

Per un commento a ***Con il sole nel muro grande di casa*** **Da *Umana gloria* di Mario Benedetti**

Claudia Crocco

I. Introduzione

Con il sole nel muro grande di casa è tratto da *Umana gloria* (2004), il libro più importante di Mario Benedetti (1955-2020), e fa parte della seconda sezione: *Un fiore che cresce più di quello che possa*. È una poesia ambientata in Friuli, come le altre di questa sezione; tuttavia, a differenza di *Slovenjia*, *Per mio padre*, *Quanto siamo stati con le foglie che vanno...*, *La casa della Gjave*, *Venerdì Santo*, *Città e campagna* e *È stato un grande sogno vivere*, *Con il sole nel muro grande di casa* è l'unico testo inedito, cioè non proveniente da raccolte precedenti *Umana gloria*.

Nelle pagine che seguono la poesia verrà commentata in modo analitico, e verranno segnalate ricorrenze stilistiche e somiglianze con altri testi di *Umana gloria*. Questo commento non ha pretesa di esaustività rispetto a tutta l'opera di Benedetti, tuttavia si cercherà di evidenziarne alcune caratteristiche importanti a partire dal testo che segue.

Con il sole nel muro grande di casa,
e il cortile che un poco brilla sulle punte di erba, è mattino.
E io vorrei le parole per dire gli occhi
fermati sulla colazione, dire che il pane
è più una cosa che mi nutre di altri giorni di allegria.
Come allora il tavolo è i bicchieri che porta, le bottiglie e i bicchieri.
Come non siamo capaci di non pensare, di non immaginare
e solo in questo i fiori nel cortile, o la ghiaia, per esempio,
le pietre della casa, sono andati nelle canzoni.

Sono andate le vecchie strade a mostrare il loro ciglio di erba incontro alle nuvole, o nella trasparenza di certe giornate fino ai tramonti animati dalla polvere più bella, più dipinta.

Le ortensie sono l'ombra che fiorisce, la sera è lungo il muro dipinta.

Saremo una sera chiara, quasi di primavera, sopra i vasi di menta, le conche di terra e foglie in più di un bosco.¹

II. Un tempo senza tempo

L'incipit di *Con il sole nel muro grande di casa* ci immerge in una situazione tipica di *Umana gloria*: viene descritto un contesto naturale che probabilmente è quello di Nimis, il piccolo borgo al confine tra Italia e Slovenia in cui Benedetti è nato. Come già accennato, le poesie delle prime due sezioni sono quasi tutte ambientate nella giovinezza friulana di Benedetti, tuttavia è difficile stabilire un tempo preciso. Questo testo, infatti, presenta un classico esempio del trattamento della dimensione temporale nell'opera di Benedetti: si parte da un singolo ricordo, al quale si sovrappongono momenti diversi.

Per capire meglio cosa si intende, consideriamo i tempi verbali. L'esordio della poesia è al presente: il primo verbo di *Con il sole nel muro grande di casa* («è mattino») si trova solo alla fine del secondo verso, ma regge entrambi i primi due versi, che sintatticamente costituiscono un solo periodo. Poco più avanti c'è un avverbio che rimanda a una situazione precedente («come allora»). Spesso in *Umana gloria* si alternano presente e imperfetto, per simulare un effetto di intermittenza della memoria.² In questo caso, invece, il presente rimane costante in tutta la poesia, con l'eccezione dell'ultimo periodo (vv. 14-15), dove c'è un futuro («saremo»), anche se è improbabile che sia usato con il suo effettivo valore semantico.

È quello che altrove Benedetti definisce «tempo mostrato» (*UG*, p. 7) e «un tempo senza tempo».³ Nelle sue poesie si intrecciano spesso personaggi e luoghi dell'infanzia («Sono venuti giù i sassi, / il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo»; «Nel freddo, il sigaro di Vanni, l'erba bianca e dura, giocare», ma anche, più avanti nel libro, «Abitavano la stanza dove si batteva l'orzo e il baccalà. / Facevano il fuoco per terra. / Loro due, Giacomo e Maria»; *UG*, pp. 15, 17, 91), epi-

¹ M. Benedetti, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004, p. 33; d'ora in avanti *UG*.

² Lo osserva Andrea Acribo nel capitolo dedicato a Benedetti all'interno della sua antologia: A. Acribo, «Mario Benedetti», in Id., *Poesia italiana dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2008, pp. 205-221: p. 211.

³ M. Benedetti, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008, p. 14.

sodi biografici della vita adulta (come in *Log*, *Ambleteuse*, *I monti del Cantal* e nelle altre poesie della sezione *Altri luoghi*, o in *Immaginare vuoto*), memorie letterarie e artistiche («Con il sole sul faro / scende sui campi parte degli occhi del pittore italiano Lucio Fontana»; «Una cosa vera che stava con noi nella vita sono adesso / i piccoli orti sulla strada, la materia povera / di un quadretto di Beuys tra le linee nodose di Mondrian»; *UG*, pp. 44, 39). Non si è mai in grado di dire dove finisca il ricordo e dove inizi il presente in cui l'autore scrive. I piani temporali sono filtrati dalla prospettiva dell'io poetico: le poesie simulano la memoria, descrivono i ricordi esattamente come affiorano, talvolta esponendo il dettaglio che ha causato il ricordo o che si interseca ad esso: una fotografia (*Sopra una vecchia fotografia* e *I monti del Cantal*), un quadro (*Fine settimana*), una installazione artistica (*Ilya Kabakov al Centre Pompidou*), un libro (*Sopra una poesia di Esenin, Che cos'è la solitudine, I monti del Cantal*), un foglio di giornale (*Che cos'è la solitudine*).

Anche in questi casi, però, le poesie conservano un alto tasso di oscurità, come d'altronde accade in *Come il sole nel muro grande di casa*, perché i nessi logici saltano, e i diversi piani cronologici sono sovrapposti in base a collegamenti mentali dei quali il lettore è all'oscuro. L'oscurità è maggiore in *Pitture nere su carta* (2008), dove scampoli della biografia dell'autore compaiono più di rado, e il lessico è prevalentemente astratto. L'infanzia friulana, i viaggi in Francia e gli anni tra Torino e Milano sono più visibili in *Umana gloria* (soprattutto nelle prime tre sezioni) e in *Tersa morte* (2013); eppure i tre libri fanno parte di uno stesso progetto, definito da Benedetti «una saga familiare».⁴

III. La realtà pensata

Andando avanti con l'analisi di *Con il sole nel muro grande di casa*, il terzo verso è forse il più icastico della poesia: «E io vorrei le parole per dire gli occhi / fermati sulla colazione». Questa frase sottintende la funzione dell'arte per Benedetti: la letteratura non è un modo di rispecchiare la realtà, bensì serve a dare una espressione a quella che possiamo definire “la realtà pensata”: non le cose così come esistono indipendentemente, bensì la loro rappresentazione. Questo concetto si chiarisce meglio considerando la lettura dell'opera di Michelstaedter da parte di Benedetti, da poco ricostruibile in seguito al ritrovamento della sua tesi

⁴ Questa definizione è da attribuire a Benedetti stesso, stando alla testimonianza di Tommaso Di Dio: cfr. T. Di Dio, «Fuori di qui tutte quelle stelle non hanno paura». *Paragrafi attraverso la poesia di Mario Benedetti*, in M. Borio, R. Cescon, A. D'Agostino (et al.), *Per Mario Benedetti*, Fondazione Pordenonelegge.it, 2018, pp. 48-68: p. 54.

di laurea, discussa a Padova nel 1979/1980.⁵ Vale la pena di considerare alcuni paragrafi del lavoro di Benedetti, al tempo ventiquattrenne:

Se l'attività conoscitiva è possibile soltanto in senso trascendentale per cui "tutte le nostre rappresentazioni sono associate fra di loro secondo una certa legge ed in una forma che si può determinare a priori", ciò significa che "l'elemento comune", il principio di ragion sufficiente, alle forme diverse di tale associazione, nella quale consiste la sua 'quadruplica radice', non produce un rapporto sostanziale del soggetto conoscente col mondo reale ma contiene soltanto le condizioni dell'esperienza della realtà, che è un fatto 'arbitrariamente' umano. Dunque: "niente che esiste per sé indipendentemente, come pure niente di singolo ed isolato può diventare oggetto per noi", oggetto è soltanto "la nostra rappresentazione", "il cosiddetto essere", delle "cose reali non è nient'altro che assolutamente un venir rappresentato".⁶

Le cose, dunque, possono solo essere rappresentate: non vi è contatto diretto fra la conoscenza umana e il mondo della φύσις. Come è evidente dal riferimento alla «quadruplica radice», e in generale dalla terminologia impiegata, l'idea del mondo come rappresentazione deriva da Schopenhauer, commentato da Michelstaedter e ripreso da Benedetti nella sua tesi.⁷ L'implicazione per la poetica di Benedetti è che, se il mondo è possibile solo come rappresentazione, la letteratura – in quanto forma di conoscenza di secondo grado – può solo rispecchiare ed esprimere una percezione soggettiva e frammentaria della realtà, dal momento che l'io stesso non vi ha mai accesso diretto se non in virtù del

⁵ Alcune di queste tesi sono anticipate in C. Crocco, *Mario Benedetti da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168. Al momento della stesura di quel saggio, tuttavia, non avevo ancora avuto accesso alla tesi su Michelstaedter, che ora posso citare direttamente. Il ritrovamento dello scritto di Benedetti si deve a Michele Joshua Maggini, come emerge dalla sua tesi di laurea: M. J. Maggini, *Tra filosofia, critica e poesia. Formazione culturale ed esperienza poetica di Mario Benedetti*, Università degli Studi di Bologna, relatore: prof. F. Carbognin, controrelatore: prof. S. Colangelo, a.a. 2019/2020. Ringrazio Maggini per avermi permesso di consultare il documento.

⁶ M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore: G. Scaramuzza, a.a. 1979-1980, pp. 23-24.

⁷ Benedetti cita da: A. Schopenhauer, *La quadruplica radice del principio di ragion sufficiente*, trad. it. a cura di E. Kühn-Amendola, Lanciano, Carabba, 1918; Id., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di P. Savy-Lopez e G. De Lorenzo, Bari, Laterza, 1928-30, vol. 2; C. Michelstaedter, *Opere*, a cura di G. Chiavacci, Firenze, Sansoni, 1958.

suo contraddittorio essere tanto parte del mondo dei fenomeni quanto soggetto che li esperisce – lo vedremo meglio nelle prossime pagine.

L'inadeguatezza del linguaggio, e dunque della poesia, rimane un tema centrale nella poetica di Benedetti, come emerge già dagli articoli usciti su «Scarto minimo», dalle interviste e dagli autocommenti.⁸ Se le parole sono schermo rispetto alla realtà, la letteratura non può rispecchiare le cose così come sono né avere un valore epistemologico solido e in grado di sfuggire alla mutevolezza del tempo.

La fiducia nelle possibilità della poesia si sfalda progressivamente nelle opere di Benedetti, fino a *Tersa morte*.⁹ In *Umana gloria* ci sono già espressioni che rimandano a questa forma di scetticismo gnoseologico: sono parole o frasi che indicano incertezza rispetto a ciò che si percepisce («non so come dire», «come non saprei dire», «forse potrei dire», «come spiegarmi», «penso a come dire»; *UG*, pp. 14, 30, 31, 59, 61), altre come quella che abbiamo appena visto: «il giorno ripetuto nel pensiero», «il vento negli occhi chiusi per pensarlo», «penso che guardiamo» (*UG*, pp. 40, 62). La poesia non presenta il mondo fisico così come è, bensì la sua percezione nella coscienza soggettiva. Ecco che allora *Con il sole nel muro grande di casa* non descrive il ricordo di una giornata, bensì un giorno del passato, così come si ripete nella mente di chi scrive, intersecandosi con le percezioni e gli stati d'animo del presente: il poeta cerca «le parole per dire gli occhi / fermati sulla colazione, dire che il pane / è più una cosa che mi nutre di altri giorni di allegria». Il quarto e il quinto verso, dove si ripete l'infinito «dire», completano la rappresentazione mentale, che però rimane ambigua dal punto di vista del significato: si cerca di ricordare il pane che, nutrendo, permette di avere altri giorni di allegria; oppure si vorrebbe dire che il pane è una cosa che nutre, quasi da celebrare, più di quanto non siano altri giorni felici.

IV. Lo stupore

Tenendo a mente queste considerazioni, passiamo ai versi succes-

⁸ Cfr. ad esempio M. Benedetti, *Maggio 2009. Intervista con Claudia Crocco*, in Id., *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, pp. 56-61. Cfr. anche M. Benedetti, *Autocommento a «Che cos'è la solitudine»*, a cura di M. Borio, in «Nuovi Argomenti», 23 aprile 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mario-benedetti-legge-che-cose-la-solitudine/> (ultimo accesso: 8/11/2021): «Il piano della rappresentazione, letteraria o attraverso l'arte figurativa, dà spessore a chi scrive: ma questo è oggi plausibile?».

⁹ Se ne parla più in dettaglio in C. Crocco, *Mario Benedetti* cit., soprattutto pp. 145-150, e in Ead., *Scrittura del limite. Su «Tersa morte» di Mario Benedetti*, in «Semicerchio», 50, giugno 2014, pp. 80-81.

sivi, dove si trovano svariate ripetizioni: «come», «sono andati» / «sono andate» (vv. 9-10), «dipinta» (vv. 12-13), «sera» (vv. 13-14). Come si nota facilmente, quelle a partire dal verso 9 sono anadiplosi, e connettono fra loro le diverse strofe del testo. Le ripetizioni (anafore, epifore ecc.) sono fra le figure retoriche più impiegate da Benedetti, fin dai suoi primi libri. Spesso hanno una funzione ritmica, dunque creano legami fra versi o all'interno della prosa.¹⁰ Nell'opera di Benedetti l'uso ritmico della ripetizione va distinto da quello lessicale, cioè la ripetizione di parole *refrain*: ad esempio, sostantivi e verbi riconducibili al campo semantico della vista. Sulla centralità dello sguardo nell'opera di Benedetti è già stato scritto in diverse sedi;¹¹ si può aggiungere che anche questo principio di poetica, probabilmente, è stato confermato e rafforzato dalla riflessione sull'opera di Michelstaedter. Per Michelstaedter, infatti, ciò che permette la conoscenza della realtà è «la percezione visiva, dove la percezione del ritmo degli oggetti definisce l'essere della realtà per l'uomo».¹²

Tornando all'altro tipo di ripetizione, quella sintattico-grammaticale, vale la pena di soffermarsi sui versi 6-7: «Come allora il tavolo è i bicchieri che porta / Come non siamo capaci di non pensare, di non immaginare». Qui si trova quella che si potrebbe definire una «falsa anafora»: nel primo caso il «come» è un avverbio con valore temporale, nel secondo ha valore esclamativo. La stessa parola, dunque, si ripete all'inizio di due versi consecutivi, ma con valore diverso sia dal punto di vista sintattico sia semantico.

Al verso 6 il «come» introduce un paragone fra il momento presente (che rimane indefinito) e un passato altrettanto imprecisato. Questa frase non ha senso compiuto, da un punto di vista logico, ma ciò non stupisce non di rado, nella sintassi poetica di Benedetti, si trova l'identificazione «x è y» propria dell'analogia («il tavolo è i bicchieri»)¹³

Anche se l'analogia è usata da molti degli autori novecenteschi cari a Benedetti, il punto di riferimento più importante è probabilmente la poesia di Milo De Angelis, come conferma un intervento sul numero 0 di «Scarto minimo»: la non concordanza delle persone e dei tempi nella frase viene considerata il segnale di una alterazione della norma linguistica entro la quale l'uomo comunica e vive; sono un modo di cre-

¹⁰ Cfr. ancora C. Crocco, *Mario Benedetti* cit.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 162, e R. Scarpa, *Mario Benedetti*, in G. Alfano (et al.), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 419-421.

¹² M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter* cit., p. 68.

¹³ A proposito dell'analogia in *Umana gloria*, cfr. A. Afribo, *Mario Benedetti* cit., p. 216.

are «perplexità circa un'oggettività presunta del referente senza però, per questo, accanirsi a negarlo».¹⁴ In questo modo riesce a concretizzarsi, a prendere forma, quella che Benedetti chiama «una solitudine non orfana»,¹⁵ citando un verso di De Angelis. Lo schema analogico è presente anche nei versi successivi di *Con il sole nel muro grande di casa*, ad esempio nel verso 13 («Le ortensie sono l'ombra che fiorisce, la sera è lungo il muro dipinta»), e in molti altri punti di *Umana gloria*. Ad esempio in *Città e campagna*, cioè la poesia successiva, si legge «Lo scavo è lo sguardo che tiene» e «Dove la neve è occuparsi di che cosa sono le erbe e i sassi» (*UG*, p. 34).

L'analogia, dunque, serve a manifestare una forma di stupore – così lo definisce lo stesso Benedetti in un altro articolo pubblicato su «Scarto minimo», intitolato appunto *Lo stupore, la lucidità*¹⁶ – rispetto alle cose e alla capacità del linguaggio di rispecchiarle. Lo stupore è un modo per non cadere nella “rettorica” michelstaedteriana, intesa come «inadeguata affermazione di individualità».¹⁷ Michelstaedter, infatti, fa propria la contraddizione descritta da Schopenhauer in *Il mondo come volontà e rappresentazione*: l'uomo è essere cosciente, da un lato, e appartiene all'essere da conoscere, dunque alla cosa in sé, dall'altro. Questa doppia appartenenza crea la possibilità di «una via dall'interno, quasi come un camminamento sotterraneo»¹⁸ tra l'essere cosciente e la cosa in sé, alla quale l'uomo non ha accesso dall'esterno. La realtà può entrare nella coscienza individuale come atto di volontà, ovvero come «simultaneamente intendere dall'interno un qualche avvenimento, che si presenti dall'esterno».¹⁹ La volontà è volontà alla vita, e manifestazione dell'Assoluto.²⁰ Dal momento che il soggetto

¹⁴ M. Benedetti, *Dinanzi al nulla*, in «Scarto minimo», 0, novembre 1986, pp. 25-26: p. 25.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Benedetti, *Lo stupore, la lucidità*, in «Scarto minimo», 3, aprile 1988, p. 14: «Probabilmente questo atteggiamento conferma l'essenza dello stupore: nello stupore è difficile fermarsi, trattenere la cosa vista. 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 versione chiara e vera».

¹⁷ M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter cit.*, p. 48.

¹⁸ *Ivi*, p. 25.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 25. «La volontà, come il modo, ancora trascendentale, che “pretende di agire” il “rapporto soggetto-oggetto”, innesca una contraddizione che si costituisce come negazione dell'Assoluto in quanto condizione della funzione del Soggetto

umano è un «apparato di forme trascendentali»,²¹ non può che avere una visione tragica della realtà, che esiste come puro insieme di fenomeni, priva di sostanza trascendentale. Qualsiasi pretesa di completezza nella rappresentazione della cosa in sé, da parte del soggetto, è una illusione, dunque una forma di «rettorica».

La reazione di Michelstaedter è la «dissoluzione del Soggetto»,²² che ha come estrema conseguenza anche la rimozione materiale delle sue condizioni di esistenza, dunque la morte. La poetica di Benedetti prende forma negli anni Ottanta – tra i primi esperimenti di scrittura e le riflessioni su rivista –, ed è influenzata dalla filosofia di Michelstaedter, dalla quale deriva la necessità di evitamento della rettorica. Ne derivano strategie formali e l'assestamento di una postura dell'*io* che si consolidano in *Umana gloria*. La conseguenza ultima di questa teoria della conoscenza, nell'opera di Benedetti, è la dissoluzione del soggetto poetico.

V. Straniamento

Torniamo al secondo elemento della falsa anafora presente in *Con il sole nel muro grande di casa*. Si potrebbe pensare che il valore del «come» (avverbio di tempo al verso 6) sia conservato nel verso successivo, ma ciò non accade: al verso 7 «come» diventa un avverbio esclamativo, che ribadisce la riflessione sulla non aderenza del linguaggio alla realtà. Ecco, sembra dire Benedetti: guardate come non siamo capaci di non pensare il mondo, come non siamo capaci di percepirlo senza una sua percezione soggettiva e frammentaria. E infatti le cose (il cortile, i fiori, la ghiaia) «sono andate nelle canzoni»: non ricordiamo la realtà così come è, bensì perché è entrata a far parte della rappresentazione letteraria. Questa interpretazione, se valida, avvicinerrebbe *Con il sole nel muro grande di casa* ad altri testi nei quali Benedetti riflette non solo sulle possibilità epistemologiche della letteratura, ma anche sulla liceità morale del gesto poetico: ad esempio *Che cos'è la solitudine*, dove l'*io* lirico si scusa con il lettore per essersi servito della rappresentazione di un suicidio come strumento letterario.²³ Per concludere questo punto, l'esclamazione è la seconda

trascendentale e quindi rivela il soggetto a sé come impotente, come volontà che è costretta a «rappresentarsi», che non è più assolutamente ma «diviene»».

²¹ *Ivi*, p. 28.

²² *Ibidem*.

²³ Va segnalata una interpretazione differente proposta recentemente da Riccardo Socci: secondo Socci, il verso conclusivo di *Che cos'è la solitudine* corrisponde al biglietto di addio della suicida, trovato da Benedetti in un articolo di giornale.

caratteristica che contribuisce a definire la postura di chi prende la parola nell'opera di Benedetti. Avverbi, congiunzioni esclamative e punti di sospensione sono molto presenti in *Umana gloria* e in *Pitture nere* («Oh inverno», «Oh incantami», «Non potevi che il rumore dell'acqua / e il venire giù della legna dirmi...», «Quello che avevamo... la casa, il tempo che cambiata di fuori, // l'andare via delle stagioni...» (*UG*, pp. 17, 75, 116, 105), «Dentro, inseparati, oh, ma gli altri uguali insieme», «Qui. / Oh»)²⁴ e indicano una forma di reticenza dell'io lirico. Si tratta di un altro modo di presentare lo stupore davanti alle cose, e il complesso stato mentale in cui si trova l'essere umano nel momento in cui il pensiero si intreccia alla percezione della realtà. Per questo motivo, dunque, in *Con il sole nel muro grande di casa* si può parlare di una falsa anafora: la ripetizione del «come» fa pensare che la parola abbia lo stesso valore in entrambi i versi, mentre cambia il suo valore sintattico e semantico, e questo crea una forma di straniamento.²⁵

Anche lo straniamento fa parte delle strategie formali che caratterizzano l'io lirico di *Umana gloria*. A questo proposito, è interessante l'accostamento di Benedetti fra la riflessione di Michelstaedter e l'espressionismo artistico:

Scrivo C. G. Argan a proposito di Van Gogh: «La domanda che assilla Van Gogh: come si dà la realtà, non già a chi la contempla per conoscerla ma a chi l'affronta vivendoci dentro, sentendola come un limite di cui soffre». [...] Vi è una lettera nella quale R.M. Rilke commenta un dipinto di Cézanne: le mele dipinte gli appaiono «inafferrabili» (o incomprensibili) se proprio si vuole, eppure tangibili, poiché avevano una loro «testarda presenza», pur essendo del tutto sottratte alla sfera dell'uomo [...] prima di Cézanne si dipingeva "io amo questa cosa", ora si dipinge "la cosa è qui"». Scrive L. Mittner: «con l'espressionismo [...] le cose ora esistono in sé, ma non esistono più per loro; simili alle mele di Cézanne

Seguendo questa ipotesi critica, nell'ultimo verso della poesia è la donna (e non il poeta) a prendere la parola. Socci suffraga questa tesi con un articolo di giornale del 1995, che identifica come quello al quale si allude nella poesia. Cfr. R. Socci, *Sei letture per Mario Benedetti*, seminario «Extrema ratio», Siena, 27 marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PiFL3ah4l-I> (ultimo accesso: 8/11/2021).

²⁴ M. Benedetti, *Pitture nere* cit., pp. 21, 107.

²⁵ Di straniamento in *Umana gloria* parla già Guido Mazzoni in G. Mazzoni, *Recensione a «Umana gloria»*, in «Almanacco dello Specchio», Milano, Mondadori, 2005, pp. 169-171. Si deve a Francesco Brancati, invece, l'accostamento fra l'opera di Benedetti, i concetti di «scarto» e di «limite» così come teorizzati negli articoli di «Scarto minimo», e le teorie di Šklovskij: cfr. F. Brancati, «E tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?». *Etica, memoria ed esperienza in «Umana gloria» di Mario Benedetti*, in «Italianistica», 1, gennaio-aprile 2020, pp. 231-243: p. 237.

ammirate da Rilke sono incomprensibili e ad un tempo irrefutabili». [...] L'esistenza delle cose «in sé» non è per l'uomo, ovvero, in senso michelstaedteriano, la struttura della «volontà alla vita» "è" incomprensibilmente. La realtà, allora, si presenta come insieme di forme stravolte nella consueta morfologia per le percezioni ordinarie che si staccano dalle cose a cui appartengono, conseguendo una deformazione della realtà nel suo insieme».²⁶

Lo straniamento, così come l'uso delle esclamazioni, serve a negare una conoscenza oggettiva. Questo tipo di prospettiva non è regressiva, come si legge in alcune interpretazioni critiche: la presentazione della realtà con un punto di vista che imita quello infantile è un modo per mostrare la cosa in sé deformandola, dunque lasciando traccia di una sua consapevole prospettiva soggettiva.

Anche l'antropizzazione di elementi naturali contribuisce a creare l'effetto di apparente regressione, come si nota nei versi successivi di *Con il sole nel muro grande di casa*. I versi 10-13 sono i più oscuri della poesia. Si tratta di un unico periodo, sebbene diviso in due parti da un punto di vista semantico: il verso 10 e la prima metà del verso 11 («sono andate... nuvole»), uniti attraverso un *enjambement*; la seconda metà dell'11 e il 12 («o nella trasparenza...più dipinta»). Se facciamo un esperimento di lettura mentale, notiamo facilmente che il primo segmento del periodo è completamente slegato dal secondo, dunque siamo in presenza di un anacoluto.

In questi versi c'è un altro uso del linguaggio che si trova spesso nell'opera di Benedetti, fin dall'esordio con *Moriremo guardati* (1982): un verbo di movimento è usato in modo metaforico. In questo caso le strade «sono andate a mostrare», dunque sembrano dotate di intenzionalità, possono comportarsi come se fossero persone. Esempi di questo tipo si trovano anche in altre poesie di *Umana gloria*: ad esempio, restando nella seconda sezione, nell'incipit di *La casa della Gjave* («Sono finiti gli anni della casa / anche quelli che si pensava fossero ancora lì / con gli abeti, la bicicletta che tenevano su»), o in *Log, Ambleteuse* («e la primavera gira gli occhi nella primavera») e in *Venerdì santo* («Il cielo sta su nel pensiero di piangere»; *UG*, pp. 30, 40, 31).

VI. La sintassi e il lessico

Se riconsideriamo i versi 10-13 da un punto di vista sintattico, possiamo notare che seguono il flusso del pensiero più che quello della logica ordinaria. Non si tratta di una sintassi irrazionale, bensì alogi-

²⁶ M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter* cit., p. 63.

ca.²⁷ Riprendendo l'intervento che Benedetti dedica a De Angelis sul numero 0 di «Scarto minimo», vi si legge che anche la paratassi contribuisce a creare una condizione di scetticismo rispetto all'oggettività epistemologica della letteratura: «Nella giustificazione emerge infatti la caratteristica di necessità e insieme di superfluità degli eventi».²⁸ La sintassi sghemba di *Umana gloria*, con frequenti dislocazioni e anacoluti, costituisce un altro modo per presentare un punto di vista soggettivo e volutamente frammentario sulla realtà.

Abbiamo già commentato il verso 13 («Le ortensie sono l'ombra che fiorisce, la sera è lungo il muro dipinta»), che presenta una classica struttura analogica ed è ritmicamente unito al verso precedente attraverso una epistrafe («dipinta»). Aggiungiamo che questo verso può essere interpretato come il risultato dell'unione di due versi che alludono all'endecasillabo.²⁹

A partire da questo verso, possiamo integrare l'analisi di *Con il sole nel muro grande di casa* con brevi considerazioni sul lessico. L'opera di Benedetti presenta un lessico tutto sommato abbastanza limitato, con poche escursioni e molti termini che si ripetono. In *Con il sole nel muro grande di casa* si trovano parole appartenenti a tre macrogruppi lessicali: innanzitutto nomi che indicano oggetti poveri, quotidiani («pane», «bicchieri», «bottiglie», «cortile», «ghiaia», «colazione»); quindi sostantivi che descrivono un paesaggio naturale in apparenza idillico («mattino», «erba», «sole», «nuvole», «fiori», «strade», «tramonti», «ortensie», «ombra», «sera», «primavera»); infine parole astratte, che si riferiscono alla visione e al pensiero («parole», «occhi», «pensare», «immaginare»). Abbiamo già accennato alle ripetizioni che alludono al campo visivo.

Per quanto riguarda gli oggetti che riguardano il paesaggio e la vita quotidiana, vale la pena ribadire che, se da un lato fanno parte della ricreazione di uno sguardo infantile, che rinuncia alle categorie della logica adulta e conserva la mimesi dello stupore, dall'altro non creano mai un idillio. La riduzione della realtà ai suoi minimi termini serve a definire un paesaggio primitivo, più che regressivo. L'ambiente naturale di *Umana gloria* è tratteggiato nei suoi aspetti essenziali, come a partire da una prospettiva minimalista, infantile più che leziosa, o ingenua più che sentimentale.

²⁷ G. Mazzoni, *Recensione a «Umana gloria»* cit.

²⁸ M. Benedetti, *Dinanzi al nulla* cit.

²⁹ Nel primo segmento c'è un endecasillabo vero e proprio, con accenti di 2, 4, 6 e 10; nel secondo c'è quello che probabilmente si può leggere come decasillabo con accenti di 2, 6 e 9, che dunque allude all'endecasillabo. Un altro endecasillabo canonico si trova all'interno del verso 8: «e solo in questo i fiori nel cortile».

VII. «Una forza ostinatamente attiva»

Passiamo, infine, al distico di chiusura di *Con il sole nel muro grande di casa*: «Saremo una sera chiara, quasi di primavera, sopra i vasi di menta, / le conche di terra e foglie in più di un bosco». Il verso 14 si lega al precedente attraverso la ripetizione di «primavera». Da un punto di vista metrico, si può notare la presenza di segmenti interni che alludono al settenario («Saremo una sera chiara | quasi di primavera | sopra i vasi di menta»), come d'altronde accade in altri punti della poesia.³⁰

Ancora una volta c'è una forma di antropizzazione, con uno scambio tra il soggetto che guarda e l'oggetto guardato: l'io – che in questo caso parla al plurale – diventa il paesaggio osservato nel ricordo. Anche questa forma di dispersione dell'io lirico fa parte delle strategie di dissoluzione del soggetto poetico.

Come notato all'inizio di questo commento, alla fine della poesia compare il futuro («saremo»). Non è un tempo molto usato da Benedetti, ma compare (oltre che in *Con il sole nel muro grande di casa*) anche nel titolo di una sezione di *Umana gloria*, *Qualcuno guarderà il bene*, e negli ultimi due testi che ne fanno parte: *Ferma vita* («Soffriranno le strade, il fiume, / quello che tu vorrai che soffra. E più da vicino / qualcuno guarderà il bene, / anno dopo anno, da quello che c'era a questa casa nuova»; *UG*, p. 93) e *Matrimonio al rifugio Fodara Vedla* («Nessuna cultura toglierà le mani alle mani / la pelle ai vestiti. / Difendiamo anche nella disputa le nostre vite, / ci difendiamo da chi vuole altre cose, / si cerca di venire a un patto, / di non farci troppo del male»; *UG*, p. 94). In tutti questi casi l'indicativo futuro non è usato con il suo valore semantico reale: non indica una azione che si compirà in un tempo successivo a quello nel quale si parla o si scrive, bensì sembra trasmettere una forma di auspicio, o di speranza celata. Le poesie che presentano il futuro sono fra le poche nelle quali sembra essere presente quella che Zanzotto, a proposito del terzo libro di Benedetti (*Il cielo per sempre*), definiva «una forza ostinatamente attiva»,³¹ che

³⁰ Il primo segmento del verso, in realtà, è un ottonario («Saremo una sera chiara»), mentre gli altri due sono settenari. Si può interpretare in questo modo, cioè come settenario, anche il verso 6. In generale, però, *Con il sole nel muro grande di casa* è una poesia dalla metrica irregolare, come molte altre di *Umana gloria*.

³¹ «Il sogno celeste di Benedetti, che tuttavia riesce a dare ai suoi cieli pur così cupi una trasparenza cristallina, sembra così l'ultimo grido possibile di una speranza che in questi ultimi tempi è andata sempre più affievolendosi. Non c'è una zona dove la speranza possa realmente accamparsi e la terra è il regno della contraddizione, di una contraddizione assolutamente insanabile. Restare sulla terra, su una terra risanata, sarebbe la vera meraviglia, ma appunto, dice il poeta, la terra è quella in cui

riscatta la sua poesia dalla componente puramente depressiva, e permette il superamento della contraddizione terrena. La realtà non è mai un idillio, neanche quando filtrata attraverso i ricordi, e non è mai del tutto accessibile se non nella forma mediata della rappresentazione. Ciò crea una visione tragica della vita e dell'arte stessa. Tuttavia in pochi testi – fra i quali *Con il sole nel muro grande di casa* – sembra presente una accettazione della realtà e dei limiti conoscitivi umani che affianca al pensiero tragico una forma di speranza.

ad ogni pie' sospinto ci si incontra con la nebbia, con la febbre, con la neoplasia». A. Zanzotto, *Intervento per la Radio Svizzera italiana*, 18 aprile 1990.