti è per questo una poesia che intende innanzitutto rendere conto di sé come pratica di scrittura: non dimentica mai che la poesia è un esercizio di segni. Vuole guardare bene ciò che accade quando si usano le parole, quando le si mettono su carta, le si scrivono²⁴. Non si accontenta di stare nelle parole, ma vuole oscillare, stare fuori e dentro le parole che pur continua a scrivere. In questo senso, nella sua poesia si avverte una forte componente retorica, ma come straniata: oggettivata e deposta. Con l'avanzare nei tre libri, la sua poesia si fa sempre più sospettosa, sempre più attenta e perciò più chiara, più *tersa*: fa di tutto perché il lettore non si perda nell'illusoria finzione del verso, nella sua lallazione letargica. Essa ambisce ad avere un lettore che *non sia distratto*²⁵. È un'opera quella di Benedetti che come poche nel nostro tempo rimette in questione il grado di esposizione del lettore nel linguaggio della poesia. È una poesia che ha un desiderio nei confronti del lettore. In questo è, più che lirica, una poesia psicagogica. Vuole un lettore consapevole, che sia capace di rischiare qualcosa nella lettura: «E io dico, accorgetevi, non abbiate solo vent'anni,/ e una vita così come sempre da farmi solo del male»²⁶.

Questa ansia è già riscontrabile in quel pugno luminoso di pagine che possiamo considerare l'atto di nascita della sua poetica, ovvero gli articoli che pubblicò alla fine degli anni '80 sulla rivista «Scarto minimo»²⁷. Se andiamo a rileggere uno dei primi, apparso nel 1987²⁸, ci appare descritto con la

²¹ Ivi, p. 28; è il verso conclusivo della poesia *Per mio padre*.

²² Ivi, p. 11, dalla poesia *Da lontano*.

²³ In *Pitture nere*, cit., p. 101.

²⁴ Il tema della scrittura diventerà assolutamente centrale nelle ultime poesie *Questo inizio di noi*, pubblicate su «Nuovi argomenti», 69, Gennaio-Marzo 2015, pp. 153-157: «Vedi, il libro ti è davanti, le frasi/ mozze bene assottigliate sussumono/ anni di giornate con le loro ore», p. 153. Su questo si veda il mio *La realtà della poesia* cit.

²⁵ *Non distrarti* è il titolo di una sezione di *Tersa morte*, cit. p. 64.

²⁶ Ivi, p. 15.

²⁷ Per una sintesi dell'attività della rivista, si legga Maria Borio, *Poetiche e individui*, Marsilio, Venezia, 2018, pp. 229-234.

²⁸ Mario Benedetti, «*Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in un giorno chiaro e silenzioso*», in «Scarto minimo» n. 1, Marzo 1987, pp. 28-29.

forza delle intenzioni quello che la poesia di Mario Benedetti sarà in grado di rivelare pienamente soltanto anni dopo. In queste righe, il poeta scrive di una lingua come sempre «doppia o tripla, persa nella fuga infinita dei metalinguaggi»; e già si afferma che «la parola non è originaria» e che certamente in essa «non si sostanzia il rapporto con la cosa designata». E poi aggiunge:

Pare che il poeta si imponga il compito di rendere conto di una mancanza, di quella impossibilità, come se si dovesse rendere conto a qualcuno di ciò. Ma non c'è più nessuno, nemmeno l'oggettività dei saperi nella quale alienarci. Siamo, per così dire, soli. Non è infatti il linguaggio che non può, siamo noi esposti in esso, dove l'arbitrarietà di una parola e di una sintassi, svincolate da obblighi di oggettivazione, rivela la condizione di solitudine totale e senza colpa della vita. Solitudine che significa essere tornati su di noi, perché altro non c'è. Su di noi come sede del lungo dubbio circa l'evidenza naturale del mondo, come luogo dell'immotivazione sostanziale di ogni nostra rappresentazione. Per questo siamo soli.²⁹

La solitudine a cui Benedetti fa riferimento non è solo esistenziale, ma epistemologica: sono i saperi ad essere soli, ognuno incapace di rendere conto della totalità supposta dal loro stesso operare. Il passo più interessante, il vero e proprio *scarto*, è che per Mario Benedetti la solitudine epistemologica non è un problema da risolvere sul piano linguistico: non è un problema di *un* linguaggio rispetto ad un altro. Il problema su cui sta puntando l'attenzione Benedetti non si risolve cambiando lo strumento. Ogni linguaggio infatti non farà che riprodurre la medesima situazione: la medesima solitudine. Il sottaciuto piano polemico di questa affermazione è la proposta neo-avanguardista per cui vige un legame diretto fra realtà e parole: ad ogni linguaggio corrisponde un'ideologia del mondo. Basterebbe dunque trasformare il linguaggio per ottenere un piano di lavoro diverso sulla realtà, un piano non inerte: un mondo rivoluzionato. E invece Benedetti sostiene che questa posizione non colga il cuore del divario fra linguaggio e realtà e sia così inefficace: sia un semplice spostamento del problema, una sua distrazione. L'attenzione di Mario Benedetti è invece tutta su *chi* mette all'opera il linguaggio: chi è infatti colui che legge, chi è colui che scrive? Benedetti parla di un'etica della scrittura, che è anche un'etica della lettura, ovvero pone attenzione sul legame cooccorrente fra soggetto, linguaggio e mondo. Insiste che la poesia che egli vorrebbe realizzare non *resta* sul piano linguistico, né però meccanicamente si riflette sul mondo, in un continuo rimbalzo illusorio; ma è una parola tale che ricada sull'operatore, lo faccia incontrare con la sua mortalità e così non significhi più un concetto, ma rappresenti un ritorno: «essere tornati su di noi, perché altro non c'è». Poco oltre, aggiunge:

Non abbiamo altro: stare nella solitudine della nostra mortalità e della facoltatività del nostro operare; sentirci in situazione di pericolo in uno stato di radicale

²⁹ *Ibidem.*

indecisione, tra le cose e l'irrealtà, tra le lacrime e lo straniamento più astratto e povero, come costanti e risaputi limiti. Quando tutto è così solo che può diventare ogni cosa e morire! Quando si è davvero in balia di una percezione che fa vacillare la realtà delle epoche, ogni tempo storico compreso il presente, e che ci allontana da una scrittura intesa come coincidenza col mondo, come riferimento ad un piano esterno dove l'esprimere fa coincidere se stessi con le proprie parole in una continua e rassicurante attività di identificazione. E che ci porta costantemente fuori, in una distanza da noi stessi dove sappiamo di non appartenerci e paradossalmente di consistere nell'unica nostra realtà.

Benedetti ha chiara la frattura fra la sintassi e la vita: un conto è la realtà della scrittura, un altro è la realtà del dolore, della vita nuda, pulsante, quella «condizione di solitudine totale e senza colpa» che nel linguaggio si rivela, ma è sempre *altro* dal linguaggio. La poesia tenta di tenere allora desta la percezione della solitudine dell'umano, della sua mortalità; e di trattenerlo tra «le lacrime e lo straniamento più astratto e povero», facendo sì che i lettori si possano conoscere «come costanti e risaputi limiti». È come se Benedetti volesse rendere conto che originaria è proprio la frattura: quella condizione in cui si è «in situazione di pericolo in uno stato di radicale indecisione», in «balia di una percezione che fa vacillare la realtà delle epoche, ogni tempo storico compreso il presente»; ed è chiaro l'eco in queste parole delle drammatiche vicende che aveva vissuto in prima persona, del terremoto, dei movimenti di piazza, della sua malattia.

In un altro articolo degli stessi anni, Benedetti torna su questo nodo con parole, forse, ancora più chiare. Afferma che proprio in questa frattura fra «significato-cosa», scopriamo il compito della poesia, la «possibile visione chiara e vera» di quel «fuori», di quell'altro dalla scrittura che è la nuda vita:

Ma se per chi scrive esso costituisce lo shock per la non corrispondenza significato-cosa e lì la lingua dice che *noi* 'non ci apparteniamo', è da considerare il fatto che quel noi è il termine fondamentale della questione. Il 'fuori' dell'umano è la vita nel suo darsi a un senso; siamo noi nell'enigma, nominati con la forza, la sicurezza e il dolore della *possibile* visione chiara e vera³⁰

Ancora una volta in queste righe si ribadisce la sostanza etica della scrittura della poesia. Non si tratta di giocare con le forme del linguaggio, ma di trovare una forma che permetta un mutamento (una vera *metabolè*, verrebbe da dire) di chi stia leggendo e scrivendo quel testo. Come ottenere allora quello *shock* per «la non corrispondenza significato-cosa»? Una risposta è stata per Benedetti sicuramente il lavoro sulla sintassi. Sia in *Umana gloria* e soprattutto in *Pitture nere su carta*, il poeta sembra realizzare appieno l'idea che aveva cara fin dagli anni della rivista «Scarto minimo» e che Mario Benedetti ritrova anche nel filosofo poeta Carlo Michelstaedter, autore – lo ricordiamo – su cui aveva fatto la tesi di laurea. Se andiamo infatti a rileggere le pagine della sua *La persuasione*

³⁰ Mario Benedetti, *Lo stupore, la lucidità*, in «Scarto minimo» n. 3, aprile 1988.

e la retorica o quelle ancora più esplicite del suo *Dialogo sulla salute*, il filosofo di Gorizia scrive che la catena sintattica rappresenta un modo in cui si afferma l'illusoria continuità della vita, la *rettorica*, a discapito della verità del dolore³¹. La sintassi, figlia diretta della logica, è dunque un inganno, uno strumento della Rappresentazione (per usare un termine di Schopenhauer) con cui la Volontà ci illude che la vita avanzi in eterno e non sia invece costretta a trovare, prima o poi, un arresto nella morte. Anzi, che la vita è puntellata dalla morte, fatta di strappi: veramente originaria è la frattura, come abbiamo detto; ma la sintassi ci inganna e ci illude di una continuità che è solo apparente. La poesia ha il dovere etico, allora, di rompere questa illusione e di riportarci alla verità: di riportarci *nella* frattura. In questo, la poesia di Mario Benedetti è erede di una lunga tradizione: poesia e verità sono legate e sono legate nella percezione della fragilità della vita umana³². In una recensione al volume *Terra del viso* di Milo De Angelis, pubblicata ancora una volta su «Scarto minimo»³³, Mario Benedetti così scrive:

“e la vita regna, sola, certo, sola, ma non orfana” è un verso del 1978 di Milo De Angelis. La vita regna costitutivamente priva di origine e di fine ultimo, la destinazione dell'uomo è la solitudine senza giustificazioni, senza compensi. La poesia così allontana da sé un grande tema come quello dell'assenza e sentimenti ad esso legati come la nostalgia o il rimpianto. Ma anche non permette che la vita si offra pienamente nella 'catena incantevole delle rappresentazioni' che è la catena sintattica: l'esaltante continuità di affermazione del mondo.” [...]

Benedetti legge in De Angelis quell'aspetto stilistico su cui crede di dover lavorare. Grazie all'instabilità sintattica, alle cesure, alle fratture fra i termini della frase, alle microlesioni e piccoli spazi di interferenza fra i sintagmi, la poesia «non permette che la vita si offra pienamente nella 'catena incantevole delle rappresentazioni' che è la catena sintattica»; e così facendo fa sì che il lettore percepisca la vita per ciò che è, ovvero mera «esaltante continuità di affermazione del mondo»³⁴. La sintassi che frana, che si spezza, che si frammenta è dunque un atto di consapevolezza, non solo per chi scrive, ma anche per chi legge: Mario Benedetti vuole che il

³¹ La riflessione di Benedetti deve molto all'estrema tragica lucidità del pensatore goriziano. Pensiamo alle sue parole sul conflitto fra segni e vita e sull'illusorietà della riflessione logica: «Il sistema dei nomi tappezza di specchi la stanza della miseria individuale, pei quali mille volte e sempre avanti infinitamente la stessa luce delle stesse cose in infiniti modi è *riflesso*»; in Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 2007, p. 103. Oppure sulla paura della morte e il continuo desiderio di finzione: «Necessario è l'immediato tratto davanti agli occhi d'una via che si suppone finire in una qualche bene – che certo proroga il dolore aperto e continuando fugge dall'abisso della cessazione», *ivi*, p. 129.

³² Si pensi soltanto alla relazione fra *favole* e *arido vero* in Leopardi: c'è un cammino fra l'opera di Benedetti e quella dello scrittore di Recanati che è ancora tutto da sviluppare.

³³ Mario Benedetti, *Dinanzi al nulla, su Terra del viso, De Angelis*, in «Scarto minimo», n. 0, pp. 25-26, novembre 1986

³⁴ È chiaro che Benedetti trovasse ampio conforto a queste sue tesi nella filosofia di Schopenhauer e di Carlo Michelstaedter, autori che, insieme a Platone, aveva ampiamente assimilato in occasione della sua tesi di laurea e per gli studi di dottorato.

lettore sia partecipe, desidera un lettore che sia complice di un'esperienza conoscitiva ed etica, non soltanto estetica; non vuole un lettore ingenuo e commosso, catturato dal potere illusionistico della sintassi e della parola umana. La sua poesia ci consegna un monito all'attenzione e alla consapevolezza. È come se ci indicasse che ogni parola sul mondo perde qualcosa del mondo: chi guarda è condannato alla distrazione. Chi parla è distratto. Siamo distratti. Dobbiamo guardare meglio, dobbiamo scrivere meglio, dobbiamo leggere meglio: dobbiamo abitare la faglia, imparare a stare nella frattura, nel terremoto di ogni cosa.

Questa positiva *redenzione* del lettore può accadere proprio grazie ad una poesia che rompa la continuità della frase, perché attraversata dalla frattura extratestuale del dolore. Non è una scelta esteriormente stilistica, non è soltanto un effetto biografico: ma una congiunzione necessaria degli elementi in gioco (soggetto lingua mondo) che lavorano in sinergia. Il dolore contraddice l'istinto di continuità che ci lega alla nostra volontà di vivere e alla convenzione sociale che ne è complice: l'esperienza del dolore è un *contro vivere*, così come la parola della poesia è una *Gegenwort*, come ha scritto un poeta decisivo per la formazione di Benedetti, Paul Celan³⁵. Questa esperienza potenzialmente sovversiva, però, deve comunicarsi in una lingua che ne sia all'altezza, che ne sia capace veicolo. Infatti così continua Benedetti:

[La non concordanza della persona o la non concordanza di tempo] provocano, nel momento in cui impediscono all'atto linguistico di compiersi con interezza e univocità, una riduzione di senso che rende instabile, sollevato su un vuoto, anche disunito, il piano della significazione. E lì trova espressione la solitudine non orfana³⁶

Soltanto nell'interruzione dell'atto linguistico, soltanto nel momento in cui è spezzata la possibilità che il significato concettuale sia dia «con interezza e univocità», si creano le condizioni per cui il senso diventa «instabile», come «sollevato su un vuoto», lasciato separato, solo, «disunito»; e con esso è reso solo e sollevato anche chi scrive, responsabile solitario delle sue azioni a cui è stato nondimeno destinato dalla necessità: in questo senso «non orfano». Benedetti sembra avvertirci che non dobbiamo avere una fiducia cieca verso le parole, ma obliqua: da un lato, non dobbiamo credere che cambiando le parole cambi il mondo, né tantomeno credere che ci sia un mondo al di là della parole. Benedetti sembra spingerci verso una poesia che usi le parole come strumento di riflessione, nel senso proprio e letterale di uno specchio la cui lastra argentata sia però continuamente scossa e resa tremante: il lettore dovrà leggere un testo che modifichi il suo modo di vivere e di percepire la vita che sta vivendo, perché gli fa avvertire come tutto sia ad un passo dalla

³⁵ «la parola che strappa il filo, che non si inchina più davanti alle cariatidi e ai destrieri da parata della storia, è un atto di libertà. È un passo»; Paul Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, Einaudi, Torino, 2008, p. 5-6.

³⁶ Mario Benedetti, *Dinanzi al nulla*, cit.

disgregazione.

5. «fuori di qui tutte quelle stelle non hanno paura»

Questo complesso dispositivo poetico, ottiene tre risultati fondamentali. Il primo è quello di mostrare l'atto di rappresentazione come tale, ovvero la poesia come una costruzione artistico retorica e non un'ingenuo prodotto della spontaneità³⁷. Secondariamente, mostra l'arbitrarietà assoluta delle cose rappresentate, la loro non aderenza alla dizione, alla scrittura: la loro alterità al segno che le rappresenta³⁸. Infine mostra, inequivocabilmente l'arbitrarietà di colui che rappresenta, la sua solitudine, la sua mortalità, la sua nullità: anch'egli, in quanto soggetto, è prodotto *dalla* scrittura e in sé non ha sostanzialità alcuna. È il tema del *sosia* che esploderà nell'ultimo capitolo della saga, *Tersa morte*³⁹.

Eppure non è tutto qui. Approfondendo la frattura e la mancanza di fondamento di ogni soggettività, si può raggiungere paradossalmente – così sembra credere Benedetti – un'inedita dimensione di prossimità con il mondo. In un capitolo centrale del volume *Materiali di un'identità*, Benedetti ragiona intorno all'eredità di Rilke, altro nume tutelare della sua poesia insieme a Celan e al poeta Beppe Salvia⁴⁰. Seguendo i versi del poeta di Praga, Benedetti scrive che l'uomo vuole «essere in analogia, in equivalenza con l'esterno»; ma ogni qual volta l'uomo cerca questa corrispondenza fra sé e il mondo fuori di sé, «il nostro cuore, il nostro sentire, ci eccede [...] ci oltrepassa, ci sormonta, in quanto avverte l'insufficienza di una relazione che avviene sempre in uno stare di fronte alla cosa [...] limitato, discontinuo, irrisolto, mutevole»⁴¹. Questa «eccedenza», questa «mancanza di misura» è la ragione dell'ingresso dell'umano in un'atea *regio dissimilitudinis*: «è in questo modo

³⁷ Da qui l'insistenza sui verbi di “dire”, per focalizzare il lettore sul momento stesso dell'atto di parola, come per esempio l'incipit «penso a come dire questa fragilità», o ancora più fortemente in «Alla fine, mi domando, come poter dire: alla fine.» (*Umana gloria* cit., p. 61, 39), o ancora «Niente, adesso, è dire» (*Pitture nere*, cit. p. 29).

³⁸ Si pensi ai versi emblematici di *Tersa morte*, p. 15, 42: «Quante parole non ci sono più./ Il preciso mangiare non è la minestra»; «Dentro i discorsi si perde/ la prima cosa che il bambino ha guardato»; ma anche già in *Pitture nere*, cit. «Hanno chiamato arance le anatre, fuori dai cappotti, sul lungosenna», p. 7 e anche a p. 105: «Così le foglie. Così/ forse, foglie non sono state», in cui la ripetizione dell'identico nome mostra la separazione fra l'esperienza a cui si allude (le foglie) e il povero mezzo con cui si mette in atto la significazione (la parola *foglie* che è una parola e non è più l'oggetto di quell'esperienza, ormai perduta e forse solo prodotta dalle parole e mai esistita).

³⁹ Ma anche prima di *Tersa morte* ci sono moltissimi riferimenti. Si pensi a versi come: «è di settembre questa luce, vale tanto dirlo/ nel pomeriggio che non è stato di nessuno, senza sosta caldo» (*Umana gloria*, cit., p. 63); oppure «Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente» (*Pitture nere*, cit., p. 104). Sul tema del sosia, si veda il mio *Il teatro degli spettri*, cit.

⁴⁰ Mario Benedetti, *Capitolo IV, Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa 2010, pp. 24-28.

⁴¹ Ivi, p. 25.

sancita per l'uomo la propria irricoscibilità nel mondo»⁴². L'uomo dunque quanto più vuole essere in corrispondenza con il mondo esterno, tanto più scopre la sua eccedenza e dissomiglianza, la sua discontinuità con mondo. Torna così il tema della frattura: «L'uomo, l'individuo umano, ha coscienza di sé unicamente in un sentire in eccesso poiché gli manca il sentimento di una continuità tra se stesso e il mondo»⁴³. Ma come uscire da questo deserto? Non si tratta di uscirne, ma di restarne: consapevolmente. Le parole di Benedetti sono parole che sembrano una chiarificazione di ciò che egli intendeva con l'espressione *Umana gloria*:

Noi siamo nelle cose come cose nostre solo in quanto le diciamo caduche con noi, consapevoli con noi di questo. Togliarle dalla loro visibilità ed esteriorità è donare loro il nostro essere umani, una patina, un deposito immateriale che significa riconoscerle appartenenti al nostro mondo, alla sfera dell'eccessivo che si è volta in quella dell'immenso sentire l'intera esistenza terrestre in quanto finita, mortale: è questo che si deve testimoniare, questo celebrare, in questo consiste la grandezza dell'uomo.⁴⁴

È ovviamente la lingua della poesia che è capace di questo straordinario potere, per cui «le cose non sostituiscono l'uomo, ma sono intimamente con lui, lo accompagnano, parlano di lui»⁴⁵. Viene in mente l'incipit della poesia *Di domenica*⁴⁶, «La ghiaia per far sapere che la casa è bella», dove la cosa neutra, estranea e comune, «la ghiaia», è mostrata, grazie alla sintassi omissiva, mancante del verbo principale, «sollevata su di un vuoto» come scriveva su «Scarto minimo», nondimeno carica di umanità: la vediamo infatti colma del desiderio discreto e mortale che vuole semplicemente rendere la casa «bella». Benedetti, sempre sulla scorta di Rilke, procede nell'analisi:

Le cose sono trasformate nell'invisibilità del loro essere caduche, mortali, e sono conquistate all'essenza del loro trasformarsi, del loro nascere e morire di primavera in primavera, del nostro specifico, essenzialmente nostro sentimento della finitudine.⁴⁷

E aggiunge:

[...] ma la finitudine per così dire è tutta dappertutto. Questo dell'uomo è grande, il

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*. Sul tema dell'eccesso, si tornino a leggere le pagine anche di G. Bataille già ricordate in precedenza de *La lacerazione del vertice*, cit.

⁴⁴ Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 27.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, cit. p. 36.

⁴⁷ Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 27.

poter sopravvivere nel luogo della dismisura e dell'eccesso è la più grande coscienza della nostra esistenza, la coscienza infinita di una innumerevole esistenza. [...] Non vi è per questo un'accettazione entusiastica della morte, ma soltanto il sentirla più intensamente, cercando di non averne paura, di non allontanarla, per vivere più compiutamente la nostra vita, per morire con le nostre cose, interamente.⁴⁸

La pratica della parola poetica è allora capace di donare la mortalità alle cose del mondo e di farle morire con noi, interamente. In questo potere non c'è entusiasmo alcuno, ma anzi un «Vedere nuda la vita/ mentre si parla una lingua per dire qualcosa»⁴⁹, ovvero un lavoro di chiarezza, per cui l'uomo mostrato dal linguaggio è con le cose destinato ad una metamorfosi inevitabile, a morire dappertutto, innumerevoli volte, ovunque capiti che si rispecchi:

Anche io solo come questo attaccapanni,
come sono i tavoli, com'è l'asse da stiro.
Muri e ringhiere, la poltrona, il camino.
Arde il fuoco bruciando l'intero giardino,
tutto il prato, i boschi, tutte le primavere.⁵⁰

E se in *Tersa morte* si accentua la consapevolezza della povertà di questo potere («E piange la parola che riesce a dire»⁵¹), nondimeno essa è sempre presente al suo compito: accompagnare l'uomo, in tutte le sue cose e le sue figure, dentro la mortalità. E questo perché inoltrarsi all'interno della scoperta dell'illusione del linguaggio scaccia la paura di morire. Secondo il motto virgiliano *Cantando rumpitur anguis*, vedere che le cose muoiono con noi, annienta la superstiziosa sostanzialità dell'io e spezza la paura del male. Forse i vertici espressivi di questa dinamica, Benedetti li raggiunge proprio nei poemetti *A metà sulla terra a metà nel cielo* e in *Biosfere*⁵². La poesia qui diventa un esercizio di sottrazione di ogni sostanzialità. In una sintassi accidentata e reticente, la figura umana è solo apparenza di un istante: «Una donna/ e un uomo, apparenti»⁵³. Colui che dice io muore con le cose così interamente che si reifica nel pronome linguistico di prima persona singolare («Ma tu, "io", ti togli da me»⁵⁴), in una reiterazione che più sottrae sostanza a colui che scrive («Io di me se ne va»⁵⁵), più sembra avvicinarsi alla prospettiva del dono:

⁴⁸ Ivi, pp. 27-28.

⁴⁹ Mario Benedetti, da *Tersa morte*, in *Tutte le poesie*, cit. p. 277.

⁵⁰ Ivi, p. 278.

⁵¹ Ivi, p. 267.

⁵² Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit., *A metà sulla terra a metà nel cielo*, p. 47-53; *Biosfere*, pp. 68-74.

⁵³ Ivi, p. 49.

⁵⁴ *L'azzurro*, ivi, p. 73.

⁵⁵ *Ibidem*.

deponendosi, si consegna completamente all'altro. Ne nascono i versi potentissimi e struggenti dei frammenti di *L'azzurro*:

Morire sarebbe dolce darti
la vita. Dartela.
[...]
Ecco l'azzurro.
Due, siete stati, diverrete, diverrò.
Ecco l'azzurro.
Darvi la vita, darmi la vita.
Dillo.

Nella scabra sintassi di queste poesie, fra le più potenti di Benedetti, la visione della mortalità che è donata dal linguaggio umano alle figure del mondo è rappresentata come una sorta di guarigione: «Le parole fanno buche di campo./ E il vento e il vento le guarisce»⁵⁶. Ogni cosa va, nel suo «cremato inverno»⁵⁷, eppure la poesia di Benedetti mostra al lettore intrepido che gli si voglia accostare con tutto se stesso uno spazio interiore di comprensione, un vuoto di serenità, una «solitudine non orfana». Sebbene l'io sia privato di ogni appiglio e sebbene la sintassi sia spezzata e ogni cosa in essa si riveli nulla, la poesia di Benedetti scopre un luogo dentro di noi dove non c'è paura:

[...]
È soltanto
che fuori di qui tutte quelle stelle non hanno paura⁵⁸

Così come Rilke trovava un *Weltinnenraum*, uno spazio interiore del mondo, dove tutti gli esseri scoprono l'essere legati insieme⁵⁹, così la poesia di Benedetti giunge ad esprimere uno dei sentimenti più estremi e difficili che l'arte possa esprimere: la gioia di essere amato. È paradossale

⁵⁶ Ivi, p. 72.

⁵⁷ «Cremato inverno, va, va, va» è il verso conclusivo di *Lacrime I*, in *Pitture nere su carta, Tutte le poesie*, cit. p. 155.

⁵⁸ È l'ultimo verso della poesia «Prato come nessun bacio o come tanti», Mario Benedetti, *A metà sulla terra a metà nel cielo*, cit. p. 50.

⁵⁹ Mario Benedetti fa riferimento a questa poesia di Rilke e al concetto di *Weltinnenraum* proprio in *Materiali di un'identità*, cit., p. 24; nella penultima strofa Rilke scrive «Durch alle Wesen reicht der eine Raum:/ Weltinnenraum», «Un solo spazio compenetra ogni essere/ spazio interiore del mondo». Il primo verso della poesia è «Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen», «Quasi ogni cosa ad un contatto si tende» in Rainer Maria Rilke, *Poesia sparse* (trad. di Giacomo Cacciapaglia), in *Poesie*, Fondazione «Corriere della sera», Milano 2004, p. 307-308.

che in uno dei poeti più dolorosi e tragici che la poesia italiana abbia avuto, essa trovi parole così scabre, così nitide:

[...] Ti amo, ti sento, sono felice.

E io, questo non essere io, amato.⁶⁰

La poesia per Benedetti è uno strumento per avvicinarsi alle cose del mondo, in maniera tale da raggiungere con loro un luogo assoluto, dove potersi «tutto internare in uno spazio invisibile»; in esso sono tolte «le cose dalla loro visibilità» e si sono resi invisibili gli individui «in quanto soggetti operanti nel mondo»⁶¹. Sebbene in questo spazio-tempo non ci sia più «la mano da darti»⁶², «ciò che muore», come in quella stupenda prosa dedicata al poeta Fortini, è rimesso «all'angolo» soltanto perché quello è il luogo da cui ricominciare: «dove le linee ripartono dal punto che conclude le pareti»⁶³.

Tommaso Di Dio

⁶⁰ Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit., p. 51.

⁶¹ Mario Benedetti, *Capitolo IV*, in *Materiali di un'identità*, cit., p. 24.

⁶² È il verso conclusivo dell'ultima poesia di *Tersa morte*, in *Tutte le poesie*, cit. p. 320.

⁶³ Mario Benedetti, *Se guardo*, in *Materiali di un'identità*, cit., p. 63.

Nota

Questo scritto rielabora in maniera sostanziale alcuni precedenti interventi: il primo, tenutosi a Perugia, presso l'associazione *Umbrò*, 23 Marzo 2018; il secondo un ciclo di tre conferenze tenutosi a Milano, presso il laboratorio di filosofia e cultura *Mechri*, nel Marzo del 2016, dal titolo *Nel tempo mostrato. L'«io» e la traccia: letture attraverso la poesia di Mario Benedetti*.