

Stefano Giovannuzzi

Archeologia di Mario Benedetti

Grazie a *Tutte le poesie* del 2017, *Umana gloria* (2004) si è fissato come il punto di partenza di Mario Benedetti, producendo un significativo riallineamento della sua opera sulla stretta contemporaneità, ma anche la cancellazione della sua storia precedente. Mario Benedetti comincia a scrivere negli anni Settanta e pubblica il suo primo libro, *Moriremo guardati*, nel 1982. *Umana gloria* è preceduta da sette raccolte, restano per la maggior parte escluse dal volume del 2004. La prima, *Moriremo guardati*, completamente rimossa. Ripercorrere la stratificazione dell'opera anteriore a *Umana gloria* consente perciò di ricostruire una carriera letteraria molto complessa, in cui si mescolano prosa e poesia, fondamentale per comprendere che cosa succede nella poesia italiana fra anni Settanta e Novanta.

Thanks to Tutte le poesie, published in 2017, Umana gloria (2004) has become the starting point of Mario Benedetti, producing a significant realignment of his poetry on the close contemporaneity, but also the erasure of his previous history. Mario Benedetti began writing in the Seventies and published his first book, Moriremo guardati, in 1982. Umana gloria is preceded by seven poetry collections, most of which are excluded from the 2004 volume. The first book, Moriremo guardati, is completely removed. Retracing the stratification of the work prior to Umana gloria, allows the reader to rediscover a very complex literary career, in which prose and poetry are mixed; this recovery is fundamental to understand what happens in Italian poetry between the Seventies and Nineties.

1. Mario Benedetti, classe 1955, parrebbe fare il suo vero ingresso in società nel 2004, ormai alla soglia dei cinquant'anni, quando per Mondadori vede la luce *Umana gloria*. Grazie alla sollecitazione e alla collaborazione redazionale di Maurizio Cucchi, bisogna aggiungere, con l'inevitabile alone di sottrazione di autorialità che ciò può comportare. Sappiamo invece che Benedetti ha esordito molto tempo prima: *Moriremo guardati* è del 1982 e contiene poesie che rimontano almeno al 1976.¹ È un'impresa oggettivamente ardua con uno scrittore che pubblica spesso alla macchia, ma spogliando le riviste degli anni Settanta, non sarebbe inverosimile saltasse fuori anche qualche poesia più antica. Non stupirebbe affatto: il quasi coetaneo De Angelis si è rivelato più precoce di quanto attestino le prime pubblicazioni.² Come non stupisce una carriera, creativa ed editoriale, che ripete tracciati ricorrenti per la generazione (da intendere con discreta latitudine) che comincia a scrivere o a pubblicare negli anni Settanta. Se pensiamo ancora a De Angelis che dopo Guanda approda a Einaudi, o al percorso analogo di Conte, Benedetti rappresenta il calco inverso, anch'esso però tipico. Dopo l'uscita del primo libro con «Forum / Quinta generazione», che come i «Quaderni della Fenice» o la «Società di Poesia – Guanda», costituisce, in minore, una

¹ La prima sezione del libro – *Moriremo guardati* – reca gli estremi «1976-1979».

² In *Tutte le poesie* (Milano, Mondadori, 2017) De Angelis recupera un nucleo di testi giovanili inediti – 27 su 100 disponibili –, conservati da Angelo Lumelli, che risalgono al 1969, se non addirittura a prima.

delle vetrine della poesia giovane fra anni Settanta e Ottanta, la sua vicenda avanza in modo quasi sotterraneo, nel territorio periferico della micro-editoria – Polena, di Milano, per la seconda raccolta, *La casa* (1985) – e di pubblicazioni locali: *Borgo con locanda* viene edito dal «Circolo culturale di Meduno», nel 2000. Rispetto a un'esistenza così carsica e che a momenti rasenta la pressoché completa eclissi, l'approdo a Mondadori nel 2004 determina un salto di qualità piuttosto eccezionale.³ E tuttavia *Umana gloria* non si presenta come libro di bilancio – con sette raccolte alle spalle, per quanto di diversa entità, sarebbe l'aspettativa più ovvia –, ma come libro nuovo. Con «Lo specchio» Benedetti inizia davvero una vita nuova, che si dispiega interamente nel circuito della grande editoria: dopo *Umana gloria*, *Pitture nere su carta* (2008), *Tersa morte* (2013). Entrambi per Mondadori. Le logiche del mercato editoriale interferiscono, e in modo massiccio, sulla fortuna e la ricezione: viene inoltre da interrogarsi su quanto possano condizionare anche i modi in cui nel libro si organizza la rappresentazione di sé in quanto poeta. E di riflesso sulla rilettura complessiva dell'opera di Benedetti come sulla nozione stessa di poesia che operazioni del genere comportano. Per restare in un ambito cronologico abbastanza prossimo, il caso di Fortini e *Poesia ed errore*, 1959 - *Poesia e errore*, 1969, è noto.⁴ Quello che prende corpo con *Umana gloria* si offre al lettore come un progetto di autorappresentazione che esclude buona parte del vecchio Benedetti, e in modo particolare la stagione iniziale, tra *Moriremo guardati* e *Il cielo per sempre* (1989),⁵ di cui sopravvive ben poco nel volume del 2004. Lo schema si consolida ulteriormente con *Tutte le poesie*, edito da Garzanti nel 2017, ma pensato dallo stesso Benedetti prima del 2015: nel provvedere all'allestimento i curatori – Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi e Gian Mario Villalta – hanno voluto rispettare la volontà dell'autore, anche per una forma di *pietas* nei riguardi della tragedia umana. L'operazione è legittima, e nelle condizioni di mercato attuali, asfittiche, ha il merito di rendere comunque disponibile uno degli autori contemporanei più significativi; è però evidente che una soluzione del genere non è neutra, ed anzi solleva parecchie difficoltà. La riduzione di Benedetti alla sua stretta contemporaneità, a discapito di una onorevole carriera più che trentennale, 'ingombrante', ne rimette in circolo la poesia con un effetto attualizzante formidabile; ma anche un sensibile livellamento. Accettando senza riserve la prospettiva assunta da Benedetti nel 2004 (in collaborazione con Cucchi), bisogna essere consapevoli che, oltre alle radici in cui Benedetti non si riconosce più, un intero trentennio di poesia perde spessore e con esso la stratificazione dei contesti culturali

³ Per molti esordienti degli anni Settanta il percorso è infatti spesso di segno opposto e spesso senza ritorno: basti pensare alle vicende, diversissime, di Nanni Cagnone e Tomaso Kemeny, per i quali l'uscita dai circuiti dell'editoria maggiore – la crisi e poi il fallimento di Guanda negli anni Ottanta rappresenta una strozzatura traumatica del mercato – confina, soprattutto Cagnone, ad un'esistenza semisommersa.

⁴ Cfr. Luca Daino, *Come nasce un libro di poesia? Fortini, Bassani e Sereni editori e poeti*, in Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS, 2011, vol. 1, pp. 211-220.

⁵ Su di essi cfr. ora Claudia Crocco, *Mario Benedetti: da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme III*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168.

con cui il primo Benedetti dialoga, a partire dall'avventura di «Scarto minimo». D'improvviso, Benedetti viene sottratto alla sua storia. Di nuovo: la scelta è fuori discussione se la compie l'autore (può essere persino una liberazione); un po' più controversa per un editore, e per il fatto stesso che l'editore si assume in questo modo, anche al di là delle intenzioni, la responsabilità di fissare un'immagine autentica e definitiva. Che in molte circostanze rischia di tradursi in un'operazione irreversibile; e dunque in una sorta di tradimento dell'opera e della sua storia.

Con *Umana gloria* la poesia di Benedetti rientra nella contemporaneità, ma per così dire deterritorializzata. Non si tratta di un episodio isolato. Le maniere possono essere anche molto diverse, Benedetti non è però l'unico a puntare su una forte rottura interna, che gli garantisce legittimità di poeta negando, di fatto, la sua propria storia. Umberto Fiori, di poco più anziano, 1949, ha esordito nel 1986 con *Case*, dopo aver eliminato buona parte (o forse tutto) della produzione degli anni Settanta. In Fiori – come Fiori stesso racconta – l'esordio pubblico implica la distruzione di quanto non gli appare più congruo, che da quel momento esce definitivamente di scena: è il passaggio necessario perché la scrittura privata diventi opera pubblica. Per quanto non coinvolga direttamente la poesia, non è molto diverso l'atteggiamento di De Angelis rispetto ai saggi giovanili, in più circostanze – le testimonianze sono sempre orali – respinti perché appunto giovanili. A diverso titolo sono comunque le spie di una difficoltà a fare i conti con una stagione d'esordio che coincide sempre con gli anni Settanta. Tornando al confronto con Fiori, per Benedetti la distanza fra l'esordio riconosciuto, 2004, e quello reale, 1982, è ancora maggiore: la differenza è che però nel suo caso non è possibile giocare la partita pubblico (edito) / privato (inedito, e quindi facilmente eliminabile), dal momento che i documenti del primo trentennio sono pubblici, malgrado Benedetti – per ricordare un aneddoto – abbia cercato di far scomparire le copie che gli è stato possibile rintracciare di *Moriremo guardati*. E malgrado le schede biografiche delle raccolte recenti abbiano programmaticamente evitato persino la memoria biografica degli anni Settanta e Ottanta. La condizione di Mario Benedetti resta in ogni caso prevalentemente pubblica: il che lo rende particolarmente interessante, obbligando subito a qualche confronto interno.

2. Chi apre *Umana gloria* legge nel risvolto della quarta di copertina:

Mario Benedetti è nato a Udine nel 1955. Vive e lavora a Milano. Ha pubblicato le raccolte *I secoli della Primavera* (1992), *Una terra che non sembra vera* (1997), *Il parco del Triglav* (1999) e *Borgo con Locanda* (2000).

Scompaiono dalla bibliografia, come era prevedibile, i primi tre libri, rifiutati; ma soprattutto *Umana gloria* viene implicitamente promosso come un libro nuovo, il quinto dopo le raccolte degli anni Novanta. È un'impressione che viene confermata dall'indice, dove non compare alcun riferimento alle altre raccolte, nemmeno a quelle recenti, con rarissime eccezioni identificabili: *Il parco del Triglav*, nella sesta sezione, *Qualcuno guarderà il bene*. O il titolo della prima sezione, *In fondo al tempo*, che è il

verso iniziale di una poesia – in quanto tale scartata – di *Una terra che non sembra vera*. O ancora il primo verso di *Nelle finestre dei giorni*, che nasce come titolo della terza sezione de *I secoli della primavera*, con un significativo cambio di funzione testuale. Sono tracce esili e semisommerse, che disperdono la memoria interna in una grande mobilità di riuso. L'assenza di ogni indicazione esclude persino la possibilità (o l'obbligo) di riconoscere un qualunque raccordo o indizio di continuità fra *Umana gloria* e l'opera depositata nei libri anteriori: *Umana gloria* sembra rivolgersi a un pubblico totalmente vergine, che si accosta per la prima volta a Mario Benedetti o che comunque non è avvantaggiato dal fatto di conoscerne il *corpus* pregresso. La stessa impressione si ricava dal risvolto alla prima di copertina; la scheda – di Cucchi? – non fa nessun rimando agli altri libri di Benedetti; presenta il poeta cinquantenne al suo debutto:

L'essere autentico è semplice e feriale, incerto e delicato «come una veglia», ci dice Mario Benedetti in questo libro incantevole e sobrio, che lo impone come figura di limpida autonomia e valore nel panorama della nostra poesia.

Come che sia, anche se *Umana gloria* non è il libro di un esordiente, non è nemmeno la sistemazione matura di una storia ormai *ad acta*. Basta scorre l'indice e confrontarlo con la sequenza delle raccolte – *Moriremo guardati*, Forlì, «Forum / Quinta Generazione» (1982); *La casa*, Milano, Polena (1985); *Il cielo per sempre*, Milano, Schema (1989); *I secoli della primavera*, Ripatransone (PD), Sestante (1992); *Una terra che non sembra vera*, Udine, Campanotto (1997); *Il parco del Triglav*, Brunello (VA), Stampa (1999); *Borgo con locanda*, Meduno (PD), Circolo Culturale di Meduno (2000) – per capire che non si tratta di una costruzione arbitraria o tantomeno scontata:⁶

<i>Umana gloria</i>	1982	1985	1989	1992	1997	1999	2000
	2	2	1	5	16	22	13
7 Lasciano il tempo e li guardiamo dormire							
IN FONDO AL TEMPO							
11 <i>Da lontano</i>							14
12 <i>Di domenica</i>					22	16	
14 <i>In fondo al tempo</i>							
15 <i>Slavia italiana</i>						15	
16 <i>Viene l'inverno</i>							
17 <i>Passi lontani, bambini crespi nell'aria forte</i>					15		
19 <i>Nelle finestre i giorni</i>					17		
20 <i>Borgo con locanda</i>							13

⁶ L'edizione di riferimento per *Umana gloria* è quella del 2004: *Tutte le poesie* non introduce in ogni caso varianti. Nella tabella il numero indica la pagina in cui un testo del 2004 compare nelle raccolte anteriori (nel caso de *La casa*, 1985, dove le pagine non sono numerate, si riporta il numero d'ordine del pezzo). Sono in corsivo le poesie che transitano in più raccolte. Nella riga sotto l'anno di pubblicazione delle singole raccolte si riporta il numero dei testi salvati in *Umana gloria*.

21 Vanno via i tuoi occhi						13	
22 Arrivano a piedi come gli dèi, stanno lì						19	
UN FIORE CHE CRESCE PIÙ DI QUELLO CHE POSSA							
25 <i>Slovenija</i>						27	19
27 <i>Per mio padre</i>						14	21
29 Quanto siamo stati con le foglie che vanno...						8	
30 <i>La casa della Gjave</i>							
31 <i>Venerdì Santo</i>						11	
33 Con il sole nel muro grande di casa							
34 <i>Città e campagna</i>							
35 È stato un grande sogno vivere						10	
ALTRI LUOGHI							
39 <i>Fine settimana</i>						25	
40 <i>Log, Ambleteuse</i>							
42 <i>Brest</i>						21	26
43 <i>Rue de Siam</i>							
44 <i>Pas-de-Calais</i>							16
46 <i>Sopra una vecchia fotografia</i>							
47 <i>La penisola della Hague</i>						24	28
48 <i>Ilya Kabakov al Centre Pompidou</i>							23
49 <i>I monti del Cantal</i>							27
IN CITTÀ							
53 Che cos'è la solitudine							11
54 <i>Nel quartiere</i>							35
55 Questo caldo alle mani ⁷	21	XXII		56			
56 <i>Largo della Crocetta</i>							
58 <i>Una donna</i>						20	
59 <i>Una donna e il suo bambino</i>							36
60 <i>Per le vecchie case</i>							
61 <i>A D.</i>							24
62 <i>Per un fratello</i>							19
63 È di settembre questa luce, vale tanto dirlo							49
64 <i>Genova, e adesso Alma non è viva</i>							
65 <i>Giorni a Torino</i>							
PROSE							
69 <i>Ricordi (1-2)</i>							
71 <i>Besançon</i>							
72 <i>Altri ricordi (1-2)</i>							
75 <i>La strada sale come il tratto forte...</i>	20	I		37			18
QUALCUNO GUARDERÀ IL BENE							
79 <i>Figure (1-4)</i>							

⁷ Nel 1982 il testo è una poesia, che diventa prosa nel 1985 – *Inutile questo caldo alle mani* –, per tornare poesia nel 1992.

79 1. È successo un tempo							
80 2. I secoli della primavera sono qui intorno							20
81 3. A volte penso a come cambiava							
82 4. Ti asciugo il sangue che posso							
83 Le iscrizioni neolitiche							
84 <i>Sopra una poesia di Esenin</i>						43	
85 <i>Stanca madre</i>							
86 Come dire che due ragazzi camminano			65			44	
87 <i>Quadri</i>				23		38	
88 Le vecchie donne della nostra casa...						39	
89 <i>Per la mia nipote</i>							22
90 <i>Il parco del Triglav</i>						53	
91 <i>Giacomo Pittore</i>						55	
93 <i>Ferma vita</i>							
94 <i>Matrimonio al rifugio Fodara Vedla</i>				26		57	
SASSI, POSTI DI ERBE, RESTI							
97 <i>Giorno di festa</i>							
98 <i>A cena dalla nuova famiglia</i>							21
99 <i>Verso la casa nuova</i>						41	
100 <i>Unico sogno</i>							26
101 Io non ho più niente di me			16				
102 <i>Immaginare vuoto</i>							15
103 Ciò che posso vedere						45	
104 <i>Stagioni</i>							
105 <i>Nel mio dormiveglia</i>							27
106 <i>Natale in Carnia</i>							25
107 <i>Borgo Scovèrtz</i>							
108 Non sapevo se le mie parole erano le stesse					18		
109 Avevo la gente per mano		10	17				
110 <i>Rientri di fine agosto in città</i>							
111 Nuvolo senza una forma							
112 Le mani sulla mela, sole con il verde							
ULTIMI MONDI							
115 1-3 (Le camicie che metti via...)							
117 <i>Riesumazioni</i>							
118 <i>Area museale</i>							

Parlare di *plaquette*, come pure talora si fa,⁸ per i libri (o alcuni dei libri) degli anni Ottanta e Novanta non restituisce al meglio la realtà dell'opera. Anche ad una constatazione puramente materiale, *Moriremo guardati* – 40 pezzi e 57 pagine –, *I secoli della primavera* – 53 pezzi e 77 pagine –, o ancora *Il parco del Triglav* – 35 pezzi – sono veri e propri libri: per mole ma, soprattutto, costruzione. Ciò che piuttosto emerge dal riscontro è il lavoro di selezione drastica compiuto per allestire *Umana gloria*: dei 79 testi, poco più della metà, 46, sono apparsi in volume, e di questi tre in raccolte anteriori ai *Secoli della primavera*. Non solo tutto il decennio iniziale viene

⁸ Ancora Afribo nella sua lettura indica *Moriremo guardati* e i libri che seguono come *plaquettes* (cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2017², p. 205).

ristretto ai minimi termini, ma persino delle raccolte più prossime sopravvivono poche poesie: da *Una terra che non sembra vera* ne provengono 16. In effetti 9: le altre sono già state recuperate ne *Il parco del Triglav*. 35 delle 46 poesie edite provengono da quest'ultima raccolta (22) e dalla successiva, *Borgo con locanda* (13). *Il parco del Triglav*, in particolare, costituisce una sorta di collettore in cui Benedetti risistema anche poesie dal 1992 al 1997. La tendenza a riallocare, anche più volte e in contesti sempre diversi, materiali preesistenti è attiva fin da *I secoli della primavera*: l'unico pezzo che resiste di *Moriremo guardati* in realtà viene ripreso proprio da questa raccolta, per transitare poi ne *Il parco del Triglav*, dove l'operazione di riuso si fa davvero massiccia.⁹ Al di là di questo – su cui pure varrà la pena di riflettere –, ad un calcolo rapido 39 poesie sono inedite, o perlomeno non sono comparse in nessuna raccolta, benché nulla escluda che possano essere uscite in rivista o in un'altra sede: *Umana gloria* è dunque, e con qualche buona ragione, non certo un «palinsesto»,¹⁰ ma una configurazione nuova della poesia di Mario Benedetti. Il quale sotto la superficie pubblica dei libri editi parrebbe nascondere una dimensione 'privata' piuttosto estesa e a cui nel 2004 attinge con notevole ampiezza. Lo scenario che si profila è per molti aspetti spiazzante; e la ricerca sugli antefatti di *Umana gloria* diventa piuttosto una ricerca archeologica, condotta alle spalle del Benedetti 2004, e suo malgrado.

3. Lasciamo per un attimo in sospenso l'archeologia. Rileggendo Benedetti per *Parola plurale*, che esce nel 2005,¹¹ Raffaella Scarpa dispone già di *Umana gloria*, ed è a partire da quest'ultimo libro – «raccolta in cui [Benedetti] rielabora e riassume l'intero lavoro poetico precedente»¹² – che ne circoscrive la carriera poetica. In un cortocircuito con le prime raccolte, *Moriremo guardati*, ad esempio, che scatta sempre intorno allo 'sguardo': «la vista immutabilmente è il senso eletto a comprovare la realtà o, meglio, “il lungo dubbio circa l'evidenza naturale del mondo”».¹³ E ancora, precisando meglio la precarietà per cui le cose si sottraggono alla possibilità di una restituzione in presa diretta:

Esiste insomma in questo sistema ottico-ontologico, tarato per avvicinarsi alla compiutezza del reale, una necessità di corrispondenza a un'immagine pregressa, pena la labilità della percezione e dello stesso oggetto.¹⁴

Lo sguardo coincide, in sostanza, con la perdita e la necessità di mettere a fuoco un'immagine, che se acquista definizione è solo nella fissità del passato. E pertanto a maggior ragione perdita. Fino alla perfetta coincidenza di sguardo e morte: *Moriremo*

⁹ In realtà il reimpiego di materiali di raccolte precedenti scatta fin quasi dall'inizio. Seppure in modo più circoscritto. È un tratto della scrittura di Benedetti: «È vera la parola che hanno usato, neoplasia» è una poesia di un solo verso che compare ne *Il cielo per sempre* e poi viene riproposta ne *I secoli della primavera*. E ancor prima sette testi di *Moriremo guardati* passano nel libro successivo, *La casa*.

¹⁰ Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., p. 205.

¹¹ Cfr. Giancarlo Alfano et al. (a cura di), *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005.

¹² Raffaella Scarpa, *Mario Benedetti*, in Giancarlo Alfano et al. (a cura di), *Parola plurale*, cit., p. 419.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ivi, p. 420.

guardati. Il ragionamento, peraltro calzante sulle dinamiche che governano la poesia di Benedetti, non si preoccupa dell'archeologia, perché presuppone sempre che *Umana gloria* coincida con la storia del suo autore: la storia in quanto tale rimane fuori tiro.¹⁵ In effetti i segni di un continuo stillicidio e di una dispersione, che privano di realtà persone e oggetti, malgrado la tensione dello sguardo, tramano la scrittura nell'assetto che ne propone *Umana gloria*. *È stato un grande sogno vivere:*

È stato un grande sogno vivere
e vero sempre, doloroso e di gioia.
Sono venuti per il nostro riso,
per il pianto contro il tavolo e contro il lavoro nel campo.
Sono venuti per guardarci, ecco la meraviglia:
quello è un uomo, quelli sono tutti degli uomini.
Era l'ago per le sporte di paglia l'occhio limpido,
il ginocchio che premeva sull'erba
nella stampa con il bambino disegnato chiaro in un bel giorno,
il babbo morto, liscio e chiaro
come una piastrella pulita, come la mela nella guantiera.
Era arrivato un povero dalle sponde dei boschi e dietro del cielo
con le storie dei poveri che *venivano* sulle panche,
e io lo guardavo come potrebbero essere questi palazzi
con addosso i muri strappati delle case che non ci sono.¹⁶

«Sono venuti», «era arrivato», «che venivano» identificano solo un universo di morti: al «babbo morto» fanno sponda le «case che non ci sono». Anche sorvolando sulla frequenza di 'morto' nell'intera raccolta, la connotazione mortuaria è esplicita fin dal primo testo: «Lasciano il tempo e li guardiamo dormire, / si decompongono». L'ipotesi del ritorno funziona anche (e in primo luogo) come negazione della sua possibilità: «La volpe stasera non è venuta» (*La penisola della Hague*); o peggio, come fissazione in un passato-morte, definitivamente sottratto a ogni possibilità di ritorno eventuale: «A Brest è piovuto una volta per sempre». 'Venire', 'arrivare', 'tornare', ma anche 'andare', sono i referti di una vera e propria grammaticalizzazione della lingua della poesia di Benedetti. *Per mio padre:*

Davanti il cielo che è *venuto* insieme a lui,
gli alberi che *sono venuti* insieme a lui. Forse una ghiaia di giochi
e dei *morti* che sono silenzio, un solo grande silenzio, un silenzio di tutto.
A volte l'acqua del Cornappo era una saliva più molle,
un respiro che scivolava sui sassi.
A volte era l'uccellino del freddo disegnato sul libro di lettura
Vicino a una poesia scritta in grande da imparare a memoria.
A volte niente, *venire* di qua a prendere il pezzo di cioccolato
E la tosse, quella maniera della luce di far tremare le cose,
gli andirivieni, il pavimento stordito dallo stare male.

¹⁵ È la costante della riflessione sulla poesia di Benedetti. Cfr., a titolo d'esempio, Francesco Brancati, «E tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?»: etica, memoria ed esperienza in «Umana gloria» di Mario Benedetti, in «Italianistica», XLIX (2020), 1, pp. 231-243.

¹⁶ Il corsivo – che non è di Benedetti – viene impiegato per mettere in evidenza alcuni termini chiave: così anche nel testo successivo.

Malgrado la veste di realtà e di presenza, tutto si compie nella distanza storica del passato, come segnala il mantra ossessivamente ripetuto – «è venuto», «sono venuti», «venire» –, nell'intento di ristabilire un movimento circolare: nella grammatica di *Umana gloria* l'«andirivieni» che vorrebbe annullare il trauma dei «morti». Senza riuscirci. A conferma della spinta verso il passato e la memoria che sottende costantemente perdita e sottrazione di futuro: «Non so andare avanti» (*Venerdì Santo*). In effetti, sfuggire alla frantumazione e alla dispersione è una mera illusione: «Vado per poter venire un po' più vicino al niente / sulla spiaggia che va e che viene» (*Brest*). Nelle poesie di *Umana gloria* si è installato un nichilismo radicale, la percezione netta di un blocco che fa girare a vuoto la poesia, spesso ridotta a un catalogo in frammenti di oggetti, neo-crepuscolare, anche se il retroterra ideologico è senz'altro il frutto di mediazioni culturali più stratificate, decisamente contemporanee:

È assente ogni tensione. La finitezza del mondo non è intesa come disvalore ma vi è un'accettazione della realtà così come essa si presenta: una compresenza di pezzi tra loro slegati, ossia che non hanno senso, che coesistono senza che si cerchino le spiegazioni delle loro relazioni reciproche.¹⁷

Dietro la struttura del discorso emerge una riflessione sulla realtà che rimanda in questo caso a Bataille, per il quale la «trasparenza» produce «frammenti».¹⁸ E tuttavia la riflessione filosofica si innesta sulla memoria letteraria e la rifunzionalizza (almeno è quanto si ricava dai saggi). Il Benedetti del 2004 sembra infatti riattivare un preciso circuito all'interno della tradizione novecentesca, per quanto sarebbe una forzatura parlare di una filiazione diretta:

Le mattine dei nostri anni *perduti*,
i tavolini nell'ombra soleggiata dell'autunno,
i compagni che *andavano* e *tornavano*, i compagni
che *non tornarono più*, ho pensato ad essi lietamente.

Perché questo giorno di settembre splende
così incantevole nelle vetrine in ore
simili a quelle d'allora, quelle d'allora
scorrono ormai in un pacifico tempo,

la folla è uguale sui marciapiedi dorati,
solo il grigio e il lilla
si mutano in verde e rosso per la moda,
il passo è quello lento e gaio della provincia.

Non è una poesia di Mario Benedetti, ma *Gli anni* di Attilio Bertolucci: la si può leggere ne *La capanna indiana*, nella sezione *Lettera da casa*.¹⁹ È il Bertolucci posteriore a *Fuochi in novembre*, degli anni Quaranta, e ancora meglio della seconda metà del decennio.

¹⁷ Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, prefazione di Antonella Anedda, Massa, Transeuropa, 2010, p. 21.

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ Cfr. Attilio Bertolucci, *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1951 e 1955².

Se ci pensiamo bene, il meccanismo grammaticale, ma anche di senso, che in *Lettera da casa* si risolve sistematicamente nella figura dell'ossimoro, non è molto diverso. Bertolucci sperimenta l'ipotesi di una compensazione attraverso la coincidenza circolare delle stagioni, che per un attimo sovrappone senza slabbrature passato e presente facendo scattare il cortocircuito che neutralizza il tempo-perdita. Se però scorriamo il resto di *Lettera da casa*, i segni del negativo, che si traducono in un'ipotesi di ritorno senza esito, predominano largamente. Quando la sovrapposizione dei tempi si compie, è nell'orizzonte del passato e dei morti, o diviene prefigurazione / allegoria dell'estraneità al presente e della morte del soggetto (magari *as a poet*): basti pensare a *Il poeta e la sua città* o a *Prova di sonetto*.²⁰ La situazione di stallo, e contemporaneamente di dissoluzione del senso, che ne deriva è davvero molto prossima, per quanto le matrici siano differenti. Bertolucci è un accanito lettore di Proust – lo si vede dal periodare –, non di Bataille: la sua è una cultura squisitamente letteraria, non filosofica. In Benedetti, oltre a Bataille, c'è Michelstaedter, la poesia-pensiero di Rilke:²¹ lo slittamento negli anni Settanta verso matrici di pensiero – la formula è di necessità generica – è del resto un fenomeno ricorrente.²² Bataille, ed è solo un esempio, è una lettura da cui non si può prescindere: la poesia di Benedetti può germogliare direttamente da un suo testo filosofico.²³

La prossimità con Bertolucci non rappresenta però una mera illazione: certi attacchi stagionali – «È di settembre», ad esempio – che si accompagnano al gusto per una rappresentazione pittorica della scena,²⁴ centrata sul calore che si traduce in colore, rappresentano un'altra concomitanza che salta subito agli occhi scorrendo *Umana gloria*: Bertolucci è una presenza imponente – *Viaggio d'inverno* e *La camera da letto* – nell'ultimo scorcio del secolo. Non manca nemmeno qualche traccia intertestuale, intenzionale o comunque indizio di matrici culturali condivise, che non rappresentano certo l'asse portante della cultura poetica del Novecento più recente. *Per mio padre* è un pezzo significativo: pubblicato per la prima volta in *Una terra che non sembra vera*, viene ripreso due anni dopo ne *Il parco del Triglav*, e quindi nel volume del 2004. Vi compare «l'uccellino del freddo»: *L'uccellino del freddo* è un testo pascoliano (*Canti di Castelvecchio*), ed è probabile che la poesia «da imparare a memoria» sia proprio quella, ma l'espressione si trova già a guisa di citazione nel poemetto *La capanna indiana* di Bertolucci – «l'uccellino che chiamano del freddo» (v. 16) –, dove i protagonisti sono due bambini e, soprattutto, il meccanismo della lingua scatta analogo a quello che ritroveremo in Benedetti: «Le stagioni vengono e vanno, maggio / è tornato» (vv. 135-136). La somiglianza fra i due è del resto frequente. «Con il sole sul

²⁰ In entrambe i testi il poeta morto, il parmigiano Angelo Mazza (1741-1817), indicato con le sole iniziali, prefigura il destino del poeta vivente, Attilio Bertolucci.

²¹ L'intero cap. IV di *Materiali di un'identità* è un 'saggio' dedicato a Rilke e alle *Elegie Duinesi*.

²² Cfr. Alberto Casadei, *Tra poesia e filosofia: una ricognizione teorica e alcuni esempi* (Benedetti, *De Angelis, Magrelli*), in «Revue des études italiennes», 55 (2009), 3-4, pp. 395-410.

²³ *La bellezza delle lacrime* è «suggerita da Bataille: "Il supplizio", secondo capitolo del libro *L'esperienza interiore*» (Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit., p. 13).

²⁴ Sul rapporto tra Benedetti e la pittura cfr. Riccardo Donati, *Nostalgia della totalità. Sullo sguardo di Mario Benedetti*, in ID., *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Lentini, Duetredue, 2017.

muro grande di casa, / e il cortile che un poco brilla sulle punte di erba, è mattino» è l'attacco di una poesia anepigrafa di Benedetti, ma potrebbe tranquillamente essere di Bertolucci, o del Sereni che imita Bertolucci, per accennare a una costellazione più ampia. La poesia in questo caso non è databile – o almeno non è databile senza ulteriore documentazione –, non è però in nulla diversa da quelle che compaiono in *Una terra che non sembra vera* o *Il parco del Triglav*, dove si concentra il laboratorio di *Umana gloria*.

E tuttavia l'immagine della poesia che si ricava da *Umana gloria* non si sovrappone senza smarginature al 'primo' Benedetti. Un bertoluccismo così in vista segna un salto di qualità e nello stesso tempo, per quanto possa sembrare un paradosso, è la spia di una linea di continuità che si giustifica solo ripercorrendo la storia di Benedetti. Mentre sarebbe molto più problematico e sconcertante farlo a partire da *Umana gloria*.

4. In un profilo generale del libro, forse non bisogna nemmeno esagerare con il bertoluccismo di *Umana gloria*;²⁵ anche se non è senza ragioni nella storia di Benedetti, non c'è dubbio che sia molto meno in vista e meno concentrato prima del 2004. È quindi il risultato di una cernita fra i materiali disponibili, editi e inediti. Allargando il campo, Bertolucci è in ogni caso uno dei segnali che un lavoro significativo di selezione si compie e proprio in quella sorta di collo di bottiglia fra *Una terra che non sembra vera* e *Il parco del Triglav: Borgo con locanda*, che entra pressoché per intero nel volume del 2004, non sembra assolvere la stessa funzione selettiva; i testi che ne fanno parte sono senza eccezione estranei alle raccolte precedenti: rappresentano l'altro versante di Benedetti, quello inedito o pubblicato alla macchia, in ogni caso difficilmente calcolabile. Tra il '97 e il '99 si imbastisce invece una proto-sistemazione dell'opera, ma, a star larghi, della produzione degli anni Novanta. Perciò è vero che *Umana gloria* «rielabora e riassume» il lavoro precedente, ma secondo linee cronologicamente molto tarde e molto connotate, che confermano l'intenzione di un nuovo avvio, o quantomeno di uno stacco netto. Basti pensare al fatto più vistoso: *Umana gloria* è un libro di poesia-poesia, senza equivoci o esitazioni. Delle prose – poesie in prosa o prose liriche: il nome non fa differenza – compaiono nel volume, ma isolate in una micro-sezione a metà del libro, *Prose*: l'unica che non porti un titolo tematico. Dopo *I secoli della primavera* di prosa non ce n'è più in Benedetti, se si escludono *La strada sale come il tratto forte...* (un recupero)²⁶ e *Da «Ritratto di un effimero», di Jean-Michel Maulpoix ne Il parco del Triglav*, che però non passa nel libro del 2004: *Prose* ha l'aria di essere un salvataggio tutto sommato 'archeologico' rispetto alla centralità della prosa nei trent'anni che precedono *Umana gloria*. Se torniamo indietro a *La casa*, 1985, non solo la prosa è esclusiva, ma tutti i testi che vi confluiscono da *Moriremo guardati* sono riconvertiti in prosa, anche

²⁵ Afrifo discute in modo piuttosto articolato le matrici culturali di Benedetti nel cappello che gli dedica in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., pp. 208-209. Fra i nomi indicati Bertolucci non compare.

²⁶ La prosa è estratta da *Moriremo guardati*, ma è molto rielaborata ne *I secoli della primavera*, come pezzo che apre la sezione *Dove comincio anch'io*. Quella che compare ne *Il parco del Triglav* torna ad essere immersa nel flusso verso-prosa.

quando sono originariamente in versi.²⁷ La prosa rappresenta dunque una linea di faglia che ci porta ben dentro gli antefatti di Benedetti.

E se questi antefatti li percorriamo dall'inizio appaiono davvero diversi dalla sistemazione dell'opera che si mette a punto con *Umana gloria*: il che non vuol dire disorganici e privi di centri di forza, rischiando di far retroagire la forma dell'opera che si stabilizza nel 2004. Il libro dell'82 è a prima vista un libro decisamente fuori tempo, con cui si ha la sensazione di essere sbalzati in una stagione arcaica della poesia italiana, che tuttavia persiste malgrado gli anni Sessanta e il Gruppo 63:

Quando s'incatena il cielo
Che non è più fermo.
Mi perde la tranquilla tersità
Già dell'estate.

È la prima strofe della poesia che apre la raccolta, e si può capire che Benedetti si voglia liberare di testi del genere. Senza nessuna difficoltà, lo si potrebbe leggere come un 'reperto' degli anni Trenta, che occhieggia a certa maniera 'moderna': «Mi perde», ad esempio, tra Ungaretti e Quasimodo, ma senza l'iper-formalismo della poesia ermetica.²⁸ Lo conferma il pezzo successivo:

Il cielo non mi conforta.
Non ha voli azzurri degli angeli,
ma lo snervante chiacchierò delle rondini.
Un tempo, quando vi andavi
col tuo altarino di cartapesta,
erano i venti,
il fumigante clamore dei giovanetti
sulla strada bianca.
[...]

Quando l'alba scortava i balzi
sopra i rivoli d'acqua,
tu eri gonfio d'ali
come l'angelo che ti custodiva.
Scendeva il verde al greto,
bagnandosi per avere il fresco
sull'aria estiva.
Giostravi coi filamenti del salice:
«Non ti porterà via quel manone?
Sta' attento!», ammoniva l'angelo
giallo del dopopranzo.

La grana della lingua (ma anche i temi) parrebbero accertare la tenuta in zone decentrate – tra il Friuli e Padova, formulando un'ipotesi – di una cultura poetica in cui l'eredità crepuscolare si mantiene ancora ben attiva, magari mediata dai modi del

²⁷ Dei sette testi recuperati tre infatti rielaborano altrettante poesie del 1982: I, *Dov'è l'aria* (< dove l'aria ha ritrovato), XIV, *Scendiamo i gradini* (< scendiamo i gradini), XXII, *Inutile questo caldo alle mani* (< Inutile questo caldo alle mani).

²⁸ Di ermetismo parla anche Afribo, *La poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., p. 210.

primo Bertolucci, tra *Sirio* e *Fuochi in novembre*. Non si tratta di una formula critica rigorosa – Benedetti e l’eredità di Bertolucci –, ma del riconoscimento, o meglio della conferma, di una marcata analogia. Che assume anche un significato storico e geografico. Nella Parma fra anni Venti e Trenta – e dunque alla periferia della cultura poetica fra le due guerre – continua a operare un asse della poesia del Novecento che negli stessi anni a Firenze non sarebbe concepibile se non come sopravvivenza di forme attardate. E lo stesso accade per Benedetti, per il quale tra Friuli e Padova rimangono produttive linee di forza che, ad esempio, dalla prospettiva milanese di quegli stessi anni Settanta sarebbero state forse impraticabili: un altro Novecento, dislocato e decisamente non moderno, per il quale la frammentazione oggettiva del mondo e nominale del discorso registra il punto di partenza, in una zona che include senza soluzione di continuità le esperienze primo-novecentesche e – appunto – Bertolucci, la cui presenza funziona perfettamente in un contesto del genere. E tutto questo con il corollario di lessico della provincia, e del quotidiano, ma anche della regressione a una condizione di immaturità, adolescenziale, che l’accompagna. Non è forse un caso che *Moriremo guardati* esca a Forlì nel 1982: testimonia una perifericità che si sposta o cerca di spostarsi al centro, o, ancora meglio, una geografia policentrica, che non si risolve tra Roma e Milano.

Questa linea di continuità si mantiene stabile fra *Moriremo guardati* e *Umana gloria*, non è una scoperta degli anni recenti; cambia però - e in modo davvero considerevole - il linguaggio, che all’origine è meno grammaticalizzato, più libero. Se confrontiamo i due estremi – 1982 e 2004 –, balza agli occhi la condensazione formale del discorso in *Umana gloria*, come bloccato e meccanizzato nelle sue procedure: segno che un processo si è svolto, anche se non è sempre agevole da seguire allo stato dell’arte, fra editi e inediti, e sembra aver subito un’accelerazione a ridosso di *Umana gloria*. Dunque, di nuovo nella stagione che si apre con *Una terra che non sembra vera* e prosegue con *Il parco del Triglav*. Tra discontinuità e continuità il processo è lo stesso che investe il riuso di Bertolucci, facendo misurare la distanza fra il 1982 e il 2004, tra un modo ingenuo e arioso iniziale e la presenza di strutture bipolari, ossimoriche, molto prossime a quelle di *Lettera da casa* e della stagione successiva, come elementi della condizione di stallo messa in scena in *Umana gloria*. La traccia di Bertolucci sopravvive ed anzi si rafforza, ma in modo paradossale, se la leggiamo isolata dalle radici storiche e culturali con cui è interconnessa nell’archeologia dell’opera di Benedetti.

5. È bene insistere sull’eccentricità di queste radici, perché esse determinano il rapporto conflittuale di Benedetti con la sua opera e il rifiuto a partire dagli anni Novanta, e poi in *Umana gloria*, di una fetta non secondaria dell’esperienza poetica maturata fra anni Settanta e Novanta. Se torniamo a *Moriremo guardati*, Benedetti non ignora le sperimentazioni grafiche che circolano negli anni Sessanta: *scendiamo i gradini* e *non spiacerà*, ad esempio. Non è però sperimentale il suo atteggiamento: a scanso di equivoci, nessun contatto con le pratiche del Gruppo 63. E in ogni caso non

possono bastare qualche traccia di espressionismo e poche rotture sintattiche a stabilire un ponte; il tutto maiuscolo che compare in *non spiacerà*, l'assenza quasi totale di punteggiatura, il verso lungo, rimanderanno piuttosto a dispositivi di infrazione primonovecenteschi. Il che non dovrebbe stupire affatto per uno che si è laureato con una tesi su Michelstaedter. Nemmeno l'orientamento verticale dei versi lunghi è da sovrastimare; semmai il verso lungo potrebbe segnare uno svincolo fra la poesia e la prosa: lo marca anche la continua transizione fra io / tu dello spazio lirico e terza persona del racconto.

L'alternanza fra poesia e prosa è imponente in *Moriremo guardati*: 9 pezzi su 40, ma la loro estensione – *Sulla distesa gonfia* o il blocco massiccio in *Appendice (1980)* – ha un impatto notevole, anche soltanto per come si immagina una raccolta di poesia. Non si tratta però di fronti della scrittura in conflitto: l'orientamento narrativo, e soprattutto memoriale, non fa che dilatare quello della poesia. Non si tratta nemmeno di veri e propri racconti: l'alternanza di modi è sempre focalizzata su una frattura temporale che impedisce di ricomporre una vicenda in cui il racconto possa costituire la chiave di accesso al senso. *Com'è vuoto qui*:

Nemmeno la notte quando le macchie degli occhi erano il caffè sul bancone, e i gomiti trovavano il colore della macchina del caffè, le scarpe rossocupo trovavano le mattonelle, un caldo fumante era tra le labbra aperte. La pelle screpolata delle sedie, i passi lunghi, meno lunghi, per lo stanzone, le chiazze scure sul tavolo nuovo i gomiti, le gambe incrociate, le righe del mattonato. Scendeva il lampadario sulle mani. Dondolavano gli occhi. Risaliva e la terra sobbalzava tra le dita e le suole. – Non ti guarderò più così. Non guarderò il freddo delle parole –. Le dita più danzanti se lasciavano le porte e la terra sobbalzava tra le dita e le dita. Pensò, ho ancora visto gli occhi guardarmi. Pensò, quand'ero piccola traversavo la strada, cercavo le rane... poi camminavo soltanto, le guardavo, erano soltanto rane, verdi, venute con la pioggia, che saltellavano, che sarebbero scomparse. Marina era già oltre l'incrocio dove le strade non sono più insieme. Io, Marina, pensò; il grigio freddo, la polvere delle automobili, il freddo davvero, il giorno.

La tenuta del racconto viene mandata in pezzi dall'irruzione del punto di vista del soggetto lirico («Non ti guarderò più così»), che iscrive nella prosa la stessa impossibilità del ritorno che connota l'impianto della poesia, senza nessuna discontinuità. Del resto anche la poesia può includere micro-sequenze narrative in tensione con il presente in cui l'io sperimenta l'aporia del non ritorno e l'impossibilità di riconnettere un senso dalle schegge di vissuto, che rimane il nodo centrale: la prosa narrativa è sempre funzionale a un discorso lirico, per quanto a scartamento ridotto; non riesce mai a imporre un diverso sviluppo.

Quali che siano le sue matrici, sicuramente non sperimentali, e la funzione che assume, un'alternanza del genere fra prosa e poesia non è affatto anomala negli anni Settanta: in fondo è la strada che imbocca dalla prima raccolta, *L'aspetto occidentale del vestito*, Giampiero Neri, continuando a riproporla nei decenni successivi, a fasi alterne, ma con un significativo investimento.²⁹ Anche senza individuare un rapporto di dipendenza, che certamente non esiste – o che comunque necessiterebbe di una migliore documentazione –, c'è una forte similarità di procedure tra Benedetti e Neri, che

²⁹ Basti pensare all'ultimo libro, *Strada provinciale* (Milano, Garzanti, 2017), che è di sola prosa.

guardacaso si richiama a Rimbaud e Campana, in una temperie tra Otto e Novecento di smobilitazione delle forme tradizionali.³⁰ E il discorso andrebbe sicuramente allargato ad altri, più o meno consonanti, che a cominciare dagli stessi anni intrecciano verso e prosa: Cosimo Ortosta, con *La passione della biografia* (1977),³¹ Paolo Valesio, con *Prose in Poesia* (1980), Maurizio Cucchi, con *Glenn* (1982),³² Beppe Salvia, con *Elemosine eleusine*, postumo (1989), o ancora il Tiziano Rossi de *Il movimento dell'adagio* (1993), e *Pare che il Paradiso* (1998). Per inciso, a Beppe Salvia, in congiunzione con Rilke, Benedetti dedica alcune pagine di *Materiali di un'identità*.³³ L'ibridazione di prosa e poesia è dunque un fenomeno diffuso, ma anche profondamente instabile e non di rado ridimensionato – basti pensare a Ortosta – negli anni. Nel caso di Benedetti l'orientamento verso la scrittura in prosa diviene addirittura esclusivo in certi momenti, *La casa*, rimuovendo del tutto la poesia, ma senza approdare al vero e proprio racconto. *I passi*, XXIV:

se guardo... dove il cielo è chiuso in alto, dove non mi posso fermare – questa aria stretta seguita, quell'aria grande, quelle strade d'aria che portavano chissà dove e gli occhi non riconoscevano più, non faticavano – cerco di andare: le montagne più alte, i posti nell'ombra e salgo, ... perdo i pensieri, le parole che vedo sono qualcosa di su, di chissà dove, che si muove non per me, non per altri, perché tu rimanga, perché tu sia ancora. Se mi vedi – e si chiudono le braccia sopra il tavolo – staccate, portate via. Le piastrelle negli occhi, rosse; il nero dell'orlo del tavolo, se guardo dal braccio che irrigidisce il capo. Mi tasto le mani, l'orologio; mi allungo i peli sul polso, trovo il colore del tavolo per il braccio e salgo, ... mi chiudo nello specchio, ricevo il senso di me, lo difendo. Ma posso abbracciarmi nelle mani, sciogliere gli occhi nelle mani, tenere i capelli nelle mani e vederci così da millimetri. Vederci, ancora vederci, vederci ancora. [...]

In un contesto che non vuole essere quello di un racconto, l'unica scheggia di sfondo narrativo («quelle strade d'aria che portavano chissà dove e gli occhi non riconoscevano più, non faticavano») è al solito riassorbita nel perimetro di un soggetto lirico che non trova modo di ricomporre i frammenti temporali della sua storia. *Il cielo per sempre* è un libro di sola poesia, mentre nel successivo, *I secoli della primavera*, la massa testuale più cospicua torna ad essere quella in prosa (due sezioni: *Dove comincio anch'io e noi dopo di noi*). Uno scarto sensibile si ha con la raccolta di cinque anni più tardi, *Una terra che non sembra vera*, dove la prosa torna a scomparire; scompaiono però anche i versi brevi de *Il cielo per sempre* e *I secoli della primavera*, sostituiti da un rafforzamento del verso lungo, ma in orizzontale per evitare fraintendimenti con possibili residui di sperimentalismo avanguardista. Non si tratta, come si vede di un percorso di sviluppo lineare: alla completa liquidazione della prosa nel 1997 – per farla però inaspettatamente ricomparire nel 1999 – si accompagna la liquidazione del verso e della poesia brevi, che non si ritrovano più ne *Il parco del Triglav* e in *Borgo con locanda*, tantomeno in *Umana gloria*. Sembra complicato

³⁰ Cfr. Alessandro Rivali, *Giampiero Neri un maestro in ombra*, con prose e versi inediti di Giampiero Neri, Milano, Jaka Book, 2013, p. 108.

³¹ Nel numero 26 dei «Quaderni della Fenice», con Giannitrapani, Insana, Scalise, Stellato e Treviglio. Un'anticipazione era uscita su «Carte segrete», nel 1975, col titolo *Teatro degli organi*.

³² Edito in volume da San Marco dei Giustiniani, *Glenn* era stato anticipato in *Poesia tre*, Milano, Guanda, 1981. Tracce di prosa – *Il paese delle pellicce* – sono già in *Le meraviglie dell'acqua*, Milano, Mondadori, 1980.

³³ Cfr. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit., pp. 21-22 e 24.

stabilire una direzione univoca. E viene da domandarsi quanto il ritorno all'alternanza di prosa e poesia nel 2004 rappresenti soltanto una ennesima fluttuazione in un sistema che si sta continuamente assestando, oppure corrisponda a un progetto, personale, di riordino dell'opera, o piuttosto sia in qualche modo connesso alla collaborazione di Cucchi: *Il parco del Triglav* è la prima raccolta in cui è attestata la sua presenza, almeno nel ruolo di prefatore del libro. Sono illazioni su cui occorrerebbero ulteriori accertamenti, ma, ancorché illazioni, confermano lo snodo fondamentale de *Il parco del Triglav* nella storia del Benedetti 'contemporaneo'.

A dire il vero la funzione di collettore della raccolta del 1999 non è un episodio isolato. Nella quarta di copertina di *Una terra che non sembra vera* si legge: «Mario Benedetti è nato a Udine e vive a Milano. Ha pubblicato alcune brevi raccolte di prose e poesie confluite nel libro *I secoli della primavera* (Sestante, 1992)». In effetti la silloge del 1992 è un primo tentativo di mettere ordine nel flusso dell'opera. Già a quest'altezza Benedetti cancella quasi del tutto *Moriremo guardati* (ne salva solo due prose), mentre *Il cielo per sempre* diventa la prima sezione del libro, conservando persino il titolo: buona parte delle poesie provengono dal libretto del 1989. A differenza di *Umana gloria*, *I secoli della primavera* è una vera raccolta di bilancio. Contrariamente a quanto accade nel 2004, Benedetti non rinuncia però ad una sistemazione in cui versi e prosa hanno lo stesso peso. Le prose persino maggiore, quanto a mole di testo. Sono in ogni caso due fronti in osmosi, come sembrerebbe dimostrare il continuo mutar di pelle di *Questo caldo alle mani* fra il 1982 e il 2004: poesia (1982), prosa (1985), di nuovo poesia (1992). Ben poche prose però provengono dalle raccolte precedenti: *La casa* viene integralmente ignorato. Oltre che rilavorare sui materiali editi, Benedetti dispone di un esteso bacino di inediti a cui attingere e in cui si possono definire ipotesi di libro diverse dalle configurazioni già pubblicate, ma non necessariamente destinate a lasciare una traccia significativa nel seguito della storia: a differenza de *Il parco del Triglav*, parrebbe essere proprio il caso de *I secoli della primavera*, di cui in *Umana gloria* rimangono appena cinque testi. Ne deriverebbe una storia punteggiata da più tentativi di riordino – ma sempre attingendo a un deposito testuale che non coincide con il solo edito –, particolarmente instabili e provvisori, in ogni caso incapaci di cristallizzare una forma definitiva, fino alla stagione che si delinea fra il 1997 e il 2004.

6. Malgrado la tenuta, persino ossessiva, di un nucleo ideologico che nel tempo si formalizza sempre più, un itinerario così complesso e tutt'altro che rettilineo non viene restituito che in modo parziale da *Umana gloria*. E la sfasatura di prospettiva non è davvero di poco conto. La frammentazione del discorso in frasi nominali che spesso ricorre nella raccolta del 2004 non è un recupero fuori tempo massimo di procedure crepuscolari (primonovecentesche): ha alle spalle una sua storia che muove dagli anni Settanta e che attesta il modo in cui, dopo la fine dell'avanguardia, si riapre il ventaglio delle opzioni possibili per la poesia e persino un rapporto con la tradizione novecentesca. La sequenza dei libri fra *Moriremo guardati* e *Borgo con locanda* mostra il processo attraverso cui le matrici primonovecentesche si sviluppano

all'interno del sistema Benedetti. Un processo che evidentemente tra la fine degli anni Novanta e il 2004 viene intenzionalmente archiviato per marcare la discontinuità: il tratto che da questo momento connota l'opera. Se e in che misura Cucchi abbia contribuito alla svolta è la questione, peraltro, che riaffiora spesso.

Non si tratta di due Benedetti radicalmente incomparabili (e incompatibili), ma di due letture profondamente diverse, a seconda che si conservi la visibilità del processo o solo la formalizzazione di un processo che in quanto tale *Umana gloria* oblitera. Se incrociamo i dati, gli anni Settanta rappresentano il vero nodo interpretativo; del primo libro due soli testi entrano in *Umana gloria*. La ricezione di Benedetti dopo il 2004 non è dunque la stessa della sua ricezione fra il 1976 (data più bassa di *Moriremo guardati*) e il 2000 (*Borgo con locanda*): privilegiare la stagione post-2004 significa di fatto ignorare che Benedetti è un poeta che nasce nel contesto degli anni Settanta; che anzi con la sua anomalia contribuisce a definire il contesto degli anni Settanta. E che il secondo Benedetti – il contemporaneo –, per ragioni non proprio evidenti, censura il primo, ovvero la sua presenza storica. A meno che una ragione sia da rintracciare proprio nella volontà di riaffermare una nozione di poesia-poesia, mettendo da parte poesia in prosa e soluzioni affini.

Tutte le poesie opta per il Benedetti contemporaneo. Parlando della sua poetica – il nesso esperienza / scrittura / verità e la poesia come «spazio etico di conoscenza» – Antonio Riccardi adotta senz'altro questa prospettiva:

Queste riflessioni su un problema sfaccettato e complesso, perfino “drammatico” per chi come Benedetti vive la letteratura nel pieno senso del destino, si trovano in modo esemplare fin dal suo primo libro importante, *Umana gloria* (2004), tra i più belli della poesia italiana contemporanea.³⁴

Se *Umana gloria* è il «primo libro importante», ed è un giudizio militante non da editore, tutto il resto diventa trascurabile: pacificamente sostituibile con la recensione che ne offre la raccolta del 2004. Dei tre saggi che accompagnano *Tutte le poesie*, solo quello di Dal Bianco accenna a una storia (*et pour cause*): quella storia è anche la storia di Dal Bianco, e Dal Bianco non ha deciso di archiviarla.

Per ritornare al punto sollevato all'inizio del saggio, *Tutte le poesie* corrisponde a una precisa intenzione d'autore, da rispettare. Specie vivente l'autore. Ma da rispettare fino a che punto? Con edizioni pressoché alla macchia, come lo sono quelle degli anni Ottanta e Novanta, è facile immaginare il meccanismo di 'selezione naturale' su cui *Tutte le poesie*, nella sua perentorietà, agisce da volano. Non si tratta di un mero esercizio di filologia; e non si eclissa solo un trentennio nella storia di Benedetti. Assolutizzando *Tutte le poesie*, si eclissa anche il presente, con le oscillazioni che continuano a caratterizzarlo e che ostacolano la costruzione del monumento. *Materiali di un'identità* (2010) include in un *continuum* saggio, prosa, poesia, con un'alternanza e coesistenza di modi che non si lascia ridurre all'univocità della poesia (ovvero della lirica). La prosa, per chiarire meglio, non esce di scena dopo il 2004: continua a esistere, per quanto confinata nel circuito di un'editoria 'minore'. Ma tra grande

³⁴ Antonio Riccardi, *Introduzione*, in Benedetti, *Tutte le poesie*, cit., p. 6.

editoria e editoria minore la partita sembra essere persa prima di essere giocata, con effetti non marginali sull'immagine vulgata del poeta.

Se storia e sistemazione autoriale / editoriale dell'opera entrano in conflitto, in che modo conciliare scelte d'autore (che presentificano l'opera) e sedimentazione dell'opera in un'edizione che punti invece a restituire il divenire di Mario Benedetti? Con un corollario di portata molto più vasta, di cui la vicenda di Benedetti aiuta però a precisare alcuni nodi critici: come si pubblica uno scrittore, e meglio ancora un poeta contemporaneo? Il rapporto fra autorialità (anche questa divenuta aleatoria) e storia materiale dell'opera è sempre laborioso, ma nel Novecento la ricchezza di documenti, e la contraddittorietà dei percorsi, l'incrocio fra progetto d'autore e editoria, anziché semplificare rendono più complicato individuare una soluzione soddisfacente, che sappia conciliare esigenze, oggettivamente, di segno opposto. Benedetti pone problemi che, ad esempio, De Angelis nel suo avanzare per accumulo non presenta.

Pubblicare l'opera di Benedetti restituendo il progetto autoriale senza però immobilizzarla su una prospettiva tutto sommato tarda non sarebbe un'operazione impensabile: basterebbe far seguire ai tre libri autorizzati l'intero *corpus* dal 1982 al 2000, incluse le raccolte ripudiate, nella loro successione cronologica. Con una soluzione che preserva la (tarda) volontà d'autore, evitando però di renderne illeggibile il tratto fortemente selettivo, oltre che contraddittorio e discontinuo rispetto a un percorso che non coincide affatto o solo in parte con il suo punto di approdo. Persino nella materialità dei testi proposti, che spesso è altra da quella edita: accogliere come punto di partenza *Umana gloria* significa condannare ai margini, o peggio, una massa testuale – in prosa e in verso – per nulla trascurabile. È tutta cascame di poesia?

Quali che siano le ragioni di *Tutte le poesie*, in una situazione instabile e destabilizzata come la presente, il risultato è di contribuire alla ricca fenomenologia di quelle che potremmo definire derive di canonizzazione della contemporaneità. Fenomenologia che si realizza attraverso processi di monumentalizzazione di segno inverso: per addizione – il modello inclusivo dei «Meridiani», standardizzato, pur nella sua discreta eterogeneità – o per sottrazione e riduzione libera, che sembra essere quello dominante nella zona molto più ampia e grigia delle pratiche editoriali in cui la filologia è poco più che forma derubricata dell'editoria medesima. Con esiti, come è facile immaginare, non meno eterogenei. Persino casuali. Nel caso di Benedetti stabilendo una vulgata che semplifica un profilo senz'altro più articolato e controverso.

Non è per mero gusto del paradosso, viene però da domandarsi se il peso di un libro come *I secoli della primavera*, che, per quanto provvisorio, sembra impostare un progetto di 'opera', sarebbe stato identico edito da Mondadori e non da uno sconosciuto Sestante. Lo spostamento dalla micro-editoria alla grande produce nel caso di Benedetti una riconfigurazione imponente dell'opera. Non è detto che il passaggio coincida con una crisi di sviluppo interna – anche se l'ipotesi di un'opzione sempre più netta a favore della poesia-poesia non è da trascurare –, o che all'opposto la produca; senz'altro dall'esterno ne accentua la portata e la traduce in giudizio critico di valore. Sembra impossibile proporre un autore, anche cinquantenne, senza che rappresenti una

novità e una rottura. In questione non è la discontinuità in Benedetti, ma riconoscere che il mercato può giocare un ruolo importante nell'amplificarla, per ragioni commerciali prima che letterarie. È diventato molto difficile – e lo diceva già Fortini all'inizio degli anni Sessanta³⁵ – giudicare un'opera senza tener di conto degli effetti distorsivi del mercato e, va aggiunto, della pressione collaborativa dell'editoria. Il che significa lavorare in un sistema che si è riconfigurato secondo leggi estremamente complesse e insidiose, sostanzialmente al di fuori dell'ambito consueto della cultura. E oltretutto farlo rischiando di rimanere in trappola con una strumentazione e paradigmi che si rivelano spesso inadeguati.

Per la narrativa considerare il romanzo come il prodotto di una collaborazione / contrattazione fra l'autore e l'editore è diventato ormai tutt'altro che inusuale, senza per questo dover scomodare ipotesi apocalittiche di morte dell'autore. Da Rigoni Stern a Saviano a Pennacchi non ci sarebbero molti romanzi senza la presenza forte, a volte prescrittiva e interventista, degli editori (o dell'apparato editoriale). Ma per la poesia resiste ancora una sorta di tabù, che poggia sulla coincidenza auratica fra l'autore e il suo oggetto, la lirica, consacrata con tutti i crismi nel corpo fisico del libro di poesia. E questo anche nel caso di una lirica in frantumi, al grado zero, com'è la poesia di Benedetti. Una intangibilità del genere – dell'istituto del poeta come di quello della lirica – non esiste più, e non esiste più per *Umana gloria* di Benedetti come già per *Poesia ed errore* di Fortini alla fine degli anni Cinquanta: l'incapacità più che la difficoltà dell'autore a chiudere il libro crea il varco per interventi esterni spesso risolutivi. Lo si dovrebbe ponderare, prima di sacralizzare *Umana gloria* come il primo libro importante: è il primo importante nel contesto culturale e all'interno delle dinamiche editoriali degli anni Zero in cui viene prodotto, si dovrebbe dire, per non tornare ad alimentare mitologie che presuppongono un'aura dell'autore e dell'opera ormai tramontata. In questo senso sarebbero davvero da calcolare il ruolo e i limiti della collaborazione di Cucchi. Affermare che *Umana gloria* è il primo grande libro di Benedetti è arrischiato, non tanto perché non sia un grande libro, ma perché sembra riterritorializzare un feticcio, l'ipostasi stessa dell'autore, ovvero il poeta lirico in versi, che non è più funzione della poesia ma del mercato. Rischia di essere un'operazione rassicurante (e omologante) condotta su un autore che non è nessuna delle due cose. E portando il ragionamento all'estremo, significherebbe soltanto – con un pericolo di mistificazione piuttosto alto – sostituire il mercato alla letteratura e il lavoro promozionale a quello critico. Quello che appunto osservava Fortini oltre cinquant'anni fa.

³⁵ Cfr., in particolare, Franco Fortini, *Verifica dei poteri* [1960], in Id., *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965.