

Dario Bellezza

Invettive e licenze

Edizione critica
e commentata

a cura di
Stefano Bottero

e-ISSN 2610-9522 ISSN 2610-9514

Italianistica. Nuova serie 6



Edizioni
Ca' Foscari

Dario Bellezza, *Invettive e licenze*

Italianistica. Nuova serie

Serie diretta da
Tiziano Zanato

6



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica. Nuova serie

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Simone Albonico (Université de Lausanne, Suisse)

Gabriele Baldassari (Università Statale di Milano, Italia)

Zygmunt G. Barański (University of Cambridge, United Kingdom; University of Notre Dame, Indiana, USA)

Paolo Borsa (Université de Fribourg, Suisse)

Andrea Comboni (Università di Trento, Italia)

Elisa Curti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Simon Gilson (University of Oxford, United Kingdom)

Bernhard Huss (Freie Universität Berlin, Deutschland)

David Lines (University of Warwick, United Kingdom)

Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, Deutschland)

Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)

Carlo Enrico Roggia (Université de Genève, Suisse)

Niccolò Scaffai (Università di Siena, Italia)

Segreteria di redazione

Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9522

ISSN 2610-9514



URL <http://edizionicafoscarì.unive.it/it/edizioni/collane/italianistica-nuova-serie/>

Dario Bellezza

Invettive e licenze

Edizione critica e commentata

a cura di
Stefano Bottero

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2025

Dario Bellezza, *Invettive e licenze*. Edizione critica e commentata
A cura di Stefano Bottero

© 2025 Stefano Bottero per il testo
© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays published have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
edizionicafoscarì.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2025
ISBN 978-88-6969-946-7 [ebook]



Dario Bellezza, *Invettive e licenze*. Edizione critica e commentata — a cura di Stefano Bottero — Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025 —xiv+468 pp.; 23 cm — (Italianistica. Nuova serie; 4). — ISBN 978-88-6969-946-7.

URL <https://edizionicafoscarì.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-946-7>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-946-7>

Dario Bellezza, *Invettive e licenze*

Edizione critica e commentata

a cura di Stefano Bottero

Abstract

This monograph presents the first critical and annotated edition of *Invettive e licenze* (Garzanti, 1971), Dario Bellezza's debut collection and a landmark in late twentieth-century Italian poetry. Drawing on unpublished manuscripts and documents from the Bellezza Archive, the study reconstructs the collection's genetic evolution through philological analysis, revealing a broad intertextual framework. The edition thereby demonstrates how Bellezza forged a poetics rooted in literary and everyday language as well as sexuality, dissolving the boundary between the living and the poetic body.

Keywords Dario Bellezza. *Invettive e licenze*. Critical Edition. Contemporary Italian poetry. Queer poetry. Twentieth-Century Italian Literature.

Dario Bellezza, *Invettive e licenze*

Edizione critica e commentata

a cura di Stefano Bottero

Ringraziamenti

La realizzazione di questa edizione non sarebbe stata possibile senza il supporto di Gloria Bellezza. A lei e alla sua famiglia, che sulla ricerca hanno vegliato con affetto, rispetto e fiducia, vanno i più profondi ringraziamenti – e la dedica. Un ulteriore debito di riconoscenza lega questo lavoro alla vicinanza e alla disponibilità del Professor Alessandro Cinquegrani, del Professor Giuseppe Garrera, del Professor Mimmo Cangiano, del Professor Tiziano Zanato e della Professoressa Francesca Valcamonico; per la consulenza filologica e la lettura: alla Dottoressa Noemi Nagy. A loro si estende la gratitudine. Alla Professoressa Biancamaria Frabotta, che di questo studio ha seguito i primi passi, si rivolge infine un indelebile e vivente ricordo.

Dario Bellezza, *Invettive e licenze*
Edizione critica e commentata
a cura di Stefano Bottero

Sommario

Prefazione	xi
Introduzione	3
I	39
II	49
III	141
IV	223
V	289
VI	369
Appendice 1970	387
Abbreviazioni	449
Bibliografia	453

Prefazione

Alessandro Cinquegrani
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

«Ma non saprai giammai perché sorrido»: *Invettive e licenze* comincia con un'avversativa e forse un'avversione verso il lettore, una presa di distanza, un inno all'inconoscibilità dell'io. Il critico può essere intimidito da un atteggiamento tanto refrattario alla comprensione e dunque all'interpretazione.

Quel sorriso imperscrutabile è quello della Gioconda dannunziana, simbolo di armonia e di perfezione ma anche Sfinge enigmatica che intimidisce. Oltre che nel testo *Al poeta Andrea Sperelli*, come si sottolinea nel commento, il verso è utilizzato da Gabriele D'Annunzio anche nel testo *L'Uomo che rubò la "Gioconda"*, che il poeta progetta come sceneggiatura destinata a David Griffith, che però la rifiutò.

L'opera racconta di un alchimista, che grazie alle sue capacità, con grande emozione e trasporto, riesce a portare la Gioconda in vita, salvo poi scoprire che la vita le ha sottratto proprio il suo enigmatico sorriso. Così rinuncia e riporta il quadro alla situazione originaria. Si potrebbe dire - con le parole di Bellezza - che si trasforma in un «alchimista a rovescio» che «l'oro dell'ambizione trasforma in vile metallo».

Anche Bellezza rifiuta il processo alchemico. Le tre fasi - Nigredo, Albedo, Rubedo - che dovrebbero prima disciogliere la materia, poi purificarla e infine ricomporla, non si hanno in questa poesia. «Il sorriso della Gioconda era», scrive Angelo Conti, «una luce

che dalle labbra e dagli occhi della donna passa nel paese in un serpeggiamento di fiumi e si allarga e l'invade tutto intero e diventa riso della natura. Il miracolo d'un accordo perfetto dell'uomo con le cose che ha compiuto». In Bellezza gli elementi restano disgiunti come l'«Orfeo scalmanato» e l'Euridice «troia infingarda»: rifiuta il processo alchemico, rifiuta di sublimarsi in unione.

Questa poesia resta rinchiusa nella sua solitudine - «che peccato questa solitudine»; «mia contorta psicologia che mi destina | alla solitudine»; «perenni amanti della mia solitudine piena»; «dormo | in piedi la mia solitudine»... - in un tempo, l'inizio degli anni Settanta, in un cui sublimare l'esperienza dell'io in un simbolo di un'ideologia o in una collettività parlante sembrava una necessità. Perciò la poesia di Bellezza è una soglia storica, una mutazione di paradigma, il cui «valore universale», per dirla con Pirandello, sta nel non ridursi a sistema, rifiutare la Rubedo, rimanere sistematicamente legata alla contingenza, almeno quanto la Gioconda dannunziana era destinata a restare nel suo simbolo, a essere «l'accordo perfetto» dell'uomo con la natura, senza poter essere realtà, vita, e lui all'opposto «Sciagurato solo di me so parlare. | Senza simboli da visceralmente| squadernare»; «ormai c'è solo rumore di me».

Che cosa resta dunque all'alchimista-critico, di fronte a questa refrattarietà del testo ad aprirsi al significato? Questa edizione di *Invettive e licenze*, che nasce su iniziativa di Stefano Bottero presso il Dottorato di Italianistica dell'Università Ca' Foscari Venezia, nasce dal rispetto per il testo e della sua contingenza, nasce da un atteggiamento del tutto laico del critico, che si rivolge a una tenace auscultazione del verso. Del processo alchemico del critico di fronte al testo, Bottero ci mostra tutte le fasi, senza ridurle al solo esito che sarebbe insufficiente o imperfetto.

Così parte dall'accesso all'Archivio: la Nigredo avviene nell'analisi dei manoscritti in cui i testi si disciolgono nelle carte di lavoro di proprietà di Giuseppe Garrera: inizia dalla catalogazione, poi la consultazione, infine la resa nell'edizione delle varianti. E già in questa prima fase, le scoperte e le novità sono molte, già solo l'appoggiarsi a carte finora inesplorate, rende questa edizione di *Invettive e licenze* unica e nuova rispetto al passato, anche rispetto all'edizione dell'Oscar Mondadori che non faceva i conti con questi manoscritti.

Poi c'è l'Albedo: la sublimazione dei singoli testi, la ricostruzione del processo genetico e del sistema delle fonti. Anche per questa fase, Bottero ha potuto contare su materiali in gran parte inesplorati, ovvero la Biblioteca di Dario Bellezza, i testi studiati e consultati, sottolineati e appuntati.

Infine l'ultimo atto, la Rubedo. È qui posto all'inizio, nell'introduzione, è il tempo in cui tutto si ricompone. Perché ovviamente la poesia di Bellezza ha un ruolo nella storia della letteratura che va definito e

circoscritto, anche se non va ridotto a una formula o a un'etichetta: *Ma non saprai giammai*. Bottero rispetta queste parole, mostra il cantiere di lavoro, rifiuta scorciatoie critiche e giunge a un'edizione capace di porsi come punto di riferimento per lo studio dell'autore e della poesia contemporanea.

«Un giovane poeta capelluto sfoglia una rosa e getta le foglie verso il sorriso inesplicabile», così concludeva D'Annunzio *L'uomo che rubò la "Gioconda"*.

Dario Bellezza
Invettive e licenze

Edizione critica e commentata

Introduzione

Sommario 1 Premessa critica. – 1.1 Contesto. – 1.2 Esempio pasoliniano. – 1.3 Novità e prospettive. – 2 Nota biobibliografica. – 3 Note al testo. – 3.1 Testo base. – 3.2 Apparato e commento. – 3.3 Edizioni della raccolta. – 3.4 Nota sull'Archivio Bellezza. – 3.5 Testimoni dell'Archivio Bellezza e criteri di registrazione.

1 Premessa critica

1.1 Contesto

Invettive e licenze esce per Garzanti nel 1971. I testi che raccoglie sono stati scritti, orientativamente, tra questa data e il 1967 – dunque nella prima metà dei vent'anni di Dario Bellezza. Delle novantasei poesie che compongono il *corpus*, al momento dell'uscita cinquantacinque (di cui trentasei con varianti) sono già pubblicate su *Nuovi Argomenti*, e cinque (di cui tre con varianti) su *Paragone*.¹ Sono anni di grande attività creativa per Bellezza, che già nel 1970 licenzia per De Donato il suo primo romanzo: *L'innocenza* – prefatto da Alberto Moravia. Questo, già nel 1969 accompagnava con uno scritto introduttivo la

¹ Sono tenute in considerazione anche le datazioni e le dediche poi espunte dalle lezioni di IL71 e seguenti.

traduzione dell'*Histoire de l'œil* di Georges Bataille di Bellezza, che gli dedicava nello stesso anno il poemetto *Colosseo* (in NA13).

Tanto è importante la vicinanza di Moravia, in quegli anni, per Bellezza, quanto lo è in senso allargato quella del contesto intellettuale di *Nuovi Argomenti*: suoi principali riferimenti affettivi, oltre che letterari e poetici, diventano presto Enzo Siciliano, Elsa Morante, Sandro Penna, Pierpaolo Pasolini e Amelia Rosselli. Il rapporto con quest'ultima fornisce, in particolare, un esempio emblematico per identificare come tale frangente relazionale fosse per il poeta importante, oltre che sul piano personale, su quello creativo. Le analisi dei testi della terza sezione di *Invettive e licenze* permettono infatti di osservare una significativa influenza compositiva da parte dell'opera di Rosselli - scandita su base linguistica, estetica e di tematizzazione del rapporto.²

È questo, probabilmente, il caso più emblematico rispetto alla qualità di intersezione creativa che si stabilisce in *Invettive e licenze* tra l'Io scrivente e i materiali del canone letterario. Caso da contestualizzarsi all'interno di una fittissima rete di riferimenti intertestuali e interdiscorsivi, che l'attraversamento ermeneutico pone in luce. Particolarmente interessante, in questo senso, è l'analisi del titolo: si consideri che già in NA18, nel 1970, Bellezza pubblica la silloge *Licenze*. In NA19, due mesi dopo, appare il gruppo delle *Seconde licenze*: entrambe le sillogi contengono poesie poi ripubblicate, con varianti, in IL71 e seguenti. Guardando invece a NA14 (che, pure, contiene un complesso di testi intitolato *Poesie per un giovane amico morto e vivo*), pubblicato nel 1969, si nota la presenza alle pagine 80-8 di un gruppo di poesie di Rosanna Guerrini, raccolte sotto il titolo di *Seconde invettive*. L'aggettivo «seconde» è da lei impiegato per indicare che le poesie riunite nel periodico fanno seguito a quelle di una sua precedente pubblicazione in volume del 1966: la raccolta poetica *Invettive* (Guerrini 1966). Sebbene tra *Invettive e licenze* e quest'ultima non si riscontrino contatti intertestuali significativi, la ricostruzione genealogica qui presentata acquista rilevanza proprio perché mostra archetipicamente la tendenza di Bellezza (osservabile poi in maniera diffusa nel *corpus* della raccolta) a rifunzionalizzare, in senso citazionale, materiali verbali originariamente appartenenti ad altri contesti letterari.

L'osservazione delle dimensioni allargate di tale rete di riferimenti lessicali, estetici e tematici (che il presente lavoro mette per la prima volta in luce) pone quindi delle questioni di grande interesse: porta a riconsiderare le proposizioni critiche relative alla figura di Bellezza come quella di un «giovane poeta *maudit*». Sulla base dei dati tratti

2 La questione è ampiamente approfondita nelle analisi dei testi della terza sezione della raccolta - cf. ad es.: *Dov'è la sterilità che t'accompagna* e *Fumavi sigarette drogate*.

dalle analisi testuali, suffragate dallo spoglio della biblioteca privata del poeta (oggi conservata dalla famiglia Bellezza),³ l'idea di un processo compositivo da lui articolato assecondando illuminazioni ispirative appare infatti inesatta. Il profilo che emerge è invece quello di un poeta già profondamente consapevole dei propri riferimenti e delle proprie traiettorie di rapporto intertestuale. È quest'ultimo un aspetto che fatica a registrare lo stesso Pasolini – che nella nota con cui accompagna l'uscita di IL71 si chiede:

Da dove viene Dario Bellezza? Da un mondo vecchio che egli, accecato dal suo dolore e dalla sua mancanza di libertà, non ha potuto o voluto o osato riconoscere come vecchio.⁴

Nella raccolta si osserva una tensione all'abbattimento della parete che separa il *corpo vivo* dal *corpo estetico*. La singolarità soggettiva del corpo del poeta, che costituisce l'elemento centrale della sostanziale totalità dei testi, è inquadrata dall'intersezione delle coordinate esistenziali ed esperienziali dell'io scrivente stesso. In altre parole: da una tensione estetica generata dall'incontro tra la sua dimensione ontologico-identitaria e quella dell'accadere empirico (e delle relative implicazioni emozionali). L'atto poetico è quindi qualcosa che non avviene, per Bellezza, *nel* corpo, ma che accade *al* corpo. Questa dinamica lo pone in linea con una prospettiva già dannunziana: la specificità vocale della persona scrivente, nelle sue poesie, è individuata dalle circostanze di dolore in cui è inserita – come reagente di contrasto.

La sistematicità della selezione linguistica dai materiali del contemporaneo riguarda quindi da vicino la concezione sia compositiva, sia identitaria di Bellezza: nell'impiego della lingua comune, del quotidiano, i fenomeni del corpo e delle relazioni del corpo incontrano un'estetizzazione che l'autore intende in maniera non-mediata. Le parole del sesso (e, più in generale, della relazionalità interpersonale) veicolano lo sforzo poetico di *autenticità vocale* – funzionale a inquadrare la soggettività scrivente nel modo più immediato possibile. Ciò che tuttavia l'analisi del poeta di Casarsa non coglie (e, anzi, commettendo un errore, contraddice) è la profonda afferenza di Bellezza al lessico della letteratura, contemporanea e non-. Continua Pasolini:

3 Esemplicativo, in questo senso, è il caso della *Lucia di Lammermoor* (cf. commento a *Simile a Giacobbe che lotta*). La presenza del libretto nella biblioteca del poeta sostiene infatti significativamente l'ipotesi intertestuale, fornendo un elemento utile per la verifica della effettiva derivazione lessicale. L'operazione di spoglio librario, così, permette di contestualizzare la dialettica bellezziana di rifunzionalizzazione dei materiali verbali nello specifico del complesso delle edizioni da lui possedute.

4 P.P. Pasolini, Risvolto di copertina in IL71.

Dario Bellezza almeno lessicalmente ha preso ben poco dalla letteratura: ha preso dai giornali, dalle riviste letterarie dell'ultimo decennio, dai dibattiti, dal linguaggio medio, dai cascami letterari passati a un livello inferiore o al parlare comune dei privilegiati, dal dizionario piccolo borghese professionale.⁵

L'impiego in *Invettive e licenze* di materiali semantici tratti dalla sfera della comunicazione quotidiana è, a tutti gli effetti, incontrovertibile. Risulta tuttavia inesatto affermare l'aver «preso ben poco» di Bellezza «dalla letteratura», stante il fatto che proprio da quest'ambito il poeta *prende* molto. Nei suoi testi, sono infatti numerose le immissioni di citazioni (più o meno mediate) e le riprese da un orizzonte poetico e letterario sia recente che lontano nel tempo. È il caso, ad esempio, di Orazio, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, fino a Leopardi, Carducci, Pascoli, Gozzano, Penna, Rosselli e lo stesso Pasolini. A spiccare, in particolare, è il profilo di D'Annunzio, che assume un rilievo specifico in funzione sia della grande diffusione delle riprese dalla sua opera, sia del posizionamento di un calco dalla sua poesia come primo verso della stessa *Invettive e licenze*: «Ma non saprai giammai perché sorrido.»⁶

Rilevare l'inesattezza della proposizione di Pasolini acquista inoltre interesse in funzione della diffusa considerazione critica di Bellezza come 'poeta pasoliniano' - considerazione che il presente lavoro permette (e propone) di decostruire. Si tratta di un punto fondamentale, in quanto mostra come la connessione tra l'approccio critico speculativo, e l'analisi filologica dei materiali d'archivio e a stampa precedenti a IL71, permetta di approfondire in maniera inedita questioni che rischiano altrimenti di assumere, nell'ambito degli studi su Bellezza, lo statuto di 'luogo comune'.⁷

1.2 Esempio pasoliniano

Guardando ancora al contesto dei rapporti tra Bellezza e il frangente relazionale-intellettuale di *Nuovi Argomenti*, si consideri la testimonianza che Enzo Siciliano riporta in *Vita di Pasolini* a proposito delle prime fasi di rapporto tra i due:

Dalla selezione dei manoscritti ricevuti [dalla redazione di *Nuovi Argomenti*], vennero ritagliati alcuni nomi: Dario Bellezza, Giorgio Manacorda, Renzo Paris. Fra questi, Bellezza, per l'istinto

5 P.P. Pasolini, Risvolto di copertina in IL71.

6 La questione è approfondita nel commento al testo, a cui si rimanda.

7 Si intende: sia nel senso del rifiuto che dell'accettazione di esso.

naturalmente lirico dei suoi versi, convinse Pier Paolo più di altri. Di Bellezza lo divertiva altresì l'inclinazione al folle pettegolare. Pier Paolo diceva che Bellezza era il «prete di se stesso», in una forma inconsapevolmente comica. Quella comicità riscattava tracce di vecchio maledettismo: siglava uno scrittore moderno. Bellezza abbandonò la famiglia: aveva bisogno di sbarcare un difficile lunario. Per qualche anno, fra i Sessanta e i Settanta, Pier Paolo lo incaricò di sbrigare la sua corrispondenza non strettamente personale. In questo modo, occhiali pesanti sul naso, folti capelli nerissimi, Bellezza guadagnava un mensile, per quanto minimo, e poteva scrivere *Invettive e licenze*. (Siciliano 1995, 391-2)

Il quadro offerto da Siciliano risulta una categorizzazione stereotipata del giovane poeta, in quanto modellata su un'estetica *maudit* e *bohémien* – come mostra l'adozione di moduli descrittivi al limite del *cliché*. Tra le diverse testimonianze offerte a proposito dell'incontro tra Bellezza e Pasolini nella seconda metà degli anni Sessanta,⁸ ciò nonostante, la presente è di particolare richiamo: è infatti rilevante la collocazione della nascita dell'interesse pasoliniano per la sua figura in un contesto di attenzione allargata, da parte di *Nuovi Argomenti*, alle 'nuove voci'.

Rapportando questo dato alla celebre attestazione pasoliniana di Bellezza come «miglior poeta della nuova generazione» (ancora sul risvolto di copertina di IL71), è infatti possibile notare come la panoramica sulle 'nuove' esperienze creative del decennio fosse orientata dal criterio generazionale senza tuttavia considerare in maniera preminente la sfumatura anagrafica. In altre parole: l'afferenza dei giovani poeti a un unico contesto anagrafico non è di per sé un fattore rilevante per il giudizio della redazione di *Nuovi Argomenti* e, nello specifico, di Pasolini. L'approccio alle nuove voci è basato sulla 'novità' stessa della loro proposta – e non sulla specificità della loro generazione anagrafica di appartenenza. La questione emerge chiaramente in un intervento di Pasolini del dicembre 1969 nella rubrica *Il caos*:⁹ già due anni prima della pubblicazione di *Invettive e licenze*, Bellezza viene indicato come uno dei due unici nuovi «scrittori di versi "scoperti"» da lui negli ultimi «dieci anni» (Pasolini [1969] 1992). L'altra è Amelia Rosselli, nata quattordici anni prima di Bellezza.

Rispetto allo specifico della riflessione sulla sussistenza effettiva (o meno) di un nesso di 'filialità'¹⁰ tra il giovane poeta e Pasolini,

8 La cronologia è ricostruita nel § 2 *Nota bibliografica*, a cui si rimanda.

9 Tenuta da Pasolini sul settimanale *Tempo* tra il 1968 e il 1970.

10 Il termine, qui impiegato in senso allargato e in riferimento alla sussistenza di un contesto di relazione formativa (i cui riflessi si osservano nelle componenti testuali), è

non considerare questo dato corrobora un rischio di associazione che, con Spagnoletti, si attesta già nella prima metà degli anni Settanta - quando proporre una lettura di *Invettive e licenze* come testo 'non-pasoliniano' voleva dire usare «parole» che, allo stesso Bellezza, apparivano «strane, giacché non erano state pronunciate da nessuno» (Spagnoletti 2003, 669). Le radici del giudizio critico che vede in Pasolini il *maître à penser* di Bellezza per eccellenza, ad ogni modo, poggiano inevitabilmente sulla 'consacrazione' derivata dalla suddetta presentazione. È tuttavia necessario contestualizzare quest'ultima all'interno di un orizzonte critico più ampio per evitare di darne una lettura ap problematica - e volta a *confermare*, più che a *interrogare*.

Si consideri in questo senso che la vicinanza affettiva e relazionale tra Bellezza e Pasolini costituisce un fatto ampiamente attestato presso la critica coeva e successiva alla pubblicazione della raccolta. Si tratta di un dato non trascurabile, perché agisce sul discorso critico allo stesso modo della presentazione di IL71 - ossia: promuovendo una lettura del nesso di rapporto come *fondativo* per la costruzione dell'universo estetico e poetico di Bellezza. L'idea della radice pasoliniana in *Invettive e licenze* appare basarsi spesso, infatti, sull'adozione di un'impostazione epistemologica biografizzante, più che ermeneutica.

La questione è già registrata da Deidier in TP, quando sottolinea il fatto che «Penna e Pasolini restano, più che mentori, come ombre remote, vessilli fin troppo spesso citati ed esibiti dai lettori».¹¹ La criticità viene osservata anche da Bellezza, che in un'intervista con Paolo Mattei pubblicata in *Poesia* lamenta la tendenza (comune a lettori e a critici) di approcciarsi alla sua opera proponendone un'interpretazione su base esclusivamente biografica (Mattei 1996, 27). L'analisi della sua prima produzione permette quindi di osservare quanto la derivazione pasoliniana eserciti su di lui un'influenza certamente importante, ma non fondativa.

Un elemento decisivo per la messa in questione del τόπος critico di Bellezza come 'poeta pasoliniano' è tuttavia offerto dall'adozione della metodologia d'indagine ecdotica, riferita ai materiali autografi e a stampa. Questa consente di osservare un'interessante stratificazione relativa alla dedica di *M'aggirò fra ricatti e botte e licenzio*, in IL71 e seguenti, *A Pier Paolo Pasolini*. Tra i documenti d'Archivio, il testo della poesia appare in due diverse lezioni: in C8D43 (dat.) priva di dedica, e in C8D47 (ms) dedicata a un'altra figura centrale per

già utilizzato da Borio. La studiosa sottolinea infatti come, nella presentazione di IL71, Pasolini *proietti* «su Bellezza una sorta di filiazione fiduciosa» (2016, 150).

11 R. Deidier, *Introduzione* in TP VII.

Bellezza nei secondi anni Sessanta a livello affettivo e letterario, ossia *A Enzo Siciliano*.

A questo quadro, già di per sé particolarmente significativo, si aggiunge l'osservazione della dedica *A Pier Paolo Pasolini* associata al testo di *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* nella (sola) lezione di NA16, nel 1969. La trafila così ricostruita acquista grande importanza, non solo perché smentisce l'ipotesi di una derivazione ispirativa di *M'aggio fra ricatti e botte e licenzio 'a Pasolini'* al momento della sua composizione, ma anche perché rivela la ragione strumentale implicita alla dedica stessa. Nel passaggio da NA16 a IL71, questa viene infatti dislocata dalla sua sede originale a un testo specificamente rappresentativo dell'intera raccolta.¹² Il senso di 'affiliazione pasoliniana' è impiegato dal poeta (modificando la precedente associazione a Siciliano) proprio in una poesia dove la tensione declaratoria assume un ruolo centrale.¹³ Diversi fattori spingono così a richiamare alla cautela nell'associare l'esordio di Bellezza alla paternità pasoliniana.¹⁴

Questo esempio rivela quindi la sostanziale importanza di avvalersi del supporto filologico: l'integrazione di tale metodologia al discorso prettamente critico consente la progressione degli studi sull'autore - mostrando, come si è detto, nello specifico di *Invettive e licenze*, la presenza di una consistente trama intertestuale e interdiscorsiva, estesa ai corpora poetici di diversi autori solo 'tra cui' (e non in posizione privilegiata) quello di Pasolini.

1.3 Novità e prospettive

Laddove il caso pasoliniano offre un campione esemplare per mettere a fuoco la necessità di uno studio su Bellezza che integri l'approccio ecdotico e quello critico-speculativo, tale necessità emerge a più riprese nello spoglio dei contributi critici a lui dedicati negli ultimi anni. Ad esempio, guardando alla monografia dedicata al poeta da Giovanni Inzerillo e considerando l'ipotesi di quest'ultimo sulla possibile sussistenza di un richiamo, nel titolo *Invettive e licenze*, a quello penniano di *Croce e delizia* (Inzerillo 2019, 22), si nota chiaramente come l'analisi dei dati empirici relativi alle prime pubblicazioni di Bellezza e alla produzione di Guerrini fornisca degli

12 A proposito della questione e dei punti di contatto tra i due testi si rimanda ai rispettivi commenti.

13 Cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

14 Non ultima, a questo proposito, è la prospettiva del poeta stesso, che (ad es.) già nel 1977 dichiara: «Pasolini mi ha influenzato meno di quanto gli altri pensano o io faccio credere» (Sica 2015).

elementi imprescindibili per l'avanzamento del discorso critico. Tale procedimento analitico permette, se non di escludere, di integrare la prospettiva dello studioso, formulando un'ipotesi più concreta sulla radice ispirativa soggiacente al titolo (che si riflette a sua volta, a più riprese, nella materia testuale).¹⁵

Proposte come quelle di Inzerillo non sono comunque da considerarsi negativamente. Rifacendoci alla lezione di Segre (2001, 108), simili prospettive sono ascrivibili al frangente dell'«incremento di significazione» - ossia alla inevitabile «conseguenza positiva del mutare e talora dell'allargarsi di orizzonti dei riceventi». A questo proposito, l'ancoraggio del ragionamento critico alle rilevazioni dei movimenti genetici dei testi costituisce uno strumento utile non solo alla verifica delle posizioni, ma anche all'integrazione delle stesse. Posto che:

Non possiamo più proporci l'obbiettivo, ingenuo e non accessibile, di conoscere ciò che veramente l'autore ha voluto dire. Possiamo però storicizzare gl'incrementi o gli spostamenti d'accento nella significazione, e seguirne gli sviluppi nel tempo. Eliminate le interpretazioni impressionistiche, abbiamo dunque due importanti strumenti di verifica: i controlli sul testo, che non va mai violentato, e quelli sui mutamenti della ricezione e dei loro movimenti. (108)

Nel caso di Bellezza e, nello specifico, di *Invettive e licenze*, questo è particolarmente calzante - per due ragioni in particolare. La prima, come si è visto, ha a che vedere con il proliferare delle interpretazioni semplicistiche della sua opera, afferenti tanto alla lettura biografizzante dei testi quanto al ricorso di categorie vaghe come quella del 'maledettismo' (qualora non sostenuta da un processo di riscontro formale); la seconda ragione, ugualmente nociva, è quella della diffusa interpretazione impressionistica della sua opera - che porta alla culturalizzazione della sua figura autoriale in termini prescrittivi.

Il presente lavoro mira dunque a colmare una lacuna nell'ambito degli studi, e a proporre una linea di approccio all'opera di Bellezza basata, ancora secondo la prospettiva di Segre, sui presupposti che regolano «una delle forme più esaustive di critica» - ossia quella dell'«edizione [critica]» (2001, 83). La stessa ragione motiva la

15 Si consideri ad esempio, a questo proposito, il chiaro riflesso semantico del titolo (e, a sua volta, della sua derivazione) nella poesia *A Pier Paolo Pasolini*. Ancora nell'ottica dell'analisi filologica, infatti, l'osservazione del fenomeno permette di aggiungere una tessera interpretativa relativa allo specifico del testo come parte di un contesto ulteriormente stratificato: 1) dai materiali di Guerrini, B. trae la locuzione «invettive e licenze»; 2) dal posizionamento di quest'ultima come chiave tonale estetica e poetica per il corpus testuale, derivano i riflessi nei singoli testi - da cui il verbo in punta del v. 1 di *A Pier Paolo Pasolini*: «licenzio».

ricostruzione della *Nota biobibliografica*, condotta nell'ottica di una sistemazione ragionata dei dati relativi alla sua vita e alla sua opera. L'operazione è funzionale alla messa in luce di elementi utili per la lettura analitica delle componenti sia testuali (come mostrato, ad esempio, dal caso di Carlo Betocchi),¹⁶ sia metatestuali (come, ad esempio, riguardo al suo orientamento ideologico e politico).

Inquadrare il *corpus* di *Invettive e licenze* come oggetto di un'analisi allargata costituisce inoltre, ad oggi, oggi un'operazione ancora sostanzialmente inedita. Se si escludono i contenuti appartenenti all'area della pubblicistica dedicati alla raccolta, dal panorama degli studi scientifici risultano assenti contributi specificamente focalizzati su di essa. A questa mancanza contribuiscono diversi fattori - primo tra tutti: l'indisponibilità pluridecennale dei materiali autografi,¹⁷ che ha costituito un impedimento sostanziale alla realizzazione di un'edizione critica del testo.

Un primo tentativo di sistemazione dei dati relativi ai processi variantistici e genetici delle poesie è stato comunque offerto da Deidier in TP, nell'ambito della registrazione delle *Notizie sui testi* - in cui risultano riportate «le varianti [...] degli eventuali passaggi delle poesie da un'edizione all'altra».¹⁸ L'operazione del critico è basata sulla sola comparazione delle edizioni in volume (ormai sostanzialmente assenti dai cataloghi e di difficile reperimento) e presenta quindi, a proposito di *Invettive e licenze*, un quadro limitato agli unici tre interventi testuali operati da Bellezza al momento della riedizione in IL91.¹⁹ Allargando la prospettiva di indagine, e analizzando i materiali a stampa d'interesse (in rivista) precedenti a IL71, il quadro della variantistica risulta estendersi, come si è detto, in maniera significativa.

Incrociando questa rilevazione ai dati ricavati dall'analisi dei materiali contenuti nell'Archivio Bellezza, la prospettiva di lavoro ecdotico sul testo assume ulteriore interesse: tra le carte si identificano infatti ottanta documenti di interesse per quarantasei testi della raccolta,²⁰ che permettono di registrare un'estesa serie di varianti - sia formali sia sostanziali. In considerazione di questi fattori, si osserva quindi come alla concreta novità costituita dalla realizzazione di uno studio monografico su *Invettive e licenze*, si aggiunga quella offerta dall'adozione dell'approccio filologico.

16 Cf. commento ad *A Carlo Betocchi*.

17 Cf. § 3.4 *Nota sull'Archivio Bellezza*.

18 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 711.

19 Cf. § 3.1 *Testo base*.

20 Cf. § 3.5 *Testimoni dell'Archivio Bellezza*.

2 Nota biobibliografica

Dario Bellezza²¹ nasce nel 1944 a Roma. Nel 1962 si iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza dove frequenta, senza mai laurearsi, le lezioni di Walter Binni e Giacomo Debenedetti.²² Nel 1966 spedisce un suo racconto a Enzo Siciliano presso la redazione di *Nuovi Argomenti*. Pochi giorni dopo si presenta, inatteso, alla porta della sua abitazione.²³ Nasce così un rapporto di stretta vicinanza, che dura fino alla morte di B., nel 1996. Il loro ultimo incontro avviene nell'ottobre del 1995, durante una riunione dello staff della rivista *Nuovi Argomenti* di cui, dal 1974, il poeta è diventato redattore.²⁴ Tramite Siciliano, nella seconda metà degli anni Sessanta B. conosce e si lega a diversi dei protagonisti della letteratura italiana della sua epoca, tra cui: Alberto Moravia, Elsa Morante, Amelia Rosselli, Pier Paolo Pasolini. Stringe un rapporto di profondo affetto con quest'ultimo - a cui già nel 1963 aveva spedito un gruppo di poesie (Princiotta 2016, 171) e che aveva poi incontrato per la prima volta nel 1964 «alla presentazione di un libro di Alberto Arbasino» (Bellezza 1996d, 34). Dal 1966 al 1969 è accanto a lui, oltre che come amico, in qualità di segretario - senza ricevere un vero e proprio compenso.²⁵

Nel 1970 è pubblicato dall'editore De Donato il suo primo romanzo, *L'innocenza*, con prefazione di Alberto Moravia. In una recensione sul *Corriere della Sera*, Alfredo Barberis definisce l'autore un «giovanissimo poeta un po' 'maudit'» (1970, 11). Il romanzo è poi ripubblicato da Mondadori nel 1982 con il titolo *Storia di Nino* e un'introduzione di Gualtiero De Santi (intellettuale che, in uno scritto postumo alla morte di B., ricorda come Morante lo avesse preso a modello «di un personaggio de *La storia*»),²⁶ e nel 1992 da Pellicanolibri come *L'innocenza e altri racconti*. Prima della riedizione mondadoriana de *L'innocenza*, di B. sono stati pubblicati tre romanzi: *Lettere da Sodoma* nel 1972, presentato alla ventiseiesima edizione del Premio Strega da Moravia e Siciliano, *Il carnefice* nel 1973 e *Angelo*, dedicato al turbolento rapporto sentimentale con Morante,²⁷ nel 1979. Ne seguono altri quattro: *Turbamento* nel 1984 (che cinque anni dopo definisce «un pamphlet sulla condizione del poeta in

21 Di seguito: B.

22 R. Deidier, *Introduzione* in TP XV.

23 E. Siciliano, *Presentazione* in Bellezza 1996a, poi in AAC96 95.

24 *La storia della rivista* in *Nuovi Argomenti*, consultabile in: <http://www.nuoviargomenti.net/la-storia-della-rivista/>.

25 D. Bellezza in MDB06 20.

26 G. De Santi, *Nel cerchio della modernità* in AAC96 5.

27 Biondi 1979, 10; D. Bellezza in N. Bonetti, *Siamo tutti bisessuali* in AAC96 148.

Italia» [Bellezza 1989, 47]), *L'amore Felice* nel 1986 (ancora dedicato a Morante [Zucchi 1993]), *Il cugino* nel 1991 e *Nozze col diavolo* nel 1995.

Il suo esordio come autore di narrativa, ad ogni modo, si colloca nel 1968, quando sul numero di aprile-giugno di *Nuovi Argomenti* appare il racconto *La rapida ira*,²⁸ estratto da un «primo romanzo mai pubblicato» (Sica 2015). Le pagine che B. ha portato a Siciliano²⁹ sono infatti state sottoposte da quest'ultimo al giudizio di Moravia e Pasolini, che hanno deciso per la pubblicazione di un solo segmento del testo (Siciliano 1976, 5). Nel numero di ottobre-dicembre escono sulla rivista le sue prime poesie, raccolte sotto il titolo *La vita idiota*.³⁰ Due estratti dal testo sono poi ripubblicati nel numero di gennaio-marzo di *Carte segrete*,³¹ accompagnati da una presentazione redazionale che li definisce come parte di un «poemetto in progress». ³² Il 1968 è anche l'anno in cui Aldo Braibanti viene condannato a nove anni di carcere perché riconosciuto colpevole del reato, di retaggio fascista, di plagio. Braibanti è caro a diversi tra scrittori, artisti, intellettuali e politici (che si schierano apertamente in sua difesa nei giorni dello scandalo) oltre che a B, che lo ricorda più volte nei suoi versi e si esprime criticamente sulla questione.³³

Nel 1969 traduce *Histoire de l'œil* di Georges Bataille per l'editrice romana L'airone. L'edizione è accompagnata, ancora una volta, da una prefazione di Moravia. A partire dallo stesso anno *Nuovi Argomenti* ospita una serie cospicua di sue poesie: nei numeri di gennaio-marzo, aprile-giugno, luglio-settembre e ottobre-dicembre escono quattro *corpora* intitolati, rispettivamente, *Colosseo* (poemetto dedicato a

28 D. Bellezza, *La rapida ira* in NA10 132-65.

29 Nel 1993, richiamando le sue prime impressioni sul testo, il critico lo descrive come «un racconto dalla scrittura alta ma congestionata» (Siciliano 1993, 115).

30 D. Bellezza, *La vita idiota* in NA12 20-35.

31 In «Carte segrete», nr. 9, gennaio-marzo 1969, 183-6. Un estratto dai testi è poi ripubblicato in AAC96 179. I versi sono accompagnati da una presentazione di Paris, che li definisce «di aria penniana».

32 CS9 183.

33 Cf. ad es.: D. Bellezza, *Le assenze pelose* in CS9 190: «È, o non è, il processo ad Aldo Braibanti non solo specchio dei tempi repressivi e atroci sessualmente in cui ci troviamo, tutti, a vivere, qui in Italia - e che le pubblicazioni oscene confermano puntualmente - che non si evadono certo andando a cercare facili prede in Olanda o Danimarca, ma anche soprattutto un'occasione non solo per indignarsi ma per fare un discorso serio sulle indifese minoranze, processate o mandate in siberia, non importa che siano sessuali, politiche o razziali?».

Moravia),³⁴ *Poesie per un giovane amico morto e vivo*,³⁵ *La morta poesia. La memoria. Al circo massimo*³⁶ e *Florilegio*.³⁷ Nel 1970,³⁸ nei numeri di aprile-giugno e luglio-settembre, appaiono i gruppi di *Licenze*³⁹ e *Seconde licenze*,⁴⁰ i cui titoli prefigurano l'uscita della sua prima raccolta poetica: *Invettive e licenze*, edita da Garzanti nel 1971,⁴¹ che Siciliano definisce su *La Stampa* nei termini di un

canzoniere, solenne e reietto, dove l'odio e l'amore, sentito come licenza da ogni norma, si intrecciano inestricabilmente, [che] non si ferma dentro le misere stanze che gli fanno da scenario, né dentro gli angusti orizzonti di un io che pare procurarsi scandali per resistere alle aggressioni (desiderate) della vita. (Siciliano 1971, 14)

Sul risvolto di copertina del volume, Pasolini presenta B. come «il miglior poeta della nuova generazione». Nove mesi dopo, la raccolta viene insignita a Bologna del Premio Roberto Gatti da una giuria composta da Carlo Betocchi, Marino Moretti, Giuseppe Raimondo, Claudio Marabini⁴² e Geno Pampaloni (*Assegnato il Gatti* 1971, 11). Nello stesso anno escono di Pasolini il *Decameron* (in cui B. recita nel ruolo del cappellano nella novella di *Andreuccio da Perugia*) e, ancora per Garzanti, *Trasumanar e organizzar*. La raccolta contiene *Mirmicolalia*, poesia il cui primo verso è dedicato proprio all'immagine degli «occhi di Dario Bellezza» (Pasolini 2009, 26).

I due condividono in quegli anni una significativa amicizia, che continua senza interruzioni significative fino al 1975, quando la notizia della morte di Pasolini raggiunge B. mentre è fuori Roma, «nel

34 D. Bellezza, *Colosseo* in NA13 43-5. Nello stesso numero della rivista esce un breve saggio argomentativo a firma del poeta, *Colpire il nemico, ovunque*, in cui affronta questioni tra cui la declinazione contemporanea del concetto di violenza, la «desacralizzazione del mondo», l'istupidimento borghese, l'individuazione del 'nemico' nel sistema capitalista (e non più «in questo o in quel paese»).

35 D. Bellezza, *Poesie per un giovane amico morto e vivo* in NA14 65-75.

36 D. Bellezza, *La morta poesia. La memoria. Al Circo Massimo* in NA15 113-23.

37 D. Bellezza, *Florilegio* in NA16 138-52.

38 Nello stesso anno la rivista ospita il breve testo teatrale *Apologia di reato* (NA17 95-123), e *La rimozione permanente*, lettera aperta a Cecilia Kin (NA20 251-2).

39 D. Bellezza, *Licenze* in NA18 85-102.

40 D. Bellezza, *Seconde licenze* in NA19 102-17.

41 Nello stesso anno la rivista ospita la riflessione criticopolitica *Il diavolo nell'inferno* (NA21 15-16), un primo estratto dal futuro romanzo epistolare *Lettere da Sodoma* (NA21 25-161) e il gruppo di poesie *Piagnisteo* (NA22 75-85), non incluse in *Invettive e licenze*.

42 Nel 1972 Bellezza è accanto a Marabini nella giuria del Premio internazionale di poesia Brianza con, tra gli altri, Alberico Sala e Andrea Zanzotto (*Un premio di poesia dedicato alla Brianza* 1972, 5).

ristorante della stazione di Barletta». ⁴³ Lo stesso accade nel 1990: quando apprende della dipartita di Moravia, trovato senza vita nella sua abitazione da Siciliano, ⁴⁴ il poeta è a Perugia, lontano da casa. ⁴⁵

Nel 1972, ancora per i tipi de L'Airone è pubblicata la sua seconda traduzione di un'opera di Bataille: *Madame Edwarda*. Nel 1976 esce per Garzanti la raccolta *Morte segreta*, che vince pochi mesi dopo il Premio Viareggio. Alla fine degli anni Sessanta B. è già un'esponente importante della cultura letteraria italiana. Interviene regolarmente sui maggiori periodici nazionali - tra cui *L'Espresso*, *Paragone*, *Il Mattino*, *Il Tempo Illustrato* e *Paese Sera*. ⁴⁶ Intrattiene rapporti di amicizia con poeti delle generazioni precedenti come Aldo Palazzeschi e Sandro Penna, e con suoi coetanei come, tra gli altri, Biancamaria Frabotta, Valentino Zeichen, Antonio Veneziani e Gino Scartaghiande.

La seconda metà degli anni Settanta costituisce, per la sua generazione, un momento di generale affrancamento dalle lezioni e, soprattutto, dalle 'linee' dettate dal canone novecentesco. Come scrive Enzo Golino già nel 1979, delineando un concetto ampiamente condiviso dalla critica dei decenni successivi, ciò che accomuna i nuovi poeti degli anni Settanta è il «ritorno all'idea dell'autonomia della letteratura e all'attenzione ai problemi del privato soffocati dalla tensione ideologica del Sessantotto» (Golino 1979, 11). Lo stesso B. scrive a questo proposito, sei anni dopo Golino, in un breve articolo intitolato «Poesia postmoderna»:

[negli anni Settanta] la Poesia Italiana è uscita dalle secche della polemica postavanguardista contro il neorealismo e l'impegno, per affrontare un cammino forse incerto ma pieno di risultati positivi e di esiti clamorosi, basti pensare a Cucchi, Conte e Zeichen. Nella lotta fra Pasolini e Sanguineti insomma è uscita una generazione libera da condizionamenti formali e ideologici. (Bellezza 1985c, 12)

In questo contesto letterario e culturale, la figura poetica di B. è percepita molto presto come dotata di una voce inedita. Si pone in maniera apertamente critica nei confronti delle istanze e dei modelli promossi dai letterati e dagli scrittori vicini alla neoavanguardia ⁴⁷

43 R. Deidier, *Nota Biografica* in TP XVI; la circostanza è narrata inoltre dallo stesso poeta in Bellezza 1996d 77; 95-9.

44 E. Siciliano in MDB06 183.

45 R. Deidier, *Nota Biografica* in TP XVII.

46 E. Pecora, *Nota biografica* in P96 XI.

47 D. Bellezza in MDB06 73-4: «una poesia sterile, prodotta da laureati per quei critici letterari capaci solo di masturbari - godendone - sulle stronzate, sfuggendo a qualunque nesso con la realtà. I poeti della neoavanguardia sono dei piccolo-borghesi

e si esprime con distintivo tratto polemico su questioni di ordine politico e morale. Dichiaratamente omosessuale,⁴⁸ frequenta diverse personalità di rilievo nell'ambito del dibattito civile e culturale sull'omosessualità - intervenendovi attivamente lui stesso - come Massimo Consoli⁴⁹ (suo «grande amico» [Pasquini 2023, 45]) e Mario Mieli. In questo frangente, come anche in quello politico della sinistra, nel corso degli anni le sue posizioni antiborghesi e anticapitaliste intransigenti lo alienano progressivamente. Già del 1976 accusa di moralismo i compagni della FGCI - Federazione Giovanile Comunista Italiana - per il trattamento che riservano all'omosessualità e a «fenomeni complessi come la droga» (*Confronto fra giovani e intellettuali al convegno della FGCI 1976*, 15); ancora, nel 1993 si professa pubblicamente contrario al matrimonio tra persone omosessuali, che considera un'istituzione borghese che «riproduce l'orrore dell'eterosessualità» (Debenedetti 1994, 33).

Il 16 gennaio 1977, Sandro Penna, ormai anziano e gravemente ammalato,⁵⁰ vince il Premio Bagutta per la raccolta *Stranezze*. Cinque giorni dopo muore nella sua abitazione a Roma. B. accorre sul posto prima ancora del medico chiamato a certificarne la morte e lo descrive come addormentato, «con il capo reclinato in un modo dolcissimo» (*Morto Sandro Penna 1977*, 3). Con lui ha condiviso, oltre ad anni di affetto, il vincolo della 'consacrazione' pasoliniana. Nel 1970, un anno prima della celebre presentazione di *Invettive e licenze*, Pasolini ha infatti definito Penna come «forse il più grande, e il più lieto, poeta italiano vivente» (D'Orrico 1985, 11; Pasolini 1988, 665). Nel numero 53-4 di *Nuovi Argomenti* (gennaio-giugno 1977), B. dedica alla scomparsa dell'amico un ricordo appassionato, in cui definisce gli anni tra il 1968 e il 1971 - nei quali i due si sono frequentati con

del cazzo, certi solo di non affogare nella meda aggrappandosi alle manipolazioni della lingua, impasti in cui nascondono la nullità di una morale che uccide il senso nobile dello scrivere versi».

48 Intervistato da *l'Unità*, nel 1992, Bellezza affronta la questione del *dichiararsi*: «[REDAZIONE]: Perché un omosessuale deve per forza dichiararsi, perché un comportamento sessuale deve diventare una definizione e contrapporre etero e gay? | [BELLEZZA]: A me non piacciono le etichette. Ma se fai una battaglia civile, per un tuo diritto, devi dire chi sei» (*Intervista a Dario Bellezza. «La città più vivibile di vent'anni fa» 1992*, 26).

49 Consoli si fa promotore, tra la fine del 1995 e l'inizio del 1996, dell'iniziativa per far ottenere a Bellezza il sussidio previsto dalla Legge Bacchelli. Oltre all'*Archivio Massimo Consoli* (e ai vari scrittori, artisti, politici e intellettuali), si attivano per sostenerlo le organizzazioni di solidarietà omosessuale *Roma Gay News*, *Circolo Michelangiolo e Ompo*. Dopo la sua morte, il Circolo Mieli di Roma invia una richiesta al sindaco Rutelli perché sia intitolata una via al poeta (*AIDS / Raccolta firme per la pensione a Dario Bellezza 1995*, 48; *Dario Bellezza. Firme in USA 1996*, 11; *Una via per Bellezza proposta dal circolo «Mieli» 1996*, 44).

50 Penna è ormai costretto a letto da diverso tempo: a ritirare il premio in sua vece è Ginevra Bompiani (*La scomparsa di Sandro Penna. Un classico del Novecento 1977*, 3).

assiduità quotidiana - come il «periodo più felice e tormentato» della sua vita.⁵¹

Il 5 febbraio dello stesso anno è al *Beat 72* di Roma, nella notte di apertura del ciclo di performance poetico-teatrali collettive che animerà lo spazio per i mesi successivi⁵² - ciclo poi raccontato da Franco Cordelli nel celebre volume del 1978 *Il poeta postumo*, in cui B. è ricordato come «l'unico scrittore degli anni settanta che sappia maneggiare il sublime senza sporcarsi le mani» (Cordelli 2008, 13-14). Si presenta sul palco con più di tre ore di ritardo e legge le proprie poesie seduto a un tavolo ornato da motivi floreali, dove poco dopo viene aggredito fisicamente dal regista con cui ha lavorato allo spettacolo teatrale *Sodoma ad Auschwitz* - non andato in scena per una decisione presa, all'ultimo momento, dal poeta stesso (Cordelli 2008, 14-15). Nello stesso anno, Garzanti pubblica una sua traduzione di una raccolta delle poesie di Rimbaud (Bellezza 1977a) - autore amato fin dagli anni della prima giovinezza.⁵³ B. commenta il processo di lavoro sui testi in una riflessione pubblicata su *Nuovi Argomenti*, in cui si legge:

Tradurre Rimbaud non si può. Se si potesse non sarebbe un grande poeta. I grandi poeti non si possono tradurre. La poesia è intraducibile. [...] Tutto quello che si può fare, lasciandosi invadere dalla poesia, dalla musica, dalla metrica, dal ritmo segreto del poeta è restituire, come nel sogno, sognando, nell'incubo della diversa lingua, nell'altro esterno linguaggio contrario o simile nello spirito che appartiene al traduttore-poeta (unico che possa riuscire nell'impresa, fallendo). (Bellezza 1978, 251)

Nell'aprile del 1978 è a Milano per i tre giorni di convegno *Il movimento della poesia italiana degli anni Settanta* organizzato da Cesare Viviani e Tommaso Kemeny al Club Turati.⁵⁴ Firma, pochi

51 D. Bellezza, *Ricordo di Sandro Penna* in NA5354 154.

52 Quattro mesi dopo, nell'ambito della stessa manifestazione al *Beat 72*, Bellezza è nella giuria che conferisce all'unanimità il premio *Indizi* ad Amelia Rosselli con, tra gli altri, a Edith Bruck, Antonio Debenedetti, Biancamaria Frabotta, Renzo Paris ed Elio Pecora (*Premiata da giovani scrittori Amelia Rosselli* 1977, 12).

53 R. Deidier, *Nota Biografica* in TP XV.

54 *Convegno sulla poesia al Club Turati* 1978, 3: «Tra i partecipanti vengono annunciati Sergio Pautasso, Antonio Prete, Mario Spinella, Italo Viola, Nanni Cagnone, Milo De Angelis, Gilberto Finzi, Francesco Leonetti, Gian Carlo Majorino, Roberto Sanesi, Franco Cordelli, Giorgio Cusatelli, Ermanno Krumm, Giorgio Manacorda, Nico Orenco, Elio Pagliarani, Gabriella Sica, Luigi Ballerini, Maurizio Cucchi, Marco Forti, Roberto Guiducci, Giuseppe Pontiggia, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto, Renato Barilli, Franco Fortini, Alfredo Giuliani, Giovanni Giudici, Walter Pedullà, Valentino Zeichen, Luciano Anceschi, Giorgio Barberi Squarotti, Dario Bellezza, Luciano Nanni, Giulia Niccolai, Felice Piemontese, Lamberto Pignotti,

mesi dopo, la prefazione della nuova edizione Rizzoli de *L'Iguana* dell'amica Anna Maria Ortese.⁵⁵ Nel 1979 prende parte al Festival internazionale di poesia di Castel Porziano. Qui legge la sola poesia *Non sono capace di solenni peccati* - pubblicata poi quattro anni dopo in *io*⁵⁶ - prima dello scoppio di una violenta contestazione. Abbandona il palco, nel clamore generale, dicendo al microfono: «Siete degli stronzi fascisti».⁵⁷ Nel novembre dello stesso anno esce per Feltrinelli il volume *Poesia degli anni Settanta*, in cui Antonio Porta ripercorre in senso antologico il decennio - ormai sull'orlo della conclusione - e include, di B., sei poesie da *Morte segreta* (1979, 333-7).

Nella prima metà degli anni Ottanta pubblica le raccolte *Libro d'amore* (Guanda, 1982), *io* (Mondadori, 1983) e *Serpenta*, (Nuccio Galluzzo, 1985, poi riedita da Mondadori nel 1987). Nel 1981 è pubblicato da Mondadori *Morte di Pasolini*, primo saggio dedicato alla morte dell'amico⁵⁸ - il secondo, intitolato *Il poeta assassinato*, esce per Marsilio venticinque anni dopo, nel 1996. Nel febbraio del 1982 torna all'Università La Sapienza, di cui è ormai un ex studente, per *Il poeta e la poesia* - manifestazione convegnoistica di tre giorni insieme, tra gli altri, a Giorgio Caproni, Franco Fortini, Piero Bigongiari,⁵⁹ Andrea Zanzotto, Vittorio Sereni, Giovanni Raboni (*Dentro la città* 1982, 21). Qui legge la poesia *In Memoriam*⁶⁰ che presenta nei termini di un testo dedicato al rapporto con la morte e composto, ancora, a partire dall'assassinio di Pasolini. Nell'arco dell'intervento, formalizza una

Adriano Spatola e altri». Gli atti, che costituiscono un documento importante per l'approfondimento di questioni relative alla poesia del decennio - e, più in generale, della seconda metà del Novecento - sono pubblicati l'anno successivo in Kemeny, Viviani 1979. La percezione, da parte degli studiosi, della manifestazione come di un momento di approfondimento estremamente significativo, si attesta già a ridosso del convegno. Cf. ad es.: Lannuzza 1979, 158-62.

55 L'anno successivo, di Ortese esce per Mondadori *Il cappello piumato*, per il quale è ancora Bellezza a scrivere un'introduzione.

56 TP 353.

57 A. Andermann, *Castelporziano, Ostia dei poeti*, lungometraggio, 1980.

58 Negli anni successivi all'uccisione di Pasolini, la trattatistica dedicata all'avvenimento (e, più in generale, alle questioni biografiche, mediatiche e sociali legate a esso) si declina in numerose pubblicazioni. Come ricordato da Rinaldo Rinaldi, tuttavia, il fenomeno non è connotato a una complessiva positività delle prospettive critiche offerte. Il lavoro di B., ad esempio, rientra a parere del critico in quella «[generale] operazione che corre il rischio della ripetitività, della superficialità, della superfluità, quando addirittura non diventa sospetta di speculazione editoriale» (1982, 419).

59 Poco prima dell'uscita di IL71, Bigongiari si esprime in termini elogiativi nei confronti del giovane esordiente. Alfredo Righi, collaboratore editoriale di Pampaloni (che, al contrario, si pone in maniera critica nei confronti dell'esordio di B.), riporta una sua considerazione seguente alla lettura delle poesie pubblicate da B.: «È nato un poeta vero» (Clerici 2002, 427).

60 Il testo è pubblicato un anno dopo in *io* (TP 301) con diverse varianti.

dichiarazione relativa alla sua convinzione della sussistenza di un «fondo di religiosità e rispetto assoluto per la vita» che, oltre che in lui stesso, alberga in «tutti i poeti» (Merola 1986, 41).

Nel 1983 viene insignito in Sicilia del Premio Piersanti Mattarella. («*Premio Mattarella*» *Un riconoscimento anche a Bufalini* 1983, 7). Dal 1984 inizia a intervenire regolarmente sul *Corriere della Sera*, scrivendo di poesia e letteratura italiana ed estera. Nel settembre dello stesso anno vince il Premio Città di S. Vito (*A Bellezza il premio «Città di S. Vito»* 1984, 3). Il 25 novembre del 1985, dopo lunga e sofferta malattia, muore Elsa Morante (Garambois 1985, 20). È stata di B. «il maestro»,⁶¹ legata a lui in una «stagione sciagurata di passioni, di pedinamenti, di conflitti – una somma di amori e disamori» (Bellezza 2004, 18). Dei loro rapporti affettivi, intellettuali e sentimentali, restano tracce nell'opera tutta del poeta, che poco prima di morire ricorda: «negli ultimi anni litigavamo sempre. Dopo Elsa non sono più riuscito ad amare nessun'altra donna: non ho più provato un sentimento unico, com'era quello che ho nutrito per lei» (Bellezza 2004, 18). Il 28 novembre, tre giorni dopo la scomparsa della scrittrice, appare su *l'Unità* un articolo dedicato alla cerimonia funebre: accanto alla fotografia degli scrittori presenti – tra cui B., Bassani, Maraini, Levi, Volponi, Zavattini – prende posto sulla pagina un'inchiesta di Nanni Riccobono sull'esplosione dei casi di AIDS in Italia. Due anni dopo, B. contrae il virus dell'HIV.⁶²

Nel 1986,⁶³ per volere di Antonio Porta⁶⁴ è pubblicato per Edizione del Giano – di cui B. dirige la collana di poesia – il *Piccolo Canzoniere per E. M.*, poi parzialmente confluito in *Libro di poesia* e nell'edizione mondadoriana di *Serpenta*, e riedito, nel 1992, con il titolo *Donna in paradiso*.⁶⁵ Nel 1987⁶⁶ il romanzo *L'amore felice* è candidato, senza successo, al Premio Donna Città di Roma (*Il premio città di Roma* 1987) e al Premio Strega. Nel luglio dello stesso anno prende parte al Festival di Letteratura presso l'Orto Botanico di Roma⁶⁷ – su cui

61 Si veda la trasmissione televisiva di A. Zucchi, *Scrittrici del 900. Elsa Morante raccontata da Dario Bellezza*, 1993.

62 Bellezza 2004, 85; M. Cohen, *Il male magro* in AAC96 42.

63 Nello stesso anno la città di Procida istituisce il premio letterario *Isola di Arturo - Elsa Morante*, per il quale Bellezza è in giuria. Viene premiato Stefano D'Arrigo per il romanzo *Cima delle nobildonne*, pubblicato da Rizzoli nel 1985 (*Albo dei vincitori* in *Premio Procida*, consultabile in: <https://web.archive.org/web/20190509072910/http://www.premioprocidamorante.it/albo-vincitori/>).

64 D. Bellezza in MDB06 22.

65 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 720.

66 Anno della riedizione di *Serpenta*, anticipata, nel 1986, dal volume *Undici erotiche* per l'editore romano L'Attico.

67 I tre giorni di letture sono affiancati dall'allestimento di due mostre dedicate alla poesia contemporanea: l'una fotografica, con le opere di Dino Ignani, l'altra che

Giorgio Weiss basa, un anno dopo, l'antologia *Letteratura all'Orto Botanico* (1988).

Il primo marzo del 1988 è trasmessa su Rai 2 una puntata della serie *Mixer Cultura* in cui è ripresa una sua violenta lite verbale con Aldo Busi.⁶⁸ Lo scrittore lombardo è, come B., apertamente omosessuale e noto al pubblico per le sue posizioni etiche non inclini al compromesso. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta gli scontri tra i due, «famosi rappresentati dell'attuale nostra letteratura e gay dichiarati» (Pennacchi 1990, 2), proseguono in diverse sedi, tra cui quella giudiziaria: nel 1990 Busi è denunciato da B. per diffamazione aggravata (Pennacchi 1990, 2). Il 9 febbraio del 1996, sei anni dopo, *La Stampa* pubblica una lettera aperta in cui Busi, firmatario, chiede alla comunità culturale e letteraria di sostenere economicamente il compagno che verte in una situazione di grave indigenza e di totale debilitazione a causa della malattia (Manconi 1996, 6; *Busi: date a me i fondi per Bellezza* 1996, 16). Raccoglie per il poeta una cospicua somma di denaro che non fa in tempo a condividere, a causa della repentina dipartita.⁶⁹

Nel 1989, in una lettera indirizzata al giornalista Felice Piemontese – poi pubblicata nel *Autodizionario degli scrittori italiani* a sua cura⁷⁰ – B. compone una scheda autobiografica in cui presenta apertamente i suoi libri di prosa come «autobiografici» e torna a definire il suo romanzo d'esordio (*L'innocenza*, pubblicato ormai quasi vent'anni prima) come una «metafora della sua diversità» (*Bellezza* 1989, 46). Nel maggio del 1990 è per la seconda volta⁷¹ nella terna dei vincitori del Premio Montale – insieme a Maurizio Cucchi e Paolo Ruffilli (*Proclamati i vincitori del «Montale»* 1990, 3). Un mese

raccoglie un repertorio di videoregistrazioni poetiche degli anni Sessanta e Settanta. Tra i molti poeti che intervengono nel Festival c'è Anche Giorgio Caproni, insignito una settimana prima del Premio Castiglione di Sicilia da una giuria di cui lo stesso Bellezza fa parte (*Un festival per le parole* 1987; *I premi «Castiglione di Sicilia* 1987, 28).

68 Placido 1988; de Micheli 1988, 13; Buzzolan 1988, 21. Le apparizioni televisive di Bellezza si fanno gradualmente più costanti tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta. In questo periodo è ospite, in diverse occasioni, del *Maurizio Costanzo Show* (R. Deidier, *Nota Biografica* in TP XVII).

69 Già nell'ottobre precedente Busi si era espresso con toni critici nei confronti del sostegno offerto dalla legge Bacchelli – che anche nelle ore fatali tarda ad arrivare – sul *Corriere della Sera*. Dopo la morte di Bellezza, *La Stampa* ospita altre due lettere di Busi dedicate a Bellezza nei giorni del 16 e 23 marzo (Battista 1995, 16; Busi 1996a, 6; Busi 1996b, 3).

70 Bellezza 1989, 46-7. La copia originale della lettera è conservata nel Fondo Piemontese presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Il documento risponde alla segnatura: PIE-01-0015.

71 La prima risale al 1987, in cui è accanto a Roberto Mussapi e Roberto Pazzi (*Al «Montale» poeti e traduttori* 1987, 2).

dopo presenta a Milano il primo numero della rivista «Hot Line Gay Magazine» a tema di cultura omosessuale, diretta da Felix Cossolo: oltre a B., partecipano alla redazione scrittori e intellettuali tra cui Busi, Massimo Consoli e Corrado Levi (*Un pomeriggio gay in piazza Scala* 1990, 40; *Presentata a Milano nuova rivista omosessuale* 1990, 8). Nel settembre dello stesso anno esce per Garzanti *Libro di Poesia*, definito da Giacinto Spagnoletti «uno dei libri più significativi del nostro momento poetico» (2003, 669).

Nel 1991 l'editore ripubblica *Invettive e licenze*: al posto dell'originale presentazione di Pasolini, sulla seconda di copertina del volume appare una riflessione sull'opportunità di «tornare a leggere» la raccolta, che già all'inizio degli anni Settanta usciva dagli schemi della dialettica oppositiva tra avanguardia e tradizione con un *modus* anticonformista e «anarchicamente refrattario all'ideologia». ⁷² In agosto è nel cartellone teatrale del Festival di Taormina, a cui partecipa con lo spettacolo *Testamento di Sangue*, diretto da Renato Giordano. ⁷³ L'anno prima è stato pubblicato un altro suo testo teatrale, *Salomè* (Bellezza 1991c), poi riedito nel 2009. ⁷⁴

Nel 1992 Garzanti pubblica *Testamento di Sangue* in volume. Durante una trasmissione della Rai dedicata a Morante, nello stesso anno, al momento della presentazione dell'edizione il poeta commenta: «Spero che non sia l'ultimo [libro]» (Zucchi 1993). Nel 1993 accompagna con la prefazione *Il corpo come tappeto di preghiera* l'antologia di poesia erotica *La mano sulla carne* (1993). Nello stesso anno esce la sua plaquette *Gatti e altro*, corredata da un apparato iconografico, nella collana *Iride* di Fermenti. L'editore pubblicherà nel 1996, poco dopo la sua morte, il volume miscelaneo *Addio amori, addio cuori* (curato dall'amico Antonio Veneziani che raccoglie contributi critici, ricordi, materiali inediti e interviste allo stesso Bellezza) e, nel 2021, la raccolta *Addio a un mondo in deriva* in cui una selezione di sue poesie appare tradotta in romeno da George Popescu. ⁷⁵

In aprile è presente al Festival del Premio Città di Recanati (oggi Musicultura) accanto a numerosi musicisti ⁷⁶ - tra cui Angelo

⁷² Seconda di copertina in IL91.

⁷³ R. Deidier, *Nota biografica* in TP XVII.

⁷⁴ Nell'ultima fase della sua produzione, Bellezza si dedica con più intensità al lavoro teatrale. Nella seconda metà degli anni Novanta Agostino Marfella porta in scena, oltre a *Salomè*, i monologhi *Morte Funesta* e *Donna Malata* (*I "Mostri a due sessi" di Bellezza allo Spazio Uno* 1997; Di Giammarco 2000).

⁷⁵ Oltre a Bellezza, che apre la serie, figurano le traduzioni dall'opera di Mario Lunetta, Francesco Muzzioli, Marino Piazzolla, Antonia Pozzi, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto.

⁷⁶ Un mese dopo il Festival, commentando sul *Corriere della Sera* un'operazione di traduzione in canzone della poesia *San Martino* di Giosuè Carducci, Bellezza dichiara

Branduardi, Mauro Pagani, Franco Battiato, Eugenio Finardi - e poeti. Oltre agli amici Valentino Zeichen e Biancamaria Frabotta, con lui c'è Amelia Rosselli (Biamonte 1993, 37; *Recanati tra big e debuttanti regno della canzone d'autore* 1993, 33). Gli è stata presentata da Aldo Braibanti nel 1966 e, poco dopo, il giovane B. «scappato di casa» si è trasferito nella sua abitazione, dove ha vissuto per alcuni mesi (Paris 2020, 133). I due sono stretti da allora in un altalenante rapporto di vicinanza, che si interrompe definitivamente l'11 febbraio del 1996 - data in cui, a poche ore da un appuntamento con B., Rosselli si toglie la vita (Paris 2020, 112).

Nel 1994 esce per Mondadori la raccolta *L'avversario*, per la quale è premiato - alla sua terza candidatura nella terna - come supervincitore del Premio Montale. In estate partecipa al Festival dei poeti presso il Teatro Romano di Ostia Antica. *L'happening* organizzato da Simone Carella e introdotto da Renato Nicolini - promotore, quindici anni addietro, della prima edizione del Festival di Castel Porziano. Prima di leggere i suoi testi al microfono, B., che porta ormai sul volto i segni della progressione della malattia, si dice contrario ai ragionamenti sulla 'fine' della poesia, la quale dovrebbe invece «dimostrare a sé stessa di essere vincitrice, combattiva, uccidere il nemico, uccidere Berlusconi».⁷⁷

Con il progressivo aggravarsi delle sue condizioni, nel 1995 l'attività pubblica, culturale e letteraria di B. rallenta il suo ritmo. Il poeta si sottopone, tra Italia ed Europa, alle visite di diversi specialisti - tra cui Luc Montagnier all'Istituto Pasteur di Parigi - prima di iniziare a Roma un ciclo di cure sperimentali. Una seduta di tale ciclo, all'inizio di settembre, è interrotta da un intervento dei carabinieri e dalla conseguente denuncia del tecnico responsabile per irregolarità procedurali. Nei giorni successivi, una giornalista riporta la notizia della malattia del poeta su «un giornale di Roma», citandolo per nome e cognome «per ben due volte» (Pietrosanti 1995).

A raccontare il gravissimo avvenimento è lo stesso B. in una conferenza stampa del 4 ottobre, durante la quale denuncia il trauma subito per la violazione dei suoi diritti di malato e di cittadino. Ad allora, infatti, ha condiviso le notizie relative alla sua condizione di salute solo con pochi tra gli amici più cari e con la sorella minore, Gloria.⁷⁸ I suoi genitori apprendono la notizia dagli articoli del

che «cantanti e cantautori sono sottoculturali, non appartengono cioè alla cultura» (Muscau 1993, 12).

77 La videoregistrazione della manifestazione è resa disponibile dallo stesso Carella sul suo canale YouTube personale, consultabile in https://www.youtube.com/watch?v=xpm0iWz5geE&ab_channel=SimoneCarella.

78 D. Bellezza in MDB06 85: «[della diagnosi nel 1987] avvertii soltanto Gloria, mia sorella».

quotidiano (di cui B. non cita il nome,⁷⁹ né durante la conferenza stampa né nelle altre occasioni di denuncia dell'accaduto)⁸⁰ che scatenano reazioni di odio e discriminazione nei suoi confronti (Pietrosanti 1995). Poco dopo muore suo padre, «colpito da infarto per le notizie circolate impudicamente».⁸¹ Nelle settimane successive, scrittori, artisti, politici e intellettuali italiani ed esteri si schierano pubblicamente perché possa riprendere le cure sperimentali e perché gli sia corrisposto il sussidio Bacchelli.⁸² Mentre la possibilità di curarsi gli viene garantita il primo dicembre (*Bellezza riprende la terapia* 1995, 19), l'attribuzione di sussidio è invece ratificata e ufficializzata oltre due mesi dopo la sua morte (*Il vitalizio post mortem* 1996, 11). Molti tra coloro che si esprimono in suo appoggio, amici e non, sono successivamente uniti nella sua celebrazione,⁸³ tra eventi e pubblicazioni giornalistiche, ricordando sia la grandezza della sua opera poetica⁸⁴ che le criticità del suo percorso pubblico, culturale e mediatico.⁸⁵

Il tragico decorso della malattia lo conduce alla morte «alle tre del mattino» del 31 marzo 1996 all'ospedale Spallanzani di Roma, dove è stato trasferito il giorno prima (Paris 2021). Un gruppo di amici e parenti, tra cui Veneziani e Maurizio Gregorini, lo ha accudito nei momenti fatali, prima nel suo appartamento di via Bertani (dove si è trasferito all'inizio degli anni Novanta, lasciata

79 Nell'ambito della stessa conferenza stampa dichiara di aver ricevuto una inutile lettera di scuse da parte del direttore de «Il Messaggero» (Pietrosanti 1995).

80 Lugli 1995; il nome del giornale non è riportato neanche durante la conversazione Maurizio Gregorini, in cui il poeta tratta ampiamente della discriminazione e della violenza a cui è stato sottoposto.

81 D. Bellezza in MDB06 82.

82 Alcuni dei quali: Allen Ginsberg, Dacia Maraini, Alberto Bevilacqua, Luce D'Erasmo, Antonio Veneziani, Raffaele La Capria, Walter Pedullà, Luigi Manconi, Massimo Consoli, Renato Minore, Francesca Pansa, Attilio Bertolucci, Norberto Bobbio, Gesualdo Bufalino e Vincenzo Consolo, Jacqueline Risset, Lalla Romano, Carlo Bo, Giorgio Bocca, Inge Feltrinelli, Carmine Donzelli, Maria Corti, Livio Garzanti, Pietro Citati, Mario Luzi, Annamaria Ortese, Fernanda Pivano, Antonio Tabucchi, Emilio Tadini, Susanna Tamaro, Lina Wertmuller, Sandra Petrigiani (a. o.: *Bellezza: lasciate che ci curino* 1995, 15; *Dario Bellezza: il mio addio alla vita* 1996; *Appello delle scrittrici. Aiutate Dario Bellezza* 1995, 15; *Da Ginsberg un appello per Bellezza* 1996, 15).

83 a. o.: Gramigna 1996, 1; *Bellezza perde la sfida con l'Aids* 1996, 11; Cf. *Dario Bellezza: il mio addio alla vita* 1996.

84 Scrive Elio Pecora: «Bellezza è stato, assai più di me e di altri, dentro questo tempo. Ne è stato l'interprete, il poeta» (E. Pecora, *La voce nel buio* in AAC96 59).

85 Scrive Angelo Pezzana: «Dario è stato un grandissimo poeta, ma è scivolato nell'ultima parte della sua vita con quella richiesta che non gli ha tolto nulla come artista ma lo ha posto in una dimensione minore» (Gramigna 1996, 1).

la 'storica' residenza di via dei Pettinari)⁸⁶ e, infine, durante le ore del ricovero. Gregorini descrive gli avvenimenti degli ultimi giorni di vita in un breve diario, pubblicato da Castelvechi nel 1997 con il titolo *Morte di Dario Bellezza. Storia di una verità nascosta* e poi di nuovo da Stampa Alternativa nel 2006, in una versione ampliata, intitolata *Il male di Dario Bellezza*. Più tardi, nello stesso anno, sono pubblicate da Mondadori⁸⁷ la sua ultima raccolta *Proclama sul fascino* - accompagnata da una nota di Maurizio Cucchi - e l'edizione trasversale *40 Poesie*, che ripercorre in senso antologico la sua opera in versi, a cura di Elio Pecora.⁸⁸ Viene sepolto il 4 aprile nel Cimitero Acattolico di Roma, a pochi metri da Amelia Rosselli.

3 Note al testo

3.1 Testo base

Per la presente edizione critica e commentata si è selezionata IL91 come testo di riferimento. La scelta è stata operata in considerazione di ragioni diverse, prima tra tutte quella relativa alla necessità di riproporre una lezione il più possibile conforme alla volontà dell'autore. Nell'ambito della riedizione di *Invettive e licenze* del 1991, Bellezza interviene infatti in tre punti sul testo della prima pubblicazione in volume:

- *Infante di una infanzia un po' cresciuta* - v. 29: (IL71) « Faccia da porco, stronzo bocchinaro » |] (IL91) «Dio del sesso rotto a tutti i corpi» |
- *La vergogna del sesso sconclusionato* - vv. 12-13: (IL71) petto d'uccellino, | la fuga,] (IL91) petto d'uccellino, || la fuga,
- *Simile a Giacobbe che lotta* - v. 20: (IL71) somnesso succhiare |] (IL91) somnesso rubare |

86 R. Deidier, *Nota Biografica* in TP XVII. A proposito dell'abitazione, Clerici riporta una testimonianza di Fabrizia Ramondino, che lo descrive - intorno alla metà degli anni Settanta - come «un enorme appartamento pressoché privo di mobili, popolato da omosessuali di passaggio, personaggi bizzarri, emarginati, il giorno confuso con la notte» (Clerici 2002, 482).

87 Ancora per l'editore milanese usciranno i volumi *Poesie (1971-1996)* nel 2002, e *Tutte le poesie* nel 2015, curati rispettivamente da Elio Pecora e Roberto Deidier.

88 Già sei anni prima, Pecora antologizza in volume un gruppo di sue poesie (Pecora 1990, 480-5).

IL91 costituisce già il testo base di TP - in cui il curatore opera una sistemazione del *corpus* a stampa riferendosi, nella compilazione, alla lezione più tarda delle singole poesie.⁸⁹

TP risulta oggi essere l'edizione di riferimento per le poesie di Bellezza, sia nel senso della riproduzione commerciale che della trattatistica critica. Tuttavia, nell'ambito del presente lavoro di ricerca è stata registrata in TP la presenza di un errore strutturale relativo alle poesie *Se per i ricordi l'anima trasalisce* e *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*, le quali risultano accorpate in un unico testo di 39 versi - in contrasto con le lezioni di C2D16, NA16, NA18, IL71 e IL91.⁹⁰ L'errore è probabilmente dovuto dal fatto che *Se per i ricordi l'anima trasalisce* termina in IL71 e IL91 a ridosso del margine inferiore della pagina. Ad ogni modo, l'ambiguità può essere risolta consultando gli indici conclusivi delle due edizioni, in cui le poesie appaiono distinte e localizzate da numeri di pagina diversi.⁹¹

Un secondo errore nel testo di TP si rintraccia a proposito dei vv. 22-3 di *Quale sesso ha la morte*, originariamente inframezzati da una separazione strofica (attestata con chiarezza dalla lettura della prima lezione del testo in NA16) che non appare riprodotta.⁹² Nel v. 7 di *Perpetravi silenzi*, inoltre, il termine «fiume» presente nelle lezioni di NA12, IL71 e IL91, risulta sostituito da: «flume».⁹³ Ulteriori punti di divergenza sono identificabili in *Quale sesso ha la morte?*, *Ascoltavo la morte del mio sogno* e *Se viene la guerra*, dove il punto fermo conclusivo viene dislocato in TP a seguito delle caporali di chiusura, e non all'interno di esse come in IL71 e IL91.⁹⁴ Anche a proposito del posizionamento delle virgolette nei testi, più in generale, nel passaggio da IL91 a TP occorrono diverse varianti. Si riporta, a questo proposito, un esempio relativo alla poesia *Ad A. R.*:

v. 1 - (IL71, IL91) « Sono una] (TP) «Sono una
v. 7 - (IL91, IL71) del mondo ! »] (TP) del mondo!»

89 I tre interventi operati da Bellezza sul testo di IL71 sono riportati nell'apparato delle *Notizie sui testi*, TP 713.

90 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 46-7. Il curatore non fornisce alcuna nota relativa all'intervento, né segnala il riferimento a una precedente lezione in cui i due testi risultino accorpate.

91 IL71, IL91 132.

92 Cf. commento al testo; l'errore di TP non è rappresentato in apparato.

93 Non rappresentato in apparato.

94 L'intervento non è sistematico: in «*Non c'è altra donna fuori di me* il punto fermo appare mantenuto all'interno delle caporali come secondo IL71 e IL91, anche a fronte dell'eliminazione degli spazi presenti, in queste ultime, tra sostantivo e segno di interpunzione. Si delinea così il seguente schema: (IL71, IL91) v. 6 morte. » ||] (TP) morte.» |].

La questione è da considerarsi problematica, in quanto l'inserimento dello spazio per isolare le virgolette appare in IL91 come un'azione potenzialmente intenzionale da parte di B., e non come semplice risultato di una generale impostazione tipografica dell'edizione. Per il posizionamento delle virgolette caporali, in IL91 sono adottate infatti soluzioni diverse a seconda del caso. L'esempio chiave, a proposito della questione, è offerto dalla già citata variante occorsa tra IL71 e IL91 nella poesia *Infante di una infanzia un po' cresciuta*: per la riedizione del 1991, B. non solo modifica il v. 29 contenuto dalle virgolette, ma elimina anche gli spazi che in IL71 lo separavano da esse. Tale eliminazione, come si è detto, non corrisponde a un adeguamento ai parametri tipografici di IL91, stante il fatto che in quest'ultima edizione le virgolette appaiono collocate tra spazi vuoti o meno a seconda del caso. Si prenda inoltre ad esempio, a questo proposito, il raffronto tra le diverse lezioni di *Donna conforme e vicaria del male* e *Alla fermata del tram, a mezzanotte*:

[*Donna conforme e vicaria del male*] v. 15 – (IL71, IL91) « Mi facevo »] (TP) «Mi facevo»
[*Alla fermata del tram, a mezzanotte*:] v. 14 – (IL71, IL91) «occhi belli»] (TP) «occhi belli»

A fronte di ciò, non potendo escludere una precisa intenzionalità autoriale nell'impiego o meno degli spazi, nella presente edizione si è fatto riferimento alla lezione di IL91 anche in merito alla disposizione di questi ultimi. Il testo che si presenta di seguito differisce dunque da TP, in cui gli spazi precedenti ai segni interessati appaiono sistematicamente soppressi.⁹⁵

3.2 Apparato e commento

L'apparato critico figura di seguito alle singole poesie ed è suddiviso in tre segmenti. Nel primo segmento sono riportate, in ordine cronologico, le sigle relative alle sedi di pubblicazione delle poesie, seguite dal numero di pagina. Sono prese in considerazione in questo frangente: edizioni di *Bellezza*, volumi antologici e pubblicazioni in rivista di particolare rilevanza. Nel secondo segmento, ove possibile, sono riportati:

95 A proposito della scelta, il curatore del volume specifica: «Nella presente edizione sono stati corretti eventuali refusi e sviste. Non sempre, invece, è stato possibile intervenire sulla punteggiatura, talvolta oscillante tra plaquette e volume; è del resto consuetudine, specie nelle scritture poetiche degli anni Sessanta e Settanta, lasciare periodi in sospenso, senza concluderli con il punto, ciò che spesso si verifica in *Bellezza*, incerto anche sul ricorso ai due punti o al punto e virgola, come attestano le varianti. Pertanto, in questi casi, ci si è attenuti all'ultima lezione; per gli altri casi la punteggiatura, oscillante di edizione in edizione, è stata uniformata» (R. Deidier in TP XXX).

- a. Sigle dei documenti d'archivio in cui il testo della poesia appare in versione manoscritta e/o dattiloscritta.
- b. Titolo, se differente o inedito rispetto alla *princeps*. In assenza di eventuali specificazioni tra parentesi tonde, l'informazione è da riferirsi al documento d'archivio segnalato in (a).
- c. Datazione, se differente o inedito rispetto alla *princeps*. In assenza di eventuali specificazioni tra parentesi tonde, l'informazione è da riferirsi al documento d'archivio segnalato in (a).
- d. Dedicazione, se differente o inedito rispetto alla *princeps*. In assenza di eventuali specificazioni tra parentesi tonde, l'informazione è da riferirsi al documento d'archivio segnalato in (a).
- e. Note eventuali sul testimone d'archivio e/o sulla trafila del testo.

Nel terzo segmento sono riportate le varianti rispetto alla lezione di IL91. In assenza di diversa specificazione, i dati sono da riferirsi al documento segnalato nel segmento precedente. La registrazione segue seguenti criteri:

- I titoli (provvisi in dieci casi) sono scritti in caratteri corsivi. Delle altre poesie è riportato il capoverso, ancora in corsivo.
- Per la registrazione delle varianti è stato adottato il seguente schema:

Numeri di verso	.	Lezione IL91]	Variante
-----------------	---	--------------	---	----------

- Laddove le varianti intercorrano nello spazio di più versi, i diversi fenomeni sono separati dallo spazio bianco.
- Le sigle relative ai testimoni di cui si riportano le varianti sono trascritte in calce. Laddove assenti, il riferimento da considerarsi è quello del documento d'archivio già indicato nel secondo segmento dell'apparato sovrascritto.
- La barra verticale singola indica la separazione tra un verso e il successivo, la doppia indica la separazione tra strofe. Nelle citazioni al di fuori dell'apparato, alla barra verticale è sostituita la barra obliqua. Nei commenti, quest'ultima viene impiegata solo nelle citazioni di versi riprodotti nella loro interezza.
- Le eventuali lacune di lunghezza non determinabile all'interno del testo sono indicate con: [---].
- Le eventuali lacune di interi versi sono segnalate, nello spazio dedicato alla variante, con: *om.* (cf. tabella delle abbreviazioni).
- Le eventuali aggiunte manoscritte sono riportate tra parentesi tonde di seguito alla variante.
- Le parti di testo cassate dall'autore sono segnalate tra parentesi uncinata.
- L'eventuale concordanza di testimoni diversi nel riferire una o più varianti rispetto a IL91 è registrata:

- a. Nei casi di concordanza complessiva delle lezioni, riportando le sigle dei testimoni l'una accanto all'altra nella stessa fascia - ad es.: C1D1, C2D2
 - b. Nei casi di concordanza solo parziale delle lezioni, riportando le sigle dei testimoni in fasce diverse - ad es.: C1D1 / C1D1, C1D2
 - c. Nei casi di singoli punti di concordanza o divergenza tra lezioni diverse, riportando tra parentesi tonde la sigla dei testimoni di seguito alla variante registrata - ad es.: (*anche in C1D1*); (*solo in C1D1*)
 - d. Nei casi di singoli punti di divergenza tra lezioni precedenti a IL71, riportando in fine di verso tra parentesi tonde la sigla dei testimoni e la variante registrata, come di seguito - ad es.: (*in NA15: diversità: |] diversità, |*)
- Nel caso in cui parte delle varianti sia stata registrata nel secondo segmento, segue nel terzo una specificazione relativa - ad. es.: v. 2 *ad finem*
 - Nei casi in cui il testimone riferisca una lezione sostanzialmente differente da IL91, questa viene riprodotta nel secondo segmento dell'apparato (cf. a. o.: *All'Ambra Jovinelli; Cullavo la tua disperazione:*).

Di seguito all'apparato è inserita la sezione di commento. Con il termine «strofa» è fatto riferimento ai singoli blocchi di versi all'interno delle poesie, indipendentemente dall'estensione. La scansione metrica è registrata con indicazione del valore numerico corrispondente al tipo di verso utilizzato dal poeta; la separazione strofica è indicata con il trattino d'unione, secondo il seguente schema:

ad es.: endecasillabo | ternario || decasillabo | quaternario = 11 3 - 10 4

Alla lettura formale metrico-retorica della poesia è connesso un approfondimento esegetico sugli eventuali fenomeni di variazione testuale - già registrati nell'apparato. L'operazione critica, in senso generale, è tesa a rendere conto della complessità ontologica ed estetica della poetica di Bellezza. All'analisi del testo è dunque annessa una lettura tematica, riferita alle componenti di significato e orientata in chiave epistemologico-filosofica. La formattazione segue i seguenti criteri già segnalati per il terzo segmento dell'apparato, a cui sono aggiunti i seguenti punti:

- Le porzioni di testo citate nel corpo del commento sono inserite tra virgolette caporali: laddove le citazioni siano espresse tramite un sinonimo o variando genere, numero o coniugazione del termine di riferimento per ragioni di coerenza discorsiva, questo è riportato in corsivo.

- Le citazioni poetiche di particolare rilievo più lunghe di quattro versi - o, per la prosa, di tre righe - sono isolate da spazi bianchi all'interno del paragrafo e con margini ridotti.
- I riferimenti dei numeri di pagina relativi alle poesie non appartenenti a *Invettive e licenze* sono riportati, in nota o nel corpo del testo tra parentesi tonde, facendo riferimento a TP - ad es.: D. Bellezza, *Fuggono tutti i giorni miei* in *Serpenta* (TP 425).

3.3 Edizioni della raccolta

Si forniscono di seguito i dati relativi alle tre edizioni a stampa di *Invettive e licenze*, ordinate secondo cronologia.

a. IL71

Titolo: *Invettive e licenze* 2 24

Dati generali: Prima edizione, pubblicata da Garzanti nel 1971. Volume di 136 pagine. Riunisce al suo interno novantasei poesie (di cui sessanta già apparse in rivista),⁹⁶ suddivise in sei sezioni numerate⁹⁷ e un'appendice conclusiva: *Appendice 1970*. La ripartizione segue il seguente schema:

Tabella 1

Sezione	Poesie
I	2
II	24
III	20
IV	18
V	13
VI	4
Appendice	15

I titoli delle dieci poesie che ne sono provviste sono scritti in tondo, delle altre liriche è riportato il capoverso in grafia corsiva.

In copertina: Progetto grafico unificato, Garzanti.

⁹⁶ Tra: *Nuovi Argomenti*, *Paragone* e *Carte segrete*.

⁹⁷ Nell'indice è assente il riferimento numerico (romano) relativo alla sesta sezione. I titoli di quest'ultima sono separati da quelli della quina tramite un solo spazio bianco.

Colophon: «Finito di stampare | il 24 febbraio 1971 | alla Aldo Garzanti Editore s.a.s
| Milano»

Nota biografica:

[Terza di copertina] Dario Bellezza è nato alla fine della seconda guerra mondiale, nel 1944, a Roma. E qui è sempre vissuto. Ha iniziato a pubblicare su Nuovi argomenti le sue poesie, e ha continuato su Paragone, Bimestre, Carte segrete. Nel 1970 ha pubblicato un piccolo romanzo – L’innocenza (De Donato) – che ha avuto concordati riconoscimenti dalla critica italiana ed estera. Sta ora finendo di riscrivere un romanzo epistolare che forse chiamerà: Lettere da Sodoma. E un romanzo in versi: Giacobbe.

Risvolto di copertina:

[Seconda] Ecco il miglior poeta della nuova generazione. (A me ormai poco importa che ci sia una nuova generazione; e del resto non ho mai fatto uso di una simile categoria, che mi sembra retorica e di seconda qualità. Ma Dario Bellezza ci terrà, giustamente, alla sua gioventù. Perché non riconoscergliela? Inoltre egli forse, dati i caratteri della sua poesia, non sarà alieno dal ricorrere a categorie collaudate, abitudinarie e un po’ all’antica.)

Da dove viene Dario Bellezza? Da un mondo vecchio che egli, accecato dal suo dolore e dalla sua mancanza di libertà, non ha potuto o voluto o osato riconoscere come vecchio. Non ha assunto a stato d’animo il dato di fatto che esiste anche una «vecchiaia recente», che una nuova prospettiva schiaccia contro la vecchiaia vecchia e antica. Non parlo soltanto della letteratura. Infatti Dario Bellezza almeno lessicalmente ha preso ben poco dalla letteratura: ha preso dai giornali, dalle riviste letterarie dell’ultimo decennio, dai dibattiti, dal linguaggio medio, dai cascami letterari passati a un livello inferiore o al parlare comune dei privilegiati, dal dizionario piccolo borghese professionale. Anche la durata delle sue poesie è casuale, come pezzi di articoli di giornale ritagliati da una forbice che ha il potere di isolarli e sospenderli contro il vuoto di un’infinità atroce. Del letterato italiano vecchio (e nuovo) Dario Bellezza ha solo il culto del rigore. Rigore applicato al più miserabile e infamante (lui erede) dei lamenti maledetti, ma tuttavia rigore. Quasi istintivamente e diabolicamente, Dario Bellezza ha capito che, se mai avesse potuto essere compreso e amato dai vili suoi colleghi, ciò sarebbe accaduto in nome del suo rigore. Quindi si è messo a descrivere le forme e gli oggetti delle sue angosce (che ogni buon collega e semplice lettore non può che considerare abominevoli) come se fossero forme e oggetti dell’assoluto: come le bottiglie e i vasi di Morandi. Nessun compromesso, nessuna complicità, nessuna facilitazione, nessuna concessione, nessuna deroga: nemmeno il sollievo di un sottotitolo gradevole, di una nuda citazione. In panni di benpensante, rigido e quasi calvinista, antiquato come si deve, Dario Bellezza offre la sua merce atroce... Ma in cosa consiste questa atrocità, questa bruttezza che io, in una sorta di discorso libero indiretto, vivo attraverso la possibile lettura di un destinatario medio e di un critico di professione? Tale atrocità consiste in una eccessiva coscienza di avere raggiunto la

libertà e di viverla. Questo « eccesso » ostentato di coscienza rivela da una parte in Bellezza l'orrore conformista per la propria presunta colpa (per cui egli è il primo piccolo borghese che giudica se stesso), dall'altra scopre in lui una capacità di illudersi che stringe il cuore. Egli in realtà non è libero mai, in nessun momento, per nessuno. È involupato nella sua vita privata come in un vestito sporco [Terza] co, chiuso nel suo caso come in uno stambugio dall'aria irrespirabile. Il lettore assiste al suo annaspire (che ha la certezza della vera poesia « antica »), al suo inveire, al suo consentirsi giudizi su di sé che sembrano liberi e sono in realtà autoleisionistici, perché in comune con chi non è libero essi hanno ben radicata l'idea di venire esercitati su una materia disonorevole.

Himmler un po' pretesco di se stesso, Dario Bellezza fa la spia della sua vita mal spesa, brancolando verso il futuro dove non lo attende nulla, se non la ripetizione del suo stato. Ma è questa la vera « carriera » di un poeta. In una società razzista egli dovrà vivere per forza la libertà: ma non la cercherà (intuendo che la libertà non è desiderata dall'uomo, da nessun uomo).

Egli, anzi, continuerà a « cercare Padrone », ad « andare verso ubbidienza »: e ne sarà compensato attraverso il riconoscimento della sua poesia dissociata dalla sua realtà.

b. IL91

Titolo: *Invettive e licenze*

Dati generali: Seconda edizione, pubblicata nuovamente dall'editore Garzanti nel ventennale della raccolta – giugno 1991. Volume di 138 pagine. L'autore interviene sul testo in tre punti (cf. § 3.1 *Testo base*). Non modifica la ripartizione delle poesie nelle sezioni, né aggiunge o esclude liriche dal corpo del testo. L'indice (pagine 131-4) è redatto secondo i medesimi criteri grafici di IL91.

In copertina: Fotografia in rilievo (bianco su grigio) del viso del poeta.

Colophon: «Finito di stampare | il 20 giugno 1991 | dalla Garzanti Editore s.p.a. | Milano»

Nota biografica:

[Seconda di copertina] Dario Bellezza è nato a Roma e qui è sempre vissuto anche se preferisce vivere in Calabria o nei paesi arabi.

Ha pubblicato finora, di poesia, i seguenti libri: *Morte segreta* (Garzanti 1976, Premio Viareggio), *Libro d'amore* (Guanda 1982), *Io* (Mondadori 1983), *Serpenta* (Mondadori 1987) e *Libro di poesia* (Garzanti 1990). In prosa, fra gli altri: *Lettere da Sodomia* (Garzanti 1972), *Angelo* (Garzanti 1979), *Morte di Pasolini* (Mondadori 1981) e *Turbamento* (Mondadori 1984).

Garzanti pubblicherà prossimamente il suo dramma in versi *Testamento di Sangue*.

Risvolto di copertina:

[Id.] Quando venne pubblicata nel 1971, accompagnata da un'entusiastica e impegnativa presentazione di Pier Paolo Pasolini, *Invettive e licenze*, la prima opera poetica di Dario Bellezza, fu oggetto dell'interesse della critica, di un notevole successo di pubblico e di un feroce dibattito.

Con il suo verseggiare coraggiosamente provocatorio, estrosamente anticonformista e anarchicamente refrattario all'ideologia, con l'ostentata sopravvalutazione delle vicende private dell'autore, con una accesa sensualità e una sorprendente facilità di comunicazione, Bellezza si faceva portavoce e protagonista di una ribellione inedita e radicale, che trovava nella poesia il suo campo di battaglia e la sua bandiera.

Oggi, spenti gli umori polemici di quella stagione, è finalmente giunto il momento di tornare a leggere, con animo più sereno, un'opera che già allora si poneva al di fuori della dialettica tra avanguardia e tradizione, fedeltà e tradimento, poetica dell'emarginazione e sperimentalismo. Per riconsiderare il rapporto tra la scrittura di Bellezza e la letteratura, e riscoprire il senso e il destino più autentici della sua poesia.

c. TP

Titolo: *Tutte le poesie*

Dati generali: Edizione complessiva dell'opera poetica edita di Bellezza, a cura di Roberto Deidier, pubblicata da Mondadori nel gennaio del 2015. Volume di 792 pagine. Il testo integrale di *Invettive e licenze* appare alle pagine 3-129. L'indice, alle pagine 769-72 (pagine non numerate), adotta ancora il medesimo criterio grafico. Per l'approfondimento relativo alle varianti della lezione rispetto a IL71 e IL91 si rimanda al § 3.1 *Testo base*.

Colophon: «“Tutte le poesie” | di Dario Bellezza | Oscar poesia | Libri Mondadori || Questo volume è stato stampato | presso ELCOGRAF S.p.a. | Stabilimento Cles (TN) | Stampato in Italia - printed in Italy»

In copertina: Fotografia a fondo blu dell'opera *Pinealissima* (1981) di Luigi Ontani - maschera dipinta in legno di pule.

3.4 Nota sull'Archivio Bellezza

Dopo la morte di Bellezza, le carte presenti nel suo Archivio privato hanno conosciuto un momento di dispersione. I movimenti delle stesse tra il marzo del 1996 e l'ottobre del 2009 (data in cui vengono messe all'asta, a Roma, dalla Bloomsbury Auctions - oggi Minerva Auctions) restano attualmente impossibili da tracciare con certezza.

Sebbene infatti giornalisti come Fabrizio Ottaviani e Paolo Di Stefano abbiano attribuito ad Antonio Veneziani una responsabilità di appropriazione e vendita dei materiali (Ottaviani 2018; Di Stefano 2019), il poeta si è sempre detto estraneo a tutto ciò.⁹⁸ La questione è stata trattata con maggiore cautela da Igor Patruno e Renzo Paris, i quali hanno scritto della trafila dell'Archivio su *Nuovi Argomenti*⁹⁹ e «La Repubblica» (Paris 2018), per segnalare l'acquisto, nel 2018, da parte del collezionista e curatore Giuseppe Garrera. Nel 2009, infatti, l'asta indetta da Bloomsbury si è conclusa senza alcuna acquisizione e i materiali sono rimasti in possesso del venditore (lo Studio Bibliografico Letteratura Tattile di Rimini nella persona di Andrea Galli) per quasi un decennio.

Al momento dell'acquisizione da parte di Garrera, l'unico documento che presentasse una panoramica dei materiali contenuti nell'Archivio era costituito dall'indice sommario stilato dagli operatori di Bloomsbury come complemento per l'asta, nove anni prima. Le carte non sono poi state oggetto di approfondimenti critici o filologici, né di alcuna operazione sistematica di catalogazione. Il curatore ha operato una lettura sommaria dei materiali, formulata in termini tipologici e ripresa poi da Patruno nell'articolo del 2018:

L'archivio è costituito da quattro nuclei. Il primo raccoglie le carte manoscritte e dattiloscritte riferibili all'opera poetica e in prosa, accompagnate da varianti e progetti. Sono ascrivibili a questo primo nucleo anche i diari. Resoconti di vita privata, prevalentemente notturna. [...] Il secondo nucleo comprende interventi pubblici, articoli, appunti, lettere che testimoniano l'impegno politico, in larga parte orientato al mondo omosessuale. [...] Il terzo nucleo è l'epistolario. Lettere di ammirazione di poeti amici, di critici, legate alla pubblicazione delle prime raccolte. Lettere private. [...] Il quarto nucleo dell'archivio è costituito dalla corrispondenza evasa per conto di Pier Paolo Pasolini, tra il 1966 e il 1969. Risposte scritte su dettatura varrebbe a dire, anche se poi Bellezza lavorava su brogliacci, o su appunti presi parlando direttamente. (Patruno 2018, 149-53)

98 La posizione di Veneziani, fin da subito molto netta rispetto alle accuse, non è stata riportata da alcuna testata. È citata in questa sede come dichiarazione registrata nell'ambito di una conversazione avvenuta nell'aprile 2022 presso Sezze (RM).

99 Patruno 2018, 147: «Nella casa di via Agostino Bertani [Bellezza] porta con se quaderni, bozze dattiloscritte di romanzi, varianti di poesie pubblicate, liriche inedite, fogli sparsi, appunti redatti a penna, diari, foto. [...] Dopo la morte di verifica un fatto singolare. Qualcuno raccoglie tutte queste carte e le vende. Ha poca importanza, oggi, stabilire chi fosse questo qualcuno e quali siano state le sue motivazioni. Il dato decisivo è che se ne perdono le tracce fino al 27 ottobre 2009».

Nell'ambito della presente operazione di edizione critica e commentata, si è reso dunque necessario, come prima cosa, attuare una catalogazione sistematica dei documenti. Per volere del curatore dell'Archivio, nell'ambito di quest'ultima è stata rispettata la suddivisione già operata dai tecnici di Letteratura Tattile - già tesa alla ricostruzione dell'ordine di conservazione originale. Non è stata dunque operata alcuna modifica di collocazione. Visti i dati ricavati dall'attribuzione dei codici alfanumerici ai singoli documenti (come secondo quanto descritto nel § 3.4 *Nota sull'Archivio Bellezza*), l'Archivio presenta la seguente scansione interna:

Tabella 2

Cartella	[Fascicolo]	Documenti
I	A	1 - 43
	C	83 - 117
	D	118 - 149
II	A	1 - 39
	B	40 - 73
III	A	1 - 40
	B	41 - 87
IV	A	1 - 16
V	A	1 - 42
	B	43 - 72
VI	A	1 - 17
	B	18 - 44
VII	A	1 - 42
VIII	A	1 - 81
IX	A	1 - 19
	B	20 - 45
X	A	1 - 49

3.5 Testimoni dell'Archivio Bellezza e criteri di registrazione

Nell'ambito della catalogazione generale dei materiali d'archivio, a ciascuno dei documenti è stata assegnata una dicitura alfanumerica, relativa alla collocazione all'interno della *Cartella* di riferimento.¹⁰⁰ Le sigle relative ai singoli documenti sono state dunque formulate in questi termini:

ad es.: C [Cartella] 1 + D [Documento] 1

¹⁰⁰ Si è registrata un'ulteriore divisione in *Fascicoli*, intesi come sottogruppi delle stesse cartelle - tranne che nei casi di CIV, CVII, CVIII e CX.

Seguono al numero di documento, laddove necessario, le eventuali indicazioni sul numero di foglio e di *recto/verso*:

ad es.: C1D1 + F [foglio] 1

ad es.: C1D1F1 + r [recto] / v [verso]

Si fornisce di seguito l'elenco dei testimoni relativi alle poesie di *Invettive e licenze*, manoscritti e/o dattiloscritti, presenti nell'Archivio e consultati per la realizzazione della presente edizione. Con le abbreviazioni [dat.] e [ms] si fa riferimento alle caratteristiche della scrittura, dattiloscritta e/o manoscritta. Le informazioni utili e le descrizioni dei singoli fogli sono riportate nei relativi apparati.

Tabella 3

Sigla	Contenuto
C1D141	[ms] <i>Le pazzie dei disadattati sanno l'odore</i>
C2D10	[ms] <i>Nessuna notte risarcirà quella notte</i>
C2D16	[ms] <i>Spiavi i soldo e le marchette</i>
C2D19	[dat.] <i>Smussa le tue femminine parti, angoscia,</i>
C2D20	[dat.] <i>Hai tutte perdute le ore del sonno</i>
C2D21	[ms] <i>Quando mi alzo alzo lo sguardo; [ms] Ma ancora mi accora la tua foto</i>
C2D47	[ms] <i>All'Ambra Jovinelli</i>
C2D63	[ms] <i>Cuore di pietra, bosco dell'indistinto / [ms] Le illogiche parole dell'amante.</i>
C2D65v	[ms] <i>Quante albe ci videro in piedi / [ms] «Sono una iena che ha denunziato il suo rivale / [ms] Cuore di pietra, bosco dell'indistinto</i>
C2D65v	[ms] <i>Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera</i>
C2D70	[ms] <i>Le botte cadevano forte sul mio cranio</i>
C2D71	[ms] <i>Sembra che m'abbandoni la follia</i>
C2D73	[dat.] <i>Vedessi dove vivo adesso</i>
C3D12	[ms] <i>Tu sei il sonno e quando arrivi</i>
C3D14	[dat.] <i>Al capezzale dei giorni insieme vissuti</i>
C3D15	[dat.] <i>Al capezzale dei giorni insieme vissuti</i>
C3D29	[ms] <i>Perpetravi silenzi,</i>
C3D31	[ms] <i>All'Ambra Jovinelli;</i>
C3D73	[ms] <i>La vergogna del sesso sconclusionato</i>
C3D84	[dat.] <i>Ora che i millenni invano ti sfiorano</i>
C3D86	[dat.] <i>Finché cadrà la parola odio nasconderai</i>
C6D4F2	[dat.] <i>L'insonnia che mi prende</i>
C6D4F3r	[dat.] <i>Cullavo la tua disperazione:</i>
C6D4F4	[dat.] <i>Se viene la guerra</i>
C6D5	[dat.] <i>Brontola il vento</i>
C6D6	[ms] <i>Anni e costellazioni investigati</i>
C6D7v	[ms] <i>Hai tutte perdute le ore del sonno</i>
C6D20	[dat.] <i>Questo tuo rifiuto che nel letto la carne registra</i>

Sigla	Contenuto
C6D28	[dat.] <i>Commiato alle angosce. Non calzerò più</i>
C6D34	[dat.] <i>Il serpente inquieto che indugiava</i>
C8D1	[dat.] <i>Il tè bollente e i pasticcini</i>
C8D2	[dat.] <i>Ma non saprai giammai perché sorrido.</i>
C8D3	[dat.] <i>Pregghiera</i>
C8D4	[dat.] <i>Prendo il sonnifero immortale e lunare</i>
C8D5	[dat.] <i>All'Ambra Jovinelli</i>
C8D6	[dat.] <i>Alla rivoluzione</i>
C8D7	[dat. e ms] <i>Alla rivoluzione</i>
C8D8	[dat. e ms] <i>Bruciavi d'amore e voluttà</i>
C8D9	[ms] <i>L'insonnia che mi prende</i>
C8D10	[ms] <i>Se viene la guerra</i>
C8D11	[ms] <i>Per un rifiuto</i>
C8D12	[ms] <i>Tu vai dallo psicanalista e paghi / [ms] Ti cadono i capelli, qualcuno</i>
C8D13	[ms] <i>Tempestosa e inquieta respiri la notte</i>
C8D14	[ms] <i>Come l'insonne insonnia s'insabbia</i>
C8D15	[ms] <i>È notte nel cuore e il viaggio all'inferno</i>
C8D16	[ms] <i>M'imprigioni insonnia e ti ripeto</i>
C8D17	[ms] <i>Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello</i>
C8D18	[ms] <i>Donna conforme e vicaria del male</i>
C8D20	[ms] <i>Vedessi dove vivo adesso</i>
C8D21r	[ms] <i>Cullavo la tua disperazione:</i>
C8D21v	[ms] <i>Bagno notturno in cui m'abbandono</i>
C8D22	[ms] <i>Il tè bollente e i pasticcini / [ms] La sapevi lunga. Imposte</i>
C8D24	[dat. e ms] <i>Brontola il vento al mio richiamo</i>
C8D25	[ms] <i>Dio mi moriva sul mare</i>
C8D26	[ms] <i>Forse mi prende malinconia a letto</i>
C8D27	[ms] <i>Verso ubbidienza il fato m'avvia</i>
C8D28	[dat.] <i>Tempestosa e inquieta respiri la notte,</i>
C8D30	[dat.] <i>Ti cadono i capelli, qualcuno</i>
C8D31	[dat.] <i>M'imprigioni insonnia e ti ripeto</i>
C8D32	[dat.] <i>È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno</i>
C8D33	[dat.] <i>Come l'insonne insonnia s'insabbia</i>
C8D34	[dat.] <i>Sto nel letto. A contemplare il soffitto.</i>
C8D35	[ms] <i>Monumentale bric-a-brac, mia parte</i>
C8D36	[ms] <i>Il mare di soggettività sto perlustrando</i>
C8D37	[ms] <i>Fumavi sigarette drogate</i>
C8D38	[ms] <i>Finché cadrà la parola odio nasconderai</i>
C8D39	[ms] <i>Folle è ritrovarti, folle è</i>
C8D40	[dat.] <i>Anni e costellazioni investigati</i>
C8D42	[dat.] <i>Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello</i>
C8D43	[dat.] <i>A Pier Paolo Pasolini</i>
C8D44v	[ms] <i>Eri nudo, per me: gli occhi avevano</i>
C8D45	[ms] <i>Brontola il vento al mio richiamo</i>
C8D46	[ms] <i>Brontola il vento al mio richiamo / [ms] Solo nel sogno ritornerai, ma</i>

Sigla	Contenuto
C8D47	[ms] <i>Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline / [ms] Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel / [ms] A Pier Paolo Pasolini</i>
C8D70	[dat.] <i>Commiato alle angosce. Non calzerò più</i>
C9D9	[dat.] <i>Ora che i millenni invano ti sfiorano</i>
C9D13	[ms] <i>Alla fermata del tram, a mezzanotte</i>
C9D19	[ms] <i>Commiato alle angosce. Non calzerò più</i>
C9D29	[dat.] <i>Nessuna notte risarcirà quella notte</i>
C10D18	[dat.] <i>Lo scomodo alibi dell'indifferenza rapace</i>

I

Ma non saprai giammai perché sorrido.
 Perché fui il pedante Amleto
 della più consolatrice borghesia.
 Perché non ho combattuto il Leviatano
 Stato che vuole tutto inghiottire
 nella macchinosa congerie

5

della sua burocrazia inesorabile.

Ora mi nascono le unghie come ai morti.

NA14 71 / IL71, IL91 7 / P96 9 / CAL13 55 / TP 7 / PV19 81 / AMD21 18

Documento: C8D2

C8D2, NA14 7. burocrazia inesorabile. ||] burocrazia tentacolare. ||

Poesia di otto versi ripartiti asimmetricamente in due segmenti: 7 / 1. Scansione: 11 9 12 12 10 [5+5] 9 12 - 13 [9+4]. Il primo verso coincide con una ripresa puntuale dalla conclusione di *Al poeta Andrea Sperelli* di Gabriele D'Annunzio:

Sola io contemplo, sola e senza voce,
 un mar che non ha fondo e non ha lido.
 O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;

ma non saprai giammai perché sorrido.
 (D'Annunzio 1966, 38)

Quest'ultima appare per la prima volta nel 1890 nell'edizione Treves della raccolta *La Chimera*, pubblicata come parte seconda dell'*Isottee* in cui D'Annunzio ripropone e amplia il corpo testuale dell'*Isaotta Guttadàuro*, già edita nel 1886 (D'annunzio 1966, 17, 38). Nel 1920, inoltre, il verso torna inserito dal poeta a conclusione de *L'uomo che rubò la "Gioconda"* – con una variante:

La calca di forma davanti al fascino perpetuo.
 Un giovine poeta capelluto sfoglia una rosa e getta le foglie verso il sorriso
 inesplicabile.

«Tu non saprai giammai perché sorrido.»
 (D'Annunzio 1950, 1099)

La carica assertiva della dichiarazione «non saprai giammai», che in *Invettive e licenze* occupa la *positio princeps*, è da considerarsi un vero e proprio tratto stilistico di B.: le affermazioni del poeta nella raccolta sono spesso formulate nei termini dell'osservazione apodittica. In altre parole, della presentazione di ciò che, per il soggetto,

è una certezza inequivocabile. Nello specifico di *Ma non saprai giammai perché sorridi*., la ragione del *sorridente* è un fatto che resta (e resterà) inaccessibile ai tentativi di comprensione dell'altro da sé. Ancora a proposito dell'inter testo dannunziano, il termine del *sorridente* si rivela particolarmente interessante se si considera che ne *Il piacere*¹ l'espressione «sorridente» è assente dal corpo del testo, ma viene utilizzata dall'autore nella dedica al pittore Francesco Paolo Michetti posta in esergo al romanzo. Qui il lemma appare proprio nell'ambito di una spiegazione, da parte di D'Annunzio, del motivo del suo sorridere a fronte di una sofferenza. Si delinea così un quadro speculare a quello della dedica *Al poeta Andrea Sperelli*, in cui, pure, l'io si dice sorridente a fronte di un dolore immenso («mar che non ha fondo e non ha lido»). Scrive D'Annunzio nella dedica a Michetti:

Sorrido quando penso che questo libro, nel quale io studio, con tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve. (1894, VI)

Le due dediche si pongono di fatto come momenti antitetici. In quella inserita nel romanzo, la ragione del sorridere appare rivelata e circostanziata. Al contrario, nella dedica poetica al protagonista del romanzo, a essere affermata è l'impossibilità di comprendere. Comune a entrambe le sedi è invece il ritratto di un io esposto a una sofferenza fuori misura. Proprio quest'ultimo elemento costituisce l'eredità a cui B. afferisce nel posizionare il verso in apertura della prima poesia di *Invettive e licenze*. Sia la «corruzione» e la «depravazione» in cui D'Annunzio si dice biograficamente immerso, che la *sofferenza senza fondo* in cui proietta l'io protagonista della dedica a Sperelli, sono infatti termini fondamentali nella poetica e nella concezione ontologica di B. L'eredità dannunziana è dunque localizzata non in un senso di insicurezza relativo alle ragioni di un generico sorriso, ma, più specificamente, di un sorriso espresso nel frangente di un patimento «atroce».

In *Al poeta Andrea Sperelli*, grazie al posizionamento della dichiarazione in conclusione, il senso di indistrucibilità dell'enigma acquista ulteriore rilievo. Al contrario, in *Ma non saprai giammai perché sorridi*. B. prosegue nella scrittura generando un effetto meta-significativo. Nei due versi successivi il poeta definisce infatti sé stesso come un «pedante Amleto», prefigurando un carattere verbo-maniacale della sua poetica, in cui i nodi tematici della sofferenza e della sessualità 'deviata' (correlativi estetici del rapporto tra il poeta e il reale) sono oggetto di un ritorno ossessivo. L'essere stato un Amleto è di per sé ragione della continuazione oltremisura dell'elucubrazione soggettiva. L'attribuzione da parte di B. di un tratto amletico a sé stesso proprio quando la continuazione dei suoi versi si sostituisce al posizionamento dannunziano della conclusione, mostra un intento di rottura nei confronti del modello di riferimento. L'irrequietezza inquisitiva è infatti per Amleto un tratto insopprimibile della personalità, e costituisce non solo un dato tematico centrale nella tragedia

1 Romanzo di D'annunzio il cui protagonista è Andrea Sperelli, dedicatario della poesia tratta da *La chimera*.

shakespeariana, ma anche un fattore che ne determina la dilatazione formale.² Il punto in cui nient'altro resta da dire, per il principe di Danimarca, è solo quello che prelude alla morte – come lui stesso proferisce al termine della celebre seconda scena del quinto atto, appena prima di soccombere: «The rest is silent» (Shakespeare 2010, 154).

Proprio la sovrapposizione identitaria tra B. e Amleto rivela il motivo per cui il silenzio dannunziano è per B. inaccettabile a seguito dell'affermazione dell'enigma. In *Invettive e licenze* quest'ultimo non prelude al silenzio, ma consiste in un paradossale punto di inizio che proietta verso quella che, come anche per Amleto, è dilatazione ossessiva di una sofferenza. Il modello di D'Annunzio, che poneva la citazione dell'enigma al margine del silenzio creando un effetto di solennità, viene così capovolto. B. colloca sé stesso come parte attiva e inquieta nel frangente del dolore, adottando un *modus* di derivazione kafkiana:³ nel continuare la composizione oltre un limite originariamente stabilito, implica un'accettazione dell'irrisoluzione. Dunque, una prospettiva di convivenza ossessiva con il dolore (assumendo la postura esistenziale del principe di Danimarca) proprio all'inizio della raccolta.

Nel v. 3 il poeta dichiara la propria vocazione amletico-pedantesca come rappresentante della «più consolatrice borghesia». Si tratta dell'unico caso della raccolta in cui al termine *borghesia* viene attribuita una simile connotazione. L'orizzonte del vivere borghese, integrato alla società, è infatti ritratto in *Invettive e licenze* come frangente dal quale il poeta si percepisce escluso a causa della sua *diversità* – ma mai del tutto.⁴ La scelta della prima sede per sottolineare la specifica sfumatura dell'atteggiamento *consolatore* borghese, a cui il poeta sovrappone il suo approccio amletico, ha ancora il valore di una dichiarazione poetica e morale da parte di B. Alla presentazione di sé come Amleto-borghese segue infatti una ulteriore specificazione sul suo disimpegno politico-sociale. Lui *non* ha «combattuto il Leviatano Stato»: ha rifiutato la categoria dell'agire empirico cara alla sua generazione (quella degli universitari del '68 romano) come, appunto, un moderno Amleto incapace di trascendere la sua stessa inazione (Di Giacomo 2019). Nella connotazione dello «Stato» come «Leviatano» (rilevata frattura tra i due termini tramite *enjambement*), la visione di B. si esprime nei termini hobbesiani⁵ di conflitto sociale perpetuo, veicolati dal celebre ricorso all'allegoria veterotestamentaria del mostro abissale.⁶ La ripresa del trattato di Hobbes è suggerita, inoltre, dall'originale utilizzo dell'aggettivo «macchinosa», in richiamo

2 Amleto è la tragedia più lunga, per numero di versi, tra quelle di Shakespeare.

3 Un esempio, in questo senso, è offerto dal quinto degli *Aforismi di Zürau*: frammento teoretico in cui il «punto» oltre cui «non vi è più ritorno» viene indicato come quello che deve, ontologicamente e poeticamente, «essere raggiunto» (Kafka 2004, 21).

4 Cf. ad es.: *Le pazienti fami dei giovani diversi*, vv. 14-18; *Già da te mi distacco, inquieto testimone*, vv. 1-6.

5 Hobbes 1965, 8: «For by Art is created that great Leviathan called a Common-Wealth, or State, (im latine Civitas) which is but an Artificiall Man; though of greater stature and strength than the Naturall, for whose protection and defence it was intended; and in which, the *Sovereignty* is an Artificiall Soul, as giving life and motion to the whole body».

6 Is, 27, 1-5: «In quel giorno il Signore punirà | con la spada dura, grande e forte, il | Leviatàn, serpente guizzante, il Leviatàn, | serpente tortuoso, e ucciderà il drago che | sta nel mare ».

alla descrizione riferita dal filosofo al consenso statale inteso nei termini di una struttura meccanica, costituita da parti integrate sinergicamente.

La scelta di sostituire con l'aggettivo «inesorabile», in IL71 e seguenti, l'originale «tentacolare» di C8D2 e NA14, mostra un preciso intento del poeta di esprimere il senso di ineluttabilità della «congerie» burocratico-formalistica dello Stato italiano. L'io è posto, in questi termini, a fronte di una disumanità ancora una volta kafkiana, evocata dal riferimento non a un particolare fisico come quello dei *tentacoli* (più vicino all'allegoria biblica del mostro) ma al tratto immateriale della sua *inesorabilità*. Il senso di angoscia implicato dai vv. 5-7 trova infine un correlativo d'immagine nella similitudine conclusiva – posta in risalto dall'isolamento sintattico e grafico dal resto della compagine testuale. L'attribuzione al proprio corpo del fenomeno illusorio della *crescita* delle «unghie» dopo il decesso, presenta lo stato ontologico dell'io come, appunto, indistinguibile da quello di un morto: stato di convivenza disperata con la morte, spogliata di ogni significato redentivo.⁷

L'affermazione di tale stato assume, in conclusione della poesia, un valore dichiarativo, in linea con l'impostazione del primo verso. L'utilizzo del tempo presente del verbo e l'apertura con l'avverbio deittico «ora» contribuiscono a determinare l'affermazione di B. come un discorso relativo alla sua realtà esperienziale soggettiva. Dunque, alla sua percezione di sé nel momento presente, che prelude al resto della raccolta come un'indicazione di orizzontamento filosofico ed estetico: tutto ciò che consegue alla coscienza di irrisoluzione della tragedia è verbalizzazione del dolore. In questo, il poeta è Amleto: un soggetto isolato nella sua ossessione verbale (declinata ora nell'*invettiva*, ora nella *licenza*), maturata nella coscienza kafkiana di negatività ontologica (Masini 1957, 173), di irrisoluzione della frattura tra l'io e ciò che a esso è immanente – lo Stato, la divinità ascondita, la morte stessa.

7 Si osserva in questo un'eco tematica dalla *Sepoltura* baudelairiana, già dedicata alla figurazione dell'io poetico nella bara come stato di negatività esistenziale (cf. Baudelaire 1996, 143).

Quale sesso ha la morte?

Con quale sesso mi verrai incontro,
se Orfeo scalmanato non mi riguarda
e Euridice era una troia infingarda?

Addio scemenza mia trangugiata
in tutta fretta dentro una fratta, 5
il sapore si perde nella notte dei delinquenti
che ricattano la loro semenza con gli schiaffi
della certezza, al cinema di periferia.

Ma quale sesso ha la morte? 10
È ragazzo. È ragazza. Spaventosamente
materna mi abbraccia al limitare del sonno,
quando l'alba affretta la sua agonia
e il giorno calza i suoi colori di malinconia;
quando l'orina preme nella vescica 15
e il sesso prega le sue erezioni di non fare
troppo male, di non troppo eccitare il compagno
tacito e notturno;
l'occhiuto grembo rimane ad ascoltare allora
il mio bisogno di preghiera detta ad alta voce:
« Signore, illeso il giudizio aspetto, la mia morte. 20
Non l'aspetto che come giustiziera, avvocato
del diavolo, in un curialesco ufficio celimontano.

In terra certa sprofondami. Che io non debba
patire in mia morte la mia sopravvivenza.

Signore, fammi morire tutto, eternamente. 25
I morti non mi abbiano loro sodale spento.
È lontano il giorno della mia creazione.
È vicino il giorno della mia distruzione. »

NA16 145 / IL71 8, IL91, TP 8

NA16 8-9. periferia. | Ma quale] periferia. || Ma quale 20. «Signore] » Signore 24-5.
sopravvivenza. || Signore] sopravvivenza. | Signore 28. distruzione».] distruzione”.

Poesia di ventotto versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 5 / 14 / 2 / 4.
Scansione: 11 11 11 - 11 10 16 [11+5] 16 [11+5] 14 [8+6] - 8 13 [7+6] 14 [6+8] 11 15 [9+6]
12 14 [10+4] 15 [11+4] 6 15 [8+7] 15 [9+6] 16 [11+5] 14 [7+7] 16 [11+5] - 14 [9+5] 14 [7+7]
- 15 [10+5] 14 [7+7] 12 [6+6] 14 [7+7]. La questione del sesso *della morte* porta a un

grado negativo la più nota espressione relativa «sesso degli angeli», usata per indicare un ragionamento senza scopo o soluzione possibile. Il titolo, che introduce al tema, fornisce un'indicazione preliminare relativa all'identità di colui al quale, nei primi tre versi, B. rivolge la domanda diretta. Nella prima strofa l'interrogazione sul sesso è infatti formulata dal poeta in una cornice non teorica, come nel titolo, ma contestualizzata nello stato effettivo della sua situazione esistenziale. Tale collocazione implica, al cominciare del testo, un senso onirico: la morte si intromette nello spazio del reale come un fattore che incide empiricamente. In altre parole, che interagisce con la realtà concretamente esperita da B. – soggetto in attesa che la morte stessa, personificata, gli *venga incontro*.⁸ In aggiunta, l'irrisoluzione della domanda sul genere sessuale è presentata come una questione sollevata da motivazioni che riguardano personalmente il poeta. Ai vv. 2-3 corrispondono infatti due proposizioni causali formulate con una sfumatura ipotetica, corrispondenti alle ragioni per cui, all'atto di attendere la morte (prossima) l'lo non riesce a prefigurarla. Tramite il riferimento mitologico, B. presenta i nomi di Orfeo ed Euridice come archetipici dei generi corrispondenti – maschile e femminile, inquadrati in senso binario – rispetto a cui percepisce una frattura, per due ragioni distinte. La prima, rispetto a Orfeo, ha a che vedere con il *non esserne riguardato* in conseguenza del suo essere «scalmanato»: soggetto eterosessualmente desiderante. La seconda, rispetto a Euridice, è formulata con il registro dell'*invettiva*.

La percezione di sé come un escluso dal contesto relazionale eteronormato e le relative sofferenze che tale percezione comporta, costituiscono un tema significativo in *Invettive e licenze* – come fattori determinanti della *diversità* singolare. L'isolamento dei primi tre versi come strofa a sé stante e, più in generale, il posizionamento della poesia come seconda dell'intera raccolta, attribuiscono alla questione il valore della premissione. Dunque: di un'affermazione relativa allo stato esistenziale e identitario del sé – di cui il poeta segue a trattare approfonditamente. Nei vv. 4-9 il discorso assume il tono del congedo, implicato dal termine iniziale «Addio» e focalizzato sulla memoria di incontri sessuali passati, e localizzati nel tempo e nello spazio: «dentro una fratta» (in connessione paronomastica con «fretta»), «nella notte dei delinquenti» e «al cinema di periferia» (rilevato dalla posizione conclusiva).

Quest'ultimo spazio assume un ruolo importante nell'immaginario estetico del poeta, che dedica a esso il poemetto *All'Ambra Jovinelli* – pubblicato anch'esso in NA16 e collocato, in IL71 e seguenti, nella quinta sezione. La risonanza paronomastica tra i lemmi della «scemenza» e della «semenza» (di chiara derivazione dantesca) contribuisce alla connotazione del contesto descritto come degradato. Essa è infatti *ricattata* dai «delinquenti» in funzione della loro «certezza», vale a dire: della loro autoconsapevolezza, il cui riscontro giunge proprio nel contesto del cinema. La tematizzazione dell'esperienza omoerotica nella sala di proiezione, di derivazione pasoliniana (Pasolini 1998, 1127-31) e osservabile in *Invettive e licenze* in altri due casi,⁹

⁸ Il tema è presentato in una comune cornice onirica nella poesia *Ascoltavo la morte nel mio sogno*, cui al v. 3 la morte si esprime in prima persona dicendo al poeta: «Ti trascuro. Non verrò mai da te».

⁹ Cf. *All'Ambra Jovinelli*; *Sembra che m'abbandoni la follia*.

conclude il primo periodo sintattico della strofa e apre alla ripetizione della domanda sul sesso della morte. A questa, collocata nella lezione di NA16 in apertura di una nuova strofa, segue il prospetto delle possibilità binarie di maschilità e femminilità, in riferimento alle quali vengono utilizzati, a differenza della prima strofa, i termini indeterminati di «ragazzo» e «ragazza». L'inserimento di un punto fermo tra i due sostantivi rimarca l'incomunicabilità e il senso di isolamento che si interpone tra le due dimensioni di genere, a cui segue una connotazione dell'approccio con cui la morte, «al limitare del sonno», *abbraccia* il soggetto, adottando una maniera «spaventosamente materna».

La ripetizione anaforica dell'avverbio di tempo ai v. 12 e v. 14 apre alla presentazione di due diverse letture dello stesso momento aurorale: la prima estesa ai vv. 12-13, la seconda ai vv. 14-17, ed entrambe delimitate in conclusione dal punto e virgola. La prima lettura, più breve, presenta il tempo dell'alba nei termini di un generico richiamo lirico-romantico, evocato dalla citazione dell'elemento sentimentalistico della «malinconia» (di alfieriana¹⁰ e dannunziana¹¹ memoria, già oggetto nel Novecento della celebre critica umoristica palazzeschiana nel 1909¹² e poi canonizzato nel rapporto al contesto dell'alba, nel 1939, dalla lirica di apertura della prima raccolta di Sandro Penna [2017, 9]) posto in relazione metonimica con un indefinito dato coloristico. Il richiamo contestuale lirico è rafforzato inoltre dall'associazione topico-arcaizzante della rima con «agonia», nel verso successivo.¹³ Al contrario di questa prima lettura del contesto aurorale, la seconda è formulata da B. in termini lessicalmente piani, di ordine comunicativo e quotidiano, ed è focalizzata sullo stato del membro maschile che, personificato come già la morte, «prega» i suoi stessi processi erettivi.

10 Cf. ad es.: Alfieri 1903a, 61: «Malinconia, perchè un tuo solo seggio | Questo mio core misero ti fai?»; Alfieri 1903a, 78: «Malinconia dall'altro, hammi con voci | Tetre offuscato l'intelletto e stanco»; Alfieri 1903a, 108: «Ogni senno e virtude in me vien manco, | "Pien di malinconia la lingua e il petto"»; Alfieri 1903a, 123: «Ma tanta e tal malinconia vi arredo, | Che felice esser mai qui non mi accade»; Alfieri 1903a, 172: «Malinconia dolcissima, che ognora | Fida vieni e invisibile al mio fianco».

11 La centralità del termine nell'ambito dell'opera di D'Annunzio è testimoniata dal numero delle occorrenze che superano, considerando anche i lemmi aggettivali e avverbiali derivati, le trecento occorrenze (dati IntraText, EuloTech, open access, consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/IN.HTM>). A livello critico, al tema della malinconia nell'opera dannunziana sono stati di recente dedicati gli approfondimenti: Oliva 2007; *D'annunzio tra ironia e malinconia. Atti del 44° convegno nazionale di studi*, 2018, 223-323.

12 Palazzeschi 1930, 11: «Non ha che un colore | la tavolozza dell'anima mia: | "malinconia."».

13 Tanto nel frangente italiano quanto in quello europeo della rima contemporanea poetica, le occorrenze di accostamento tra i due termini sono svariate (ad es.: Stecchetti 1905, 397: «Nel ciel grigio e sonnolento | è una gran malinconia, | e la neve senza vento | muor nel fango della via. || Un mortale increscimento | assali l'anima mia; | agghiacciato il cor mi sento | nel sudor dell'agonia»; Darío 1917, 173: «Y en este titubeo de aliento y agonía, | cargo lleno de penas lo que apenas soporto. | ¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?»). Nello stesso contesto temporale, l'occorrenza del binomio rimico *agonia* : *malinconia* appare anche come formula traduttiva (ad es.: Poe 1896 [edizione open access Poe 2006, 81]): v. 72 «What a world of solemn thought their monody compels!» | «Che agonia! | che sottile malinconia | in quel ritmo sempre uguale!». Particolare interesse, in questo contesto, assume l'identificazione della ripresa già in area pasoliniana: Pasolini 2009, 1101: «nella malinconia dell'Italia dei Manieristi, | ha ucciso tutti: guardateli - ombre | grondanti d'oro nell'oro dell'agonia».

La sproporzione tra i diversi registri utilizzati da B. nei due segmenti di testo risponde a un preciso intento stilistico di accostamento tra linguaggio 'alto' e 'basso'. Il tratto, centrale in *Invettive e licenze*, è già osservabile anche al v. 3, in cui all'onomastica aulica di «Euridice» è attribuito il termine dispregiativo (e lessicalmente triviale) di «troia».

Dal ventesimo verso alla conclusione della poesia, l'io si rivolge direttamente al «Signore» in conseguenza di una «necessità» di preghiera orale. In ascolto di questa, conclusa tra virgolette, resta il già citato «compagno tacito e notturno» (la cui citazione cui prosegue l'allusione sessualizzata al membro maschile). A esso il poeta allude inoltre tramite la sineddoche riferita al ventre scoperto – al cui ombelico è sovrapposto un termine oculare). Alla domanda iniziale sul sesso della morte B. sostituisce, a questo punto, una dichiarazione sul proprio stato di attesa della stessa, non più interrogata direttamente ma ritratta con delle sembianze che la proposizione concessiva ai vv. 21-2 presenta come *certe*. Segue un ulteriore accostamento di opposti: la morte, avvocato del *diavolo*, è localizzata in uno spazio *curiale*, di ambito laziale-vaticano. A quest'altezza, si osserva in NA16 una separazione strofica, assente poi da TP. In quest'ultima lezione i quattro versi conclusivi sono infatti preceduti da un'unica strofa di sedici versi, estesa dal v. 9 al v. 24. Nella presente riproduzione del testo, è stata ripristinata la formattazione originale: è infatti possibile considerare lo scarto della separazione tra i vv. 22-3 come una svista, dovuta al fatto che sia in IL71 che in IL91 il ventiduesimo verso del testo collima con il margine inferiore del foglio. L'analisi di NA16, in questo senso, gioca un ruolo decisivo nella risoluzione dell'ambiguità.

La conclusione della poesia coincide con una vera e propria supplica a Dio affinché alla morte non segua alcuna nuova dimensione di esistenza. A essere agognata è la «terra certa»: l'annichilimento di ogni *sopravvivenza* possibile, a danno delle possibilità oltremondane paradisiache o infernali – concetto poi espresso anche in *Preghiera* nella sezione successiva (vv. 11-12: «Mio ignaro, dimentica il sistema della morte | il gran risveglio rifiuta. »). Ai vv. 25-8, separati dai rispettivi punti fermi in singole unità sintattiche, la supplica si ripete nei termini di una richiesta, definitiva, di morte priva di riscatto, e che giunga a separare l'io dagli altri trapassati. Il momento della preghiera aurorale assume in conclusione il valore di una dichiarazione identitaria, relativa alla percezione di sé come «vicino» al giorno fatale, e ormai «lontano» da quello della nascita. Si tratta di un tema a cui B. si riferisce in *Invettive e licenze*, a più riprese.¹⁴ Nello specifico di *Quale sesso ha la morte?*, la sua declinazione si mostra come una ripresa del Salmo 88: invocazione mattutina (v. 14: «Ma io a te, Signore, grido aiuto, | e al mattino giunge a te la mia preghiera») rivolta alla divinità proprio in funzione della prossimità della morte – ovvero dello stato in cui il soggetto, al culmine del dolore, già si percepisce: «la mia vita è vicina alla tomba. | Sono annoverato tra quelli che scendono nella fossa, | sono come un morto ormai privo di forza» (vv. 4-5).

¹⁴ Cf. ad es.: *Il serpente inquieto che indugiava*; A Pier Paolo Pasolini; *Sono gesti di morte i tuoi*.

||

Forse mi prende malinconia a letto
 se ripenso alla mia vita tempesta e di
 mattina alzandomi s'involano i vani
 sogni e davanti alla zuppa di latte
 annego i miei casi disperati. 5

Gli orli senza miele della tazza
 screpolata ai quali mi attacco a bere
 e nella gola scivola piano il mio
 dolore che s'abbandona alle
 immagini di ieri, quando tu c'eri. 10

Che peccato questa solitudine, questo
 scrivere versi ascoltando il peccatore
 cuore sempre nella stessa stanza

con due grandi finestre, un tavolo
 e un lettino di scapolo in miseria. 15

E se l'orecchio poso al rumore solo
 delle scale battute dal rimorso
 sento la tua discesa corrosa
 dalla speranza.

IL71, IL91 13 / P96 10 / P02 5 / CAL13 51 / TP 13 / PSN96 811 / PTU12 245 / QP2 130 /
 AMD21 18

Documento: C8D26

Datazione: marzo 1970

Sul margine destro del foglio, all'altezza del sedicesimo verso, il poeta annota a ma-
 no la parola «affido».

15-16. in miseria. || E se] in miseria. | E se 16. al rumore solo |] all'aria solo | 17. del-
 le scale] dalle scale

Poesia di diciannove versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 5 / 5 / 3 / 2 / 4.
 Scansione: 12 12 12 [6+6] 11 10 - 10 11 12 9 12 [7+5] - 13 [11+2] 12 11 - 10 11 - 13 [7+6]
 11 10 5. Il primo verso del testo, che apre la seconda sezione della raccolta, consiste
 in una ripresa da Sandro Penna: «Forse la lenta tua malinconia si perde | se nella not-
 te ad un veloce | treno l'affidi» (Penna 2017, 112). La coincidenza è già registrata da
 Claudia Antonini nell'ambito di uno studio dedicato ai rapporti di ricezione e presti-
 to dall'opera Penna in B. e Patrizia Valduga. La studiosa sottolinea la possibilità di

segnalare alcuni casi in cui una coincidenza lessicale che apparirebbe di per sé debole (innanzitutto in quanto non coinvolge lemmi di impronta marcatamente penniana), acquista una più significativa rilevanza quando si consideri che in Bellezza le stringhe testuali coinvolte si trovano nella medesima posizione di rilievo (che è, precisamente, quella incipitaria) in cui si trovavano già i loro possibili antecedenti penniani. (Antonini 2018, 7)

Relativamente al caso di *Forse mi prende malinconia a letto*, è possibile notare come la questione della ripresa penniana non riguardi la sola occorrenza del primo verso, ma afferisca a una più generale dinamica di derivazione stilistica riguardante il posizionamento dell'avverbio «forse» in apertura della composizione. Si tratta infatti di una soluzione formale che B. adotta a più riprese nell'ambito della sua opera poetica¹ in diretta corrispondenza di un tratto già osservabile nell'opera di Penna – ad es. in: *La semplice poesia forse discende* (Penna 2017, 77), *Forse invecchio, se ho fatto un lungo viaggio* (Penna 2017, 90), *Forse la giovinezza è solo questo* (Penna 2017, 147), *Forse la vita tua si fa gentile* (Penna 2017, 369), *Forse la primavera sa che sono mie* (Penna 2017, 379). A questo proposito, è inoltre possibile notare una convergenza delle poetiche di Penna e B. nella ripresa del modello leopardiano. È infatti in riferimento a quest'ultimo che prende corso l'ampio utilizzo dell'avverbio «forse»² (e, più in generale, dell'impostazione del discorso poetico in termini ipotetici) nell'opera dei due. In *Forse mi prende malinconia a letto*, il richiamo a Leopardi appare particolarmente significativo anche a livello di tematizzazione. La poesia presenta il ritratto di una circostanza coincidente con l'archetipo leopardiano de *La quiete dopo la tempesta* – rispetto a cui, nel v. 2, B. esprime un riferimento diretto utilizzando, con funzione appositiva, il sostantivo «tempesta».

Nei primi cinque versi la situazione esperita dall'Io viene presentata in maniera figurativamente complessiva. Il soggetto considera nel pensiero i propri «casi disperati»: questi sono l'oggetto di una riflessione mattutina, articolata in un momento di tranquillità quotidiana che consegue a circostanze notturne, al contrario, *tempestose*. Già nella prima strofa è così possibile osservare una dinamica compositiva ampiamente diffusa in *Invettive e licenze*: riferendosi a un modello antecedente, B. pone in atto un processo di negativizzazione.³ Ne *La quiete dopo la tempesta*, come sottolineato da Luigi Blasucci, la rappresentazione gnomica formulata dal poeta consiste in un «corollario della riflessione leopardiana sull'essenza “negativa” del piacere, o in quanto puro prodotto della cessazione del suo contrario [...] o in quanto coincidente con la stessa attesa di esso piacere» (Blasucci 1996, 203). Questo tratto di significato è comune a *Forse mi prende malinconia a letto*, in cui B. implica una mortificazione della positività insita alla categoria del piacere, in quanto forza generatrice della

1 Cf. ad es.: *Più felice forse aprendo il frigorifero* (TP 368); *Forse m'impiglio in pigrizia, non riesco* (TP 383); *T'ho forse offesa, scaldata troppo nella speranza* (TP 427).

2 Le sole occorrenze dell'avverbio, in TP, superano le 50 unità.

3 Cf. ad es.: *Ma non saprai giammai perché sorrido.*, a proposito della distorsione del dato amletico in rapporto a una coscienza di negatività ontologica kafkiana, che porta il dato ossessivo-verbale al grado zero dell'annichilimento soggettivo.

solitudine che lo opprime nel momento presente. I «sogni», le istanze di realizzazione di felicità, sono «vani». Si inverte così il paradigma figurale leopardiano: alla marginalizzazione dell'io in *La quiete dopo la tempesta* (Blasucci 1996, 203) B. sostituisce una sua iper-esposizione. Attraverso il procedimento, la dialettica stessa della «tempesta» incontra una negativizzazione definitiva: il mattino non è più momento di ricostituzione positiva – hegelianamente parlando, non è più momento della sintesi e di riscatto del dolore.⁴ Al contrario, la quotidianità (evocata dalla citazione dei dettagli esigui relativi alla sua «tazza» nei vv. 6-7) è un orizzonte di introiettamento del dolore. Alla pluralità del paesaggio leopardiano, il poeta contrappone così il termine minimo dell'abitazione e, contestualizzato in essa, della solitudine.

Nella seconda strofa, speculari alla prima per numero di versi ed estensione sintattica in un unico periodo, il poeta specifica i termini di ciò che ha implicato nei vv. 1-5 come la sua condizione esistenziale presente. I «casi disperati» (*annegati* nella gestualità quotidiana della colazione alla conclusione della prima strofa) trovano alla fine della seconda una corrispondenza formulata nei termini di un'alterità, non più plurale ma singolare (v. 10). L'associazione immaginifica sessualizzata nel vv. 8 («nella gola scivola pipano») è dotata così di un correlativo fisico-personale: un amante protagonista di uno «ieri» condiviso (concetto rimarcato, a livello formale, dalla rima interna con «c'eri»), ma tragicamente assente dall'oggi. La rivelazione dell'altro da sé come singola persona mancante fornisce inoltre una chiave di significato per interpretare il verso iniziale.

Utilizzando il termine della «malinconia», incorporeo, come agente del verbo *prendere*, legato invece alla sfera concettuale del fisico,⁵ il poeta delinea un significato di irrisoluzione che prefigura l'intero discorso poetico, e che trova nella terza e quarta strofa un'esposizione dichiarativa. La definizione di queste in, rispettivamente, tre e due versi esprime una continuità con le unità strofiche precedenti – corroborata dal posizionamento del punto fermo, ancora, al termine di un periodo di cinque versi. Seguendo la traccia del *modus* figurativo-gnomico leopardiano, nelle due strofe il poeta sostituisce alle «immagini di ieri» una presentazione (appunto, per immagini) della «stanza» in cui è performato l'atto compositivo (vv. 13-15). Nella descrizione, si registra una ripresa dannunziana: l'espressione «lettino di scapolo in miseria» presenta una corrispondenza con il «letto di miseria» della *Seconda offerta* del *Notturmo* (D'Annunzio 1921b, 153, 266). L'ipotesi sulla sussistenza del riferimento è avvalorata dalla presenza di una seconda coincidenza con il testo di D'Annunzio, localizzabile nel v. 2 di *Commiato alle angosce*. *Non calzerò più «letto di sbarbato»*.

Nell'ultima strofa, l'atto scrittoriale del poeta è dichiarato avvenire *in ascolto* del «peccatore cuore»: espressione in cui B. verbalizza un autoritratto *sineddotico*⁶ in

4 È da notarsi, a proposito del passaggio, come il posizionamento dell'*enjambement* (poi reimpiegato diffusamente nel testo) tra la preposizione e il sostantivo intervenga a corroborare il senso di frattura e assenza di appianamento della tensione soggettiva, anche sul piano compositivo-formale.

5 La derivazione stilistica dell'accostamento tra l'azione fisica e l'oggetto incorporeo della malinconia è ancora riconducibile a Penna: «Ricomporre la mia malinconia | vorrei. La nuova dolce religione mia» (Penna 2017, 82).

6 Il «cuore» (v. 13) per indicare l'io.

consonanza alla definizione appena data del contesto esistenziale-soggettivo della solitudine (non di *una* solitudine, ma di «questa solitudine», connotata deitticamente) che esperisce. A questa, nel v. 11, ha infatti già accostato il termine del peccato con la sfumatura di rammarico impersonale; diversamente, nel v. 12 la declinazione lessicale del termine in «peccatore» allude a un contesto negativo di ordine soggettivo – dunque, personale. La progressione del significato *dall'esterno all'interno*, da una quasi esclamazione accidentale a una connotazione dell'io, riflette la modalità già osservata nel passaggio dalla molteplicità del v. 5 alla singolarità del v. 10: dalla contestualizzazione della solitudine a fronte di un orizzonte relazionale plurale, alla specificità di un determinato rapporto. Questa modalità è ancora una volta antitetica rispetto al modello leopardiano, in cui alla presentazione gnomica della situazione che succede alla tempesta, segue non una discesa nello spazio, interiore ma un'apertura alla concettualizzazione filosofica (vv. 25-54).

Nella *princeps*, a differenza della lezione di C8D26, si osserva una strofa conclusiva di quattro versi, che interrompe la geometrizzazione sintattico-formale in unità di cinque (5 / 5 / 5 [3 + 2]). Il senso dell'interruzione è implicato, oltre che dalla diminuzione del numero di versi, dall'articolazione del v. 19 entro una misura quinaria – dunque, come unità più breve della composizione tutta. Nel v. 16, i cui elementi interni sono ordinati anastroficamente, B. prosegue con l'utilizzo del tempo verbale presente, modificando tuttavia il piano temporale della narrazione e riportandolo a quello del passato recente. In conclusione, dunque, il soggetto non è più collocato nel frangente mattutino, ma nello spazio altro della ricordanza attiva. La sostituzione del termine dell'«aria» con quello del «rumore» nel passaggio da C8D26 a IL71 e seguenti contribuisce a contestualizzare il discorso in senso empirico, riducendo il grado di astrazione percettiva. È così raggiunto il punto centrale del discorso: *l'andarsene* – o meglio, *l'essersene andato* – dell'altro, la cui «discesa» è oggetto di una corruzione dettata non dal termine tipico del «rimorso», che conclude il v. 17 (interessato dalla variante all'altezza della preposizione articolata), ma da quello della «speranza». La connotazione di quest'ultima come fattore corrosivo, generatore di inquietudine, sostituisce definitivamente il principio leopardiano del *risanamento* esiziale.⁷

7 Leopardi 1993, 199: «Umana | prole cara agli eterni! assai felice | se respirar ti lice | d'alcun dolor: beata | se te d'ogni dolor morte risana».

Infante di una infanzia un po' cresciuta
 tu dovevi sollevare il mondo senza i miei
 muscoli d'oro e seguirmi nell'Inferno
 casto dei miei piaceri proibiti, non
 mutarti mai in angelo ma bestia rimanere
 alle mie morte dimostrazioni razionali: 5

squisito e losco servitore nella serra
 dell'alchimista a rovescio che l'oro
 dell'ambizione trasforma in vile
 metallo, senza ricevere compenso
 per il tuo servile facchinaggio. 10

Per te le finte parole del finto poeta
 che ero:
 al minuto la minutaglia rivendevo
 sul mercato libertino delle fratte
 o dei monumenti male illuminati: 15

assassinato ingegno insaccato
 di stolte immagini cullate dalla
 Follia e dal Fato fino all'oscenità.

Per il tuo calore di caino bambino
 che non perdona la maldicenza
 di essere nato senza il companatico
 del sesso e del peccato. 20

Se dare gratis quel che gratis
 abbiamo ricevuto è solo dare
 a rate l'odore della memoria
 a comodo comodamente rivisitata
 allora in verità se uno mi dice:
 «Dio del sesso rotto a tutti i corpi»
 è la puzza del mio alito a tradirmi! 25 30

NA14 70 / IL71, IL91, TP 14 / PIN95 1028

La lezione di NA14 diverge in maniera sostanziale dalla *princeps* ai vv. 2-11, come di seguito:

tu dovevi seguirmi nell'inferno
 dei miei piaceri proibiti,
 delle lunghe dimostrazioni razionali,

squisito e losco servitore
 nella sera dell'alchimista a rovescio
 che l'oro trasforma in ignobile metallo,
 senza riceverne compenso
 per il tuo compiacente facchinaggio.

NA14 12. Per te le finte] Le finte 16-17. illuminati: || assassinato] illuminati | assassi-
 nato 18-19. di stolte immagini cullate dalla | Follia e dal Fato fino all'oscenità ||] d'im-
 magini stereotipe | spalancate fino all'oscenità: | 20-3. Per il tuo calore di caino bam-
 bino | che non perdona la maldicenza | di essere nato senza il companatico | del sesso
 e del peccato. ||] il tuo calore di freddo bambino | per la maldicenza di essere nato |
 senza il companatico del sesso | e del peccato... || 27. a comodo comodamente rivi-
 sitata |] rivisitata a comodo, | 29. uno mi dice: |] uno dice: | 29. «Dio del sesso rotto a
 tutti i corpi» |] « Faccia da porco, stronzo bocchinaro » | (*anche in IL71*)

Poesia di trenta versi ripartiti in sei strofe secondo lo schema: 6 / 5 / 5 / 3 / 4 / 7. Scan-
 sione: 11 14 [10+4] 12 11 14 [7+7] 14 [10+4] - 13 [9+4] 11 10 [5+5] 13 [5+7] 10 - 14 [8+6]
 3 13 [4+9] 12 12 [6+6] - 10 11 11 - 13 [10+3] 10 12 [5+7] 7 - 9 11 11 14 [4+10] 11 11 12. La
 connotazione infantilistica dell'altro da sé, espressa dalla ripetizione allitterativa «in-
 fante»: «infanzia» al v. 1 (che forma una figura etimologica) introduce il senso di *in-*
vettiva del componimento. Nella *princeps*,⁸ la prima strofa è infatti aperta da un ri-
 chiamo alla leopardiana *Palinodia al marchese Gino Capponi*, nella quale il termine
 «infante» appare, in una generale cornice irrisoria, non solo ripetuto in due punti del
 testo (v. 184 e v. 272), ma è seguito nella seconda occorrenza dal riferimento alla con-
 notazione coloristico-materica dell'*aureo*,⁹ così come al v. 2 di *Infante di una infanzia*
un po' cresciuta. In quest'ultima, l'occorrenza appare osservabile nell'espressione dei
 «muscoli d'oro»¹⁰ – immagine che localizza nel dato del corpo, materiale, un attribu-
 to leopardiano (e virgiliano prima) originariamente associato al concetto invece in-
 corporeo del candore dei primi giorni di vita.¹¹ Il richiamo alla figura archetipica del
parve puer della quarta Ecloga, mediato dalla *Palinodia*, è così inserito da B. in una
 dinamica di stravolgimento sardonico: al *dovere* relativo alla *risollevezione del mon-*
do, il poeta sostituisce l'obbligo morale di una discesa «nell'Inferno casto» dei propri
 «piaceri proibiti». L'associazione ossimorica tra il termine infernale, del piacere pec-
 caminoso e della castità, riassume la dialettica binaria in cui il poeta proietta l'altro
 da sé come responsabile di un'auto-degradazione rovesciata.

8 La specificazione rimanda alla differenza sostanziale tra la lezione di IL71 e la prima a stampa, in NA14 (cf. apparato), dove la diversa scansione sintattica e metrica, seppur non particolarmente divergente dalla *princeps*, agisce ad attenuare il contesto di relazione intertestuale.

9 Leopardi 1993, 265-6: «E tu comincia a salutar col riso | gl'ispidi genitori, o prole infante, | eletta agli aurei dí: né ti spauri | l'innocuo nereggiar de' cari aspetti».

10 Il riferimento al dato dell'*oro*, che nella *Palinodia* appare per due volte (v. 38 e v. 273) è presente in *Infante di una infanzia un po' cresciuta* anche al v. 9.

11 Commentano Gallo e Garboli in Leopardi 1993, 265-6: «a salutar col riso; come in Verg. *Ecl.* IV.60: «*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem*». Virgilio esortava il fanciullo a cui è dedicata la quarta ecloga, simbolo della nascente e nuova età dell'oro che il poeta si augurava, a sorridere di felicità al primo contatto con la vita».

Nei vv. 4-5, la sua vera e propria colpa è localizzata, paradossalmente, nel rifiuto della bestialità e del peccato a favore di un'esistenza angelicata (prospettata per similitudine nei vv. 7-11). È dunque uno stato di idiozia, espresso nel primo verso come persona cresciuta ma ancora *infante*, a determinare il rifiuto dell'altro della dimensione esistenziale infernale. Il riferimento nel v. 6 alle «morte dimostrazioni razionali» è opposto alla descrizione, seguente, della scelta di vita dell'altro come controparte servile di un alchimista – al contrario, simbolo di *dimostrazioni* pseudo-scientifiche e irrazionali. L'alchimista è inoltre presentato come persona abietta, «a rovescio»: non un procacciatore d'oro ma un ricercatore del suo immiserimento, intento a degradarne la lega.

Il v. 10 costituisce un particolare punto di interesse critico. Nell'ambito della contrapposizione dei termini di infernale e divino, razionale e irrazionale, il poeta presenta l'identità dell'altro come polarizzata da una scelta di vita servilistica e, nei termini specifici della visione di B., borghese. Il riferimento all'assenza di un «compenso» per le sue attività di assistenza è particolarmente significativo se si considera che al momento della pubblicazione di IL71 B. ha da poco interrotto il rapporto lavorativo di assistenza segretariale a Pier Paolo Pasolini. Tale rapporto, per l'appunto, non ha previsto per lui alcun compenso concreto. La sovrapposizione con il piano della situazione biografica suggerisce, nel verso, una dislocazione nella localizzazione dell'io del poeta: dall'identità dell'*accusante* infernale a quella dell'*accusato* angelico.

L'oscillazione nell'attribuzione di identità soggettiva tra il polo dell'io *scrivente* e quello dell'io *scritto* è uno stilema osservabile a più riprese in *Invettive e licenze*, e implica in *Infante di una infanzia un po' cresciuta* una problematizzazione identitaria in linea con quanto già dichiarato dal poeta a proposito del suo sentimento di categorica irrisoluzione (come, ad es., in *Ma non saprai giammai perché sorrido*). Nella sovrapposizione tra l'io *infernale* del poeta e quello *angelico-borghese* si manifesta così il senso di un conflitto intestino: il Pasolini alchimista è degradatore di ciò che nel giovane poeta è aureo (come si è visto: i «muscoli» nel v. 3, l'«ambizione» nel v. 9), ed è responsabile del suo «servile facchinaggio». Il deterioramento dei rapporti tra B. e Pasolini a causa della dinamica lavorativa servilistica, di cui il poeta riferisce in MDB06, offre dunque un riferimento biografico indicativo per interpretare quanto descritto in *Infante di una infanzia un po' cresciuta*:

Pasolini amava i soldi e ne aveva parecchi. E poi era tutto pieno di sé, un avaro, una diva. Durante i tre anni che l'ho seguito come segretario, dal 1966 al 1969, sono stato pagato quasi nulla, mentre lui faceva i miliardi col cinema. Quando lo conobbi già abitavo per conto mio, e fu proprio lui a suggerirmi di correggergli i manoscritti per il cinema, di occuparmi della sua posta. Poi, col tempo, non l'ho più amato come quando prima di conoscerlo. Con gli anni si è come insinuata, dentro di me, una forma di infedeltà al suo culto. Ma c'era un sentimento tra noi molto forte. (MDB06 20)

Nei vv. 12-13, la localizzazione identitaria del soggetto scrivente è dislocata definitivamente: l'io soggiogato interpella direttamente l'«alchimista» (la cui persona, in NA14, viene implicata anche dal pronome personale). È così replicato lo stilema ripetitivo iniziale («finto»: «finto»), nuovamente riferito in senso connotativo al dato identitario.

La gravità della situazione relazionale trascorsa, stabilita nei termini dell'essere stato per l'altro un «finto poeta», è espressa dall'isolamento tramite *enjambement* del v. 13. Quest'ultimo, formalizzato come inciso, interrompe l'andamento ritmico generale come verso più breve della composizione e introduce alla narrazione immediata¹² di una situazione biograficamente esperita. Nei vv. 14-16, aperti ancora dallo stilema ripetitivo «minuto»: «minutaglia» (a formare una figura paraetimologica), l'io prospetta nel dettaglio lo stato infernale a cui ha fatto riferimento inizialmente – vale a dire: la spesa del poco denaro disponibile nel «mercato libertino delle fratte», ossia nel contesto notturno della prostituzione omosessuale.¹³

I vv. 17-19, isolati nella *princeps* come strofa a sé (la più breve della composizione) concludono il periodo sintattico aperto al v. 12 e riassumono il discorso poetico, fornendo una nuova descrizione di idiozia infantilistica del soggetto. La «Follia» e il «Fato», assenti nella prima lezione a stampa, appaiono personificati tramite l'utilizzo dell'iniziale maiuscola e intenti a *cullare* il soggetto (instupidito dalle «immagini») fino al raggiungimento di un'«oscurità» intesa come categoria esistenziale – prospettata già ai vv. 2-3 come via peccaminosa da *seguire*. La strofa successiva, di quattro versi coincidenti con un periodo sintattico unico, prosegue nell'articolazione descrittiva secondo il *modus* già adottato nella precedente. La definizione dell'identità è orientata dalla convergenza di fattori extrasoggettivi, come la «maldicenza», e soggettivi, come la specificità di un «calore» infantile di ordine *cainico*. Tale riferimento biblico, assente dalla lezione di NA14 e incasellato nel v. 20 dalla rima interna, si presenta in linea con la semantica paradisiaca/infernale già espressa all'inizio della composizione, e contribuisce alla connotazione della riflessione di B. come orientata, non solo esteticamente, dalla dialettica cristiana del bene e del male.

La specificazione data ai vv. 23-4 sulla nascita del soggetto *cainico* come libero dalla compagine «del sesso e del peccato» (seguiti originariamente da punti sospensivi, poi scartati a favore della conclusione ferma), appare come un'indicazione sull'assenza di consapevolezza, da parte sua, dei due poli del bene e del male. Tale condizione ontologica coincide, in termini cristiani, con lo stato aurorale antecedente alla contrazione del peccato originale. La collocazione dell'identità nel frangente generativo del momento aurorale, espresso in precedenza in richiamo alla lezione leopardiana e virgiliana, è formulata nella penultima strofa in termini estetici veterotestamentari. Il senso del «peccato» (accostato in maniera sinonimica a quello del «sesso») è «companatico» dell'io: componente di esso, estrinsecamente determinata, che ne connota e orienta l'esistenza. La scelta di assoggettamento all'alchimista da parte del soggetto appare come la fase di perdita della purezza *aurifera* originaria – dunque, come una colpa. Per quanto già simile a quello di un «caino» (a cui si fa riferimento con l'iniziale in minuscolo a differenza della «Follia» e del «Fato» nel verso immediatamente precedente), e dunque già intrinsecamente infernale, lo stato *auréo* dell'io viene per B. a smarrirsi al momento dell'adozione del comportamento

12 Espressione qui utilizzata con il senso di: non-mediata da sublimazione metaforica e/o sinonimica.

13 Tema chiave della raccolta – cf. ad es.: *Monumentale bric-a-brac, mia parte; Se per i ricordi l'anima trasalisce; All'Ambrà Jovinelli*.

servilistico-borghese. Cosa che, nell'ambito della sua biografia recente, è rappresentata dallo 'sfruttamento' da parte di Pasolini.

La sesta strofa, conclusiva, è aperta ancora dallo stilema ripetitivo (v. 24: «gratis»: «gratis»; poi, ancora, al v. 27: «comodo»: «comodamente», assente in NA14). Il discorso identitario è portato a conclusione nei primi quattro versi – in cui, attraverso la costruzione metaforica e sinestetica del «dare a rate l'odore della memoria», il soggetto si esprime assertivamente riguardo al significato di un ipotetico atto omosessuale compiuto al di fuori della dinamica di prostituzione. Il verbo «dare», posizionato in una ripetizione chiasmica ai vv. 24-5, è così caricato di un valore erotico-sessualizzato, in coincidenza di quella che B. definisce come una *rivisitazione* dell'autocoscienza memoriale. Quest'ultima è espressa in rapporto al dato olfattivo dell'«odore» – dato che ritorna al v. 30 nel suo grado lessicale negativo della «puzza». La relazione di opposizione speculare tra i due termini risponde ancora una volta alla concezione binaria-ossimorica del poeta: il grado positivo dell'*odore* è inserito nel frangente esistenziale negativo del *darsi via gratis*; al contrario, il grado negativo della *puzza* è citato, in conclusione, come elemento generato nel frangente esistenziale indicato come positivo (per quanto *bestiale* e *infernale*) fin dall'inizio della composizione.¹⁴

Quella di B. è dunque una critica alle modalità esistenziali borghesi, di cui pone in risalto le dinamiche ipocrite e di sfruttamento senza tuttavia identificare un'alternativa realmente positiva. Gli unici termini che la sua visione contempla sono infatti, da un lato, quelli del comportamento angelico-asservito di cui sopra; dall'altro, quelli della fedeltà alla propria identità omosessuale autodistruttiva. L'io è interessato da questa dialettica come elemento tormentato dall'irrisoluzione, proiettato alternativamente nell'una e nell'altra dimensione comportamentale e oppresso dall'impossibilità di trascenderle. L'inserimento di una voce estrinseca (rimarcata nella *princeps* dall'inserimento del pronome riflessivo), che nel v. 29 apre il discorso diretto, carica tale impossibilità di uno stigma sociale. Il poeta è percepito dagli altri, come secondo la redazione di NA14 e IL71, nei termini di: «Faccia da porco, stronzo bocchinaro» a causa dei suoi stessi attributi fisiologici (del suo «alito») che recano traccia tangibile della sua identità – si è detto, omosessuale e autodistruttiva. Come sottolineato da Carla Chiummo, il discorso diretto è infatti espressione del senso di giudizio sociale che genera le *invettive* «dirette dai 'benpensanti' a lui» (Chiummo 2015, 191). Il senso della percezione dell'*invettiva*, da parte di B., come atto fortemente personalizzato, è inoltre testimoniato dall'inserimento del «mi» nel passaggio della lezione di NA14 a IL71 e seguenti. Nella conclusione della poesia, la localizzazione dell'identità nel dato del corpo si impone come ragione ultima di quella che appare, nel complesso, come una continua crisi. In altre parole: come approdo di una riflessione sul sé, a cui risultano precluse – per ragioni speculari e opposte – le possibilità di riscatto.

14 A proposito del verso conclusivo del testo, un ulteriore spunto analitico è offerto nel commento a *Per un rifiuto* – a cui si rimanda per approfondimento.

Se penetravo il ragazzo ribelle
sussurravo all'orecchio dell'amante
dalla vita assassinato alla poesia:

lastra bianca di tutti i cimiteri
e di tutte le putrefazioni 5
di belle anime in rivolta,

il canto lungo di chi non sa dormire
se sente il suo canto innamorato:

« Non dormire più. Aspetta che ieri
scompaia nella polvere di croco 10
dell'oggi e l'oggi stringa come in una
morsa il domani pallido futuro
e tutto il tempo vada lento alla malora.

Nessuno più osa amare le foglie
fratelle dell'oro che cascano giù 15
dai platani autunnali.

L'uomo nero non verrà mai più
alla nostra infanzia simile a fuoco
che si spegne in un mucchietto
di cenere, né il cuore batte 20
davanti alle labbra antiche dell'Alba.

Solo gli uccelli canterini
il Sole salutando di mattina
sospireranno al Caos della luce
che tutto rischiarando infama. 25

Il platonico amore dei poeti:
nostra luce e nostra misura! »

La notte perdevamo in conversari:
ma la spiga sempre moriva, banale
elogio di questa morta poesia 30
se non restava che farmi penetrare.

NA14 69 / IL71, IL91, TP 16

In NA14, la lezione diverge in maniera sostanziale dalla *princeps* ai vv. 10-25, come di seguito:

diventi oggi e l'oggi domani
 e tutto il tempo vada lento
 alla malora...
 Nessuno ama più le foglie
 che cascano giù dai platani,
 in autunno;
 l'uomo nero non verrà mai più:
 soltanto gli uccelli canterini
 saluteranno il sole la mattina,
 non i poeti morti d'orrore...

NA14 1. Se penetravo] Se io penetravo 3. della vita assassinato alla poesia: ||] dell'educazione assassinato alla poesia | 5. le putrefazioni |] le orgogliose putrefazioni | 6. in rivolta, ||] in rivolta, | 8. se sente] quando sente 9. più. Aspetta] più, aspetta 28. La notte perdevamo] Perdevamo la notte 30. elogio di questa] elogio banale della 29. ma la spiga sempre moriva, banale |] om. 31. se non] se a me non

Poesia di trentuno versi ripartiti in nove strofe secondo lo schema 3 / 3 / 2 / 5 / 3 / 5 / 4 / 2 / 4. Scansione: 11 11 12 - 11 10 8 - 12 [5+7] 10 - 11 11 11 14 [9+5] - 11 11 7 - 9 11 8 9 11 - 9 11 10 9 - 11 9 - 11 12 12 12. Nel testo, il poeta tematizza in maniera particolarmente emblematica la tensione ontologica che intercorre tra l'atto della scrittura e la prassi del vivere empirico – tensione che, come esplicitato già nella prima strofa, si sovrappone a una più generale fenomenologia del *morire*. Il v. 1 presenta un *focus* figurale-narrativo dedicato al ricordo di un atto sessuale trascorso ed esperito in prima persona. Il protagonismo dell'io scrivente è rimarcato, nella lezione di NA14, dall'inserimento del pronome personale – poi scartato nella *princeps*. La ripetizione del verbo all'imperfetto in apertura del v. 2 genera un'ambiguità sintattica: non è chiaro se il verso costituisca l'apodosi del periodo ipotetico aperto al v. 1, o se consista in una ripetizione della protasi sottintendendo, in seconda battuta, il «se». L'effetto di ambiguità logica, oltre che sintattica, è protratto fino al v. 9, in cui tramite l'utilizzo del discorso diretto il poeta verbalizza quanto, effettivamente, è *stato detto* nel momento che ricorda e descrive. Ai due punti in conclusione del v. 3 seguono infatti cinque versi, ripartiti in due strofe, che ritardano l'introduzione del discorso e terminano ancora con il segno dei due punti. Nel v. 3 l'altro da sé è connotato come «amante», termine che occupa in *Invettive e licenze* un ruolo tematico significativo. Il sostantivo, che ha nella raccolta 11 occorrenze in 10 diverse poesie,¹⁵ è caricato di un significato su due piani distinti – il primo relativo alla componente erotica e relazionale, il secondo alla negatività che caratterizza l'azione dell'amante in quanto, secondo i termini della morale cristiana, peccaminoso.

L'io protagonista del componimento è così proiettato fin dalla prima strofa in un contesto esistenziale negativo, in cui il dato della morte appare introiettato come componente effettiva del vivere empirico. L'accento su quest'ultima dimensione è

15 Cf. *Se penetravo il ragazzo ribelle*; *Pregiera*; *Cullavo la tua disperazione*; *Donna conforme e vicaria del male*; *Il vento t'abbassa al rango d'una sguattera*; *Sicario che rintocchi i dolci baci*; *Le illogiche parole dell'amante*; *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*; *Smussa le tue femminine parti, angoscia*; *M'imprigioni insonnia e ti ripeto*.

posto a partire dalla lezione di IL71, preceduta da una versione in cui, al termine «vita», si sostituiva quello meno solenne (e arcaizzante) dell'«educazione». La «lastra bianca», al v. 4, esprime allegoricamente il senso del morire, che interessa e riassume in sé due termini opposti: da un lato quello «di tutti i cimiteri», dunque di una dimensione sepolcrale sovrasoggettiva e, antropologicamente parlando, universale; dall'altro, quello delle «putrefazioni | di belle anime in rivolta», dunque del decadimento inevitabile di ogni impeto vitalistico soggettivo (connotato nella prima lezione, addirittura, come motivo di *orgoglio*). A queste due dimensioni – spirituale, da un lato, esistenziale-empirica, dall'altro – il poeta aggiunge il terzo termine riferito alla prassi poetica. Nei vv. 7-8 appare il ritratto di una soggettività insonne, che «non sa dormire», dedita al «canto lungo». L'espressione, in cui B. formalizza una ripresa del primo verso del *Frammento XXXI* di Clemente Rebora,¹⁶ forma un chiasmo con il «canto innamorato» del verso successivo e si presenta come momento sintetico dei termini trascendenti ed empirici enumerati nella strofa precedente. Il dato del «canto» assume così una preminenza ontologica – in consonanza con quanto già preannunciato al v. 2. L'amante è infatti assassinato *dalla «vita» verso* la «poesia», ed è dunque abbattuto dalle circostanze dell'esistenza empirica che ne determinano l'annichilimento, spirituale e quotidiano, proiettandolo verso la dimensione altra, terza, del poetico.

Ai vv. 9-25, il discorso diretto esplicita il contenuto del *sussurro* iniziale, aperto da un invito rivolto proprio alla ricusazione del sonno. Nella prima delle quattro strofe (vv. 9-13) sono assunti i termini dell'esortazione: all'altro è *richiesta* la rinuncia alla vita empirica (a cui il poeta richiama con i termini dello «ieri», dell'«oggi» e del «domani»), la quale, come descritto nelle strofe precedenti, esercita sul singolo un'azione *assassina*. Il senso di tensione spirituale, già espresso al v. 4, trova riscontro nella proposta di una vera e propria prassi di rapporto al tempo – e, dunque, alla vita. La poesia, dimensione di chi «osa amare», consiste in un'istanza impossibile di salvezza: come specificato al v. 7 e al v. 9, a essa corrisponde la rinuncia al sonno – salvifica, in quanto ragione di allontanamento dell'«uomo nero». Con l'accostamento del sostantivo «foglie» all'aggettivo «fratelle» (vv. 14-16) il poeta esprime un riferimento all'immaginario ungarettiano (interpretabile come un richiamo a un elemento 'poetico' in senso lato) connettendo, ancora tramite chiasmo, i termini capitali delle celebri *Soldati*¹⁷ e *Fratelli*.¹⁸ La rilevazione di tale richiamo intertestuale appare particolarmente significativa, se si considera quanto il poeta alessandrino costituisca, per B., un riferimento archetipico di per sé. Intervistato da Paolo Mattei, B. sottolinea come la «figura» di Ungaretti vada considerata emblematica di una «religione delle lettere» ancora imperante nell'Italia dei tardi anni Sessanta e dei primi anni Settanta.¹⁹

16 Rebora 2008, 374: «Lungo di donna un canto si trasfonde». A proposito del verso, è inoltre da sottolinearsi come sia «leopardiano, d'origine strettamente musicale, il motivo del canto che commuove e turba». Cf. anche *Commento* in Rebora 2008, 372.

17 Ungaretti 2016, 125: «Si sta come | d'autunno | sugli alberi | le foglie».

18 Ungaretti 2016, 77: «Di che reggimento siete | fratelli? | Parola tremante | nella notte | Foglia appena nata | Nell'aria spasimante | involontaria rivolta | dell'uomo presente alla sua | fragilità | Fratelli».

19 Mattei 1996, 27: «[Quando ho cominciato a scrivere] il poeta aveva ancora una funzione importante, soprattutto all'interno della società letteraria ma anche di riflesso in quella dell'Italia

Nell'ambito della presente analisi, l'identificazione di un'attribuzione da parte di B. di un senso poetico-religioso all'opera ungarettiana acquista valore specifico, in considerazione non solo del ritratto della morte in termini sepolcrali, come già osservato, ma anche della presenza della citazione reboriana proprio da un testo in cui, come sottolineato da Antonio Girardi ed espresso dallo stesso Rebor, l'ispirazione tematica è accentrata nel dato della «bontà» inteso dall'autore come «unica realtà alla quale l'anima si avvicina quando è più vasta, più divina».²⁰ Il quadro che così si delinea permette l'osservazione di un'attribuzione, da parte di B., di un senso di trascendenza alla dialettica: *vita empirica : poetica* (termini che in *Invettive e licenze* e, più in generale, nell'opera poetica di B., occupano un ruolo centrale nella definizione del suo discorso ontologico).

Nei vv. 17-21, l'espressione di una cognizione spiritualizzata da parte dell'io poetico torna a manifestarsi nei termini simbolici dell'«uomo nero» e delle «labbra antiche dell'alba». Questi appaiono come coordinate figurative in cui, come alternanza di notte e giorno, è iscritto il movimento esistenziale singolare. Tramite la citazione dello *spegnersi* dell'infanzia «in un mucchietto di cenere» e del *battito del cuore*, tornano rappresentati gli estremi tematici della vita empirica e spirituale-trascendente. Il primo elemento risulta infatti un riferimento archetipico veterotestamentario;²¹ il secondo, al contrario, riporta il discorso alla dimensione primaria del vivere, mediante il richiamo a un'immagine culturalmente considerata come fondamento della vita stessa – appunto, il battito del cuore. La rinuncia al vivere empirico a favore della dimensione *poetica*, per B., è dunque rinuncia parimenti espressa nei confronti della trascendenza spirituale.

Nel dato della poesia è implicata un'istanza di eclissi dell'io, come espresso nella strofa successiva. Ai vv. 22-5, il poeta delinea il quadro della futura solitudine degli «uccelli canterini» (partecipanti alla vita empirica, ancora, nell'alternarsi di notte e giorno) come conseguenza della rinuncia da parte dell'altro da sé. Nella prima redazione, tale (futura) solitudine animale è connotata da una sfumatura drammatica, implicata dalla specificazione sulla *morte* per «orrore» del gruppo plurale e identitario dei «poeti» – poi scartata in IL71 e seguenti. Alla *luce* terrena, «che tutto rischiarendo infama», nel v. 27 il poeta contrappone ancora la luce della terza via – come si è detto, né legata alla vita empirica né alle possibilità di trascendenza. Questa è «misura»: dimensione formale-compositiva che riassume il «platonico amore» di cui già nel v. 8 il «canto innamorato», di ispirazione sentimentale, appariva il riferimento.

Al discorso diretto, concluso con il v. 27, segue una nuova contestualizzazione figurativa. I due soggetti, l'io e l'altro da sé, appaiono ritratti nello svolgersi di una situazione notturna di rifiuto del dormire. La notte è *persa* «in conversari», trascorsa senza esperire il sonno. A proposito dell'espressione, è possibile osservare la coincidenza con il verso incipitario di *Alla rivoluzione*: «S'attarda la rivoluzione in conversari»; nel passaggio dalla prima lezione a stampa alla *princeps*, inoltre, si registra l'inserimento

post-bellica».

20 C. Rebor, *Lettera a Daria Malaguzzi*, 29 maggio 1909, in Girardi 2008, 121.

21 Gen, III, 19: «Con il sudore del tuo volto mangerai il pane, | finché non ritornerai alla terra, | perché da essa sei stato tratto: | polvere tu sei e in polvere ritornerai!».

della prolessi sostantivale che corrobora il tono solenne del verso – già implicato dall'arcaismo «conversari».²² Nel v. 28, il discorso poetico è portato a un grado negativo assoluto: nei tre versi successivi, conclusivi, lo stato esistenziale dei due soggetti appare immerso nell'agire empirico della *penetrazione*, come unico atto che *resta* una volta constatata la morte della poesia (e, dunque, l'impossibilità di trovare in essa un riscatto). La tensione dialettica che attraverso il testo non giunge a uno scioglimento: il dato della morte, introiettato *nell'esperienza* del vivere, annulla le possibilità di trascendenza offerte dall'elemento estetico, artistico, della composizione.

Il v. 29, assente in NA14, specifica la responsabilità dell'elemento della morte in questo frangente. Essa non è infatti prefigurata o osservata come conseguenza futura, ma come realtà del «sempre», che interessa l'esistere come categoria in sé e per sé. Ai riferimenti, già osservati, con cui il poeta stabiliva la coincidenza tra la dimensione estetica della poesia e una ipotetica spiritualizzazione trascendente,²³ si aggiunge l'ipotesi della presenza nel v. 29 di un richiamo al Terzo Argomento dell'Articolo Quarto della Questione Quarantesima della Terza Parte della *Summa Theologiae* tommasiana (III, 40, 4, Arg. 3). Questo è espresso tramite l'associazione del lemma «conversari» (traslitterazione italiana dell'infinito latino del verbo *conversor*, arcaizante – come si è detto – e di gozzaniana memoria letteraria)²⁴ alla «spiga» morente. Quest'ultimo termine presenta un'unica occorrenza nell'opera tutta del poeta, e appare come un riferimento semantico estraneo non solo al resto della poesia, ma anche all'estetica di B. in senso lato. Considerati questi elementi, e osservato l'inserimento del verso in un secondo momento rispetto alla prima lezione di NA14, è possibile identificare il v. 29 come un particolare punto di interesse. Ulteriore rilevanza è acquisita da quest'ultimo in considerazione dell'unicità dell'associazione tra il termine dei «conversari» e quello delle «spighe»,²⁵ il cui solo antecedente testuale è rintracciabile nella *Quaestio* – in cui, oltre alla cospicuità delle occorrenze del verbo *conversor* e dei suoi derivati lessicali,²⁶ si osserva una convergenza diretta in Arg. 3, Art. 4.²⁷

La ripresa, veicolata dal richiamo lessicale, risponde a una ragione di ordine tematico: l'Articolo fa infatti riferimento a Mt, 12, 1-8, in cui è affrontata la questione dell'ortoprassi cristiana originaria – già espressione della secolare separazione dalla Legge ebraica veterotestamentaria.²⁸ La specificità della ripresa di B. dall'Articolo

22 Cf. commento ad *Alla rivoluzione*.

23 Si è detto: l'immaginario archetipico-religioso ungarettiano, il riferimento reboriano e il ritratto del dato della morte in termini secolari-sepolcrali.

24 Gozzano 1907, 43: «“Gradiscono un po' di marsala?” “Signora Sorella: magari”. | E sulle poltrone di gala sedevano in bei conversari».

25 L'indagine sulle occorrenze è stata operata con il supporto dei database digitali *Library of Latin Texts* (Brepolis Latin, LLT, ex LLT-A e LLT-B), <https://about.brepolis.net/library-of-latin-texts/>, e *Musique Deoque*, <https://mizar.unive.it/mqdq/public/>.

26 Nei quattro articoli si registrano ventiquattro occorrenze.

27 St., III, 40, 4, Arg. 3: «Sed Christus consensus discipulis solventibus legem in hoc quod sabbato spicas vellebant, excusando eos, ut habetur Matth. XII. Ergo videtur quod Christus non conversatus fuerit secundum legem».

28 Mt, 12, 1-8: «In quel tempo Gesù passò tra le messi in giorno di sabato, e i suoi discepoli ebbero fame e cominciarono a cogliere spighe e le mangiavano. Ciò vedendo, i farisei gli dissero:

della *Summa*, e non dalla fonte primaria del vangelo, appare come un'operazione deliberata e in linea con il discorso poetico-ontologico di *Se penetravo il ragazzo ribelle*. A differenza del testo evangelico, in cui l'accusa di aver trasgredito alla Legge è mossa dai farisei ai discepoli, San Tommaso d'Aquino tematizza infatti la questione riportandola all'unità minima della soggettività del Cristo stesso – dunque: non più alla pluralità della norma intesa come limite comunitario, ma alla determinazione dell'io in rapporto al dato della trascendenza. La domanda posta a Tommaso è infatti relativa alla persona di Cristo *in rapporto* alla Legge, non al suo atto di predicazione e di nuova indicazione normativo-morale. Il testo di Tommaso fornisce in questo senso a B. un riferimento: nella giustificazione della fame, che legittima l'atto del nutrirsi in aperta contravvenzione della disposizione morale e spirituale della Legge, il poeta identifica il fondamento del discorso ontologico basato sulla scissione tra prassi comportamentale nella vita empirica e riscatto poetico.

L'istinto omosessuale è così corrispettivo della fame di Cristo: la ragione che per Tommaso orientava alla violazione individuale della legge coincide, in *Invettive e licenze*, con l'unica fonte possibile di determinazione identitaria (ancora) individuale. La negazione, da parte di B., del contenuto salvifico del messaggio evangelico prime, e aquiniano poi, prende corpo nei termini dell'osservazione, da parte del soggetto, dell'intrusione della morte nello spazio del vivere. Nel testo, la morte riguarda infatti sia la «spiga» che la «poesia». In altre parole: permea lo spazio della pratica comportamentale e dunque la vita empirica, e al contempo mortifica il dato poetico, ormai ridotto al «banale elogio». Ciò che resta al soggetto è l'istinto stesso al farsi «penetrare» (verbo che conclude la composizione in maniera circolare, in consonanza con il principio del v. 1). In termini evangelici e aquiniani, resta così in lui una fame che non ha possibilità di saziamento.

“Ecco, i tuoi discepoli stanno facendo quello che non è lecito fare in giorno di sabato”. Ed egli rispose: “Non avete letto quello che fece Davide quando ebbe fame insieme ai suoi compagni? Come entrò nella casa di Dio e mangiarono i pani dell'offerta, che non era lecito mangiare né a lui né ai suoi compagni, ma solo ai sacerdoti? O non avete letto nella Legge che nei giorni di sabato i sacerdoti nel tempio infrangono il sabato e tuttavia sono senza colpa? Ora io vi dico che qui c'è qualcosa più grande del tempio. Se aveste compreso che cosa significa: Misericordia io voglio e non sacrificio, non avreste condannato individui senza colpa. Perché il Figlio dell'uomo è signore del sabato”».

Perpetravi silenzi,
 penetrati di sgomento li smaltivi fuori
 alla deriva, lontano dagli occhi, condonavi
 alle libidini il tuo massacrato amore, il tuo
 fracassato cuore che scontava la rabbia nella
 sabbia, lungo le canne, le flessuose canne, 5
 le fratte, le caverne, il fiume nero e lento;

scandivi nel sonno il tuo sorriso, il tuo fragile
 rimorso di bambino assetato di sangue, e ora
 hai il disordine nel cervello, l'anima cresce 10
 vituperosa, affamata di simpatie e mattie;
 l'analisi, l'inturpita analisi del tuo io
 pimpantissimo (fregato, ferito, raffinato)
 porta alla conclusione che il mutamento,
 schiamazzo dell'anima, ti divora: 15

e non stagnante il desiderio del tutto sciagura
 contro le ortosessue, scalfisce le tenerezze, descrive
 il non ritorno; il tentatore ha vinto: sobillazioni
 sobillano alla non tregua, allo sconforto del
 rincoglionito: scervellate snellezze di eximbo 20
 limitrofo al vero pragma; lo conforterai
 al pragma, al gesto o dolce ardente spento
 che straluni come celicola al chiarore dello
 squallore?

1967

NA12 27 / IL71, IL91, TP 18

Documento: C3D29

Datazione: 1967 (*oltre che nella princeps: in C3D29 e in NA12*)

Dedica: Ad un amico. Ad Hubert. (*in C3D29*)

Nel documento d'archivio il titolo è riportato a ridosso del margine superiore del foglio, in posizione centrale. I due «Ad» sono separati da un'ampia spaziatura – ragione per cui è possibile ipotizzare un'indecisione, da parte del poeta, relativa alla scelta definitiva dell'una o dell'altra dedica. Tale ipotesi è avvalorata dall'esclusione di entrambi i titoli dedicatori dalle edizioni a stampa del testo. In queste, al contrario, B. reitera la specificazione di datazione già presente nel manoscritto. È tuttavia possibile osservare una divergenza nella ripartizione strofica tra la redazione di C3D29 e quella di NA12 – divergenza che, invece, non risulta nel confronto tra C3D29 e IL71 e seguenti. In conseguenza di ciò, il documento è da considerarsi posteriore al dicembre

1968 (data di pubblicazione di NA12), nonostante la datazione apposta dal poeta in basso a destra del foglio, già presente in NA12, indichi «1967».

C3D29 25. di exbimbo |] di ex bimbo |

NA12 7. e lento; ||] e lento; | 15. ti divora: ||] ti divora |

Poesia di ventiquattro versi ripartiti in tre strofe di dimensione crescente secondo lo schema: 7 / 8 / 9. Scansione: 7 14 [8+6] 15 [11+4] 16 [6+10] 15 [10+5] 13 [7+6] 14 [7+7] - 15 [10+5] 16 [7+9] 14 [9+5] 15 [8+7] 15 [11+4] 15 [8+7] 12 [7+5] 11 - 15 [9+6] 17 [6+11] 16 [11+5] 14 [8+6] 11 15 [4+11] 3. Il v. 1 è aperto dal verbo *perpetrare*, consonante con il *penetrare* che apre e conclude la composizione precedente (*Se penetravo il ragazzo ribelle*) e che segue, all'inizio del v. 2. Il poeta si rivolge a un altro da sé rievocando i termini di una serie di azioni trascorse, enumerate ripetitivamente e con andamento accumulativo. L'indicativo imperfetto del verbo iniziale è adottato, nelle prime due strofe, in coincidenza dell'azione dell'agire dell'altro, che *condonava* (v. 3) e *scandiva* (v. 8). Nella terza strofa la prospettiva si modifica, e l'altro (che passa dall'essere «bimbo» nel v. 9 a «exbimbo» nel v. 20) è proiettato verso il compimento futuro dell'azione del *confortare*. Il discorso poetico è infatti orientato narrativamente: il suo tracciato è scandito dal poeta in due momenti diversi, il primo (coincidente con la prima e la seconda strofa) è focalizzato su un frangente temporale passato, e il secondo (coincidente con la terza strofa) su una serie di conseguenze future. Queste, che riguardano l'altro da sé parimenti come oggetto e soggetto agente, sono implicate da un accadimento trascorso e attestato nella memoria dell'io.

Nel v. 18, il poeta specifica infatti come «il tentatore» abbia «vinto»: l'evento traccia un confine oltre il quale l'agitazione interiore esperita dall'altro, e descritta nelle prime due strofe, assurge a uno stato di negatività definitiva. Nei vv. 1-7, l'altro è così oggetto di una narrazione che esibisce i suoi movimenti di allontanamento dal poeta stesso: è intento a *smaltire* i propri «silenzii» da una distanza, «alla deriva, lontano dagli occhi». Tale condizione emotiva è generata da un conflitto interiore, evocato dai termini simbolici del «massacrato amore» e del «fracassato cuore» (vv. 4-5). Le due locuzioni sono connesse da un'anadiplosi fonetica («massacrato»: «fracassato») – stilema connettivo che il poeta riprende nei due versi successivi («rabbia»: «sabbia»), nei vv. 22-3 («chiarore»: «squallore») e ancora, in termini di poliptoto diaforico, ai vv. 18-19 («sobillazioni»: «sobillano»). Queste riprese sono parte di una più generale dinamica di addensamento, nel testo, dei dispositivi retorici di ripetizione, a cui rispondono le reiterazioni dei sostantivi intervallate dagli aggettivi ai v. 6 («le canne, le flessuose canne») e al v. 12 («l'analisi, l'inturpita analisi»); le enumerazioni allitterative dei vv. 6-7 («le canne», «le fratte», «le caverne», «il fiume»), del v. 8 («il tuo sorriso», «il tuo fragile»), del v. 19 («alla non tregua», «allo sconforto») e dei vv. 22-3 («al pragma», «al gesto», «al chiarore»); le accumulazioni aggettivali ai vv. 14 («pimpantissimo (fregato, ferito, raffinato)») e al v. 22 («dolce ardente spento»); i raddoppiamenti verbali in dipendenza di un sostantivo unico nei vv. 16-17 («sciaguara», «scalfisce», «descrive»).

Nella seconda strofa, il poeta prosegue con la narrazione focalizzata sullo stato interiore dell'altro, presentando le motivazioni del suo *avere*, nel momento presente, «disordine nel cervello». I vv. 8-9 fanno infatti riferimento a una situazione notturna,

in cui l'lo scrivente è stato testimone dell'altro, addormentato. Il suo stato dormiente, contrapposto a quello di B. intento nella veglia, stabilisce una prima separazione tra i due che prefigura quella definitiva, esplicitata nella terza strofa. La coincidenza tra la dimensione esistenziale del poeta e lo stato d'insonnia, ampiamente tematizzata nella raccolta,²⁹ trova in *Perpetravi silenzi*, una focalizzazione relativa non all'approfondimento ontologico della questione, ma alle conseguenze che tale stato implica nella relazione con l'altro. Alla dinamica interiore dell'altro da sé (vera e propria protagonista del testo), il poeta guarda da una distanza incolumabile, determinata dai propri caratteri esistenziali e biografici. A contrario di quanto accade a lui stesso (assente dalla tematizzazione della poesia), l'«io» dell'altro è sottoposto a un'«analisi» responsabile della «conclusione» secondo cui «il mutamento» – coincidente con un metaforico «schiamazzo dell'anima» – «ti divora» (vv. 14-15).

Il tormento dell'identità omosessuale, sottoposta a violenta autocritica e al definitivo autoconvincimento sulla 'malignità' della propria essenza, trova nei processi compositivo-accumulativi del testo un corrispettivo formale. Il moltiplicarsi degli accostamenti ripetitivi esprime il senso della nevrosi dell'altro da sé. Nei confronti di quest'ultima – che risulta osservata *dall'esterno* – la partecipazione emotiva del poeta è ridotta a un grado zero. A un possibile compatimento per il tormento dell'altro, B. sostituisce una critica serrata: ai suoi occhi, l'irrisoluzione dell'altro appare come stato di *rincoglionimento*: i suoi turbamenti sono «scervellate snellezze di eximbo», sciocchezze partorite da una coscienza infantilizzata che, pur essendo prossima «al vero pragma», alla realtà pragmatica ed empirica del sé, rifiuta il «pragma» per motivazioni estrinseche (vv. 21-2). La poesia termina così con una domanda rivolta all'altro: all'antefatto narrativo delle prime due strofe, segue una conclusione dedicata alle future scelte dell'amante. La domanda, espressa in forma diretta, assume tuttavia una connotazione retorica: dalla lontananza ormai stabilitasi tra i due, il poeta chiede (tanto a sé stesso quanto all'altro) se nel tempo a venire interverrà un *conforto* nella sua dinamica gestuale e pratica – la tessa che determina lo *stralunamento* del sé come «celicola», creatura angelicata e oltremondana, a fronte dello «squallor» delle situazioni terrene, ossimoricamente presentate come irradianti «chiarore».

Il lemma arcaizzante «celicola» costituisce un punto di interesse. Nel testo, B. impiega termini appartenenti a registri semantici significativamente distanti tra loro,³⁰ in linea con l'impostazione compositiva generale di *Invettive e licenze*. In particolare, «celicola» si presenta come un termine di derivazione letteraria (le cui occorrenze sono ampiamente attestate).³¹ La ripresa è tuttavia identificabile come una probabile

29 Cf. ad es.: *L'insonnia che mi prende; Tu sei il sonno. E quando arrivi; Quando mi alzo alzo lo sguardo; Il serpente inquieto che indugiava; Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel; Verso ubbidienza il fato m'avvia; M'è rimasto poco tempo.*

30 Cf. ad es.: registro scurrile per «rincoglionito»; tecnico e specialistico per «ortosessue»; di inclinazione arcaizzante per «perpetravi» e «vituperosa».

31 Cf. ad es.: Omero 1822, 96: «Bianco i capei testè, turpe le vesti | Eri, ed ora un Celicola pareggi»; Bruno 1863, 33-4: «Ha vietato a Cupido d'andar più vagando in presenza de gli uomini, eroi e dei, così sbracato, come ha di costume, ed ingiuntegli, che non offenda oltre la vista dei celicoli, mostrando le natiche per la via lattea e olimpico senato»; Orazio 1897, 12, vv. 31-2: «Fronti, ai celicoli mescon; me gelidi | Boschi e danze agili di ninfe e satiri»; Alberti 1966, 45: «Forse l'amicizia, qual col celeste Tonante | tra li celicoli è con maiestate locata».

citazione pasoliniana. Il poeta di Casarsa utilizza infatti il termine nella terza redazione, definitiva, dell'epigramma *A Barberi Squarotti*: «Imiti la mia mania d'analisi, rendendola ridicola, | la mia pesta maniera con piglio da celicola». ³² È possibile osservare, inoltre, una coincidenza tra il valore ironico-satirico che il lemma assume nel testo pasoliniano e in *Perpetravi silenzi*, in cui pure la sua citazione risponde a una volontà di esagerazione ridicolizzante del connotato angelicato e puritano che il termine comporta. Viceversa, è possibile rilevare un'opposizione speculare tra le due occorrenze a livello della referenza testuale. Il nome di Barberi Squarotti, come sottolineato da Franco Fortini in una lettera del dicembre 1958 a Pasolini, risponde a una chiara fama di critico e intellettuale – tale da situarlo al di fuori, per levatura, del gruppo di critici «di quart'ordine» a cui Pasolini rivolge la prima serie degli epigrammi poi pubblicati su «Officina» l'anno successivo. ³³ Al contrario, *Perpetravi silenzi*, si rivolge a un referente anonimo. L'indicazione dedicatoria presente in C3D29, come segnalato in apparato, viene eliminata dal poeta in tutte le sedi di pubblicazione. Osservata la derivazione testuale pasoliniana, e registrata l'operazione di soppressione della dedica «Ad un amico.» / «Ad Humbert.» che avrebbe inevitabilmente assunto un senso sardonico analogo a quello di *A Barberi Squarotti*, è possibile identificare la volontà di distacco, da parte di B., dal modello pasoliniano.

32 P.P. Pasolini, *A Barberi Squarotti* in Sartore 2016, 283.

33 F. Fortini, *Lettera a Pier Paolo Pasolini*, 14 dicembre 1958, in Sartore 2016, 280.

La vergogna del sesso sconclusionato
che l'eterne piste percorre con il giusto fratello
che s'ubriaca dell'amore per l'originario incesto
non concede tregua al mio purgatorio;

l'angolo della perdizione è un misfatto 5
che dannà ad occhi chiusi, occhi crepati
dalla malinconia di te fanciullo mio
che mi tradisci con gli avvoltoi interi
della Rivoluzione;

consumo fiumi d'inchiostro, aspetto 10
che il neghittoso e perfido mare bollito in pentola
mi purifichi del tuo petto d'uccellino,

la fuga, l'oblio non bastano all'incontro
con il nulla che mi s'aggrappa addosso.

NA12 26 / IL71, IL91, TP 19

Documento: C3D73

Datazione: 26 giugno 1968

Seguono al testo, manoscritti con la medesima penna, quattro versi inediti di difficile lettura:

†
† alla scadenza
>la< c'è chi s'allegra e chi s'intrista
la †

Questi appaiono separati dall'ultimo verso della poesia tramite un'ampia spaziatura. La formattazione del testo, con il v. 1 e il v. 4 dislocati a destra rispetto ai vv. 2-3, è qui riportata come secondo la lezione del documento.

C3D73 2. il giusto fratello |] il muto fratello | 9. Della Rivoluzione; ||] >della< Rivoluzione; || 11. Il neghittoso e perfido mare] il gagliardo † mare 12. petto d'uccellino, ||] petto † |

NA12 4. mio purgatorio ||] mio purgatorio | 9. della Rivoluzione; ||] della Rivoluzione; | 12-13. d'uccellino, || la fuga] d'uccellino | la fuga (*anche in* IL71)

Poesia di quattordici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 5 / 3 / 2.
Scansione: 12 14 [9+5] 17 [8+9] 11 - 12 11 13 [8+5] 12 7 - 10 16 [10+6] 13 [5+8] - 12 [6+6]
11. Il testo ritematizza lo scenario figurativo-narrativo della pasoliniana *Vanno verso*

le Terme di Caracalla, pubblicata in volume sette anni prima dell'uscita NA12 ne *La religione del mio tempo* (Pasolini 2009, 923-4). Come sottolineato da Keala Jewell, nel testo di Pasolini si assiste a una descrizione particolareggiata delle identità maschili che, pur appartenendo a classi diverse, convergono verso l'incontro sessuale notturno in una dinamica di livellamento sociale collettivo (Jewell 1998, 200). Il movimento dei diversi 'tipi umani' pasoliniani è inquadrato in una fenomenologia atavica, a cui al v. 2 de *La vergogna del sesso sconclusionato* B. fa riferimento con l'espressione «l'eterno piste». La lezione pasoliniana è tuttavia risemantizzata e problematizzata dal poeta che, pur condividendo l'osservazione fenomenologica del movimento maschile innescato dal desiderio sessuale, implica in esso un contenuto di separazione soggettiva. La sua persona è infatti spettatrice della dinamica, confinata in uno spazio di solitudine e inazione. L'«originario incesto» a cui, sia nella visione del testo pasoliniano che *bellezziano*, la maschilità tende *di per sé*, è oggetto di un movimento collettivo da cui il poeta rimane escluso.

L'assenza di «tregua» che esperisce è determinata da un movimento interiore – ossia dall'esperienza di una mortificazione colpevolizzante, che scaturisce dal «sesso sconclusionato» a cui l'io tende insieme al suo (collettivo) «giusto fratello». L'aggettivo «sconclusionato» risulta un calco diretto dal testo pasoliniano, in cui il lemma appare utilizzato per connotare il movimento stesso dei corpi maschili proiettati nella dinamica delle *eterno piste* del desiderio («in un carosello | sconclusionato, invadono la notte, | splendori padroni della notte...» [Pasolini 2009, 923]). La stratificazione intertestuale è inoltre estesa al romanzo *L'innocenza* – pubblicato un anno prima di IL71. Qui l'aggettivo appare già utilizzato nel corso di una descrizione riferita al contesto degli incontri omosessuali notturni nel frangente dello spazio urbano (contesto del tutto organico a quello dell'immaginario figurativo di *Invettive e licenze*):

Scendere le scalette del primo ponte che incontra, e giù, giù, verso topi e cartacce, merda ammolita dalla pioggia mista a fango e una voglia matta di dimenticarsi di sé, di smarrire la coscienza di sé, [...] di annoverarsi fra i rincoglioniti che saettano sguardi languidi e feriti: lussuriosi in atto, sempre, verso il contatto più sconclusionato. (Bellezza 1970d, 69)

Anche il dato concettuale della *tregua*, dunque della cessazione del tormento costante a cui l'io è esposto (espresso nel testo nei termini della condizione purgatoriale – nel v. 4), appare in *Invettive e licenze* come una costante nell'ambito della presentazione dello stato ontologico soggettivo. Nello specifico delle quattro occorrenze dirette del termine, si osserva come esso sia accompagnato sempre dalla relativa negazione.³⁴ L'io si esprime dunque *da* un purgatorio soggettivo: se anche si orienta all'osservazione della fenomenologia sessuale-maschile allo stesso modo dell'identità pasoliniana in *Vanno verso le Terme di Caracalla*, non assurge, a differenza di

34 Cf. *Perpetrati silenzi*, («sobillano alla non tregua, allo sconforto del | rincoglionito»); *Donna conforme e vicaria del male* («si serve poliziotta della polizia, spada | illustre di chi lotta senza tregua la poesia»); *Finché cadrà la parola odio nasconderai* («di te spia senza tregua e così fuori | del comune»).

quest'ultima,³⁵ a una partecipazione effettiva. La seconda strofa si apre così con una dichiarazione relativa alla non-partecipazione.

Lo spazio della «perdizione», i termini fisici in cui il «sesso sconclusionato» si consuma, sono introiettati come una *dannazione* che interagisce con il soggetto «ad occhi chiusi». La collocazione in tale spazio è presentata dal testo come una dinamica esistenziale che riguarda il poeta a livello identitario, e non di immissione effettiva. L'interazione della sua persona con la dinamica sessuale-maschile generale avviene, infatti, a livello dell'interiorizzazione emotiva. Il dolore che esperisce fisicamente (v. 6: «occhi chiusi, occhi crepati») è generato dalla motivazione incorporata della gelosia. L'altro da sé, a cui si rivolge direttamente ai vv. 7-9, appare dunque ritratto come partecipante alla dinamica pasoliniana e intento nell'attività sessuale notturna con i suoi coetanei, da cui il poeta appare invece escluso. La condizione di disagio esperita dal poeta per il *tradimento* dell'altro è aggravata dalla presenza di una controparte con cui il tradimento si consuma. Nella raccolta, B. adotta infatti una prospettiva critica e negativizzante rispetto al contesto giovanile italiano a lui contemporaneo, e descrive la propria estraneità da esso in più punti³⁶ in funzione di ragioni parimenti critico-sociali ed emotive.

Il *modus* adottato da Pasolini nel focalizzare il discorso poetico sulla descrizione delle identità maschili che si dirigono all'incontro sessuale come rappresentanti di diverse classi e gruppi sociali, è dunque utilizzato da B. in funzione, ancora, di una ragione negativa. Nei vv. 8-9, la connotazione del gruppo è utilizzata per specificare le ragioni del proprio dolore, che riguardano il tradimento da parte dell'amante e, in senso lato, il suo fraternizzare con i protagonisti della «Rivoluzione», animalizzati come «avvoltoi». A questi ultimi, l'altro da sé è accomunato – metaforicamente – in quanto appartenente alla medesima specie, ma distinto sulla base genere soggettivo: è un «uccellino» a fronte di rapaci. La connotazione dell'altro come «fanciullo» (termine di pascoliana e penniana memoria [Pascoli 1994, 3-58; Princiotta 2017, 113]), inoltre, interviene a corroborare la separazione che si frappone tra esso e l'io del poeta, istituendo una dinamica relazionale non paritaria e dal tono paternalistico – rafforzata dall'utilizzo dell'aggettivo possessivo (v. 7). Si osserva, in quest'ultima associazione, un calco dalla poesia di Penna *Il mio fanciullo ha le piume leggere*. Oltre all'accostamento aggettivale-sostantivale, B. riprende dal testo il dato ornitologico (alle «piume» penniane corrispondono in *La vergogna del sesso sconclusionato* gli «avvoltoi» e l'«uccellino»), quello dell'«amore» e degli «occhi».³⁷

La terza strofa è interamente dedicata alla contestualizzazione dell'azione dell'io scrivente, contrapposta a quella dell'altro da sé. Quest'ultima è infatti intenta in una dinamica di movimento verso l'esterno e di incontro sessuale, al contrario di quanto accade al poeta che *consuma* «fiumi d'inchiostro». Nel v. 10, l'implicazione perifrastica dell'atto compositivo sancisce una nuova scissione tra l'io e l'altro da sé,

35 Pasolini 2009, 927: «Vado anch'io verso le Terme di Caracalla, | pensando – col mio vecchio, col mio | stupendo privilegio di pensare...».

36 Cf. commenti ad *A Elsa Morante e Alla Rivoluzione*.

37 Penna 2017, 47: «Ha negli occhi le mie primavere | perdute. In lui cerco amor non vile»; v. 6: «Così l'amore insegna cose vere».

che risultano separati su due piani esperienziali: l'uno nella prassi poetico-scritturale, l'altro in quella sessuale. Adottando una chiave compositiva metapoetica, il testo stesso della composizione appare così come il risultato dell'esperienza tematizzata, e descritta nei termini di un'attesa solitaria. In consonanza con la collocazione di sé in un «purgatorio», nel v. 12 il poeta si dichiara infatti intento nell'aspettativa di una purificazione che intervenga a liberarlo dal desiderio dell'altro – fisicamente assente, ma presente nel desiderio e ritratto in termini *sineddotici*,³⁸ ancora diminutivi.

Gli ultimi due versi, conclusivi, consistono in una speculazione riflessiva *a latere*. In linea con il modello pasoliniano di riferimento, nel cui testo pure si registra una conclusione di ordine logico speculativo,³⁹ la quarta strofa diverge dalle altre interrompendo la modalità descrittivo-narrativa adottata fino al dodicesimo verso, e si configura come punto culminante di una dinamica espressiva scandita, in senso ingressivo, in quattro momenti coincidenti con le rispettive strofe:

- PRIMA STROFA: Osservazione fenomenologica [discorso rivolto all'esterno]
- SECONDA STROFA: Specificazione relativa all'isolamento del sé in rapporto alla dinamica e all'agire dell'altro da sé [discorso rivolto al rapporto tra l'esterno e l'interno]
- TERZA STROFA: Specificazione relativa allo stato ontologico del sé [discorso rivolto all'interno]
- QUARTA STROFA: Conclusione speculativa

L'«incontro con il nulla» riassume lo stato ontologico del soggetto, che dichiara l'insanabilità della propria condizione esistenziale. Le possibilità eventuali di evasione («la fuga, l'oblio») appaiono insufficienti: il vuoto esperito si «aggrappa addosso» all'io. La teoresi di riferimento per il concetto è di matrice leopardiana (nello specifico, localizzabile in Zib. 260-1),⁴⁰ e viene approcciata in termini di superamento per-negazione – come spesso accade in *Invettive e licenze*. Il rapporto con il «nulla» è dichiarato dal poeta nei termini di un vincolo non solo inscindibile, ma che determina intrinsecamente la nullità delle opposizioni. Tale dinamica irrisolutiva consiste in una declinazione aggravante del pensiero leopardiano. Secondo la concettualizzazione del recanatese, la «fuga» è infatti identificabile come un fattore esterno il cui intervento riscatta l'io dal dolore generato nel rapporto con il nulla. Il rapporto tra la soggettività e l'opera d'arte, per Leopardi, costituisce un nesso che interviene nell'«incontro» con il senso del nulla, apportando il valore positivo del riscatto, temporaneo, dalla sofferenza.⁴¹ La dichiarazione d'insufficienza di questo nesso, e dunque dell'inconsistenza di una via di salvazione dalla sofferenza, consiste in questo senso in

38 Il «petto d'uccellino» per indicare il corpo.

39 Pasolini 2009, 924: «resta, in fiore, come un focaraccio | dentro una còfana o un catino: | non muore chi non è mai nato».

40 Leopardi 1997, 271-2. Edizione adottata per i riferimenti successivi; in nota sono riportati i numeri di pagina come secondo l'autografo leopardiano e, tra parentesi quadre, l'indicazione di volume e pagina della presente.

41 Zib. 260 [vol. 1, 271]: «E così quello che veduto nella realtà delle cose accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come p. e. nella lirica, che non è propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva».

un'affermazione nuova da parte di B., che attraversa la lezione leopardiana problematizzandola verso un grado ultimo di negatività – dunque: di irrisolvibilità della sofferenza.

L'osservazione di questa tensione compositiva volta al superamento del modello leopardiano (che costituisce per B. un riferimento fondante a livello di estetica e poetica) acquista ulteriore rilievo se si considera l'intervento di separazione degli ultimi due versi della poesia come strofa a sé – che distingue la lezione di NA12 da quelle di C3D73 e IL71 e seguenti. L'isolamento dei vv. 13-14 costituisce infatti un motivo di divergenza rispetto al modello pasoliniano, in cui la conclusione in termini logico-speculativi appare contigua al corpo del testo, come ancora nella versione di *La vergogna del sesso sconclusionato* pubblicata in NA12. Nelle lezioni successive, l'inserimento di una separazione strofica interviene quindi a distinguere il testo di B. da quello di Pasolini sul piano formale. Considerato quanto detto a proposito della declinazione in-negativo dello spunto teoretico leopardiano, la riconsiderazione della struttura strofica in una direzione opposta rispetto a quella iniziale (e, dunque, l'implicazione di un distacco dal modello pasoliniano) si pone in linea con una generale volontà di affrancamento, da parte del poeta, rispetto alle lezioni teoretiche ed estetico-compositive di due tra i suoi «maestri» più importanti – come lui stesso dichiarava in molteplici sedi.⁴²

42 D. Bellezza, *Congedo in Libro di poesia* (TP 544): «Pasolini Ginsberg Sandro Penna | e quanti altri maestri ebbi | Kavafis Leopardi Baudelaire | eccomi a voi ignaro e deluso».

Eri nudo, per me: gli occhi avevano
 le stesse inclinazioni: le mani
 i sensi assopiti ascoltavano
 al risveglio lento. Eravamo nudi
 e certi delle pompe e i fasti del mondo 5

da accarezzare tiepidamente contemplando.

Nella mobile calma dell'amplesso
 i nostri corpi sterili e maschili
 coprivano il ronzio delle zanzare
 e delle mosche liete di vivere: 10

presto veniva la tristezza e il sonno.

NA15 113 / IL71, IL91 20 / CAL13 57 / TP 20

Documento: C8D44v

Datazione: 28 luglio 1969

La poesia appare manoscritta in C8D44v di seguito a *O mio fratello perduto, alle ragioni del sonno* (C8D44r, poi pubblicata in NA14 67), *Tracciare nel quaderno discorsi* (C8D44v, composta da due versi, inedita) e *Ma è stato vicino al sonno* (C8D44v, quattro versi, inedita).

C8D44v 1-2. per me: gli occhi avevano | le stesse inclinazioni:] con me, gli occhi avevano >le stesse< | inclinazioni, 2-3. le mani | i sensi assopiti ascoltavano] le mani indolenti | i sensi assopiti >sfornavano< 6-7. contemplando. || Nella mobile] contemplando. | Nell'>im<mobile 7-8. dell'amplesso | i nostri] dell'amplesso | >che disubbidisce ad ogni< | 8. corpi sterili e maschili |] corpi >maschili< sterili |

C8D44v, NA15 5-6. del mondo || da accarezzare] del mondo | da accarezzare 6-7. Tiepidamente contemplando. ||] Nella mobile] tiepidamente contemplando. | Nella mobile 10-11. di vivere: || presto veniva] di vivere: | presto veniva

Poesia di undici versi ripartiti secondo lo schema: 5 / 1 / 4 / 1. Scansione: 8 10 9 - 12 11 11 3 - 9 10 7. Il discorso poetico assume fin dal primo verso un assetto descrittivo. La situazione esperita, a cui B. si riferisce nel momento (presente) della scrittura, è quella di un amplesso condiviso con un secondo soggetto, che dichiara essere: «nudo per me». La locuzione, assente nella prima lezione, genera un'ambiguità di significato. Resta incerto se il «per» afferisca a un'indicazione di causalità (dunque, intendibile nel senso di: 'eri nudo a beneficio di me') o percettiva ('eri nudo ai miei occhi'). Nel secondo verso si osserva una ripetizione del posizionamento sostantivale afferente al campo semantico della corporalità di seguito ai due punti - v. 1 «per me: gli

occhi»: v. 2 «inclinazioni: le mani». Entrambi i versi sono inoltre separati da *enjambement*, ripetuto anche al termine del v. 3 in cui il poeta localizza una nuova ambiguità discorsiva relativa ai ruoli sintattici de «le mani» (personificate, in C8D44v) e de «i sensi», intendibili parimenti come ‘soggetto : complemento oggetto’ e viceversa. Alla conclusione del periodo, nel v. 4, segue una ripetizione dell’associazione tra il verbo *essere* e l’indicazione della nudità già osservata in apertura. La formula, tuttavia, è declinata ora al plurale e riferita a entrambi i soggetti coinvolti nella circostanza. È così generato un effetto climatico ascendente, rimarcato dal posizionamento della locuzione in conclusione di verso (che, per la prima volta dall’inizio del testo, non è concluso da *enjambement*). Il v. 5 è aperto infatti dalla congiunzione coordinante, che attenua il senso di interruzione del discorso poetico – e sintattico – e introduce a un’ulteriore connotazione dei due soggetti.

Allo stato di nudità fisica e alla descrizione metaforico-fenomenologica del rapporto intimo, segue un’apertura prospettica relativa alla *consapevolezza* dei due nei confronti «delle pompe e i fasti del mondo», dunque riferita a un orizzonte extra-soggettivo. Rispetto a quest’ultimo, ancora, entrambi i soggetti assumono (metaforicamente) un atteggiamento di contatto fisico. Nel v. 5, isolato tra la prima e la terza strofa, B. definisce l’atteggiamento ‘da assumere’ nei confronti del «mondo» di cui sopra – formalizzando una descrizione riferibile, parimenti, alla circostanza del rapporto sessuale. La sequenza dei tre lemmi, che conclude il primo segmento del testo (a cui segue la ripetizione della coppia: strofa / verso singolo), forma inoltre un arco climatico discendente scandito in tre momenti:

1. «accarezzare»: azione di contatto fisico ed empirico tra i corpi [grado materiale]
2. «tiepidamente»: avverbio che richiama a una percezione determinata da un contatto [grado materiale/immateriale]
3. «contemplando»: azione localizzata in un atteggiamento fisicamente passivo e isolata come fenomeno interiore [grado immateriale]

La terza strofa è aperta dal riferimento alla «mobile calma dell’amplesso»: immagine antitetica⁴³ con cui il poeta determina le coordinate estetiche, oltre che fenomeniche, del momento esperito. L’azione a cui si richiama nella memoria è infatti localizzata interamente *nel tempo* e *nello spazio* dell’«amplesso» a cui partecipano i «corpi». Il v. 8 è dedicato alla connotazione di tale fisicità, definita dall’associazione tra i termini della *sterilità* e della *maschilità*. La diade costituisce una radice tematica centrale nella concezione ontologica di B. in *Invettive* e *licenze*. A essa il poeta afferisce a più riprese, sia nell’ambito della propria auto-percezione esistenziale,⁴⁴ sia in quello della considerazione dell’identità omosessuale come genere esistenziale.⁴⁵ La cassatura in C8D44v risulta dunque come un punto di interesse, sia perché si pone

43 Di particolare interesse, a questo proposito, risulta la cassatura in C8D44v (osservabile in apparato) che mostra come l’implicazione di un senso di contrasto all’interno della locuzione sia inserita dal poeta in un secondo momento rispetto alla lezione originale del verso.

44 Cf. ad es.: *Prendo il sonnifero immortale e lunare*.

45 Cf. ad es.: *Bruciavi d’amore e voluttà*.

in contrapposizione rispetto alla tendenza organica della poetica di B. nella raccolta, sia perché (proprio in funzione di quest'ultimo aspetto) l'inserimento del termine «maschili» viene ripristinato in NA15 e seguenti. Nello specifico di *Eri nudo, per me: gli occhi avevano*, la collocazione del riferimento alla dimensione 'maschile: sterile' nell'ambito di un discorso di stampo memoriale mostra un elevato grado di interiorizzazione da parte del poeta, che assume il concetto come punto prospettico nei confronti del vissuto – proprio e dell'altro.

Nel passaggio al verso successivo si osserva l'inquadramento dei «corpi» come parte di un discorso metonimico: loro stessi – e non il suono che producono – *coprono* il ronzare degli insetti. La componente animale incontra nei vv. 9-10 una specificazione connotativa, relativa alle specie delle «zanzare e delle mosche». La collocazione di questi ultimi due termini in posizione accoppiata, così come la connessione stabilita dalla congiunzione «e», forma una corrispondenza con la diade attributiva precedentemente riferita ai due uomini. Gli insetti, in aggiunta, vengono connotati in maniera antropomorfizzante come *lieti* «di vivere». L'asserzione sulla loro condizione emotiva fornisce un'implicita indicazione sulla ragione del «ronzio» (termine inserito nel verso precedente come indicatore descrittivo del contesto acustico in cui avviene l'amplesso). Analizzando l'espressione connotativa «liete di vivere» in senso semantico-lessicale, inoltre, questa risulta come un punto d'interesse a livello di derivazione stilistica. L'associazione tra i due termini del *vivere* e della *lietezza*, che appare attestata già dalle origini del canone letterario moderno,⁴⁶ costituisce infatti un'indicazione del rapporto che B. stabilisce con la tradizione poetica italiana in senso organico – dunque afferendo in sede compositiva a formule archetipiche come quella in questione.

Al pari della prima strofa, l'ultimo verso della terza è aperto dalla congiunzione coordinante. Quest'ultimo, come osservato, è dedicato alla specificazione sullo stato di positività ontologica che esperiscono, *a latere* dell'incontro sessuale, le controparti animali. La prospettiva di benessere esistenziale risulta tuttavia frustrata dal verso conclusivo – separato ancora, nella *princeps*, come unità singolare. In questo il poeta formalizza una dichiarazione sulla prossimità (implicita dall'avverbio iniziale) di uno stato di dolore. Espresso nei termini della «tristezza» e del «sonno» (ancora accoppiati in senso binario), tale stato è attivamente proiettato verso il soggetto scrivente: *viene* a lui. La beatitudine sensoriale esperita nel momento dell'incontro sfocia così in quello che appare come un orizzonte esistenziale impossibile da trascendere. In aggiunta a ciò, l'inevitabilità del fenomeno è implicata dall'inserimento dell'elemento del «sonno» come controparte binaria dello stato di mestizia interiore, la cui proiezione è localizzata in un orizzonte temporale non solo prossimo ma, al pari di quello dell'addormentamento, inevitabile.

46 Ad es.: De' Medici 1914, 202: «onestamente e liete star si vuole, | vivere in gioie ed in piaceri e in canti.»; Alberti 1966, 201: «Ascoltate adunque, fanciulle vezzosissime, e imparate da me vivere liete amando con pace e glorioso riposo.». In senso tematico, l'archetipo associativo costituisce un motivo già radicato nella visione poetico-filosofica alcaica e oraziana.

Simile a Giacobbe che lotta
 con l'angelo della più profonda notte,
 mai vittorioso e mai vinto,
 per mettere a nudo la tua luttuosa nudità
 che più le strade non aspettano
 di vedere e di comprare i soffici
 tuoi capelli che perdevi ragazzino

5

troppo grande per il tuo piccolo
 corpo mai più fecondato dal mio
 giovane seme. Puoi pensare solo
 al sonno, nella tenera mia bugia
 della memoria che ti aspetta al varco
 lontano da me alle piste di qualche
 altro ragazzo selvaggio.
 Ora indigente mi strazio calmo
 e la liberazione dai tuoi giorni
 dissigilla la smania del torpore
 che ai ritmi del cuore affida
 la sua pace che interrotta
 chiudo tutta nel somnesso rubare
 maschili corpi accesi di furore.

10

15

20

NA15 117 / IL71, IL91, TP 21

In NA15 il testo è posizionato di seguito a *Già da te mi distacco, inquieto testimone*, dunque in ordine inverso rispetto a quello di IL71 e seguenti. La lezione, inoltre, diverge in maniera sostanziale dalla *princeps* nei vv. 4-20, come di seguito:

liberato dal quotidiano per l'eternità,
 nella resa dei conti,
 nel silenzio della tua dolcissima fine,
 senza inizio né fine
 e mai più fecondato dal tuo giovane seme
 che sprecavi generosamente selvaggio
 addosso a me licenzioso
 e bugiardo appena lontano da te
 alle piste di qualche altro giovane
 selvaggio.

Così, ora, non importuno più, calmo,
 la memoria; la liberazione
 dai giorni abbracciati insieme
 dissigilla la smania
 da ogni lungo possibile torpore
 che, interrotto, tutto affido
 al somnesso succhiare (*anche in IL71*)

Nel passaggio alla pubblicazione in volume (in cui si registra un'ulteriore variante nel v. 2, riportata di seguito) risultano quindi invariati il primo e l'ultimo verso della composizione.

NA15 2. della più profonda] della profonda

Poesia di ventuno versi ripartiti in due strofe secondo lo schema 7 / 14. Scansione: 9 12 8 14 [6+8] 10 11 12 [8+4] - 10 11 11 12 11 11 8 10 11 11 8 8 11 11. Il testo è aperto da una dichiarazione identitaria formalizzata per similitudine. Il termine di paragone è identificato nella figura di Giacobbe⁴⁷ – figlio di Isacco ed eponimo di Israele – nel pieno dell'atto teomachico che lo contrappone, secondo la narrazione veterotestamentaria, alla persona ultraterrena dell'«angelo». Quest'ultimo è connotato dall'espressione «della più profonda notte» nel secondo verso (separato dal primo tramite *enjambement*) che localizza nella sua figura un senso di oscurità. Essa è 'aggravata' dall'inserimento del «più» nel passaggio dalla lezione di NA15 a quella di IL71 e seguenti, che rivela un preciso intento autoriale riferito al collocare l'«angelo» come termine negativo nella dialettica della lotta. Sovrapponendosi a Giacobbe, il poeta esibisce infatti la propria persona come *intenta* in una dinamica – metaforica – di combattimento. La presenza di una connotazione *notturna*, a questo proposito, permette di localizzare una connessione tra il figurativo della poesia e la narrazione della Genesi.⁴⁸ In questa, a differenza di quella – più breve – presente nel Libro di Osea (dove pure viene fatto riferimento alla lotta di Giacobbe),⁴⁹ si osserva la contestualizzazione dell'azione nel tempo della notte. Il riferimento biblico-notturmo appare comunque mediato dalla riscrittura dell'episodio che André Gide inserisce nel romanzo *I falsari*, pubblicato nel 1925. Nel dodicesimo capitolo della terza parte del testo, in cui Gide tematizza una scoperta progressiva di identità omosessuale da parte del protagonista, quest'ultimo assume il ruolo di Giobbe e ingaggia uno scontro fisico con la figura onirica di un «angelo»:

47 Il nome è già presente al termine della breve nota biografica su B. situata nel risvolto di copertina di IL71, in cui si legge: «Sta ora finendo di riscrivere un romanzo epistolare che forse chiamerà: *Lettere da Sodoma*. E un romanzo in versi: *Giacobbe*».

48 Gen, 32, 22-32: «Così il dono passò prima di lui, mentre egli trascorse quella notte nell'accampamento. Durante quella notte egli si alzò, prese le due mogli, le due schiave, i suoi undici bambini e passò il guado dello Iabbok. Li prese, fece loro passare il torrente e portò di là anche tutti i suoi averi. Giacobbe rimase solo e un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'aurora. Vedendo che non riusciva a vincerlo, lo colpì all'articolazione del femore e l'articolazione del femore di Giacobbe si slogò, mentre continuava a lottare con lui. Quello disse: "Lasciami andare, perché è spuntata l'aurora". Giacobbe rispose: "Non ti lascerò, se non mi avrai benedetto!". Gli domandò: "Come ti chiami?". Rispose: "Giacobbe". Riprese: "Non ti chiamerai più Giacobbe, ma Israele, perché hai combattuto con Dio e con gli uomini e hai vinto!". Giacobbe allora gli chiese: "Svelami il tuo nome". Gli rispose: "Perché mi chiedi il nome?". E qui lo benedisse. Allora Giacobbe chiamò quel luogo Penuèl: "Davvero – disse – ho visto Dio faccia a faccia, eppure la mia vita è rimasta salva". Spuntava il sole, quando Giacobbe passò Penuèl e zoppicava all'anca».

49 Os, 12, 4-5: «Egli nel grembo materno soppiantò il fratello | e da adulto lottò con Dio, | lottò con l'angelo e vinse, | pianse e domandò grazia».

Ma l'angelo rispose sorridendo:

«È con te che lotterò. Questa sera, vuoi? ...»

«Sì,» disse Bernard. [...]

E lottarono tutta la notte, sino alle prime ore del giorno. Boris vedeva confusamente Bernard agitarsi. Credette che fosse il suo modo di pregare, e si guardò dall'interromperlo. Eppure avrebbe voluto parlargli [...]. Bernard e l'angelo erano troppo occupati per udirlo. Lottarono tra loro sino all'alba. L'angelo allora scomparve senza che nessuno dei due rimanesse vincitore. (Gide 1965, 543-4)

Il richiamo al testo di Gide da parte di B. è testimoniato dal v. 3 della poesia, in cui si osserva una corrispondenza con la dichiarazione di assenza di un vincitore e di un vinto nella lotta. L'irrisoluzione del conflitto è infatti un tratto che distingue la prosa dello scrittore francese sia dal testo della Genesi, sia da quello del Libro di Osea, in cui Giacobbe è invece definito come *vincitore*. La sussistenza del richiamo è avvalorata, inoltre, dalla grande importanza che assume l'opera letteraria di Gide, per B., negli anni della sua formazione. Il poeta guarda infatti allo scrittore francese come a uno «dei maestri di allora» (Bellezza 1996d, 88), ed esprime una considerazione della sua produzione come un suo «modello». ⁵⁰

A livello critico, la coincidenza con il passaggio di Gide permette di identificare nell'espressione del v. 1 una descrizione non di effettivo scontro tra le due persone – l'una terrena e l'altra ultraterrena. Al contrario, il soggetto appare «agitarsi» (Gide 1965, 544), dunque assumere un atteggiamento di tensione fisica privo di una controparte. La «lotta» è così una lotta allegorica, che l'io compie per «mettere a nudo» il corpo dell'altro da sé. Questo è connotato da un senso di *lutto*, che lo posiziona nello stesso frangente di oscurità negativa in cui, nel v. 2, il poeta ha collocato l'angelo. Si osserva, a questo proposito, un ulteriore punto di contatto interdiscorsivo d'interesse, ancora di area francese. La connessione tra il lemma della «nudità» e il dato esiziale è infatti già presente nell'opera di un altro scrittore fondamentale per la formazione della poetica e dell'estetica di B., quale Georges Bataille. Già nei versi della sua *Orestie*, si riscontra infatti un'occorrenza dell'associazione: «nudité de mort» (Bataille 1962, 154).

I vv. 5-7 sono ancora dedicati alla presentazione dell'altro da sé, la cui dimensione biografica viene inquadrata nell'orizzonte della prostituzione adolescenziale. Le «strade» stesse, personificate, entrano in relazione con lui in un'attesa – tradita – dei «capelli» ancora «soffici» della sua persona, inquadrata tramite il riferimento anagrafico generico del sostantivo «ragazzino». Il posizionamento di quest'ultimo al termine della strofa genera un effetto espressivo-patetico che rimarca implicitamente la gravità di quanto descritto. I tre versi successivi, che portano a conclusione il periodo sintattico, intervengo invece ad attenuare il riferimento alla sussistenza di un'ipotetica dinamica sessuale tra il soggetto scrivente e il «ragazzino», specificando:

50 Bellezza 1996d, 93. Gli esempi a proposito della considerazione, da parte di B., di Gide come di un autore estremamente significativo, sono ad ogni modo svariati. Un caso è offerto da un'intervista rilasciata nel 1981 a Gualtiero De Santi a proposito dell'amico Sandro Penna (morto cinque anni prima), in cui B. riporta della predilezione di Penna per Gide rispetto a Proust proprio come dimostrazione del suo essere un «uomo intelligente» (D. Bellezza, *Su Sandro Penna. Conversazione con Dario Bellezza* in De Santi 1982, 3).

- a. La dimensione di *grandezza*, a fronte della *piccolezza* del corpo del ragazzo. [v. 8]
- b. La negazione assoluta di future possibilità di fecondazione. [v. 9]
- c. La condivisione di uno stato di giovinezza del «seme». [vv. 9-10]

Il contesto del rapporto tra i due è così delineato dall'autore nei termini di una condizione dello stato corporale-anagrafico, a differenza di quanto si osserva nella prima versione del testo in NA15. Qui non solo appare invertito il rapporto di agenzia tra i due soggetti (è l'altro da sé che *feconda* il corpo del poeta), ma la connotazione della *giovinetza* del «seme» è attribuita alla controparte adolescente, presentata come appartenente al gruppo dei *giovani selvaggi* (poi *ragazzi selvaggi* in IL71 e seguenti) con cui il poeta intrattiene rapporti. La presenza di un'intenzionalità autoriale relativa all'attenuazione di questa componente espressiva è inoltre testimoniata dalla sostituzione, nel passaggio da IL71 a IL91, del verbo «succhiare» (già in NA15) con la formula allusiva «rubare» nel v. 20. A proposito del verbo, è significativo notare lo scarto anche dal testo di *All'Ambra Jovinelli*, nel passaggio dalla prima lezione di NA16 a quella di IL71 e seguenti (in cui l'espressione originale «un sesso da succhiarsi come» è sostituita da «un sesso... come»).⁵¹

Nel decimo verso si osserva un nuovo riferimento descrittivo alla dinamica interiore dell'altro da sé, che viene dichiarato inabile ad allontanare il proprio pensiero dall'oggetto del «sonno». Tale fissazione è determinata dalla sua persistenza nello spazio metaforico della «bugia della memoria» del poeta: in una «tenera» immagine finzionale, prodotta dal ricordo di un incontro passato. La compresenza dei due soggetti nel momento attuale è così ridimensionata e ricondotta ai termini di un tempo trascorso. Nei vv. 12-14 il sé e l'altro da sé vengono quindi descritti apertamente come *lontani*. Sebbene la «memoria» di B. stia *aspettando al varco* l'ex-partner (dunque: sebbene resti presente nel suo spazio esistenziale come componente latente), quest'ultimo è altrove, «alle piste» di qualche «altro ragazzo selvaggio» come lui stesso. L'appartenenza dell'altro da sé al frangente della prostituzione giovanile, a cui la locuzione fa riferimento, appare rimarcata nella lezione di NA15 dalla ripetizione dell'aggettivo «selvaggio», riferito dapprima allo *spreco del seme* e, in seconda battuta, al contesto allargato degli *altri*.

Nel v. 15 si apre il terzo e l'ultimo periodo sintattico del testo (separato in una strofa a sé stante in NA15) con la contestualizzazione dello stato fisico ed emozionale del poeta nel momento presente. L'avverbio di tempo iniziale fornisce infatti le coordinate per intendere lo *strazio* dell'io come fenomeno coincidente alla composizione della poesia. La ripetizione aggettivale in posizione precedente e successiva al verbo contribuisce a rimarcare la focalizzazione del discorso sullo stato di percezione di sé del poeta. Segue una nuova specificazione relativa alla separazione dall'altro – adesso presentata nei termini perifrastico-allusivi di una «liberazione» dai suoi «giorni». Quest'ultima interviene a *dissigliare* (riferimento terminologico dantesco)⁵²

51 Cf. apparato e commento al testo.

52 Par XIII, 64: «Così la neve al sol si disigilla;». La sussistenza del riferimento è mostrata dall'occorrenza del sostantivo «core» nel verso precedente del canto, al pari del verso successivo

un desiderio di contatto fisico, altrimenti represso, che viene dunque scandito «ai ritmi del cuore». La conclusione del testo è dedicata infatti all'*interruzione* di una «pace» interiore, che proietta il poeta verso una dimensione di nuova ricerca di contatto corporale e sessuale.

L'interpretazione dell'immagine di apertura secondo i termini della narrazione di Gide (dunque: riferita non a uno scontro fisico tra due soggetti, ma tra un soggetto empirico e uno immateriale) risulta avvalorata dagli ultimi cinque versi, in cui il poeta formalizza una dichiarazione relativa alla sua nuova fase di ricerca di contatto. La «pace» appare *reclusa* nell'atto sessuale – originariamente espresso dal verbo «suscchiare», attenuato in IL91 e seguenti. La poesia è dunque conclusa dalla presentazione dei «maschili corpi», indicati come oggetto del desiderio. Il posizionamento in fine di verso del termine «furore» genera inoltre una rima con il «torpore» (conclusivo del v. 17), che veicola una specularità di significato connotativo – il primo riferito alla persona singolare del poeta e il secondo all'alterità plurale dei suoi futuri amanti. L'espressione formalizza, in conclusione, una ripresa del τόπος atavico di associazione terminologica tra il verbo *accendere* e il sostantivo «furore», ampiamente attestata nel canone poetico italiano.⁵³

della poesia.

53 Ad es.: Boccaccio 1970, 493: «in Arcita raccendere il furore, | che per riposo in parte era tirato:»; Boiardo 1986, 415: «foco rasembra di furore acceso | il fiato che esce fuor di naso e bocca.»; Cammarano 2022, 91: «Esci, fuggi, il furor che m'/n'accende | solo un punto i suoi colpi sospende...».

Già da te mi distacco, inquieto testimone
 nella bonaccia del mio incerto passato,
 della mia incerta biografia se l'arida
 vita mi ricompensa nelle scintillanti
 mani dei ragazzi, nel rammarico 5
 di un'amicizia ormai tutta consumata:

mia contorta psicologia che mi destina
 alla solitudine, vieta la repulsione
 ai giovani borghesi che la sentono
 simile ad una loro sognata: 10
 vizio stupito e confuso solo al ricordo,
 all'assalto del Tempo beffato che
 ripara, imperioso e certo di naufragio,
 da ogni possibile addio.

NA15 116 / IL71, IL91, TP 22

NA15 1. testimone |] testimone, | 2. nella bonaccia del mio] nella bonaccia, del mio
 3-7. incerta biografia se l'arida | vita mi ricompensa nelle scintillanti | mani dei ragaz-
 zi, nel rammarico | di un'amicizia ormai tutta consumata: || mia contorta] incerta
 biografia, se la vita | mi ricompensa nelle caste mani dei ragazzi, | nel rammarico di
 un'amicizia | ormai tutta consumata, – mia | contorta 8. la repulsione |] la repulsio-
 ne || 10. ad una loro sognata: |] ad una, loro, sognata | 12-13. beffato che | ripara, im-
 perioso e certo di naufragio, |] beffato che ripara, imperioso e certo di naufragare |

Poesia di quattordici versi ripartiti asimmetricamente in due strofe secondo lo sche-
 ma: 6 / 8. Scansione: 14 [7+7] 12 12 13 [7+6] 11 12 - 15 [10+5] 14 [7+7] 12 [7+5] 10 13 [8+5]
 11 12 8. Il primo verso introduce il tema del «distacco», sul quale si concentra il di-
 scorso poetico nel testo – come anche, nella stessa seconda sezione della raccolta,
 la poesia *Alla fermata del tram, a mezzanotte*:. Laddove in quest'ultima la questione è
 affrontata dal poeta nei termini di una riflessione speculativa suscitata da un accad-
 imento empirico, in *Già da te mi distacco, inquieto testimone* il discorso è interamente
 localizzato nella riflessione identitaria. Il «distacco» dall'altro non è presentato come
 un avvenimento determinato, ma come categoria di rapporto all'altro da sé adotta-
 ta dall'io. L'«incerto passato» e l'«incerta biografia» del poeta appaiono come fran-
 gente positivo *in cui* il soggetto si rifugia nella separazione dall'altro. Si osserva così
 nella prima strofa il riferimento alla dimensione interiore come orizzonte salvifico a
 fronte di un'esteriorità negativa (tema ricorrente in *Invettive e licenze*).⁵⁴ Dimensio-
 ne interiore che, nel testo, è evocata dal riferimento al «passato» dell'io stesso. Tra
 questi due termini, quello dell'orizzonte interiore e della biografia passata, il poeta

54 Cf. ad es.: *M'è rimasto poco tempo*.

stabilisce un rapporto sinonimico: la sua identità, che percepisce come intenta nel *distaccarsi* dall'altro, è uno spazio interiore «incerto» e coincidente con il trascorso della sua «biografia». Il senso di opposizione tra quest'ultima e l'esteriorità del suo presente (momento *in cui* scrive la composizione, come implicato dal tempo verbale del v. 1, introdotto dall'avverbio di tempo) è acuito nel v. 3 dal riferimento a una pluralità da cui il soggetto è escluso.

Questo fenomeno (come si è detto, non presentato nei termini di un accadimento determinato ma come dinamica identitaria) si verifica proiettando l'io verso la «bonaccia» dell'interiorità, nel caso in cui «l'arida vita» porti a lui una *ricompensa*. Segue, fino al v. 6, la contestualizzazione del *dove* tale ricompensa venga a manifestarsi. La localizzazione stabilita, ancora una volta, sui due piani della fisicità esteriore e dell'immaterialità interiore. Alle «scintillanti mani dei ragazzi» (vv. 4-5) si contrappone infatti il «rammarico» per la *consumazione* di «un'amicizia». La citazione del particolare anatomico, che assume un valore *sineddotico*, veicola il significato sessualizzato del dato della *ricompensa*. Quest'ultima, come metafora del raggiungimento dell'orgasmo maschile, si manifesta parimenti *nelle* mani dei partner e *nel* ramarico privato per il logoramento di un rapporto. Con l'interruzione della strofa in due punti al termine del v. 6, a differenza di quanto accade nella lezione di NA15 in cui la separazione è espressa in maniera attenuata,⁵⁵ si osserva in IL71 e seguenti l'intento di ripartire il discorso poetico in due segmenti – il secondo dei quali consistente in un'articolazione logica delle premesse speculative già stabilite nel primo. Alla presentazione della questione identitaria del distacco, che implica una componente fenomenologica relazionale, segue infatti nella seconda strofa un approfondimento sulla sola interiorità del poeta.

Nei vv. 7-8 si osserva l'adozione di una dimensione compositivo-retorica stratificata su due livelli: il primo *proiettivo*, che determina l'andamento del discorso poetico in maniera verticale come discesa *nella* psicologia dell'io e nella sua *contorsione*; il secondo, al contrario, *dichiarativo*, che implica un'attestazione assertiva riguardo la propria identità. Con la dichiarazione della propria «contorta psicologia», B. allude a un significato metatestuale «generazionale»,⁵⁶ non circoscritto al solo spazio riflessivo sulla propria soggettività, liricamente determinata, ma intendibile come riflessione allargata sull'identità omosessuale giovanile nel suo frangente socioculturale. Se anche la componente critico-teorica sul tema appare, in *Invettive e licenze*, estremamente ridotta, è infatti possibile identificare in versi come quelli di *Già da te mi distacco*, *inquieto testimone* un sottotesto di matrice riflessiva rivolto alla questione sociale, allargata, dell'omosessualità.

La ritrazione di questa componente è in larga parte determinata dal *modus* estetico e compositivo adottato da B., che polarizza il discorso poetico intorno ai motivi formali di quello che Deidier definisce come il «vero artificio all'interno della psicologia

55 I fattori che contribuiscono all'attenuazione, nella lezione precedente, sono identificabili nella continuità strofica e nell'impiego del tratto disgiuntivo.

56 L'aggettivo è qui impiegato in riferimento all'uso di Deidier in TP VII – nell'ambito di un approfondimento sulla dimensione sociale della tematizzazione poetica, di elezione pasoliniana, di componenti legate alla corporalità del dato sessuale.

di dell'arte di Bellezza», vale a dire: il suo «maledettismo».⁵⁷ La presenza di una componente dichiarativo-poetica nel testo non è infatti contestualizzabile in un orizzonte stabilito sulla base di un distacco, determinato da ragioni critiche, dalla cultura e dalla morale italiana del suo tempo (prospettiva invece cardinale in testi poetici femministi come *Affeminata* di Biancamaria Frabotta, pubblicato nel 1976, e teorici, come *Taci, anzi parla* di Carla Lonzi, del 1978). Da parte di B. non si osserva infatti un atteggiamento di separazione dal suo frangente socioculturale. Al contrario, il suo lo è proiettato *all'interno* di tale frangente: il suo discorso poetico verte sul dolore esperito nel pieno di un'esistenza condotta *entro* le coordinate storico-sociali dell'Italia della seconda metà del Novecento. Proprio in quanto parte di quel tutto sociale, in altre parole, il poeta vive una condizione di *homo patiens*.

La sofferenza soggettiva è così presentata nei termini di una condanna autodeterminata, che decreta una «solitudine» responsabile della sua *non-repulsione* nei confronti dei giovani borghesi. Il distacco che si consuma tra lui e loro è connotato da un senso di colpevolezza. I vv. 7-10 (prima metà della strofa culminante nuovamente in due punti) presentano la coscienza poetica di sé come persona incoerente rispetto alle proprie ragioni ideologiche antiborghesi. I successivi quattro versi, che portano il testo a conclusione, sono dedicati alla descrizione della declinazione empirica e fattuale di tale incoerenza. La *ricompensa* del v. 4 appare riconcettualizzata nei termini del «vizio stupito e confuso solo al ricordo», dunque di una contingenza sterile e negativa. L'«incerto passato» trova riscontro al v. 11 nella nuova rinnovata citazione della dimensione di *confusione* che accompagna il «ricordo». L'elemento dello sguardo introspettivo (che, come si è detto, coincide nel testo con la categoria dello *sguardo-al-passato*) costituisce lo spazio simbolico entro cui si manifesta l'«assalto del Tempo» da parte del soggetto.

I tre versi successivi, che concludono il testo, sono dedicati a una nuova descrizione della dinamica interiore, formalizzata in termini allegorici. L'elemento del «Tempo» (personificato tramite l'utilizzo della maiuscola iniziale) appare come il bersaglio dell'aggressione del soggetto, che lo costringe a *riparare* «da ogni possibile addio». Ancora, si osserva una riconcettualizzazione di quanto espresso nella prima strofa: i termini del «distacco» sono portati, in conclusione, a una generalizzazione iperbolica. Il «Tempo» stesso, come orizzonte entro cui è alloggiato l'«incerto passato» del poeta, viene «beffato» dalla situazione ontologica di distacco dall'altro da sé in cui il soggetto si proietta. Nella *princeps*, il fenomeno è posto in risalto dalla separazione tramite *enjambement*, che isola il sostantivo dalla connotazione e implementa il senso di frammentazione discorsiva.⁵⁸ Il senso di solitudine dell'«io», determinato dalla sua stessa «contorta psicologia», è in fine universalizzato e portato al massimo grado dell'irrisolvibilità.

57 R. Deidier in TP VII.

58 Al contrario, nel passaggio da NA15 a IL71, appaiono orientati nel senso dell'appianamento di tale tensione frammentiva gli scarti delle virgole nei vv. 1-3 e nel v. 10, e l'appianamento dell'*enjambement* tra i vv. 6-7 da cui pure viene espunto il trattino precedente all'aggettivo possessivo – originariamente in punta dell'ultimo lemma della prima strofa.

L'insonnia che mi prende
la mattina scompare.

Ma più difficile è cercarti
così ridotto, in malora
dentro la nostra tana.

5

Stanza che descrivo assoluta:
il largo letto matrimoniale,
l'odore del mio corpo
e non il tuo.

IL71, IL91, TP 23 / PV19 82

Documenti: C6D4F3v, C8D9

Datazione: 1969 (C6D4F3v)

In C8D9 seguono al v. 1 seguono due versi cassati, assenti dalla lezione di IL71 e successive: «si trasforma in un sonnolento | reclinare di interi piani solitari».

C6D4F3v 2. scompare. ||] scompare; |

C8D9 1-3. L'insonnia che mi prende | la mattina scompare. || Ma più difficile è cercarti] L'insonnia che mi prende, la mattina | scompare. Ma più difficile è | cercarti così ridotto, in malora 7. il largo letto] il lungo letto 8-9. l'odore del mio corpo | e non il tuo.] l'odore del mio corpo e non | il tuo.

Poesia di nove versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema crescente: 2 / 3 / 4. Scansione: 7 7 - 9 8 7 - 9 10 7 4. Il tema introdotto dai primi due versi è quello del risveglio del soggetto scrivente, gravato dal peso di una notte insonne appena trascorsa. È possibile osservare in esso un richiamo penniano diretto, espresso dalla ripresa formulare iniziale (quella dell'*essere presi*, come già in *Forse mi prende malinconia a letto*)⁵⁹ e dal riferimento a una situazione esistenziale in cui il frangente temporale post-notturno è responsabile della proiezione dell'io in una condizione di dissociazione. Quest'ultima si esprime in particolare nel v. 2, dove il discorso poetico è caricato di un senso di vaghezza evocata dal verbo conclusivo «scompare» e, più in generale, dalla strutturazione del verso come formula apodittica riferita al fenomeno di *scomparsa*. L'inserimento del punto fermo nella *princeps* (e già in C8D9), in vece del punto e virgola osservabili in 6D4F3v, rafforza il senso di assertività della dichiarazione. Nei primi due versi si registra inoltre una sfumatura di ambiguità: anche laddove l'ordinamento sintattico suggerisce che a *scomparire* sia l'«insonnia», e non la «mattina», l'equivalenza interpretativa non è del tutto risolvibile.

59 Cf. commento al testo.

Nella lezione di IL71 e seguenti, risulta appianata la sequenza di *enjambement* osservabile nei primi tre versi di C8D9 – non interessati da separazione strofica. Allo stesso scopo di riduzione della tensione frammentiva risponde l'intervento nei vv. 8-9, in cui la separazione viene anticipata nella *princeps* all'altezza della congiunzione coordinante. I vv. 3-5 sono dedicati alla presentazione dell'altro da sé, ossimoricamente assente (oggetto di una ipotetica «difficile» ricerca) e presente (localizzato in un «dentro»). La condivisione dello spazio abitativo, indicata dall'aggettivo «nostra», appare come una dinamica connotata animalisticamente. Tale spazio è infatti quello di un «tana»: area deputata al riposo e alla sussistenza non dell'identità antropologica, ma etologica. Il riferimento di B. allo stato animale delle due identità – la propria e quella dell'altro – non orienta tuttavia il discorso verso una trasfigurazione metaforica allargata. Al v. 6, che apre la strofa conclusiva, giunge infatti una specificazione relativa all'effettività empirica della dimensione abitativa. Il senso di animalità introdotto dal termine «tana», dunque, è implicato all'interno in uno spazio empiricamente antropico – appunto: quello della stanza nell'appartamento. La coesistenza dei due termini, posti in relazione dall'anadiplosi di significato («la nostra tana. || Stanza che descrivo»), esprime il senso di una medietà esistenziale irrisolutiva.

La compromissione delle facoltà percettive dell'io, implicata già dalla presenza del sonno nelle ore giornaliere a causa della *scomparsa* dell'insonnia al mattino, assume un ruolo determinante nell'orientamento della soggettività del poeta verso la conformazione empirica dello spazio, oltre che nei confronti della situazione relazionale. La coesistenza paradossale tra l'animalità e l'umanità nell'abitazione della stanza è infatti indice di una consapevolezza di compromissione percettiva – che il poeta torna a esprimere, specificando che l'essere «assolata» della stanza è uno stato da intendersi come limitato alla sua *descrizione*. In altre parole, B. dichiara che la presentazione della *tana-stanza* come interessata dalla luce del sole è frutto di una percezione, che ne genera a sua volta la narrazione. La medietà *animale-umana* è quindi correlativo empirico (spaziale) di una dinamica di più generale irrisoluzione identitaria – la stessa che, in conclusione della poesia, porta il poeta a una nuova sovrapposizione di termini parimenti empirici e identitari. Ai vv. 8-9, la percezione della mancanza dell'«odore» del corpo dell'altro è implicata proprio dall'aver sentito l'odore proprio. Ancora, la coesistenza dualistica tra il sé e l'altro è mediata dal concetto di un'assenza non pienamente attestata – dunque, irrisolta.

Gli odori dei due corpi, l'uno presente e l'altro assente, appaiono legati al contesto spaziale-empirico del «letto matrimoniale», la cui connotazione di *larghezza* contribuisce a restituire il senso di una paradossale dinamica di condivisione. Contestualizzato nella produzione poetica generale di B., il termine del letto «matrimoniale» acquisisce una rilevanza particolare in considerazione dell'esiguità delle sue occorrenze. Esso, infatti, non appare citato in nessuna altra poesia fino al 1996, in cui viene utilizzato nuovamente nel v. 2 di *Laggiù, oltre il telefono*, in *Proclama sul fascino*.⁶⁰ Si delinea in questi termini una corrispondenza liminare, che isola l'espressione ai due estremi – in senso cronologico – della produzione di B. Relativamente a *Invettive e licenze*, è da notarsi come a fronte della distribuzione delle occorrenze del termine

del *letto* in 18 diverse sedi;⁶¹ la connotazione *matrimoniale* risulti un caso unico. La peculiarità dell'occorrenza in *L'insonnia che mi prende* è quindi specificamente relativa all'associazione con il dato della *nuzialità*, nell'ambito di un sistema attributivo polarizzato, nella maggior parte dei casi, negativamente. Nella raccolta, al termine del *letto* è infatti spesso associata la tematizzazione di elementi quali la solitudine, la miseria, il vuoto, la dipendenza – e, non da ultimo, lo strazio dettato dall'irrisoluzione di questioni identitarie.

61 Cf. *Forse mi prende malinconia a letto; L'insonnia che mi prende; Il serpente inquieto che indugiava; Al capezzale dei giorni insieme vissuti; Monumentale bric-a-brac, mia parte; Se nelle belle notti di luna allarmavi; La sapevi lunga. Imposte; Nessuna notte risarcirà quella notte; Commiato alle angosce. Non calzerò più; Per un rifiuto; Le illogiche parole dell'amante; Hai tutte perdute le ore del sonno; La distruzione è l'unico movimento dell'eterno; M'è rimasto poco tempo; Sono gesti di morte i tuoi; Sto nel letto. A contemplare il soffitto.*

Tu sei il sonno. E quando arrivi
si spegne nelle strade del cielo
la luna dell'insonnia.

Calpesto allora il dormiveglia,
i suoi incubi che cinguettano
scemenze. Anche l'Inferno
è l'infinito. Il sesso lo squallore.

5

Non t'aspetto più. I giovanetti
sono tutti cercatori di pulci.

Dalla mia altezza smisurata
contemplo il mondo e gli
occhi pacificati s'asciugano
del pianto innamorato.

10

IL71, IL91 24 / P02 6 / TP 24

Documento: C3D12

Datazione: 1970

In esergo al testo, che precede una quello di *Dov'è la sterilità che t'accompagna*, sono manoscritti dal poeta i due versi inediti: «Viatico per il | Sonno >†< (in interlinea: «dell'») insonnia».

2. si spegne] si spegne 6. l'Inferno |] l'inferno | 9. sono tutti] son tutti

Poesia di tredici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 3 / 4 / 2 / 4. Scan-
sione: 8 10 7 - 9 10 7 11 - 10 11 - 10 6 11 7. Il testo si presenta come il secondo momen-
to di una sequenza di quattro poesie dedicate al tema del risveglio e del rapporto
con il sonno – ora mancante e generatore di nevrosi, ora presente e attivo nel condi-
zionamento delle percezioni sensibili in relazione alla realtà fenomenica. Come già
in *Quale sesso ha la morte?* il poeta si riferisce in senso monologico all'identità di un
interlocutore. Questo, interpellato alternativamente nella prima e nella terza stro-
fa, resta silente per tutta la durata della poesia. Il primo verso è aperto da un'espres-
sione connotativo-identitaria: l'individualità dell'altro da sé è localizzata con preci-
sione deittica nella personificazione del «sonno». La scelta di apporre l'iniziale del
nome in minuscolo (scartando dunque la maiuscola impiegata nell'esergo, assente
da IL71 e seguenti) risponde a una logica attenuativa che interviene sue due livelli:
il primo relativo allo smorzamento del senso onirico implicato da quella che, even-
tualmente, si definirebbe come una 'conversazione tra il Poeta e il Sonno'; il secon-
do relativo all'istituzione di uno iato, atto ad attenuare il richiamo formale al testo

del quattordicesimo canto dell'*Orlando furioso* ariostesco, che si presenta come riferimento paratestuale diretto.

Nella novantesima ottava di quest'ultimo, il «Sonno», personificato come oggetto della ricerca dell'arcangelo Michele (il quale giunge alla sua dimora consigliato dalla Frode), appare citato come persona a cui l'arcangelo deve, letteralmente, arrivare: «se d'arrivare a mezza notte hai cura | alla casa del Sonno, senza fallo | potrai (che quivi dorme) ritrovallo –» (Ariosto 1960, 412). La coincidenza con il quattordicesimo canto si osserva anche nell'immagine conclusiva del tredicesimo verso della poesia, in cui la sovrapposizione tra i termini del pianto e dell'innamoramento consiste in una ripresa puntuale della cinquantaduesima ottava: «e ch'ha nel pianto (or ch'esser de' nel riso?) | tesa d'Amor l'inestricabil ragna;» (Ariosto 1960, 399). L'utilizzo in C3D12 della forma «son» al posto di «sono», nel v. 9, costituisce un'ulteriore un'indicazione di derivazione arcaizzante – che risulta attenuata in IL71 e seguenti, in linea con la stessa intenzione autoriale che muove alla riduzione della maiuscola nella nominazione del *sonno*.

Il riferimento al quattordicesimo canto del *Furioso* in coincidenza della tematizzazione del sonno appare inoltre ripetersi nella quinta sezione di *Invettive e licenze*. Nella poesia *Come il sonno si agita nel mio cervello*, la localizzazione ariostesca della «Casa» è traslata da B. verso la dimensione ulteriore della morte, rispetto a cui l'io – ancora una volta – è proiettato dall'*arrivare*: «Ma ormai c'è solo rumore in me, fastidio | di arrivare alla casa della Morte, oblio». ⁶² Guardando ancora a C3D12, l'esergo apposto al testo appare come un punto di interesse significativo – oltre che per il già osservato l'impiego della maiuscola nel termine del «Sonno». I due versi risultano infatti coincidenti a un segmento dell'intestazione apposta a *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* in C8D15, in cui si legge: «Viatico per il sonno dell'insonnia». ⁶³ Tolto l'a capo presente in C3D12 e l'uso della minuscola iniziale per «sonno», i due frammenti coincidono. Se si considerano la presenza della datazione «1970» in C3D12, e la collocazione di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* nell'*Appendice 1970* (attestata anche dal posizionamento del testo in C8D33, come ottava unità all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice*), ⁶⁴ *Tu sei il sonno. E quando arrivi* ⁶⁵ risulta collocabile nello stesso frangente compositivo di quest'ultima. L'ipotesi è confermata dall'assenza di un'uscita in rivista della poesia – che, come quelle appartenenti alla sequenza di C8 poi raccolta nell'*Appendice*, appare per la prima volta in IL71. Il posizionamento di *Tu sei il sonno. E quando arrivi* nella seconda sezione della raccolta è dunque un punto di interesse, in quanto la collocazione risponde a un criterio non basato (come da titolo dell'*Appendice 1970*) sull'aderenza al momento della composizione del testo, ma orientato da un intento di disposizione del *corpus* a-posteriori.

62 Cf. commento al testo.

63 Cf. apparato.

64 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

65 La sussistenza di un contesto di rapporto intertestuale (stabilito sia su base tematica che semantico-lessicale) è approfondita nel commento al testo – a cui si rimanda per approfondimento.

La seconda strofa è aperta dalla dichiarazione di uno stato di ‘medietà esistenziale’. Il terreno stesso che l’Io si trova a *calpestare* è quello del «dormiveglia» – condizione ontologica irrisolutiva e il cui pathos drammatico è ridotto a dimensione di mero fastidio: la portata degli «incubi» che abitano in essa è quella del *cinguettio* e delle *scemenze*. L’ammissione di una convergenza tra i termini dell’«Inferno» e dell’«infinito», del «sesso» e dello «squallore», estende il sentimento di irrisoluzione, ampliandone lo spettro alle sfere di significato della spiritualità e della fisicità sessuale, che risultano ‘appiattite’ dalla coincidenza tra gradi estremi. Lo stato di insonnia, dichiarato in apertura della terza strofa, si delinea così come un momento di discernimento, in cui la cognizione dell’Io si esprime in termini di consapevolezza – implicita assertivamente tramite l’utilizzo reiterato del verbo *essere* secondo lo schema: X > [è/sono] > Y. Tale consapevolezza investe non solo questioni immateriali e ultraterrene, ma anche il frangente storico sociale del poeta che, negli stessi termini, si rivolge alla componente dei «giovani». Da questi si presenta come distaccato, in quanto abitante di una «altezza smisurata».

Nella quarta strofa il discorso è portato a conclusione dalla citazione effettiva della condizione *contemplativa* esperita dall’Io – non del tutto distaccato dal reale (e dunque non immerso nel *sonno*), ma separato dalla contingenza empirica e relegato in una medietà esistenziale. I vv. 11-13 sono dedicati alla descrizione di quest’ultima come momento esperienziale-atarattico. Compromesso il rapporto con il reale, l’Io esperisce una vera e propria *pacificazione*, espressa in termini metonimici dall’immagine degli «occhi» e riferita specificamente a un dolore generato da ragioni amorose. L’osservazione dell’essere «cercatori di pulci» dei «giovannetti» si rivela così come un motivo teorico di delusione e dolore, mitigato – nel caso specifico dell’insonnia – da uno stato percettivo ed esistenziale alterato.

Quando mi alzo alzo lo sguardo
al giorno che nasce ogni volta per me

senza rancore o bene. Mi preparo
all'insonne pazzia quotidiana

con smarrita voglia di respirare
tutto il tempo invano passato.

5

Che solo sa chi non fa tanti
sforzi disperati di memoria.

IL71, IL91 25 / P02 7 / TP 25

Documento: C2D21

Datazione: 1970

In corrispondenza (sulla destra) dei vv. 3-4, il poeta annota il numero «2» a matita. Con la stessa, appare manoscritto il testo.

6-8. passato. || Che solo sa chi non fa tanti | sforzi disperati] passato, che | solo sa chi non fa tanti sforzi | disperati

Poesia di otto versi ripartiti in quattro strofe simmetriche di due versi ciascuna. Scansione: 9 10 - 11 11 - 11 9 - 9 10. La prima strofa apre un periodo sintattico che termina nel verso iniziale della successiva. Il secondo periodo, parimenti, si estende fino alla conclusione strofa ancora successiva. Tale (in linea con uno stilema ampiamente adottato da B.) l'io protagonista si esprime in senso definitivo sulla questione tematizzata dal testo stesso. Questa consiste – ancora – nel rapporto tra l'io e il dato del sonno, affrontato in *Quando mi alzo alzo lo sguardo* a partire da quanto affermato in conclusione della poesia precedente, *Tu sei il sonno. E quando arrivi*. In conclusione di quest'ultima giunge infatti un'affermazione, da parte del poeta, relativa al suo stato di insonnia come atarattico: tale stato, che si inserisce in una più generale cornice esistenziale di alterazione e compromissione del rapporto con la realtà fenomenica dettata dall'insonnia, determina in *Quando mi alzo alzo lo sguardo* le ragioni dell'*alzarsi* «senza rancore o bene». L'espressione, che apre il terzo verso, è tuttavia formulata ambiguamente a livello di continuità logico-sintattica: non è chiaro se l'assenza di «rancore o bene» sia da riferirsi alla *nascita* del giorno o al movimento fisico del poeta intento, al mattino, nell'atto di sollevarsi. Tale atto è formalizzato nel primo verso dall'*epizeusi* che connette metonimicamente i significati del sollevamento fisico e dell'orientamento prospettico dello sguardo verso l'alto.

Nel v. 2, la prospettiva dell'io si rivela non come una determinazione corporea effettiva, ma come un *rivolgimento* metaforico, nella contemplazione, al giorno. In apertura del secondo periodo sintattico, nel v. 3, il poeta dichiara la coincidenza tra

il momento del risveglio e quello della propria *preparazione* all'«insonne pazzia quotidiana». Nella formula, che fa intrinsecamente riferimento alla condizione d'insonnia come reiterata (sfumatura già suggerita nel v. 2 dall'utilizzo dell'espressione «ogni volta»), si sovrappongono due livelli di significato: il primo relativo a una verità di ordine esperienziale e biografico; il secondo, parallelo, a una considerazione sullo stato della realtà storico-sociale italiana dei primi anni Settanta. Nel riferimento alla *quotidianità* dell'«insonne pazzia» si esprime la critica antiborghese di B.⁶⁶ La *preparazione* risulta in questo senso come un atto inserito in una più generale cornice di rapporto con l'esterno – in altre parole, con il frangente del vivere comune, in cui l'esperienza di B. è non solo trasfigurata dall'insonnia opprimente, ma anche orientata come una critica ai fenomeni e ai processi della borghesia italiana.

La terza strofa conclude il secondo periodo sintattico e introduce il riferimento al dato memoriale – punto tematico focale della composizione. Il v. 5 prosegue nella descrizione del processo di *preparazione*, specificando la partecipazione in esso di una «smarrita voglia di respirare». L'espressione, in cui si osserva una deliberata modificazione della più comune locuzione «voglia di vivere», consiste in una implicazione paradossale di volontà suicida. Quest'ultima è repentinamente ridimensionata dal verso successivo, che interviene a circoscriverne la portata alla sola dimensione del ricordo. Non si tratta, dunque, una perdita di afflato vitale *lato sensu*, ma di una dichiarazione relativa al rapporto di ricordanza di «tutto il tempo invano passato». La critica sociale antiborghese trova in questo punto una seconda affermazione, specificamente rivolta alla localizzazione del dato dell'*insensatezza* all'interno della dimensione del vivere quotidiano⁶⁷ (realtà esistenziale da cui B. si dichiara più volte, in *Invettive e licenze*, estraneo, eppure colpevolmente coinvolto).⁶⁸ Il tempo trascorso «invano» è specchio di una partecipazione a cui, nel momento della composizione, il poeta guarda con lo sconforto dettato dalla perdita delle ragioni. Il tempo che ha «passato», e che coincide con l'essere stato parte sociale attiva della borghesia a lui contemporanea, appare nel momento presente come svuotato di una ragione significativa.

È interessante notare come il tema della perdita di senso in coincidenza di un'osservazione, da parte dell'io, della dimensione del tempo trascorso, sia già centrale nel romanzo *L'innocenza*. In questo, il protagonista (*alter ego* giovanile di B.) attraversa un percorso di formazione rovesciato che sfocia in una psicosi dettata proprio

66 Si tratta di una presa di posizione che connota significativamente la sua attività pubblicistica a ridosso della pubblicazione di IL71, e che attraversa la raccolta stessa come motivo ricorrente (cf. ad es.: *Se per i ricordi l'anima trasalisce, Già da te mi distacco, inquieto testimone, Il mare di soggettività sto perlustrando*).

67 L'analisi del rapporto tra B. e il contesto sociale italiano dei suoi anni rivela la sussistenza di una costante criticità, espressa nelle sedi deputate al dibattito pubblico e osservabile in innumerevoli casi. L'atteggiamento di critica intransigente proprio del poeta – in cui si osserva, spesso, l'adozione di un *modus* invettivale – trova non di rado espressione in affermazioni di ordine categorico (cf. MDB06 59: «gli italiani sono invidiosi, gelosi, cattivi. E lo sono soprattutto coloro che si definiscono intellettuali»). Allo stesso modo, non mancano esempi di aperta contrapposizione alla sua figura da parte di membri della stampa e, più in generale, della cultura italiana, (cf. ad es.: Biondi 1979, 10; Libero 1979, 14).

68 Cf. ad es.: *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

dalla verifica sempre più stringente, da parte sua, dell'assenza di significato non solo nel tempo della vita a venire, ma anche di quello trascorso fino al momento presente:

Con le zie era da escluderlo. Chissà quando le avrebbe, e se avrebbe! ritrovate. Forse doveva rassegnarsi a non ritrovarle più. Non all'indietro, nel tempo fuggito via inesorabile e non in avanti, nel peccato funesto contro la speranza. Nell'incubo del tempo destinato a rimanere fuori di tutto, forse anche di sé: come fosse un escluso! Senza più, mai [...] avere qualcuno a cui telefonare, per avvisarlo che non si preoccupasse, che il ritardo era giustificato, no? che cominciassero pure tutti, madre padre, fratello, a cenare, proprio come aveva sentito dire amorosamente da un suo quasi coetaneo, nel tempo delle perdizioni per pochi spiccioli, delle deflorazioni intriganti. Un tempo che per fortuna ricordava malamente. (Bellezza 1970d, 63-4)

Nel rapporto con *Quando mi alzo alzo lo sguardo*, il passaggio del romanzo si rivela particolarmente rilevante. Il confronto con il testo poetico permette di intendere con maggiore precisione quanto implicato dall'ultima strofa, ossia la reticenza dell'io ad approfondire il ricordo doloroso di un tempo trascorso *senza senso*. Tale insensatezza non riguarda così la sola cornice del vivere borghese (cornice già oggetto di un rifiuto da parte dell'io che, condizionato dall'insonnia, guarda a essa con attitudine atarattica – «senza rancore o bene»); più in generale, determina l'adozione di un *modus* comportamentale autodistruttivo, declinato nella prassi delle droghe, della vita notturna e della relazionalità sessuale dissoluta. Si delinea in questi termini l'affermazione, da parte di B., di una concezione totalizzante di negatività ontologica. Quest'ultima interessa, quindi, sia il vivere borghese e quotidiano, sia le possibilità offerte dalla condotta notturna autodistruttiva. Il tempo «invano passato» appare infatti tematizzato ne *L'innocenza* come oggetto a cui la memoria del soggetto fa riferimento, «per fortuna», a stento: a riparare l'io dalla disperazione dettata dal ricordo del tempo delle «deflorazioni intriganti» interviene una sfocatura. Proprio a tale dispositivo di schermatura dal dolore il poeta fa riferimento negli ultimi due versi di *Quando mi alzo alzo lo sguardo*, portando il discorso sulla negatività ontologica a un nuovo livello di gravità. Dal testo, emblematico in questo senso, si evince così il raggiungimento, da parte dell'io, di un grado di coscienza nuova rispetto alla pervasività del dolore. Contrariamente al protagonista de *L'innocenza* (come si è detto: *alter ego* autoriale), l'io del testo poetico si esprime a proposito della «svanita voglia di respirare» nei termini di una dimensione ben nota a *colui che* «non fa tanti | sforzi disperati di memoria», implicando indirettamente la propria appartenenza a tale categoria. La lettura critica della poesia permette quindi l'osservazione di un aggravamento della concezione esistenziale-soggettiva espressa nel romanzo, e offre un punto focale per intendere la poetica di B. in *Invettive e licenze* – in cui anche le possibilità salvifiche offerte dall'obnubilamento della memoria appaiono, irrimediabilmente, precluse.

Il serpente inquieto che indugiava del mio cuore fino al giorno	
e di mattina davanti al sole ginnastica chiamava il tuo corpo agli esercizi muscolari e i muscoli	5
invano guizzavano ribelli alla forza del destino e le stelle tramontate del mattino o una sola, albare, volevano alla porta bussare,	
cavarti dal letto tomba che marciva in silenzio mentre cantavi tu	10
e l'ombra della morte passeggiava alzando il naso alla soffitta ultima entrata con lo scettro dell'amara mia sconfitta.	15

NA18 98 / IL71, IL91, TP 26

Sebbene nell'Archivio non sia presente alcun testimone della poesia, in C6D34 appare in forma dattiloscritta un testo inedito di interesse, che si riporta di seguito e di cui, nel commento, si propone un approfondimento in chiave comparativa.

Il serpente inquieto del tuo cuore
che il cammino tracciava dell'amore
le stelle del mattino o una sola
volevano la porta più storta
d'aprire nel letto assonnato
e lercio di lenzuola senza bucato
da mesi offerti alla sporcizia
e al vino: ultimo entravi tu
senza lo scettro o il destino.

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 4 / 2 / 4. Scansione: 10 8 - 10 10 12 - 10 11 11 13 [3+10] - 12 [6+6] 10 - 11 9 9 9. Il testo, che si compone di un unico periodo sintattico, conclude la sequenza di quattro poesie dedicate al tema del risveglio e del rapporto con il sonno. Il soggetto della prima proposizione, il «serpente inquieto», costituisce un punto lessicale di interesse: quella del serpente è infatti una figura a cui il poeta fa riferimento in una sola altra sede (localizzata

ancora in *Invettive e licenze*) nell'arco della sua opera poetica.⁶⁹ La rilevazione di una simile esiguità di occorrenze permette di collocare il testo dattiloscritto in C6D34 in un insieme ristretto e, conseguentemente, di ipotizzare la sussistenza di una connessione tematica tra le poesie, oltre che formale. Analizzando specificamente il rapporto tra *Il serpente inquieto che indugiava* e la poesia dattiloscritta in C6D34, *Il serpente inquieto del tuo cuore*, quest'ultima appare infatti come una possibile prima redazione del medesimo testo. Tale dinamica di antecedenza è suggerita non solo dalla presenza di elementi lessicali corrispondenti («serpente», «inquieto», «cuore», «mattino», «stelle», «scetetro», «destino»), ma dal fenomeno di 'passaggio' che interessa all'immagine del «cammino [...] dell'amore» in *Il serpente inquieto del tuo cuore*. All'immagine, il poeta ne sostituisce nell'edizione a stampa (e dunque, secondo ipotesi, in un secondo momento) una corrispondente in termini figurativi di movimento fisico di un'entità incorporea: «l'ombra della morte passeggiava» (v. 12). Il confronto tra le due immagini permette di rilevare una modifica che mira alla resa del testo in senso maggiormente organico al *corpus* di IL71, in cui non solo il termine della «morte» figura in un numero maggiore di occorrenze rispetto a quello dell'«amore», ma assume una rilevanza tematica superiore.

Il serpente inquieto che indugiava appare maggiormente in linea con le coordinate estetiche e tematiche della raccolta, anche in considerazione dell'introduzione del riferimento diretto alla dimensione corporale dell'altro da sé (localizzato nella terza strofa), e dell'utilizzo del termine «albare» in apertura del nono verso. La scelta di inserire un lemma estraneo al codice linguistico comunicativo-quotidiano (ma comunque attestato nel frangente del canone italiano)⁷⁰ costituisce infatti uno stilema ampiamente osservabile in *Invettive e licenze*.⁷¹ Questo viene impiegato per creare un effetto di rottura – determinato dall'accostamento tra le tessere lessicali arcaizzanti e quelle appartenenti al registro quotidiano (nello specifico della poesia: predominanti).

La redazione di C6D34 permette anche di osservare il passaggio da una originale definizione anastrofica dei primi due versi a una, seconda, chiastica. Al v. 2 del dattiloscritto, un'anastrofe interviene infatti a dislocare il complemento di specificazione («che il cammino tracciava dell'amore»). Nella redazione di IL71 e seguenti, si osserva una dislocazione del medesimo complemento: l'elemento del «cuore» («tuo» in C6D34, «mio» in IL71 e seguenti), interessato dal fenomeno, è tuttavia posizionato in apertura del verso successivo. Lo stravolgimento dell'ordine sintattico è

69 Il termine appare privo di occorrenze anche in *Serpenta*, raccolta del 1987 nel cui titolo stesso si identifica una distorsione del lemma 'serpente' in duplice richiamo all'immaginario arcaico latino (grazie alla coincidenza con la terminazione neutra plurale in -a) e a quello francofono (data la coincidenza di *serpenta* con la forma del verso francese *serpenter*, declinato alla terza persona femminile singolare del *passé simple*).

70 Nello specifico, l'impiego del lemma appare riconducibile a un calco dal contesto della prima contemporaneità poetica. Cf. ad es.: Previtera 1905, 116: «Un verde albare da le fosche vette, | invocava a l'intorno il bianco cielo»; Amelotti 1934, 28: «Voce di Dio altissima nel cuore | albare luce, che tutto pervade».

71 Cf. ad es.: *Quale sesso ha la morte*: «il sapore si perde nella notte dei delinquenti | che ricattano la loro semenza con gli schiaffi»; *Donna conforme e vicaria del male*: «"mi facevo" i ragazzini e ora mi denunci, | laida incantata e senza speranza di un | domani odorato, errante di un non più errore | giovanile oltraggio che amor non vuole».

strutturato dunque sui due livelli dei primi versi (e non più nella singolarità del v. 2, come in C6D34) e genera una contrapposizione trasversale tra elementi logici:

- «Il serpente inquieto» [elemento A che presuppone C]
- «che indugiava» [elemento B che presuppone D]
- «del mio cuore» [elemento C che presuppone l'antecedenza di A]
- «fino al giorno» [elemento D che presuppone l'antecedenza di B]

La coppia di versi, isolata come strofa a sé (come anche vv. 10-11), introduce il tema principale della composizione, che assume il peso di un motivo dominante: l'*abitazione* da parte del «serpente», *indugiante*, del «cuore» del poeta per tutta la durata delle ore notturne. Il momento della «mattina davanti al sole» fa seguito a queste come contrappunto ontologico, in cui allo stato di *indugio* (e dunque di corrosione emotiva dell'io) si sostituisce la manifestazione di un desiderio suscitato dall'esibizione del suo stesso oggetto. La «ginnastica», spogliata al v. 4 dell'articolo determinativo e dunque inquadrata come elemento agente-personificato, si inserisce nella narrazione di un momento trascorso come ragione dello sguardo dell'io. È lei stessa a *chiamare* l'altro, che B. introduce tramite il riferimento *sineddotico* al dato muscolare – ripetuto prima come aggettivo, poi come sostantivo-soggetto.

L'*enjambement* che separa la seconda strofa dalla terza, isolando il soggetto della proposizione, interviene a rimarcare la separazione della stessa dal contesto generale della poesia. Nei vv. 6-9, il discorso poetico si stabilisce infatti su un piano estetico differente rispetto al resto della poesia. Il guizzo dei muscoli «ribelli» e il desiderio delle stelle di «bussare» all'abitazione sono caricati di valore allegorico. La loro giustapposizione esprime quella che il poeta presenta non solo come una dinamica memoriale-biografica,⁷² ma anche come un discorso speculativo sulla fenomenologia dell'alternarsi, nella coscienza singolare, del momento *notturno* e di quello *diurno* – il cui ordine appare invertito rispetto alle tre poesie precedenti. La prolessi del «mattino» rispetto all'azione delle stelle, che gli succede come indicazione relativa al terminare della notte, anticipa la conclusione del ciclo di quattro testi dedicati al rapporto con il sonno. L'ordine generale dell'andamento sonno-veglia è infatti invertito non solo a livello di narrazione memoriale,⁷³ ma anche di significazione.

A un discorso stabilito, *lato sensu*, come osservazione delle conseguenze *nel* giorno delle turbolenze interiori verificatesi nel momento notturno, la terza strofa della poesia sostituisce un'osservazione piana delle ragioni fenomenologiche che soggiacciono a tale dinamica. In altre parole, nei quattro versi è possibile osservare il ritratto, da parte di B., della relazione orizzontale che si stabilisce tra gli sforzi dell'io di contrapposizione alla «forza del destino», mattutini, e la pressione incorporea delle stelle, notturne, che manifestano la loro presenza come *battito* «alla porta» dell'abitazione (v. 9). Conclusa la strofa, si registra una virata nella tematizzazione del discorso poetico, che verte sull'osservazione della morte come termine conseguente

72 Dinamica osservabile in svariati punti di *Invettive e licenze*, in cui il discorso esperienziale prevarica le traiettorie di astrazione e speculazione logico-filosofica in senso lato (cf. ad es.: *Eri nudo, per me: gli occhi avevano; Il tè bollente e i pasticcini; Hai tutte perdute le ore del sonno*).

73 Il momento a cui l'io riferisce la propria memoria è indicato come trascorso dall'utilizzo del tempo verbale imperfetto.

alla dinamica perpetua 'notte-mattino'. Ai quattro versi, dedicati all'*excursus* descrittivo di tale dinamica, segue la contestualizzazione simbolica della morte come elemento iscritto nel vivere stesso – espressa dall'accostamento connotativo, nel v. 10, dei sostantivi «letto tomba». Con la specificazione relativa al *marcire* di questi, il poeta implica il senso di decadenza su cui verte, di seguito, la conclusione del testo.

L'ultima strofa è introdotta ancora da un *enjambement*, la cui intensità appare attenuata rispetto a quello già osservato tra seconda e terza strofa, in virtù dell'utilizzo della congiunzione coordinante e dell'introduzione, nel v. 12, di una nuova proposizione. Al *canto* dell'altro, che consiste in un'espressione emblematica dell'agire empirico e *mattutino* (secondo i termini tematici della poesia), si sostituisce il movimento dell'«ombra della morte» nello spazio dell'esistenza concreta. Si osserva, ancora, un passaggio di grado dalla prima stesura di C6D34. Da un'originale localizzazione di senso come elemento sinonimico del «destino», nella lezione successiva il portato simbolico dello «scettro» è infatti attribuito al contesto del *morire* – dell'«ultima entrata». La poesia si chiude così con un riferimento cristico, stabilito nei termini del capovolgimento di un elemento simbolico-regale portato al grado, ossimorico, dell'umiliazione, intesa come negazione della regalità stessa. L'introiettamento della morte interviene dunque come parte di una dinamica fenomenologica di rapporto tra l'io e il dato della *notte* (e, conseguentemente, del passaggio verso il *giorno*), assumendo un valore connotativo-ontologico. La morte stessa è *portatrice* allegorica della «sconfitta» dell'io, come antifrasi cristiana che sancisce non solo l'impossibilità del trionfo, ma la resa a una dipartita priva di resurrezione. Tale motivo anticipa la tematizzazione della poesia successiva.

Al capezzale dei giorni insieme vissuti
la memoria frenetica s'attacca: lieto
fine delle associazioni involontarie
e covate fino allo spasimo nel letto,
prima di depositarle sulla carta. 5

Così covo, sempre più sano ormai
dalle morti che ti minacciano, dalle croci
che ti crocifiggono, le mie inermi incertezze
che fingono il tuo mondo giacere
nella notte. 10

Maturo la scrittura, lo stile, il colpo
di mazza alla verità. Lenta invasione
del Paradiso nel tuo sepolcro dove
s'aggirano i mostri della mia diversità:
avversaria impotente della mia banalità 15

NA15 115 / IL71 27 / PDP75 86 / IL91 27 / PDP04 102 / TP 27 / PV19 83

Documenti: C3D14, C3D15

In entrambi i documenti il testo è redatto in forma dattiloscritta. A differenza di C3D14, in cui non si registra alcuna variante rispetto a IL71 e seguenti, C3D15 presenta una lezione coincidente con quella di NA15. Quest'ultima differisce strutturalmente dalla *princeps* a partire dal v. 8, come di seguito:

che ti crocifiggono, i miei vani conati
memorativi, le mie sinistre incertezze (*in* NA15: incertezze |] certezze |)
che fingono il tuo mondo più felice
e più puro.

Passaggio all'altra vita, protetti,
finché siamo ormai sulla terra, (*in* NA15: terra, |] terra |)
da questa orrenda certezza di morire,
la scrittura è il colpo di mazza
alla verità, alla finzione. Lenta
invasione dell'elegia, dei mostri
gialli e rauchi della mia diversità: (*in* NA15: diversità: |] diversità, |)
accanita avversaria della mia banalità.

In C3D15 la virgola al termine del v. 13 e i due punti al termine del v. 18 sono aggiunti a penna al testo dattiloscritto.

C3D15, NA15 2-3. memoria frenetica s'attacca: lieto | fine] memoria stabilmente
s'attacca: | lieto fine

Poesia di quindici versi ripartiti simmetricamente in tre strofe di cinque versi ciascuna. Scansione: 14 [8+6] 13 [11+2] 12 13 [10+3] 12 - 11 14 [10+4] 14 [7+7] 10 4 - 12 [7+5] 12 [7+5] 12 14 [6+8] 15 [7+8]. La prima strofa coincide con un unico periodo sintattico. Il soggetto della proposizione iniziale è dislocato anastroficamente nel v. 2. Il «capezzale dei giorni», come immagine metaforica che occupa la *positio princeps* e che introduce il tema della composizione, è l'oggetto a cui la «memoria» soggettiva si rivolge. Relativamente a quest'ultima si osserva uno slittamento associativo: l'elemento della *frenesia* è infatti riferito non alla maniera in cui la «memoria» si «attacca», ma alla «memoria» stessa. Il procedimento risponde a una logica connotativa, che scarica il valore modale di una ipotetica formalizzazione avverbiale della *frenesia*, a favore di una declinazione aggettivale. Questa interviene nell'aumentare il grado di soggettività attribuito alla «memoria», personificata *in quanto* «frenetica». Alla stessa logica del procedimento di slittamento associativo risponde, nel verso precedente, la distorsione dell'espressione comune relativa alla quantità di «giorni» trascorsi da un soggetto «al capezzale». Nel v. 1, il «capezzale» è infatti quello *dei* «giorni» stessi, il cui grado di soggettività appare aumentato – come poi quello della «memoria».

L'attaccamento della memoria ai giorni, così, emerge come un'azione contestualizzata in una dinamica relazionale-affettiva, e viene descritta nei tre versi successivi – introdotti nella *princeps* dall'*enjambement* che spezza la locuzione di uso comune «lieto | fine» tra i vv. 2-3 (a differenza di C3D15 e NA15). Quest'ultima è utilizzata da B. come allusione simbolica a un momento di eiaculazione *involontaria*. Lo «spasmo» notturno («nel letto») è generato spontaneamente, in quanto fenomeno *covato* da una pressione intrasoggettiva. Ciò che ne deriva sarà *depositato* «sulla carta», dunque tradotto in materia compositiva, formalizzata dall'atto scrittoria. Nella prima strofa si assiste dunque a una ritrazione dell'io, che non appare citato come soggetto agente proprio laddove la costruzione del verso implementa il grado di soggettività di elementi quali «il capezzale», «i giorni» e, da ultime, le «associazioni», in senso personificante. Tale ritrazione, tuttavia, incontra una repentina inversione di tendenza: il v. 6, che introduce la seconda strofa, è aperto dal riferimento a un'azione compiuta in prima persona. Questa segue, inoltre, a un avverbio di modo, ed è dunque inserita in una cornice retorico-espressiva opposta a quella della strofa precedente – in cui, come si è visto, è possibile rilevare una dominante non modale, ma aggettivale-connotativa.

La seconda strofa prosegue nella tematizzazione della pulsione erotica notturna. Il «mondo» dell'altro, *giacente*, è *finto* dal soggetto che lo immagina «nella notte». Quest'ultima espressione genera un'ambiguità: il suo posizionamento al v. 10 (costituito da essa per intero) apre alla duplice interpretazione di una notturna *giacitura*, o di una notturna *finzione*. L'equivocità che il poeta genera in questi termini contribuisce alla separazione dei vv. 9-10 come componente logica 'altra' rispetto ai tre versi precedenti. L'isolamento è già implicato dall'apertura, al principio del v. 9, di una subordinata relativa. Questa segue alla conclusione della principale, interrotta tra la seconda metà del v. 6 e la prima metà del v. 8 da un inserto presentativo, riferito allo stato ontologico dell'io scrivente. Il sé è infatti liberato gradualmente, in crescendo, dalla *minaccia* dei «morti» e dalla *crocifissione* delle «croci» che, al contrario, tormentano l'altro da sé. La coincidenza tra una progressione ascendente di *sanificazione* e la cornice simbolica riferita all'istinto sessuale interviene, ancora, a orientare

il discorso poetico verso lo spazio dell'io – dunque, in contrapposizione con la direzione compositiva della prima strofa. Si delinea in questi termini un'antitesi, rispetto a cui l'ultima strofa appare come momento risolutivo.

Nel vv. 10-15 il discorso poetico è infatti a un grado 'ultimo' di accentramento nello spazio dell'io. L'altro da sé ne risulta, in definitiva, assente: resta citato il suo solo «sepolcro» (v. 12). La *maturazione* stilistica e scrittoria costituisce il momento di attuazione di quanto già implicato nella prima strofa (dove le «associazioni involontarie» apparivano ancora *non-depositate* sulla pagina) e mediato dalla seconda (dove l'azione del *covare* è presentata come in atto). La realtà della *maturazione* si presenta così come il corrispettivo della dinamica sessuale-solitaria, nei termini di un'azione compositiva effettiva. La sussistenza, nello sdoppiamento dei livelli di significazione, di un riferimento alla dimensione poetico-scritturale, è testimoniata dal riferimento alla pascoliana *Echi di cavalleria* (v. 35: « Un colpo, infin, come di mazza », Pascoli 2002, 470), già osservabile nella lezione di C3D15. Nel terzo e ultimo segmento strofico della composizione, la focalizzazione del discorso sull'io del poeta – che torna a esprimersi in prima persona, come già al v. 10 – segue il tracciato di una dichiarazione di legame identitario con la composizione intesa come atto performato *nel* reale. Dunque, come un'auto-presentazione poetica in termini fenomenologicamente attivi e non contemplativi. Per converso, la dimensione esistenziale dell'altro è ridotta ai termini conclusi del «sepolcro»: isolata in uno spazio memoriale a cui il poeta si rivolge nell'impeto corporeale dell'orgasmo, presentato come «lenta invasione» di un'estasi *paradisiaca*.⁷⁴

La sovrapposizione tra il dato sessuale e il dato scritturale-compositivo determina dunque, nei vv. 14-15, la focalizzazione del discorso poetico come presentazione identitaria. È infatti *nel* sepolcro dell'altro che si «aggirano» i moti interiori del poeta, che presenta lo spazio della soggettività come frangente in cui la propria «diversità» trova espressione effettiva. È così possibile intendere il dato della *diversità* come realtà esistenziale, determinata da un fattore sessuale-pulsionale – lo stesso che, al v. 4, appariva implicato nei termini di un movimento corporeo involontario. La rima baciata «diversità»: «banalità» stabilisce un parallelo di significato, rafforzato dalla coincidenza degli elementi lessicali che precedono i due sostantivi quadrisillabici («della mia»: «della mia»). Tale parallelo orienta, in conclusione, la dichiarazione identitaria come presa di coscienza negativa. Alla consapevolezza di sé come *diverso*, segue infatti l'osservazione del conflitto determinato dalla diversità stessa, a cui l'io prende parte con *impotenza* generata dalla «banalità». Il binomio di significato sessuale-scritturale incontra negli ultimi due versi del testo un'attestazione definitiva: alla diversità sessuale corrisponde la banalità poetica. Entrambe sono collocate sul medesimo piano di realtà soggettiva e sono, dunque, ineliminabili, in quanto fattori determinanti del sé.

74 A proposito dell'impiego del termine *paradisiaco* in senso onirico e di sfasamento delle percezioni sensoriali, si rileva una coincidenza con il testo di *Fumavi sigarette drogate* – Cf. commento.

Alla fermata del tram, a mezzanotte:
insieme alla mia carezza salivi e via
mentre veloci i miei morti piangevano
dagli occhi la loro nuova serale morte.

Tu, via!, nel notturno puntuale 5
a destinazione dentro le materne lenzuola.
Io baciato dalla fortuna dentro il solito
snack a pugnare con gli anonimi sguardi

col mio sguardo ubriaco, i soliti
supplì in bocca a masticare lentamente 10
e vuoto di seme camminavo
solo pedinato soltanto da qualche
infelicità.

Ancora addio «occhi belli», «belli capelli»
che dietro di me ti affanni ad inseguire. 15
Che la tua ombra non mi pesi troppo addosso
ora che non la posso più abbracciare.

NA18 96 / IL71, IL91, TP 28

NA18 14. «occhi belli», «belli capelli» |] ' occhi belli ' ' belli capelli ' 15. inseguire. |
] inseguire |

Poesia di diciassette versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 4 / 5 / 4.
Scansione: 12 14 [11+3] 12 13 [8+5] - 10 15 [6+9] 14 [9+5] 12 - 11 12 10 12 [6+6] 5 - 12
12 14 [11+4] 11. Il primo verso coincide con una contestualizzazione delle coordina-
te spaziotemporali che orientano la componente narrativa del discorso poetico. La
situazione è dichiarata da B. come una circostanza esperita, a cui lui stesso ha preso
parte in un passato recente. La prima strofa è dedicata alla descrizione dell'accadi-
mento, suddivisa in due segmenti: vv. 1-2, relativi alla dimensione empirica e relazio-
nale di quanto accaduto empiricamente; vv. 2-3, focalizzati sulla componente intro-
spettivo-soggettiva del medesimo frangente esperienziale. Questa è verbalizzata
in termini simbolici: i «morti» del poeta (*suoi* come già la «carezza» nel verso prece-
dente) sono presentati come astanti effettivi. Paradossalmente, loro agire è conte-
stualizzato in senso fenomenologico nel v. 4 - introdotto da *enjambement* e dedicato
alla specificazione della modalità, della spazialità e dell'oggetto del loro piano. L'ag-
gettivo «veloci», riferito agli astanti, sostituisce in enallage la connotazione del loro
agire (aggettivo per avverbio: *veloci* al posto di *velocemente*) e aumenta il grado di
personalizzazione. I *morti del poeta* appaiono, al termine della strofa, come parte-
cipanti effettivi alla circostanza narrata, confinati nello spazio introspettivo dell'lo

ma presenti nell'istante notturno della *carezza*, al pari dell'altro da sé che si allontana nella «nuova sera mortale», *pianta*.

All'altro, il poeta si riferisce direttamente nel v. 5, in apertura della seconda strofa – nuovamente suddivisa in due segmenti da due versi ciascuno, separati dal punto fermo e aperti, rispettivamente dal «Tu» e dell'«Io» (v. 7). L'utilizzo del punto esclamativo di seguito al «via» (ripetizione del «via» del v. 2), a sua volta seguito dalla virgola, presenta il riferimento all'altro da sé come un'esclamazione diretta. Questa assume il senso di calco della situazione effettiva, in cui il poeta si esprime in maniera *invettivale*. L'altro, che riceve la «carezza» appena prima di salire sul mezzo pubblico notturno (e dunque nel momento stesso della separazione), è scacciato da un'esclamazione infantilizzante. Viene invitato, nel v. 6, a raggiungere le «materne lenzuola», mentre il poeta segue nella sua peregrinazione notturna, mossa dalla ricerca di un partner sessuale. L'accostamento nel v. 8 del sostantivo «snack» e del verbo «pugnare» costituisce un esempio emblematico di un particolare tratto stilistico-compositivo di *Invettive e licenze*, vale a dire la connessione di termini appartenenti a registri differenti. L'effetto di rottura, così generato, esprime a livello formale un senso di frattura che il poeta presenta, oltre che come tema della composizione, come definizione identitaria. La separazione dall'altro da sé, che si allontana *salendo* sul «tram», è caricata del valore di iato esistenziale: mentre l'altro raggiunge la dimensione salvifica del letto materno, il poeta resta in compagnia dei suoi morti, la cui pluralità coincide con quella degli altri giovani che, come lui, seguono nella peregrinazione notturna.

La terza strofa è dedicata alla descrizione del suo movimento *flaneuristico*. L'ordine geometrico di quattro versi per ciascun segmento del testo è interrotto dal posizionamento, ancora in *enjambement*, del sostantivo «infelicità» (v. 13). Quest'ultimo è utilizzato dal poeta per indicare la serie indeterminata – plurale, come già quella dei «morti» – di elementi introspettivi ed emotivi che *pedinano* il suo movimento. La ripetizione ai vv. 7-8 e vv. 9-10 della medesima formula relativa al cibo assunto («il solito | snack»: «i soliti | suppli»), intervallata da un riferimento all'alcohol ingerito, implica un senso di serialità – esperita dal soggetto in uno stato di «vuoto di seme» (v. 11). Quest'ultimo termine è attestato in *Invettive e licenze* in altre quattro sedi,⁷⁵ ma risulta accostato alla condizione di *svuotamento* nel solo caso di *Alla fermata del tram, a mezzanotte*. Un contralto espressivo (anch'esso unico, nell'orizzonte della raccolta) è localizzabile nella poesia *Nessuna notte risarcirà quella notte*, dove la condizione del soggetto è presentata, in maniera opposta, come *gravida* «di seme». È interessante notare come, a differenza della condizione di *vuoto-di-seme*, quella di *pienezza-di-seme* torni citata in diversi casi nell'opera tutta di B. Riferendo l'analisi delle occorrenze al frangente poetico generale, si registra inoltre la triplice occorrenza della medesima locuzione «pieno di seme» nelle due diverse sedi a stampa di *Pallido, scarmigliato. I tuoi capelli* (in *Libro d'amore*: «Il tuo sesso nelle mie mani, liscio, | pieno di seme

75 Cf. *Simile a Giacobbe che lotta*: «corpo mai più fecondato dal mio | giovane seme. »; *Ti spingerò nell'ombra. Figura*: « Il mio seme | solo forse sale a bagnare»; *Nessuna notte risarcirà quella notte*: «vedovanza ora m'aggiro gravido | di seme inquieto nella stanza»; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*: «profanato come un sudario | dalla sporcizia dei corpi, dal seme».

da succhiare, in gola»)⁷⁶ e di *Corpo violato* (in *Libro di poesia*: « O antica selva | dei fu-
rori pieno di seme»),⁷⁷ e in una quartina dattiloscritta, inedita, in C8D57:

Hai voglia di morire e non ci provi
per un ragazzo che torna a casa
solo e pieno di seme da alleggerire
insieme.

Tra quest'ultimo testo e *Alla fermata del tram, a mezzanotte*: sussiste una connessione stabilita, oltre che sul piano dalla locuzione relativa al «seme» (formulata in IL71 e seguenti nei termini specularmente opposti di *pieno* : *vuoto*), a livello tematico e formale. Si osserva infatti in *Hai voglia di morire e non ci provi* il ritratto di un'analoga situazione di *ritorno* dell'altro da sé. Questo, che muove in solitudine verso la propria dimora, si separa dall'lo protagonista, il quale resta invece immerso in un contesto di morte – più precisamente, di «voglia di morire». L'ultimo verso del testo appare inoltre formalizzato dal lemma unico «insieme» seguito dal punto fermo, al pari del tredicesimo verso di *Alla fermata del tram, a mezzanotte*: «infelicità».

La quarta strofa, in linea con quanto già osservato a proposito della ripartizione interna dei segmenti di testo, si presenta ancora suddivisa in due unità da due versi ciascuna: vv. 14-15 sono dedicati nuovamente al dialogo – immaginato – con l'altro da sé, ormai assente; vv. 16-17 sono relativi all'espressione di un augurio soggettivo. Al *pedinamento* espresso nel v. 12 si sostituisce la contestualizzazione fisiologica dell'*affanno* nell'*inseguimento*. Il discorso, dapprima astratto e focalizzato sulla componente incorporea-plurale con cui il poeta si relaziona nel movimento *flaneuristico*, è riportato alla sfera corporale – già evocata nel verso precedente dal rivolgimento dell'«addio», in termini *sineddotici*, agli «occhi» e hai «capelli» (v. 14). Alla corporeità dell'altro, a cui appare dedicata la prima coppia di versi della strofa, segue nella seconda coppia un'inversione di prospettiva, ancora stabilita sul piano oppositivo di *materialità* : *immaterialità*. L'augurio del poeta è infatti relativo alla possibilità di non avvertire, in futuro, il peso eccessivo dell'«ombra» dell'altro da sé. Resta di lui la sola traccia incorporea della sagoma, «ora che» il corpo si è sottratto all'*abbraccio* allontanandosi sul «tram».

76 TP 246.

77 TP 505.

Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce
allora è la verginità della morte che possiedi,

solenne messa a punto del tuo corpo
che le nenie funebri invano rivestono
di squallore. 5

Dall'oscurità tua illuminato l'eco dei morti
scimmie ammaestrate dal destino
a dormire eternamente, s'adagia
fra navate, tabernacoli e colonne
e tutto l'universo ripete la mia condanna
a rimanere incarcerato per sempre. 10

Nudità e fruste, la tua colpa, i tuoi
oltraggi condannati ormai a desiderare
ciò che qualsiasi cannibale ora può
mangiare; la colpa di nessuno
che di tutti diviene colpa e compassione
per chi finì sotterra. 15

NA16 144 / IL71, IL91 29 / CAL13 53 / TP 29

Poesia di diciassette versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 6 / 6. Scansione: 14 [9+5] 14 [10+4] - 11 14 [7+7] 4 - 15 [10+5] 9 11 12 16 [10+6] 12 - 11 12 [3+10] 11 10 13 [7+6] 7. I primi due versi costituiscono protasi e apodosi di un periodo ipotetico di realtà. Nel v. 1, la figura dell'altro da sé è implicata come agente in una dialettica ossimorica: quella dell'*oscuramento* generato dall'emissione di una *luce*. Oggetto di questo fenomeno è il «Tempo», che appare personificato mediante l'utilizzo della maiuscola iniziale (caso non isolato in IL, e osservabile in altre quattro sedi).⁷⁸ All'accostamento antitetico dei due termini segue, nel v. 2, una seconda contrapposizione, stavolta stabilita in area concettuale bio-ontologica: la «verginità» da un lato, la «morte» dall'altro. L'associazione è qui riferita alla persona dell'altro, che viene connotata dal poeta in tal modo in diretta conseguenza del suo *aver cessato di oscurare* il «Tempo». La «verginità della morte» appare così come un attributo che l'altro assume in funzione della cessazione di questo fenomeno, e trova un approfondimento nei tre versi successivi, che formano la seconda strofa e portano a conclusione il periodo sintattico. Il v. 3 assume un orientamento esplicativo: viene specificata la dimensione della «verginità» mortale come «solenne messa a punto» del corpo dell'altro. Nella locuzione si osserva una distorsione della definizione liturgica di *Messa solenne*, a

78 Cf. *Già da te mi distacco, inquieto testimone; Monumentale bric-a-brac, mia parte; Dove la notte calza la mattina; All'Ambrà Jovinelli.*

cui il poeta associa l'espressione di uso comune «messa a punto». Il senso canoro eucologico relativo alla *Messa solenne* è ripreso inoltre nel verso successivo, dove viene evocato dalla citazione delle «nenie funebri», ancora inquadrate in processo distortivo. La sacralità del canto religioso è infatti spogliata di ogni valenza positiva, e agisce a rivestire di «squallore» il corpo dell'altro, presentato nei termini di un defunto.

La terza strofa è aperta da una nuova associazione ossimorica dei termini *oscurità*: *illuminazione* – ancora inseriti in una dialettica rovesciata che descrive un fenomeno generato dall'altro da sé. La sua condizione allegorica di trapassato trova nei vv. 7-11 una contestualizzazione come 'morto tra «morti»' di cui illumina «l'eco». Questi sono connotati e caratterizzati come «scimmie ammaestrate dal destino | a dormire eternamente» – dunque: oggetti di una pressione sovrasoggettiva che agisce nel plagarli e collocarli «fra navate, tabernacoli e colonne», in cui il loro stesso eco «s'adagia». La presentazione della condizione negativa dell'io nei vv. 10-11 è così associata a un orizzonte di oppressione ontologica generale. Gli elementi secolari della cultura sepolcrale cristiana, citati in enumerazione al v. 9, formano un correlativo oggettivo di quanto il soggetto percepisce come un inevitabile declino del sé. L'ineluttabilità di tale condizione è scandita dall'«universo» stesso, che per intero ripete la «condanna» a cui l'io è sottoposto, in quanto mortale. I termini atavici della considerazione della morte come determinazione ultima del percorso vitale sono così problematizzati dal poeta, che vi connette il portato immaginifico della *carcerazione senza fine* – e, implicitamente, della colpa.

Il senso di una morte interminabile, e dunque dell'annichilimento ontologico inteso come spazio negativo in cui l'io è confinato *ab aeterno*, appare tematizzato in un altro testo pubblicato nel 1971 e non inserito in *Invettive e licenze: I giovani padri*, poesia di quarantuno versi uscita su *Paragone*, in cui si legge:

Dura vita, infinita infinità di morte:
calmo appuntamento. Appressamento
rotto dal desiderio-compassione
d'un giovane padre: i corti capelli,

le mano virili, il sorriso
senza dissociazioni col suo sesso.⁷⁹

Oltre che a livello tematico, la coincidenza tra i due testi è espressa dalla ricorrenza dei termini del «desiderio» (usato in forma verbale nel v. 13) e della «compassione» (v. 16). Centrale in *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*, e assente da *I giovani padri*, invece, è il termine della «colpa», che appare citato tre volte nella strofa conclusiva – sebbene mai in relazione all'io del poeta (v. 12: «tua»; v. 15 «di nessuno»; v. 16: «di tutti»). La carcerazione inevitabile di quest'ultimo appare così connotata da un'ambiguità che resta irrisolta, e che viene determinata dall'opposizione tra certezza della pena e mancata attribuzione personale della colpa (specificazione che giunge invece per quanto riguarda l'altro, e che viene implicata dai termini della «nudità» e delle «fruste»). Il desiderio omosessuale è così presentato nei termini negativi

79 P258 93, poi in TP 476.

di una pulsione *cannibale* e contestualizzato nel momento presente mediante l'utilizzo dell'avverbio «ora». L'orientamento deittico del discorso, connesso al riferimento alla disponibilità assoluta dell'oggetto del desiderio (vv. 14-15), contribuisce a implicare nella poesia un sottotesto dichiarativo-politico, e a contestualizzare la precedente adozione di formule degenerative rispetto alla sfera della religiosità come parte di un discorso sociale anticlericale.

Il senso di universalità antropologica della colpa è inoltre implicato dalla corrispondenza rimica tra il «desiderare» e il «mangiare», posizionati a formare un'anadiplosi sonora intervallata dal v. 14. In conclusione, inoltre, il poeta delinea una coincidenza di significato (nel *divenire*) tra la «colpa» e la «compassione». All'elemento, inquadrato fino a questo punto nei termini di una percezione persecutoria – singolare e politico-collettiva – è così accostato un fattore di contralto positivo. La *damnatio* eterna, *ripetuta* dall'«universo» intero, si sovrappone a un atteggiamento simpatetico nei confronti dei trapassati (gli stessi definiti nel v. 6 come «scimmie ammaestrate»). Il posizionamento nel v. 17 del lemma «sotterra» al posto del deittico locativo «sotto terra», crea così un'ambiguità non solo sintattica, ma di significato: la «compassione» appare in questo modo come paradossale oggetto del *sotterramento*, rivolto a «chi finì» – dunque, ai morti. L'ambiguità, ad ogni modo, è risolvibile considerando l'ascendenza leopardiana e foscoliana del termine,⁸⁰ che viene rispettivamente utilizzato in vece di «sotto terra», ad es., in *Dal greco di Simonide* («del pelago rapisce; altri consunto | da negre cure, o tristo nodo al collo | circondando, sotterra si rifugge» [Leopardi 1993, 314]) e in *Alppolito Pindemonte* («Non vive ei forse anche sotterra, quando | Gli sarà muta l'armonia del giorno» [Foscolo 1994, 23]). La ripresa appare quindi formalizzata da B. con il duplice scopo di stabilire un nesso di derivazione stilistica e dell'apertura a una possibilità di lettura anastrofica degli ultimi due versi del testo.

80 Oltre che nell'ambito del Ventesimo secolo, le occorrenze del lemma nel canone poetico e letterario italiano appaiono diverse – sia precedenti (ad es.: Petrarca 2008, 27: «Ma io sarò sotterra in secca selva | E 'l giorno andrà pien di minute stelle | Prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole»); Pulci 1861, 848: «E disse: "Il dì ch'io me n'andrò sotterra, | Non sentirò nel cuor la metà pena») che successive (ad es.: Deledda 1923, 120: «solo una luce strana, bassa, che pare esca di sotterra, imbianca i marciapiedi umidi e una parte delle case»; Sofocle 1926, 94: «Le maledizioni, ecco, si compiono: | vivono quelli che sotterra giacciono»).

 Preghiera

Per rinascere aspetta che le madri epilettiche
 simulino la sanità, la santità e la devozione
 al Cristo. Poi arriva di fretta al nostro
 serale lampione visitato da qualche randagio
 cane. Aspetta lì in spirito teneramente 5
 circuendoti di tenerezza; non cambiare pelle,
 profuma ancora di borotalco!

E alla voglia di metamorfosi disubbidisci. Che
 io ti veda mentre mi avvicino come tu eri, all'aria
 insegnando la malizia di non essere reale! 10

Mio ignaro, dimentica il sistema della morte
 il gran risveglio rifiuta, cerca di piangere
 nel rinascere per nascere ancora vivo e vero
 come un passero che becca il miglio d'oro.

Non ripensare alla maternità che mi davi, 15
 ai mondi solari che stanno per precipitare
 nell'inesistenza, all'estate senza figli, mai
 passata sdraiati sulla riva del mare, a sognare
 di rinascere io maschio e tu femmina.

Perché se si appassisce il mio cuore e diviene freddo 20
 allora invano sarò di te amante geloso stato,
 sparviero notturno che non si volta solo
 per non pietrificarsi nel sale.

Lì il mio coraggio inerte ad aspettarti morto
 sotto la pioggia che bruciava i suoi atomici 25
 oltraggi sulla mia pelle: il viso ancora di
 pubertà chiazzato, giovanile acne, i punti neri
 da spremere senza misericordia.

E ora abbi pietà, non scordare il mio canto:
 l'insonnia viene solo ai bugiardi, a chi 30
 disubbidisce. Non ripassare invano la parte
 dimenticata: il giusto non aspetta certo
 a Sodoma.

Documento: C8D3

Datazione: 1968 (NA15)

La lezione di NA15 risulta divergere in maniera sostanziale dalla *princeps* dal v. 3 in poi, come di seguito:

Cristo. Poi arriva di fretta, al lampione serale visitato da qualche cane randagio; aspetta, cambia la pelle: l'ultima metamorfosi sia per te, non per me!	5
Mio ignaro, non dimenticare il sistema della mor- te, il gran risveglio: oltre la maternità che mi davi, sterile, senza figli, invano cercati dai sogni rivelatori, permutatori dell'inconscio impazzito, non mi davi che l'insicurezza, la bestialità di tramutarmi in un amante geloso, sparviero notturno che non si volta solo per non diventare di sale.	10 15
Mio coraggio di aspettarti sotto la pioggia che bruciava i suoi atomici raggi sulla nostra pelle: il viso chiazzato di pubertà, acne giovanile, i punti neri spremuti insieme senza misericordia!	20
Cerca lo stesso di non dimenticarmi: l'insonnia viene solo ai bugiardi, ai disubbidienti. Non ripassare invano la parte dimenticata; i giusti non aspettano certo a Sodoma. Ma se vieni di nuovo a me sotto falsa sembianza, amore derelitto, senza sesso, salta nel mio letto ma non pisciarmi addosso tutto il tuo sangue maledetto.	25

Il testo è inoltre sprovvisto, nella pubblicazione in rivista, del titolo poi apposto in tutte le lezioni successive.

C8D3 8. disubbidisci. Che |] disubbidisci,. Che | 11. della morte |] della morte, | 17. nell'inesistenza, all'estate] nell'esistenza, all'estate 21. sparviero notturno] ora sparviero notturno

NA15 1. Per rinascere aspetta che] Aspetta nel rinascere che

Poesia di trentatré versi ripartiti in sette strofe secondo lo schema: 7 / 3 / 4 / 5 / 4 / 5 / 5.
Scansione: 14 [7+7] 17 [8+9] 11 16 [10+6] 14 [9+5] 15 [9+6] 10 - 16 [10+6] 18 [11+7] 16 [8+8] -
16 [8+8] 14 [8+6] 16 [9+7] 12 - 14 [10+4] 15 [6+9] 16 [6+10] 16 [6+10] 12 - 16 [10+6] + 16 [7+9]
13 [6+7] 10 - 14 [7+7] 15 [11+4] 15 [9+6] 15 [6+9] 11 - 13 [6+7] 11 15 [12+3] 12 [11+2] 4. Il primo
verso è aperto da un'invocazione diretta all'altro da sé, depositario di un'aspettativa re-
lativa a un incontro notturno rimandato in funzione dell'azione delle «madri epilettiche».

Questa viene definita nel v. 2 da una perifrasi per accumulazione allitterativa, utilizzata da B. in sostituzione, a scopo dispregiativo, della citazione diretta dell'atto in questione – ossia: il recitare una preghiera a conclusione del giorno. La pluralità delle figure genitoriali femminili è un tema figurativo già centrale ne *L'innocenza*, dove il «brutto avvenire» (Bellezza 1970d, 18) del protagonista Nino è determinato proprio dalla scomparsa delle sue *tre zie*, presentate come gli unici riferimenti affettivi e familiari del giovane. La connessione tra i due testi (quello, allargato, del romanzo, e quello della poesia) è fortemente marcata dalla locuzione in punta del primo verso, che riprende in maniera puntuale una formula già impiegata nel terzo capitolo della prosa: «madre epilettica».⁸¹

Come in *Preghiera*, inoltre, l'assenza delle figure materne (che si manifesta in una cornice onirica, spogliata di ogni senso salvifico) coincide ne *L'innocenza* con il principio di una progressiva scoperta della propria identità omosessuale, inquadrata in una dialettica di accettazione/negazione che resta, in definitiva, irrisolta. Il contesto di negatività in cui l'io è immerso, nel romanzo, è infatti generato dall'improvvisa scomparsa delle zie. La coincidenza con *Preghiera* si esprime così a livello estetico, nello specifico della contrapposizione dicotomica tra l'elemento della purezza iniziatica – appunto, dell'*innocenza* – e il graduale logoramento nel «periodo nero». In questo frangente narrativo, ancora, la componente clericale e devozionale gioca un ruolo essenzialmente negativo: al pari dell'ipocrisia delle «matri epiletiche», che *simulano* la propria «devozione», i frati de *L'innocenza* sono i diretti responsabili della compromissione dello stato verginale del giovane (Bellezza 1970d, 56-7).

In *Preghiera*, il senso di ipocrisia delle «matri» è corroborato inoltre dalla stessa invocazione rivolta dal poeta in prima persona, che assume i termini di un invito formulato in un contesto di nascondimento sociale. I *cani randagi*, unici visitatori del «lampione» (connotato come «nostro» e quindi investito di un significato di familiarità affettiva), appaiono come correlativo animale dei due soggetti uniti dal *rendez-vous* «serale», segreto. Qui l'altro è invitato ad attendere l'arrivo del poeta, che riprende il τόπος classico dell'attesa amorosa contestualizzandolo in una dialettica di occultamento. Se anche l'attesa si svolge «in spirito» (locuzione propria del lessico liturgico ed evangelico) ed è accompagnata da un augurio al non smarrire il candore che, ancora, connota l'io (vv. 6-7), tuttavia essa avviene in un momento successivo al congedo dalle figure genitoriali femminili, in funzione del loro rifiuto dell'omosessualità. Il «non cambiare pelle» consiste così in una preghiera rivolta al non smarrire il proprio stato di purezza aurorale (la cute «profuma ancora di borotalco»),⁸² e al posticipare un momento di 'cambiamento identitario' orientato dalla normatività culturale dominante – la stessa, ipocrita, delle «matri epilettiche».

81 Bellezza 1970d, 83: «Così, soli, questi figli smarriti nel silenzio momentaneo della madre epilettica dovevano trascinarla e poi sollevarla a fatica sul letto, mettendosi uno da un lato e uno dall'altro, per evitare che la donna priva di coscienza, nelle convulsioni violente, precipitasse a terra».

82 L'inquadramento figurativo della «pelle» come correlativo simbolico della purezza originaria a fronte del decadimento progressivo è osservabile, ancora, nell'*incipit* de *L'innocenza*, in cui la prospettiva del protagonista in procinto di scontrarsi con la scomparsa delle zie è espressa nei termini seguenti: «Era impaziente di abbracciare le sue amatissime zie, di baciarne le gote forse ancora morbide nonostante l'età avanzata, e sempre, ricordava, incipriate con modestia, pudicamente» (Bellezza 1970d, 13).

Il v. 8 esplicita il concetto con un'ulteriore invocazione diretta,⁸³ introdotta dal nesso congiuntivo-coordinante che rafforza il senso retorico del discorso. La *disubbidienza alla metamorfosi* si rivela così come il tema centrale del testo – assente dalla lezione di NA15, in cui pure appariva tematizzato il conflitto interiore generato dalla non accettazione della propria omosessualità. Nel passaggio dalla prima versione a stampa a quella di IL71 e successive, il poeta implementa il senso di «tenerezza» paternalistica nel rivolgersi all'altro da sé, rispetto al quale assume un atteggiamento quasi compassionevole. Se nella prima lezione l'invocazione al *non smarrire* la memoria dell'incontro era formalizzata in termini piani, quasi di imposizione, nella *princeps* il tono appare radicalmente diverso:

(ad es.): (IL71 e seguenti) 29. E ora abbi pietà, non scordare il mio canto:]] (NA15) 21. Cerca lo stesso di non dimenticarmi:

Il passaggio appare in linea con la scelta di apporre il titolo di *Pregghiera* in IL91 e seguenti, ed è rivelatore di una centralità tematica attribuita dal poeta al proprio atteggiamento di supplica. Questo si esprime nel v. 8 in diretto riferimento alla futura «metamorfosi» dell'altro da sé, che si augura di *vedere* in uno stato ancora incorrotto. La «voglia» che connota la persona dell'altro, rispetto alla mutazione del sé, è presentata in termini viscerali, radicati nella sua dimensione esistenziale come una realtà – tristemente – inevitabile. La profondità del legame tra il termine della «metamorfosi» e quello del desiderio interiorizzato è osservabile anche in considerazione della sola altra occorrenza del lemma nell'opera poetica generale di B. In *Berlino 1978*, pubblicata ne *L'Avversario* e dedicata a Giovanni Giudici, la «metamorfosi» appare nuovamente connessa alla volontà soggettiva:

ero un giovane ragazzo
altisonante e sonoro
nelle albe immense
desiderando metamorfosi
razziali,⁸⁴

Nell'invocazione in *Pregghiera* è così osservabile un significativo grado di rassegnazione, generato dall'ineluttabilità del cambiamento metamorfico interiore ai danni della purezza originaria della persona. Alla supplica senza speranza verbalizzata nella seconda strofa segue, nella terza, una specificazione dedicata al medesimo tema – dunque alla necessità dell'io di resistere al «sistema della morte» opponendovi il proprio candore, figurativamente contestualizzato dalla similitudine del v. 14. In quest'ultima si legge un riferimento leopardiano, espresso dalla locuzione metaforica «miglio d'oro» che coincide con il nome dell'area geografica ospitante Villa Ferri-gni, oggi Villa delle Ginestre, in cui il recanatese trascorse gli ultimi anni e compose

83 A questo punto della poesia, B. si è già rivolto all'altro da sé domandandogli di: *aspettare* (v. 1); *arrivare* (v. 3); *aspettare* (v. 5); *non cambiare* (v. 6).

84 TP 561.

il trentaquattresimo canto.⁸⁵ Alla figura del «passero» (altro chiaro riferimento leopardiano), B. sovrappone la persona del poeta, che viene definita come resistente alla contaminazione della «metamorfosi» e quindi capace di «nascere ancora vivo e vero». Si mostra in questi termini la considerazione di Leopardi, da parte di B., come esempio archetipico *del poeta*: persona capace di conservare la propria *innocenza ontologica* (risultando, in definitiva, indistinguibile dalla propria opera) e rifiutare il cambiamento di sé.

Guardando ancora alla prima versione del testo, si osserva come B. esprima in prima persona il rifiuto della «metamorfosi» (NA15, vv. 5-6: «l'ultima metamorfosi sia per te, | non per me!»).

Nella lezione di IL71 e seguenti, lo stesso concetto appare affrontato in termini proiettivi, dunque rivolto all'altro e spogliato della carica dichiarativa iniziale. Con la quarta strofa, definita entro un unico periodo sintattico, il poeta prosegue questa linea espressiva, concatenando una serie di immagini legate al passato relazionale con l'altro da sé tramite l'utilizzo, ancora una volta, della formula invocativa. Alla richiesta di «non ripensare» segue l'elencazione di tre diversi oggetti della memoria: un'esperienza di maternità emotiva (v. 15), un discorso di ordine astronomico (vv. 16-17) e un tempo estivo trascorso insieme (vv. 17-19). Si delinea così un microcosmo relazionale a cui il poeta fa riferimento nel rapportarsi all'imminente perdita dell'altro, determinata dal cambiamento – per «metamorfosi» – della sua persona. Gli elementi della relazione trascorsa, fissati e ordinati nel ricordo, sono inseriti dal poeta nel frangente di ciò che deve essere oscurato: il «non ripensare», in apertura del v. 15, assume lo stesso valore invocativo del «dimentica» nel v. 11. Quest'ultimo è riferito al «sistema della morte» e connesso al *rifiuto* del «gran risveglio», dunque alla riconsuetudine della codificazione teologico-cristiana dei concetti di *morte* e *resurrezione*. L'invito alla conservazione della purezza iniziatica attraversa così il testo come una dominante concettuale scandita su più piani: quello dell'identità omosessuale, della prassi poetica e della concezione spirituale.

Nella quinta strofa, ancora costituita da un unico periodo sintattico, il poeta verbalizza il termine oppositivo alla propria supplica. È così dichiarata la propria necessità di resistenza alla «metamorfosi» in funzione delle conseguenze che, altrimenti, riguarderebbero la sua persona. Il discorso si rivolge nuovamente nel v. 21 a un passato relazionale – che, nel caso di un suo cedimento, sarebbe vanificato e portato a un grado di sterilità. Già nel verso precedente B. offre una definizione chiara del concetto di «metamorfosi», che coincide con l'*appassimento* del «cuore». Nell'espressione si osserva una ripresa dell'«*aruit cor meum*» del Salmo 102, dunque di un'invocazione pronunciata proprio a fronte dell'*appassire* del proprio cuore. L'elemento dello «sparviero notturno», nel v. 22, costituisce inoltre un'opposizione figurativa al «passero», presentandosi come correlativo immaginifico negativo all'interno della dinamica fenomenologica descritta. La figura del rapace è infatti utilizzata dal poeta come contralto ornitologico maligno, la cui ferocia – espressa dalla doppia negazione riferita, ancora, a un'azione compiuta in funzione delle possibili conseguenze (*non voltarsi per non pietrificarsi*) – è implicitamente paragonata quella della persona che ha ceduto alla mutazione di sé.

85 F. Moroncini, *Nota a La ginestra* in Leopardi 1927, 643; De Lucia 2014, 129; Castagnaro 2019, 155.

Nella strofa successiva il *focus* figurativo del discorso è riportato da B. allo scenario iniziale dell'attesa notturna. Nel v. 25 il contesto di quest'ultima viene delineato nei termini ossimorici e onirici di una «pioggia che bruciava» – immagine con cui B. formalizza un riferimento a Inf XIV, dove si legge del tormento della *pioggia di fuoco* (terzo girone del settimo cerchio). La descrizione di Dante segue, inoltre, la traccia dell'archetipo biblico in Gen, 19, 24: la pioggia infuocata costituisce il cataclisma che porta alla distruzione delle città di Gomorra e Sodoma, che lo stesso B. riprende nel v. 33 della composizione. La collocazione, ancora nel v. 25, degli «atomici oltraggi» come oggetto della pioggia, sulla propria «pelle» e non su quella dell'altro (a cui erano dedicati i vv. 6-7) genera un'ambiguità relativa al posizionamento dell'identità dell'altro da sé nel discorso. I due incontrano così una sovrapposizione circolare: il primo soggetto attende il secondo, *morto* nel mentre *sotto la pioggia*, che tuttavia *brucia i suoi oltraggi* sulla pelle del primo. L'ambiguità è inoltre rafforzata nei vv. 26-8 dalla mancanza di una specificazione relativa al soggetto la cui pelle – adolescenziale – viene descritta. La preghiera rivolta all'altro, all'inizio della strofa successiva, è così pronunciata formando un'epanalessi basata sulla contiguità logica tra «misericordia» e «pietà». La dichiarata assenza del primo termine connota la supplica come disperata, e rivela implicitamente la sterilità di quanto il poeta si trova a chiedere all'altro. Ancora, ciò appartiene al frangente della memoria – che viene citato in conclusione della poesia, dopo l'ammonimento relativo all'insonnia come condizione propria dei «bugiardi». L'ultima richiesta è riferita, come già nel v. 15, al non frequentare con la memoria quanto già accaduto, che appare adesso *dimenticato*. La definizione di «giusto» connota infine con ironia l'identità dell'altro da sé, definitivamente inquadrato come parte dell'ipocrisia (la stessa delle «madrì epilettiche») che lo distingue da chi, invece, come il poeta stesso, si colloca «a Sodoma».

La costruzione degli ultimi tre versi rimarca il senso di irrisoluzione che permea la tensione esperienziale-ontologica descritta nel testo. I vv. 31-2 sono infatti costruiti secondo lo schema [verbo] + [interpunzione (v. 31: due punti | v. 32: punto fermo)] + [proposizione affermativa (conclusione da *enjambement*)], mentre nel v. 33 lo schema si interrompe dopo il punto fermo. L'assenza di prosecuzione – e, dunque, di una nuova asserzione – conferisce alla localizzazione figurativa veterotestamentaria un senso liminale: di esclusione di ulteriori possibilità dialogiche. «Sodoma» è così sinonimo identitario, utilizzato dal poeta per indicare la propria permanenza nello spazio ontologico e identitario dell'omosessualità – disatteso dall'altro da sé, che imbrocca la «metamorfosi» e, non più *sodomita*, diviene uno dei *giusti*. B. stabilisce così un'inversione di polarità valoriale: la sua permanenza nel luogo del peccato, rispetto a cui rivendica un'appartenenza identitaria, è fattore opposto alla *giustizia* ipocrita della persona che rifiuta il proprio essere omosessuale. La ripresa del poeta da Is, 3, 9-10, avviene così in funzione di un rovesciamento:

La loro parzialità verso le persone li condanna
ed essi ostentano il peccato come Sòdoma:
non lo nascondono neppure; disgraziati!
Si preparano il male da se stessi.
Beato il giusto, perché egli avrà bene,
mangerà il frutto delle sue opere.

Il posizionamento della dichiarazione di appartenenza sodomitica in conclusione del testo interviene inoltre a implementare il senso di irrimediabilità della condizione di disperazione dell'io. A differenza della lezione di NA15, in cui si osserva una continuazione nuovamente formulata come *preghiera* (vv. 25-8), nella versione definitiva della poesia il discorso è portato a termine da una considerazione identitaria e non relazionale. L'io e l'altro da sé sono definitivamente divisi nei due frangenti della dialettica *isaiaca* e proiettati nell'orizzonte della separazione. È quindi soppresso il senso di speranza implicato, nella prima lezione, dall'ammissione di una possibilità di relazione ulteriore («Ma se vieni di nuovo a me»). Il posizionamento anastrofico del lemma «certo», in conclusione del v. 32, rimarca il senso di una raggiunta consapevolezza di impossibilità di sciogliere la tensione relazionale e sessuale da parte del soggetto scrivente.

Ora che i millenni invano ti sfiorano
dall'orlo del sonno, a te postuma
l'indulgenza calma questo dolore
amaro nella bocca e il sesso

premiato dalle fami ragazze 5
dei ragazzi imberbi trovati per le strade
ascolto: irresponsabile del pianto
che trattiene la tentazione
di ammazzarmi.

Vittima e carnefice 10
del mio senso di colpa, la giovinezza
sprecata del serpente che non morde
che la sua coda e schiatta, il rimorso
è il mio Vangelo, il passaporto

verso la gloria - e tu sradicato 15
dalle passioni fai festa di ogni vita.

NA15 118 / IL71, IL91 32 / P02 10 / TP 32

Documento: C9D9

Il foglio contiene, dattiloscritta, una lezione del testo corrispondente a quella pubblicata in NA15. L'area superiore destra, a seguito del deterioramento, risulta mancante. Per i vv. 1-6 la deduzione di coincidenza è basata sulla porzione di testo disponibile – come di seguito:

1. (NA15) Ora che dormi silenzioso nella terra |] (C9D9) Ora che dormi silenzioso [---]
2. e i millenni invano ti sfiorano, |] e i millenni invano ti [---]
3. dall'orlo del sonno, postuma |] dall'orlo del sonno, (*aggiunto a penna*: «a te») [---]
4. alla tua morte inesprimibile e perfetta, |] >alla tua morte inesprimi< [---]
5. l'indulgenza calma questo dolore |] l'indulgenza calma questo [---]
6. amaro nella bocca e il sesso |] amaro nella bocca e il ses [---]

C8D9, NA15 (v. 7 *ad finem*) 8. ammazzarmi ||] ammazzarmi | 13. e schiatta, il rimorso |] e schiatta, | il rimorso | 14-16. il passaporto || verso la gloria - e tu sradicato | dalle passioni fai festa di ogni vita.] il dolceamaro | merito verso la gloria e tu | sradicato dalle passioni fai festa | di ogni vita.

Poesia di sedici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 5 / 5 / 2. Scansione: 12 10 11 9 - 10 13 [6+7] 11 9 4 - 7 12 [7+5] 11 10 10 - 11 12. Il frangente estetico è quello del momento antecedente al sonno, in cui l'altro da sé maschile esperisce la cessazione del proprio «dolore», connotato deitticamente, a opera di un'«indulgenza» che giunge

«postuma». La consumazione dell'atto sessuale, già trascorso, proietta il soggetto nella dialettica 'condanna : assoluzione', centrale in *Invettive e licenze*⁸⁶ e a più riprese formalizzata nei termini di *peccato e remissione*. La condizione ontologica del singolo, che si accinge ad addormentarsi dopo il rapporto, è tuttavia determinata da ragioni di ordine non solo spirituale ed esistenziale, ma anche politico. I «millenni», che recano allegoricamente il peso del tracciato storico relativo alla discriminazione omosessuale, «sfiorano» *senza effetto* il corpo del soggetto, apparendo privi di una reale possibilità di incidenza nel presente. La cornice esperienziale è dunque stabilita nella trasgressione di una norma *millenaria* che, pur essendo motivo di «questo dolore», risulta ormai impotente. Nel quarto verso, introdotto come il precedente da un *enjambement* che separa sostantivo e aggettivo (vv. 2-3: «postuma | l'indulgenza»; vv. 3-4: «dolore» / «amaro»), la localizzazione «nella bocca» specifica figurativamente il posizionamento del «dolore», implicando un significato sessuale mediato dalla suggestione orale – poi ripresa nel v. 12 con la citazione del gesto del *mordere* a opera del «serpente».

La strofa si conclude con un nuovo *enjambement* atto a separare il sostantivo dalla sua connotazione, stavolta espressa dal participio (vv. 4-5: «sesso | premiato»). La seconda, seguente, è così aperta da una proposizione priva di soggetto (che resta isolato nella precedente) a cui si riferisce il verbo «ascolto» posizionato a tre versi di distanza. Questo, coniugato alla prima persona presente, esprime la condizione dell'io del poeta – intento, a differenza dell'altro che sta per addormentarsi, in un atto percettivo. Il suo *ascolto* del «sesso» si contrappone alla *calma* generata dall'«indulgenza» nell'altro da sé, e apre alla descrizione di una condizione di sofferenza soggettiva che lo porta al limite del suicidio – trattenuto dal «pianto». Rispetto a questo, il poeta è «irresponsabile»: il suo dolore, che lo ancora alla vita assumendo il senso di una condizione d'esistenza vera e propria, è generato in lui da cause che non albergano nella sua persona, ma nella frattura che essa incontra rispetto all'orizzonte allargato della relazionalità sociale.

A differenza del termine «suicidio», che presenta dodici occorrenze⁸⁷ nell'opera poetica di B., «ammazzarmi»⁸⁸ appare utilizzato nel solo altro caso del poemetto *Colosseo*, pubblicato tre anni prima in NA13.⁸⁹ Qui si legge nei vv. 56-61:

Ma lì,
in un modo di eguali, dove i mostri
tutti dalla ragione saranno esorcizzati,
io stesso come prolungamento abietto
d'un mondo maledetto dovrò da solo,
prima che qualcuno me lo ordini, ammazzarmi.⁹⁰

86 Cf. ad es.: *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce; Perché non s'accende la mia carne; Tempestosa e inquieta respiri la notte.*

87 A queste sono da aggiungersi quattro occorrenze di «suicida» e tre di «suicidale».

88 Il sinonimo «suicidarmi», invece, è assente del tutto.

89 Ripubblicato poi in volume – cf. § 2 *Nota biobibliografica*; nella bibliografia finale, *Opera poetica, letteraria e drammaturgica*. Nelle sedi editoriali successive, il poeta interviene sul testo a più riprese. La lezione riportata in TP 521 si presenta pertanto divergente in più punti rispetto a quella di NA13.

90 NA13 43.

Il poemetto è costruito in relazione al medesimo orizzonte figurativo, estetico ed esistenziale di *Ora che i millenni invano ti sfiorano*. La localizzazione del sé in uno spazio notturno, in cui si verifica una progressiva presa di coscienza della propria diversità, apre alla proiezione di ricordi e desideri inquadrati in una cornice onirica. Questa coincide con uno stato ontologico di distacco dalla quotidianità empirica della vita comune, da cui il poeta si percepisce rifiutato (vv. 45-7: «Lì, in un mondo diverso, forse più giusto | meno alienato di questo, io non avrei diritto | neppure alla vita»). La disperazione soggettiva è formalizzata nei versi con tono maledettistico – lo stesso che connota il testo di *Ora che i millenni invano ti sfiorano* a partire dall'*incipit*, in cui si assiste a una ripresa leopardiana nell'utilizzo del termine «invano».⁹¹

L'attitudine stilistico-maledettistica di B., adottata soprattutto nella prima fase della sua produzione, è oggetto delle sue stesse riflessioni. Oltre (ad es.) a offrire nel 1977 una considerazione a proposito di tale periodo come il «più felice e tormentato» della sua vita,⁹² B. si esprime rispetto al 1968 – in cui i versi di *Colosseo* «potevano datarsi» – come «anno fatidico e perverso quanto mai».⁹³ Relativamente al testo e, più in generale, alla poesia della sua prima fase, scrive: «Questi vecchi versi racchiudono oltre al sapore della mia trascorsa giovinezza anche un modo di concepire la poesia assoluto e intrigante, certo vicino a Rimbaud e a Dylan Thomas, a Kavafis e a Pasolini».⁹⁴ La testimonianza fornisce una prospettiva di derivazione intertestuale che permette di identificare una ripresa, con l'elemento del «serpente», non solo del portato figurativo biblico (a cui il poeta fa esplicito riferimento nel v. 14), ma anche di un dato a cui si richiamano, nell'arco della loro opera, sia Rimbaud, sia Thomas, sia Pasolini.⁹⁵ Più in generale, è possibile contestualizzare il testo in una temperie compositiva – ancora – connotata dalla concezione della poesia come «assoluta», dunque depositaria di un significato di dolore che riassume in sé l'esperienza ontologica ed estetica dell'io, nella sua interezza. Questa connotazione, relativa dunque alle radici della soggettività del singolo, è inoltre posta in luce da Chiummo, che identifica il v. 10 del testo come una «esplicita autodefinizione» (Chiummo 2015, 192).

La terza strofa è interamente dedicata alla connotazione dell'io del poeta, polarizzata dai due concetti – tangenti – del «senso di colpa» e del «rimorso». Intervallati dal v. 12, questi sono posizionati rispettivamente all'inizio e alla fine di verso, creando una struttura chiasmica incompleta e attraversata da una dichiarazione relativa proprio alla sterilità dell'agire terreno del sé. Il correlativo identitario del serpente «che non morde | che la sua coda e schiatta» dota il discorso di un senso di irrisoluzione.

91 Cf. ad es.: Leopardi 1993, 84: «tue forme il core e le pupille invano | supplichevole intendo.»; *Sopra il ritratto di una bella donna*, 248: «immobilmente collato invano, | muto, mirando dell'etadi il volo»; *Il tramonto della luna*, 270: «In lei porgendo il guardo, | cerca il confuso viatore invano».

92 NA5354 154.

93 D. Bellezza, *Nota* in Bellezza 1985a, 26, poi in TP 736.

94 D. Bellezza, *Nota* in Bellezza 1985a, 26, poi in TP 736.

95 Cf. ad es.: Rimbaud 2016, 178: «Où les serpents géants dévorés des punaises | Choient, des arbres tordus avec de noirs parfums!» (traduzione: «dove serpi giganti divorati da cimici | cadono, da alberi tortuosi, con neri profumi!»); Thomas 1996, 48: «Incarnate devil in a talking snake, | The central plains of Asia in his garden»; Pasolini 1971, poi in Pasolini 2009, 198: «“i lombi immondi di donna, di carne d'uomo | non fatta a somiglianza di Dio, preda del serpente”».

L'azione del mordere è definita in maniera eccettuativa e riferita alla «coda», dunque presentata in termini di profonda improduttività. Questa condizione appare non solo impossibile da trascendere, ma consiste nella sola dimensione di vita dell'io – a cui segue, in fine, la morte. Il «rimorso» è così «Vangelo» e «passaporto verso la gloria», ossia elemento connotativo dell'esistenza del poeta. Connaturato alla sua diversità, esso occupa un ruolo cardinale per l'orientamento del suo agire – come si è detto – sterile e reiterato nel cerchio uroborico del serpente che morde la propria coda, eppure determinante per quanto riguarda la sua produzione estetica. A contralto della sua «gloria», B. posiziona infatti la «festa» (tema di memoria kavafisiana)⁹⁶ come dimensione dell'altro, «sradicato» dalle sue «passioni».

Come già in *Pregghiera*, il poeta rivolge così il discorso a un senso di separazione tra sé e coloro che, a differenza sua, rifiutano la propria condizione di omosessualità – appunto, *sradicandosi*. La «festa di ogni vita» appare, in conclusione, come una dimensione da cui il poeta è escluso, in quanto confinato in uno spazio identitario che, per quanto negativo (connotato da «senso di colpa», «rimorso» e del tutto simile a quello di un «serpente» che morde sé stesso all'infinito) resta ancorato alle proprie passioni e conduce alla «gloria» come termine ultimo dell'attività poetica. L'immagine di sé offerta da B. nella poesia assume dunque una connotazione sacrificale, e costituisce uno dei primi esempi di un τόπος che attraversa diametralmente la sua opera.⁹⁷

96 Cf. ad. es.: Kavafis 2021, 109, vv. 22-4: «per raccogliere oro e argento con rapacia, | per fare festa, tronfi o nel vedere | le sue ricchezze splendere ammassate.»; *I re Alessandrini*, 115-17, vv. 29-32: «gli Alessandrini correvano alla festa | ed acclamavano entusiasti | in greco, in egiziano, anche in ebraico,»; *Demarato*, 415, vv. 15-16: «davanti al popolo dovette essere offeso, | e umiliato in pubblico, alla festa.»; *Gran processione di sacerdoti e laici*, 509, vv. 18-20: «e s'inchinano pieni di letizia – | la Croce, la forza, la salvezza del creato. – || È una festa annuale dei Cristiani.»

97 Cf. ad es.: *Arriverai nella mia tomba lunare in io* (TP 330), vv. 4-8: «avverrà per un miserabile letto | in cui la mia lingua crepata | di poeta occidentale a circuiti | si ostinerà per darsi addosso, | sacrificarsi al male.» (fc.).

Nella luce fioca mi lecco
le ferite mortali e la mia
anima-foglia leggera va

in cerca del Padrone.

Chi è nell'ombra solo sa
quanto il giorno è mortale

5

bianca statua solare
che non incanta più la mia
morta mattina.

NA19 104 / IL71, IL91 33 / P96 11 / P02 11 / CAL13 16 / TP 33 / PSN96 811 / PR00 302 /
PNI02 250 / AMD21 20

Datazione: 10 settembre 1970 (NA19)

Dedica: A Enzo (NA19)

Poesia di nove versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 3 / 1 / 2 / 3. Scansione: 9 9 9 - 7 - 7 7 - 7 8 5. Il testo è aperto dalla contestualizzazione dell'ambiente in cui l'azione dell'io prende corso. Lo spazio è quello della «luce fioca», che trova nel v. 5 un'articolazione concettuale ulteriore come correlativo della condizione d'esistenza del soggetto scrivente: persona «nell'ombra». Tramite la locuzione metaforico-animalesca «mi lecco ferite» (vv. 1-2), che descrive l'azione dell'io nel presente, B. afferisce a un contesto figurativo-allusivo già penniano:

Oh nella notte il cane
che abbaia di lontano.
Di giorno è solo il cane
che ti lecca la mano.
(Penna 2017, 120)

L'indicazione diretta di Penna relativa alla natura canina del soggetto è assente da *Nella luce fioca mi lecco*, in cui tuttavia si osserva un riferimento implicito al medesimo dominio animale, nel v. 4, con la citazione della figura del «Padrone». Il senso penniano di una correlazione metaforica tra il «cane» e la persona oggetto del desiderio, così, è portato da B. al grado ulteriore della localizzazione soggettiva. È infatti lui stesso a *leccarsi*, e a cercare non *un* padrone ma *il* «Padrone». All'atto iniziale è infatti affiancato, nei vv. 2-3, il movimento dell'ungarettiana «anima-foglia» (G. Ungaretti 2016, 125) che muove «in cerca» di quest'ultimo. Nella figura del «Padrone», inoltre, si osserva una ripresa del tema leopardiano della subordinazione del singolo al «Dolcissimo, possente | dominatore di mia profonda mente» (Leopardi 1993, 209). Oltre che in funzione della coincidenza tematica e terminologica, il riferimento al Canto trentaquattresimo è

espresso dalla ricorrenza dei lemmi «mortali» (v. 2), «mortale» (v. 6) e «morta» (v. 9), in corrispondenza delle ripetizioni già presenti nel testo leopardiano.⁹⁸

Il v. 5 apre il secondo periodo sintattico del testo, esteso fino alla conclusione. A differenza del precedente, focalizzato sulla descrizione dello stato esistenziale dell'io, il discorso assume nei vv. 5-6 i termini di una considerazione di ordine extra-soggettivo, riferita dal poeta all'impossibilità di comprendere la propria condizione da parte di chi, a differenza sua, non «è nell'ombra». La diversità della sua persona (ragione che lo spinge alla ricerca della figura dominante) è così presentata nei termini di uno *status* ontologico umbratile, la cui oscurità si contrappone alla luminosità «mortale» del «giorno». La dicotomia tra i due termini è rimarcata nel v. 7 mediante l'introduzione della figura onirica della «bianca statua solare», in assonanza baciata con l'aggettivo «mortale» che conclude il verso precedente. Il raddoppiamento dell'aggettivazione (in cui, ancora, si osserva una ripresa penniana)⁹⁹ sottolinea la componente illuminativa della scultura, presentata come controparte antropomorfa – ma non umana – del poeta. Essa è anche depositaria di un significato di disincanto, legato alla cessazione delle possibilità ispirative (e dunque positive) per quella che nel momento presente è una «morta mattina». In linea con la dialettica dicotomica su cui il testo si costruisce, la «luce fioca» del v. 1 assume un significato notturno – coerentemente con l'immaginario allargato di *Invettive e licenze*, in cui la collocazione dell'io nel frangente della notte ritorna come un motivo costante.

La qualità mortale del giorno si mostra così come una dimensione esperita dal poeta in funzione dei propri stessi attributi ontologici di persona «nell'ombra». Tale condizione costituisce il tema centrale del testo, da cui risulta esclusa la figura dell'altro da sé. Il discorso di B., riferito parimenti al sé e alla dimensione allargata di *chi è nell'ombra* (dunque: di chi condivide la sua condizione di persona omosessuale) appare infatti privo di un referente diretto. In linea con questo aspetto, l'eliminazione della dedica nel passaggio da NA19 a IL71 e seguenti risponde a un intento di formalizzazione del testo come riflessione 'teorica' sulla propria condizione. In questo frangente discorsivo, inoltre, la centralità più comunemente attribuita all'elemento del desiderio sessuale appare attenuata, a favore di una considerazione maggiormente circostanziata dello stato depressivo che il soggetto esperisce nella «luce fioca» – senza possibilità di riscatto. Come sottolinea Vito Bonito: «Il senso di abbandono e di sconfitta pervade l'intero testo» (Bonito 2002, 251).

⁹⁸ Leopardi 1993, 209, v. 72: «se non quell'uno intra i mortali ha sede?»; v. 83: «che noi mortali in terra»; v. 91: «questa vita mortal, fu non indegno»; v. 97: «per lo mortal deserto»; v. 108: «degl'immortali. Ahi! finalmente un sogno».

⁹⁹ Entrambi gli aggettivi sono utilizzati da Penna a più riprese nella sua opera poetica, come parte di una prospettiva connotativa sistematica che contribuisce a fondare il suo immaginario estetico in senso uniforme. Cf. ad es.: Penna 2017, 21: «Libero vento che modella i corpi | e muove il passo ai bianchi marina»; *Entro una vaga e bianca*, 56: «Entro una vaga e bianca | domenica festosa | un occhio non riposa»; *Deserto è il fiume. E tu lo sai che basta*, 66: «Deserto è il fiume. E tu lo sai che basta | ora con le solari prodezze di ieri»; *Cimitero di campagna*, 227: «Al giovane cuore | la risposta ridda | delle solari | gesta del giorno». Il riferimento effettivo di B. per la citazione nel testo, ad ogni modo, è localizzabile in *Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo*, poesia di appena due versi in cui i due elementi del *bianco* e del *sole* appaiono accostati: «Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo | che il mio bianco taccuino sotto il sole.» (*Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo*, 95).

Cullavo la tua disperazione:
innocenza di saperti diverso,
amato-amante di bambine.

Ma eri senz'anima
se il corpo facilmente
concedevi.

5

NA15 114 / IL71, IL91, TP 34

Documenti: C6D4F3r / C8D21r

Datazione: 1969 (C8D21r)

In C8D21r *Cullavo la tua disperazione*: è manoscritta come in NA15. Laddove i primi tre versi coincidono con la lezione di IL71 e seguenti, tuttavia, i successivi cinque divergono come di seguito:

Ora scavo tutta la terra
>tutta< (*assente in NA15*)
che ti spetta e ti seppellisce. (*in NA15: ti seppellisce |] ti sputa. |*)

Scavando s'impara a prepararsi (*in NA15: impara a prepararsi |] incomincio a prepararmi |*)
la fossa:
ciascuno si scava la sua fossa. (*in NA15: ciascuno si] ognuno si*)

In posizione di intestazione è riportato «A>d<», privo di una conseguente indicazione dedicatoria. Il testo è inoltre preceduto da due versioni manoscritte di *Ancora ti ama il mio cuore mutevole* – poi pubblicata in *Morte segreta*¹⁰⁰ – datate rispettivamente «1969» e «1967», e con variazioni metriche nei vv. 3-6. In C6D4F3r appaiono dattiloscritti i vv. 4-6 del testo, preceduti dal verso unico: «Di mala morte moristi».

C6D4F3r 4. Ma eri senz'anima |] Eri senz'anima |

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe simmetriche secondo lo schema: 3 / 3. Scansione: 10 11 9 - 7 7 4. Al netto della sua brevità (identificabile come una ripresa di misura di area penniana), il testo risulta uno dei più emblematici e significativi della raccolta in termini di osservazione della poetica di B. La poesia comprende infatti tutti i principali temi di *Invettive e licenze*: la disperazione, la coscienza della diversità personale come fatto determinato dall'identità sessuale (percepita come deviata rispetto a una norma sociale), il rapporto con l'altro scandito sui piani del contatto corporeo e della speculazione morale, la riflessione spirituale.

100 TP 281.

Nell'*incipit* della poesia si registra un primo indicatore di coerenza stilistica rispetto all'orizzonte allargato della raccolta. Il verbo posto in apertura del primo verso presenta complessivamente quattro occorrenze nell'opera poetica di B., tre delle quali risultano localizzate in *Invettive e licenze*.¹⁰¹ La coniugazione alla prima persona presente individua le coordinate esperienziali del testo nel punto di vista dell'io del poeta, che si esprime qui rispetto al dolore e alla condizione esistenziale dell'altro da sé. Il discorso è infatti orientato, nella sua interezza, verso quest'ultimo, e non presenta alcuna espressione relativa allo stato emozionale o percettivo del poeta. L'io scrivente è così parte attiva in una dinamica di cura affettiva, che richiama figurativamente alla gestualità genitoriale nella prima infanzia. Il richiamo, tuttavia, è connotato in senso distorsivo. L'atto del *cullare*, più comunemente riferito al corpo infantile, è qui performato dall'io sul corpo di un partner «amato-amante di bambine» (v. 3).

La perifrasi attenua il riferimento alla condizione pedofiliaca dell'altro da sé, che prende nella *culla* figurata del poeta il posto del corpo ordinariamente destinato alle «bambine». Il v. 2 contribuisce alla connotazione della circostanza come momento di delicatezza affettiva, proseguendo nell'articolazione dell'oggetto metonimico del *cullare* (la «disperazione» dell'altro per il corpo dell'altro). Alla sua condizione di tormento esperienziale B. sovrappone l'«innocenza», utilizzando un centrale nella sua poetica. Oltre a costituire il titolo del romanzo d'esordio e ad apparire in più occorrenze nell'arco dell'opera successiva,¹⁰² il lemma torna infatti in *Invettive e licenze* a conclusione di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* inquadrato in una speculare dialettica di agnizione relativa allo stato del sé: «era bella l'innocenza di sapersi | normali» (vv. 27-8);¹⁰³ Nell'espressione è identificabile, inoltre, un richiamo a *Infra le fatiche de la mia giornata, s'arrovellavano* di Amelia Rosselli – in cui la formula appare utilizzata a più riprese: vv. 12-13: «l'angoscia | di saperti»; v. 16: «la sterilità di saperti»; vv. 17-18: «l'obbrobrio | di saperti lontano» (Rosselli 2012, 93).

Nel caso di *Cullavo la tua disperazione*, l'essere *innocente* costituisce un contralto positivo rispetto alla condizione di *diversità* che connota il sé – la cui dimensione identitaria e sessuale trova una specificazione (nel v. 3) assente nella prima lezione della poesia in C6D4F3r. Nel passaggio da C8D21r ed NA15 a IL71 e seguenti, si assiste inoltre a una maggiore focalizzazione del testo sulla dimensione minima del momento esperito. Nella versione definitiva, risulta infatti annullata l'apertura del discorso a una considerazione di ordine collettivo: la seconda strofa è interamente dedicata all'approfondimento dello stato ontologico e della fenomenologia comportamentale dell'altro da sé. Quest'ultimo attraversa una condizione esistenziale di persona «senz'anima» in diretta dipendenza del suo *concedere* il corpo. I due sostantivi costituiscono i termini di una dicotomia – mediata dall'equivalenza oppositiva dei due verbi (*perdere* e *concedere*) – in linea con il frangente allargato della mistica cattolica

101 Cf. *Infante di una infanzia un po' cresciuta; Cullavo la tua disperazione; Dove la notte calza la mattina; Ascoltate il respiro, il soffio* (in *Serpenta*, TP 418).

102 Cf. ad es.: *Nel tempo e nello spazio in Libro d'amore* (TP 249): «innocenza cercando nella battaglia»; *Sottoponte in Serpenta* (TP 414): «dell'innocenza più pura di pietà! –»; *Mai stato I in Libro di poesia* (TP 467): «Deferente defecazione sull'innocenza» (fc.).

103 Un ulteriore riferimento a livello di coincidenze interne alla raccolta è offerto dal v. 55 di *All'Ambra Jovinelli*, che recita: «femminile e austero di sapersi fonte».

e, più nello specifico, mediata dalla lezione petrarchesca delle due componenti di *corpo* e *anima* come segmenti di un «dualismo profondo ed eterogeneo, un dialogo esteso tra le due parti che formano e comprendono l'individuo stesso» (Rigo 2017).

Con l'espressione relativa alla *concessione* del corpo, il poeta formalizza una seconda distorsione, ribaltando la connotazione predatoria dell'atteggiamento pedofiliaco. Il posizionamento dell'avverbio «facilmente» al termine del v. 5 riduce infatti il senso di una sua connotazione come parte attiva nella dinamica comportamentale, e implica la difficoltà di resistenza a una pulsione a cui, in definitiva, cedere risulta *facile*. Questo fenomeno di cedimento è diretto responsabile della condizione di privazione dell'«anima» – dunque, nel senso della concezione sincretica petrarchesca, di de-umanizzazione. Il momento conclusivo del testo consiste in un punto di interesse anche in rapporto all'orizzonte di riflessione teorico-speculativa sulle questioni di identità omosessuale degli anni Settanta. Un riferimento interessante, in questo senso, è offerto dalla teoresi di Mieli in *Elementi di critica omosessuale* – pubblicato sei anni dopo IL71. Qui lo scrittore riflette infatti su concetto etero-determinato di *mostruosità* come punto di deviazione estrema dalla norma eterosessuale, prendendo proprio ad esempio l'immagine dell'individuo amante «di bambine»:

Vi sono medici che distinguono i diversi tipi di omosessualità a seconda dell'età dell'oggetto amoroso: pedofilia o pederastia, se è bambino e adolescente [...]. Ma, se l'«oggetto» sessuale non è né anziano né giovanissimo?

E poi, almeno per quel che concerne la pedofilia, l'etimologia greca non fa distinzione di sesso: *παῖς, παιδός* significa sia fanciullo che fanciulla. [...] Quando, con supremo disgusto, i cosiddetti “normali” colgono la “perversione” pederastica in rapporti tra persone di sesso diverso, non parlano certo di eterosessualità – dal momento che eterosessualità è per loro sinonimo di “normalità” – e neppure di pederastia – visto che la loro ignoranza li induce a considerare il termine “pederastia” stretto sinonimo di omosessualità maschile –, bensì parlano di “perversione” tout court, o peggio di “efferato crimine”: per i “normali”, l'eterosessuale che va con una bambina non è un eterosessuale, ma un mostro.¹⁰⁴

Le considerazioni di Mieli nel saggio, riferite al contesto storico-sociale dell'Italia degli anni Settanta, inquadrano in maniera critica le posizioni assunte dalla collettività nei confronti di fenomeni identitari e sessuali complessi come quello della pedofilia, e pongono in luce la gravità del carattere di banalizzazione omofobica soggiacente alla gran parte di esse. Nello specifico del passo citato, è possibile registrare come la sua riflessione si presenti in linea con una concezione già propria del B. di *Invettive e licenze*, che offre una lettura dell'identità pedofiliaca non come de-umanizzata – e dunque *mostruosa* – a priori, ma solamente in funzione dei parametri determinati dalla prospettiva eteronormativa e, dunque, socialmente escludente. Secondo tale concezione, convergono a generare la «disperazione» del singolo una serie di

104 Mieli 2022, 39. Risulta significativo notare come il termine «mostro» appaia già impiegato da B. nel 1971, nell'ambito dell'intervento critico *Il diavolo nell'inferno* (NA21 16) proprio a proposito della concezione omofoba della persona omosessuale da parte della collettività borghese – in specifico riferimento al caso dell'incarcerazione di Aldo Braibanti. Cf. commento a *Se viene la guerra*.

fattori solo in parte determinati dall'interiorità emozionale della persona, e orientati in maggioranza da un discorso sociale che inquadra «l'amato-amante di bambine» come «senz'anima».

Anche a fronte dell'estrema problematicità che connota la questione sul piano socioculturale e morale, il poeta offre così nel testo un inquadramento focalizzato sulla singolarità esperienziale ed emotiva del soggetto, adottando un *modus* espressivo – di stampo, ancora, penniano – orientato alla riduzione e all'appianamento della tensione verbale. Sono infatti assenti dal discorso riferimenti diretti alla sfera sessuale, la cui dimensione risulta sublimata entro una cornice figurativa da cui, in aggiunta, sono omesse le coordinate locative e temporali della situazione esperita. Si osserva inoltre, a questo proposito, una derivazione poetico-compositiva di matrice leopardiana post-petrarchesca (Blasucci 1996, 15-20) – relativa, nello specifico, alla celebre indicazione teorico-filosofica su «vago e indefinito».¹⁰⁵

Dio mi moriva sul mare
azzurro, sul suo pattino dove
mi aveva invitato ad andare.

Ma fu la gelosia, la normalità
dei ragazzi a spingermi a rifiutare,
ad alzare le spalle alle battute
salaci. 5

L'odore del mare riempiva
le navi e tu cantavi negli occhi
ridarelli vittoria. 10

NA18 99 / IL71, IL91, TP 35

Documento: C8D25

Datazione: 1970

Poesia di dieci versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 4 / 3. Scansione: 8 10 9 - 12 11 11 3 - 9 10 7. Il primo verso è aperto dalla citazione della persona divina nell'atto del *morire*. Quest'ultimo è connotato nel frangente dell'interiorizzazione emotiva tramite l'utilizzo – secondo una formula di registro colloquiale – del pronome personale «mi». Segue una contestualizzazione locativa, separata dall'*enjambement* fraposto tra sostantivo e aggettivo, in cui si osserva una ripresa penniana dalla poesia:

Il mare è tutto azzurro.
Il mare è tutto calmo.
Nel cuore è quasi un urlo
di gioia. E tutto è calmo.
(Penna 2017, 14)

Oltre all'associazione di «mare» e «azzurro», il calco si manifesta nella duplice ripetizione del sostantivo nel v. 1 e nel v. 8, in posizione di apertura delle terzine. La contestualizzazione dell'orizzonte marino come frangente in cui avviene la *morte* suggerisce un'interpretazione del v. 1 come espressione metaforico-perifrastica riferita al momento del tramonto – quindi a un'equivalenza tra l'identità del «Dio» *morente* e quella del sole in discesa. L'ipotesi è avvalorata dal probabile riferimento alla rimbaudiana *L'Éternité*, tradotta dal poeta nell'ambito del lavoro sull'edizione complessiva per Garzanti, in cui si osserva una speculare associazione tra i termini del *mare* e dell'*elemento solare* come vincolo *divinizzato* – sinonimo dell'*eternità* stessa.¹⁰⁶ L'apertura della poesia risulta significativamente stratificata in termini di derivazione

106 Rimbaud 2016, 204-5: «Elle est retrouvée. | Quoi? – L'Éternité. | C'est la mer allée | avec le soleil.»; trad.: «È ritrovata. | Che? – L'Eternità. | È il mate | alleato del sole.».

intertestuale anche in considerazione di un terzo fattore, ossia dell'occorrenza, nella kavafisiana *Il mare al mattino*,¹⁰⁷ di una identica connotazione dell'elemento del mare come *azzurro* localizzata in due versi separati da *enjambement*.¹⁰⁸ La corrispondenza con il testo di Kavafis si esprime, inoltre, in senso tematico: questo è infatti dedicato a un momento di ricordanza che prende corpo a fronte del paesaggio solare-marino, entro cui il soggetto esprime una malinconia riferita all'assenza, nel momento presente, dell'altro da sé con cui ha condiviso «le forme del piacere», che assumono la dimensione di «memorie».¹⁰⁹

La prima strofa termina in coincidenza della conclusione del primo periodo sintattico (corrispondenza poi ripetuta nelle due successive). Nei vv. 2-3 il poeta prosegue nella contestualizzazione spazio-temporale del momento a cui si rivolge con il ricordo. Il motivo della sua presenza «sul mare» – e, più precisamente, sul «pattino» – è identificato in un *invito* da parte di un soggetto altro. La seconda strofa è focalizzata sull'avvenimento del *rifiuto* del poeta, che viene dichiarato come conseguenza di una percezione soggettiva di diversità, contrapposta implicitamente alla «normalità dei ragazzi». La cornice esperienziale è così delineata nei termini di un disagio esistenziale legato alla propria identità, e nel frangente di cui prende corpo un sentimento di «gelosia» riferito alla possibilità di omologazione offerta a quanti, a differenza del poeta, si esprimono con «battute salaci». Il posizionamento del termine aggettivale come unico lemma del v. 7 contribuisce all'enfaticizzazione della connotazione negativa del sostantivo, che afferisce – per *sineddoche* – alla dimensione allargata del *motteggio* giovanile di stampo cameratista e sessista. Il disagio che orienta il *rifiuto* del poeta è dunque un fattore di impedimento alla sua partecipazione non solo al momento sociale «sul pattino» ma, più in generale, al suo rapporto con la controparte giovanile.¹¹⁰

La terza strofa si configura come una sintesi delle due precedenti in termini di focalizzazione discorsiva. Divisa specularmente in due segmenti, è aperta da una considerazione sull'ambiente in cui il ricordo è localizzato, ed è focalizzata, in particolare, sul dato olfattivo che pervade «le navi». Queste appaiono come elemento antropico dotato di valore *sineddotico* rispetto all'orizzonte marittimo allargato. Nel v. 10, di seguito alla congiunzione coordinante che separa le due proposizioni del periodo, il poeta si rivolge direttamente al «tu» che descrive intento a *cantare* «negli occhi». L'espressione metaforica porta a un punto di culmine la tensione allusiva della seconda strofa: l'atteggiamento dell'altro, contestualizzato in precedenza come parte di una dinamica comportamentale giovanile, è adesso circostanziato *nella* sua persona

107 Come già sottolineato, il poeta greco costituisce per B. uno dei riferimenti fondamentali per la formazione della sua prima poetica – cf. commento a *Ora che i millenni invano ti sfiorano*.

108 Kavafis 1972, 64-5: «Θάλασσας του πρωιού κι ανέφελου ουρανού | λαμπρά μαβιά, και κίτρινη όχθη· όλα | ωραία και μεγάλα φωτισμένα.»; traduzione: «Del mare mattutino e del limpido cielo | smaglianti azzurri, e gialla riva: tutto | s'abbella nella grande luce effusa». Il riferimento di B. è probabilmente espresso proprio nei confronti della trad. a cura di Pontani (la cui prima edizione è datata 1961) che rispetta, in italiano, la separazione di verso nella connotazione dell'elemento del mare, come secondo l'originale greco – dunque, ai vv. 2-3.

109 Kavafis 1972, 64-5.

110 Rapporto la cui complessità appare tematizzata in *Invettive e licenze* a più riprese – cf. a. o.: *A Elsa Morante; Alla rivoluzione*.

e, così, dotato di una sfumatura soggettiva. Al pari della strofa precedente, l'ultimo verso è interamente dedicato alla connotazione del sostantivo (separato tramite *enjambement* a conclusione del penultimo).

Il registro dell'espressione «cantavi negli occhi», di matrice romantico-ottocentesca – e, più nello specifico, leopardiana – trova un contralto nel v. 10 che risulta costruito, al contrario, adottando un *modus* espressivo tendente alla sfera orale-colloquiale. L'aggettivo «ridarelli», in particolare, risulta come un punto d'interesse. Oltre alla sua unicità ricorsiva – e dunque all'assenza di altre occorrenze nell'opera poetica generale di B. – il lemma veicola una ripresa pasoliniana da *Avvertenza a Profetia*, pubblicata sei anni prima in *Alì dagli occhi azzurri*. In apertura del testo – che Pasolini riferisce a Ninetto Davoli¹¹¹ – si legge infatti: «Ed ecco che entra nella platea un ossesso, con gli occhi | dolci e ridarelli».¹¹² La citazione è così identificabile non solo nella ripresa attributiva, ma nell'associazione al termine corporale degli «occhi» che, a differenza dell'aggettivo associatogli, presenta nel solo *corpus* di *Invettive e licenze* altre dodici occorrenze.¹¹³

111 Ambrosi 2016, 80.

112 Pasolini 1965, 515.

113 Cf. *Perpetrati silenzi*; *La vergogna del sesso sconclusionato*; *Eri nudo, per me: gli occhi avevano*; *Tu sei il sonno. E quando arrivi*; *Alla fermata del tram, a mezzanotte*; *A Carlo Betocchi*; *All'Ambrà Jovinelli*; *Come l'insonne insonnia s'insabbia*.

Solo nel sogno ritornerai, ma
 quante volte busserai altrettanto
 sarò precipitato nel tartaro
 di tutte le follie.

Magari potessi abbandonare i luoghi 5
 battuti dalla mia carne reclusa,
 farti ancora compassione, fiato
 e voce risparmiare in queste querele
 implacate dall'altrui esecrazione.

Invece la monotonia cresce dal fondo 10
 degli anni clandestini e i mattini
 tiepidi di primavera solo amaro
 lasciano nella bocca.

P240 57 / IL71, IL91, TP 36 / PIN95 1029

Documento: C8D46

L'ultima strofa della poesia appare manoscritta sul foglio in tre versioni alternative:

- I La monotonia cresce, non basta l'amaro della menta
 nella bocca secca a confortare il veleno
 che s'attacca
- II La monotonia cresce
 luce e calore non bastano >al veleno
 che s'attacca benevolmente<
 non bastano alla sopravvivenza
 la speranza degli anni clandestini
 † il pio veleno.
- III La monotonia cresce dal fondo
 negli anni clandestini
 i tiepidi mattini
 di primavera
 lasciano solo amaro
 nella bocca secca
 brontola il vento
 il tuo richiamo alle piastre
 ma io fingo raffiche di pioggia.

A queste seguono sullo stesso foglio, ancora manoscritte, *Brontola il vento al mio richiamo* e *Amore che non eri ghiotto di parole* (TP 254) – pubblicata nel 1982 in *Libro d'amore*.

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 5 / 4. Scansione: 11 11 11 7 - 12 11 10 12 12 - 14 [11+3] - 10 12 7. La prima strofa è aperta da un'espressione dichiarativa formulata in prima persona da B. e riferita all'assenza dell'altro da sé, che *ritornerà* «solo» nello spazio dei suoi *sogni*. Il distacco tra i due – implicato nella strofa successiva come momento che consegue a un tempo di rapporto amoroso-relazionale – è presentato tuttavia come un distacco solamente fisico. Il v. 1 si conclude infatti con un «ma» avversativo (separato dal verso successivo per *enjambement*, poi ripetuto nei tre successivi) che introduce a una specificazione relativa ai *ritorni* nel «sogno» come fenomeno seriale, la cui ricorrenza determina il persistere dell'altro nell'orizzonte percettivo del soggetto scrivente. Si delinea così un contesto di sofferenza in cui l'io risulta irrimediabilmente immerso, in quanto oggetto di un *ritornare* (come si è detto, scandito nella dimensione immateriale dell'astrazione notturna) che annulla la distanza empirica (al contrario, persistente) tra i due. Tale sofferenza è implicata dall'immagine del «tartaro» – riferimento di origine classica al cui immaginario pure corrisponde l'azione, da parte dell'altro, del *bussare*. Quest'ultima risulta infatti un'inversione negativizzante del τόπος elegiaco del παρακλαυσίθρον: nell'azione del soggetto *bussante* B. localizza non una prolusione alla positività e al ricongiungimento, ma una fonte di disagio e sofferenza del sé. L'identità dell'*exclusus amator*, topicamente inquadrata come protagonista della composizione (e dunque come punto focale-prospettico del discorso poetico), è inoltre dislocata in un'altezza non solo generata dalla negatività della situazione, ma dalla stessa assunzione di ruolo nel frangente relazionale. A differenza del modello classico in cui il poeta si esprime dalla prospettiva di colui che bussa, B. posiziona infatti sé stesso nel ruolo del soggetto che riceve la visita – appunto, il *ritorno*. È proprio questo fenomeno a *precipitarlo* «nel tartaro»: in una dimensione di dolore (espressa tramite un correlativo figurale arcaizzante) a cui contribuiscono «tutte le follie» della persona da cui, come specifica nella seconda strofa, si è ormai distaccato.

Alla premessa relativa alla situazione di separazione segue, nei vv. 5-9, una considerazione riferita al passato relazionale dei due soggetti, a cui il poeta guarda con nostalgia. Il discorso assume l'orientamento (rafforzato dal «magari» iniziale) di una lamentazione relativa alla possibilità preclusa di un *ritorno* – stavolta da parte sua – alla relazione. Il senso di persistenza della sofferenza è reiterato nel v. 6 dalla specificazione sulla *reclusione* della sua «carne». L'ormai smarrita «compassione» dell'altro (immagine emblematica dell'intimità e dell'empatia condivisa nella fase di vicinanza) corrisponderebbe infatti nella sua prospettiva a una salvezza dalla percezione metaforica di prigionia. La sussistenza di una rima tra il termine della «compassione» e quello, in conclusione della strofa, dell'«altrui esecrazione», rafforza inoltre il senso binario di negatività della situazione presente a fronte della positività passata. La sua attualità esperienziale, come dichiara, è quella di una persona soggetta alle «querele» di una collettività che *impalca* un contesto di *non-compassione* – in cui è per lui negata la possibilità di «risparmiare» il «fiato» e la «voce». La partecipazione, da parte sua, al frangente delle interazioni collettive, è dunque presentata nei termini di un fattore emotivamente estenuante, che si sostituisce alla situazione relazionale passata come un contralto negativo. B. esprime così una presa di posizione parimenti emotiva e intellettuale. Pur collocandosi all'interno dell'orizzonte allargato di dibattito critico (quello delle «querele» *fondate* dalla *condanna* «altrui») il poeta

si pronuncia rispetto al proprio stato emozionale come sofferente e nostalgico di un passato 'privato', a riparo dai «luoghi» che adesso si trova a *battere*.

La terza strofa, come già la prima, è aperta da un avverbio che specifica le coordinate della fenomenologia emotiva del poeta nel momento attuale – coincidente con la composizione del testo. Questa, inizialmente presentata come una profonda sofferenza causata dal *ritorno* seriale dell'altro «nel sogno», è contestualizzata nella conclusione della poesia nei termini di una *crescente* «monotonia». Tale stato esperienziale, nuovamente contrapposto alla positività del trascorso relazionale, è radicato nel «fondo degli anni clandestini», dunque in un passato ancora anteriore a quello della relazione e nell'ambito di cui il poeta ha vissuto lo stato della *clandestinità* (sinonimo di una condizione di nascondimento della propria identità omosessuale). L'assenza dell'altro causa così la percezione di un ritorno «amaro» alla condizione *reclusiva* della non espressione identitaria di sé, per cui anche lo stato di piacere dei «mattini tiepidi» è trasfigurato da un processo di negativizzazione che porta al senso di *amarezza* «nella bocca». Nei versi conclusivi, inoltre, B. opera una ripresa del quarto *Rondò* dell'*Intermezzo melico* de *La chimera* di D'Annunzio,¹¹⁴ in cui si osserva (oltre a una speculare tematizzazione dell'impatto emotivo generato dall'assenza del soggetto amato) una coincidenza nell'utilizzo dell'aggettivazione relativa al momento mattutino:

Quante volte, in su' mattini
chiari e tiepidi io l'aspetto!
Ella ancóra ne 'l suo letto
ride ai sogni mattutini.¹¹⁵

E ancora:

Come il cuor balzami in petto
se colei vedo, che l'aspetto,
in su' tiepidi mattini!
(D'Annunzio 1955, 246)

Il riferimento dannunziano appare inoltre come un punto di particolare interesse in considerazione del suo inserimento nella sola terza stesura manoscritta della strofa in C8D46 – dunque: in una fase avanzata dell'elaborazione del testo. Ciò rende infatti possibile osservare come il dispositivo di citazione sia integrato da B. nell'ambito di una lavorazione testuale scandita in più fasi, e determinato in un processo di riflessione autoriale stratificata dedicato alle questioni poetico-formali. Emblematico, a questo proposito, è il caso del sintagma «s'attacca»: impiegato in I, cassato in II e assente in III. La considerazione critica è avvalorata, inoltre, dalla presenza di una coincidenza parziale con i vv. 1-3 di *Brontola il vento al mio richiamo* negli ultimi tre versi della medesima terza stesura manoscritta. Pur appearing già *in nuce* come parte di una lezione precedente alla pubblicazione editoriale di *Solo nel sogno*

¹¹⁴ Testo da cui, operando un calco complessivo, il poeta traeva il verso di apertura di *Invettive e licenze* – cf. commento a *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

¹¹⁵ G. D'Annunzio, *La chimera* in D'Annunzio 1955, 245.

ritornerai, ma (che esce su *Paragone* un anno prima di IL71), *Brontola il vento al mio richiamo* è pubblicata soltanto nella prima edizione in volume di *Invettive e licenze* e non appare in alcuna delle uscite in rivista tra il termine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Il suo testo risulta così come il prodotto di un'elaborazione compositiva di lungo corso.

Bruciavi d'amore e voluttà
sul tram, nei calzoni scoloriti
dall'estate.

Sull'erba matta dei giardini
di notte i nostri abbracci.

5

Noi,
le generazioni sterili per la morte.

P240 57 / IL71, IL91, TP 37

Documento: C8D8

Datazione: 1968-1969

Il testo della poesia appare manoscritto di seguito al dattiloscritto di *Bruciavo d'amore e voluttà* pubblicata undici anni dopo IL71 in *Libro d'amore*.¹¹⁶

5. i nostri abbracci. ||] i nostri >conversari.< |

Poesia di sette versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema 3 / 2 / 2. Scansione: 9 10 4 - 9 7 - 1 - 13 [9+4]. La prima strofa localizza le coordinate figurative – ed esperienziali – complessive del testo, dedicato al rapporto omoerotico con un altro da sé. Il v. 1 è aperto da un rivolgimento diretto a quest'ultimo, che viene descritto nell'atto, già trascorso, del *bruciare*. La metafora è articolata da una specificazione enumerativa che localizza, con il posizionamento seguente di due sostantivi, le ragioni della combustione figurata. Il binomio «amore»: «voluttà» costituisce inoltre un motivo espressivo ampiamente attestato nel canone letterario italiano,¹¹⁷ a cui B. si riferisce tramite la mediazione de *I colloqui gozzaniani*¹¹⁸ – il cui testo è identificabile come un riferimento importante per la formazione della poetica di *Invettive e licenze*. I versi della strofa (che, come le due successive, coincide con un unico periodo sintattico) sono accomunati nei rispettivi finali da una tensione *inconclusiva*, espressa nei vv. 1-2 dalla ripetizione dell'*enjambement* e nel v. 3 dal troncamento dell'estensione

116 TP 253.

117 Cf. ad es.: Sterne 1813, IV: «Ma e voi, Lettori, avvertite che l'autore era d'animo libero, e di spirito bizzarro, e d'argutissimo ingegno, [...] pendeva anche all'amore e alla voluttà»; Rapisardi 1875, 272-3: «E qual voluttà più grande dell'amore? Voluptates omnes amore imbecillores sunt, come dice Agatone nel Convito»; Ficino 1934, 131: «Il primo Amore pose nella voluttà: il secondo, nella contemplazione».

118 Gozzano 1917, 18, vv. 7-10: «che fa le notti lunghe e i sonni scarsi, | non dopo voluttà l'anima triste: | ma un più sereno e maschio sollazzarsi. | Lodo l'amore delle cameriste!». Per l'approfondimento sulla questione del rapporto con la poetica di Gozzano in termini di derivazione si rimanda al commento di *Ascoltavo la morte nel mio sogno*.

sillabica – ripetuto ancora nel v. 6. Nel v. 2 prosegue il discorso enumerativo, con il posizionamento un doppio complemento di stato in luogo, riferito in prima battuta al «tram» (termine estetico-spaziale che ritorna in *Invettive e licenze* nella sola altra occorrenza di *Alla fermata del tram, a mezzanotte* – anch'essa contenuta nella seconda sezione) e, in seconda, ai «calzoni» (termine che presenta, ancora, un'altra singola occorrenza nella raccolta, localizzata in *All'Ambra Jovinelli*). Questi ultimi sono «scoloriti dall'estate», e recano dunque una traccia fisica della stagione – temporale e relazionale – trascorsa.

Il senso di una condivisione amorosa del tempo estivo, già implicato nella strofa iniziale, incontra una citazione diretta nei due versi seguenti, in cui si osserva una ripresa del complemento di stato in luogo come strumento di determinazione figurativa. I due soggetti vengono ritratti «sull'erba matta»: espressione idiomatica che veicola una raffigurazione idilliaca degli incontri avvenuti. Le coordinate figurative-spaziali sono implementate, nel v. 5, da una specificazione temporale riferita al frangente notturno. Nel quadro estetico così delineato si osserva una traccia di forte ascendenza penniana, espressa – oltre che dalla brevità complessiva del testo – dall'attenuazione terminologica e lessicale atta a circoscrivere l'indicazione sulla natura dell'incontro amoroso alla sola dimensione degli «abbracci». ¹¹⁹ Sono infatti assenti dal testo i termini legati al campo semantico genitale e, più in generale, sessuale, in linea con la lezione di Penna – che, pure, in diverse sedi, utilizza il termine dell'*abbraccio* in senso evocativo rispetto ai rapporti fisici di natura romantica. ¹²⁰ Oltre che nella suggestione temporale estiva (centrale nella sua estetica) ¹²¹ inoltre, la derivazione penniana si osserva nella sostituzione del lemma «conversari», più vicino alla cifra espressiva di B. e ricorrente in altre due occorrenze in *Invettive e licenze*, ¹²² con «abbracci» nel passaggio dalla lezione di C8D8 a P240 e seguenti.

Il lemma unico del v. 6 prosegue nell'allitterazione della consonante nasale localizzata nel verso precedente: «notte»: «nostri». L'utilizzo del pronome personale di quarta persona in conclusione della sequenza (separato dall'interruzione strofica) genera un effetto climatico-discendente: dalla generalità della *notte* alla specificità fenomenica degli *abbracci*, fino allo spazio minimo dell'identità dei due soggetti. Il «noi», tuttavia, veicola un'ambiguità di significato. Il tracciato del discorso poetico nei vv. 1-5 appare infatti riferito alla dimensione dualistica del rapporto tra il sé e l'altro da sé, e suggerisce così una contestualizzazione del pronome come espressione relativa alle due identità in questione. Nel v. 7, contrariamente, il poeta opera un allargamento della prospettiva in senso non più diegetico e suggestionale, ma

119 A proposito dell'impiego, nella lezione di C8D8, del lemma «conversari», si rimanda al commento di *Alla rivoluzione*.

120 Cf. ad es.: S. Penna, *Paesaggio* in Penna 2017, 46: «Questi saluta a pugni amorosissimi, | tira quegli alla mano e vuol giostrarlo. | Indi abbracciati vanno verso il bosco | sepolto fra le case popolari.»; *Quando la luce piange sulle strade*, 423: «Quando la luce piange sulle strade | vorrei in silenzio un fanciullo abbracciare».

121 Cf. ad es.: *Le stelle sono immobili nel cielo*. in Penna 2017, 24: «Le stelle sono immobili nel cielo. | L'ora d'estate è uguale a un'altra estate.»; *Viene l'alba d'estate. Oh prima luce*, 75; *La mia poesia non sarà*, 160: «(giuochi di un atleta bello | nel vespero lungo d'estate».

122 Cf. *Se penetravo il ragazzo ribelle; Alla rivoluzione* (pubblicata anch'essa in P240).

definitivo. Il pronome appare dunque riferibile, parimenti, alla coppia di soggetti e al frangente allargato delle «generazioni», in richiamo alla dimensione non solo interpersonale e relazionale dell'identità omosessuale, ma collettiva. L'accostamento tematico tra i termini dell'omosessualità e della *sterilità* – centrale nella raccolta – conclude così il testo formalizzando una divergenza rispetto al modello stilistico (e, come si è detto, ispirativo) penniano. La negativizzazione della dimensione collettiva dell'omosessualità risponde infatti alla specificità della concezione di B., che indica la propria condizione ontologica e identitaria come scevra da possibilità salvifiche e di riscatto rispetto al dolore.¹²³ In questo senso, la strofa conclusiva del testo risulta emblematica – anche in considerazione dell'aggettivo determinativo in apertura del v. 7, che contribuisce a determinare il senso di ciò che segue come una definizione vera e propria.

L'impossibilità di accedere a una dimensione positiva appare come una condizione che allarga il suo spettro alla molteplicità delle «generazioni». L'associazione del lemma all'aggettivo «sterili» formalizza inoltre una negazione del concetto veterotestamentario di generazione come il frangente esistenziale in cui la comunione con l'identità divina trova espressione (dunque con un orizzonte salvifico) trova espressione. L'accostamento tra il sostantivo e l'aggettivo costituisce così un binomio ossimorico, implicando la possibilità di una prosecuzione generativa anche a fronte della *sterilità* totalizzante – perché, appunto, *generazionale*. Il concetto non viene tuttavia articolato, e risulta invece concluso nei termini assertivi di una valutazione relativa a «noi». Ciò che segue – e che costituisce la conclusione del testo – è quindi presentato nei termini ineluttabili di un orizzonte impossibile da trascendere, all'interno di cui l'intero tracciato generazionale risulta determinato: l'orizzonte dell'essere «per la morte».¹²⁴

123 È interessante notare, a questo proposito, come l'identificazione di questo tratto a livello personale (oltre che testuale) fondi un motivo di biasimo da parte di Mieli alla persona del poeta. Cf. M. Mieli, *Intervista per Studio 82* in Mieli 2019, 319.

124 L'espressione ritorna *verbatim* a concludere *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*, di cui forma l'intero verso finale (decimo) – cf. commento al testo.

Ascoltavo la morte nel mio sogno
 di pazzo dirmi all'orecchio soave:
 « Ti trascuro. Non verrò mai da te. »

Allora mi ricordai di te e mi svegliai.
 La morte mi era a lato. La notte
 riempiva la stanza di silenzio.
 Alla finestra la luce della luna. E

5

nel mio cuore un presentimento.

P240 57 / IL71, IL91 38 / P02 12 / TP 38

P240 3. « Ti trascuro. Non verrò mai da te ». |] 'Ti trascuro. Non verrò mai da te'. |

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema 3 / 4 / 1. Scansione: 11 11 10 - 14 [9+5] 10 10 12 - 10. Il testo tematizza il rapporto del poeta con la morte, che viene affrontato nei termini narrativo-figurativi di un avvenimento passato a cui, nel momento della composizione, l'io stesso si rivolge con la memoria. Il primo verso si apre *in medias res*: il soggetto è immerso *nel sogno*, dunque in uno spazio onirico in cui la morte, personificata, prende parola. La collocazione in questa dimensione costituisce il primo indicatore di derivazione gozzaniana del testo – in cui è possibile osservare uno dei punti di maggiore coincidenza ispirativa e tematica di *Invettive e licenze* rispetto dell'opera del poeta torinese. La dichiarazione relativa all'inserimento dell'io nello spazio del sogno coincide infatti con la conclusione di *Una risorta* di Gozzano, in cui si osserva una speculare dichiarazione di posizionamento nella quartina conclusiva.¹²⁵ Oltre a questo, i due testi presentano diversi punti di contatto semantico: comuni a entrambe le poesie sono i termini della «stanza» (e le relative coordinate estetiche, a livello compositivo), della *soavità* (riferita da Gozzano alla vita e, specularmente, da B. alla morte), del *ricordo*, della *morte* e del «cuore».¹²⁶

Il v. 3 costituisce un fattore di indicazione ulteriore rispetto alla sussistenza di un rapporto intertestuale tra *Ascoltavo la morte nel mio sogno* e l'opera di Gozzano. La dichiarazione pronunciata dalla morte riprende infatti la lettura formulata dal torinese, ne *I colloqui*, dell'asserzione leopardiana sul carattere di *bellezza* dei termini *amore e morte*:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
 Ingenerò la sorte.
 Cose quaggiù sì belle
 Altre il mondo non ha, non han le stelle.
 (Leopardi 1993, 219)

125 Gozzano 1917, 125: «e quel s'abbandonare, | quel sogguardare blando, | simile a chi sognando | desidera sognare...».

126 Occorrenze nel testo di Gozzano in Gozzano 1917, 117-25: vv. 22-3; v. 5; v. 88; v. 2; v. 87.

L'attribuzione di un carattere di *bellezza* impareggiabile alle due «cose» è ereditata da Gozzano, che tuttavia sottolinea come queste abbiano assunto, nei confronti del soggetto ancora in vita, un atteggiamento di *menzogna*. In *In casa del sopravvissuto* appare infatti espressa la prospettiva di un *alter ego letterario* del poeta, la cui sopravvivenza è il diretto risultato del tradimento di un'aspettativa – riferita, proprio, all'arrivo della morte:

Reduce dall'Amore e dalla Morte
 gli hanno mentito le due cose belle!
 Gli hanno mentito le due cose belle:
 Amore non lo volle in sua coorte,
 Morte l'illuse fino alle sue porte,
 ma ne respinse l'anima ribelle.
 (Gozzano 1917, 144)

Il modello gozzaniano di una morte personificata che esprime un rifiuto, appare così ripreso da B., che adotta una prospettiva di superamento – come approfondito di seguito – dell'originale leopardiano (a sua volta, interprete dell'archetipo classico di relazione tra Ἔρως e Θάνατος). La morte, nella poesia di B., *trascura* il soggetto: assume nei suoi confronti un atteggiamento di negligenza e respingimento, esprimendosi in prima persona nel «sogno» (lemma che, pure, appare già utilizzato da Gozzano in *In casa del sopravvissuto* [Gozzano 1917, 146]). Inquadrate in questa prospettiva, l'intervento testuale operato nel passaggio dalla lezione di P240 a quella di IL71 e seguenti (sostituzione delle virgolette alte singole con le caporali) mostra l'intenzione di rimarcare il senso di una concreta presa di parola della morte: il discorso ultraterreno è recepito dall'io scrivente come un discorso *effettivo*. L'aspetto è evidenziato, inoltre, dall'inserimento della specificazione sul dettaglio fisico dell'«orecchio» (v. 2).

Un'indicazione ulteriore sul rapporto tra i due testi è osservabile, inoltre, nella rideclinazione del tempo verbale al passato remoto che sostituisce, a partire dal v. 3, l'imperfetto indicativo, in conformità con l'antecedente gozzaniano. In senso allargato, è possibile considerare la ripresa testuale da Gozzano come parte di una più generale relazione stabilita da B. con la poetica del torinese. Questa si definisce sulla base dalla comune radice leopardiana e petrarchesca, condivisa da B. e Gozzano come un fattore fondante della rispettiva riflessione estetica e ontologica,¹²⁷ ed espressa da punti di contatto stabiliti sia a livello tematico che formale. A questo proposito, particolarmente significativo – e utile per inquadrare la posizione di B. nel frangente di tale linea di derivazione stilistica – risulta il caso della ricorrenza dell'espressione, di origine petrarchesca, «giovenile errore». L'occorrenza di quest'ultima, a partire dall'archetipo di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*,¹²⁸ è infatti osservabile sia ne *I canti* di Leopardi (in *Alla sua donna*: «ed io seggo e mi lagno | del giovanile error che m'abbandona» [Leopardi 1993, 147]), sia ne *I colloqui* di Gozzano (come titolo della prima sezione della raccolta [Gozzano 1917, 1]), sia in *Invettive e licenze* (in *Donna*

127 Relativamente alla raccolta *I colloqui*, la significatività dei due modelli è a più riprese sottolineata dagli studiosi – ad. es.: Cardinale 2013, 108.

128 Petrarca 2008, 3: «Di quei sospiri ond'io nudriva 'l core, | In sul mio primo giovenile errore.»

conforme e vicaria del male: «domani odorato, errante di un non più errore | giovani-
le oltraggio che amor non vuole»).

Nei vv. 4-7 si osserva la prosecuzione del discorso poetico in senso intertestuale. La prospettiva assunta da Gozzano in *In casa del sopravvissuto* (che, come si è visto, consiste nella presa di coscienza relativa al non-incontro con la morte da parte del singolo, presentata come tradimento di un'aspettativa) viene portata da B. a un grado ulteriore. La dichiarazione espressa nel v. 3 è infatti seguita da un incontro effettivo con la morte – dunque: da una negazione di quanto ha affermato da lei stessa in precedenza. Nel v. 5 questa appare «a lato» del soggetto, manifestandosi fisicamente nel contesto *silenzioso* della «notte», in cui il riposo viene interrotto da un atto – involontario – di *ricordanza* riferito a un altro da sé imprecisato. La visione di Gozzano incontra così una problematizzazione nuova: l'atteggiamento di *respingimento* messo in atto dalla morte ne *l colloqui*, ribadito sul piano verbale-dichiarativo, è contraddetto dall'atto di presenza nello spazio empirico della «stanza».

Quest'ultima costituisce un orizzonte esistenziale opposto a quello del «sogno», rispetto a cui intervengono due fattori di separazione: il primo, come osservato, relativo al cambiamento di orientamento comportamentale dell'entità ultraterrena; il secondo, implicato dalla specificazione descrittiva dei vv. 6-7. Questa, riferita al contesto empirico dello spazio – terreno – in cui il soggetto esperisce l'incontro, distingue l'orizzonte del sogno (che resta vago e privo di una contestualizzazione figurativa o narrativa) da quello della «stanza». La camera in cui il soggetto si risveglia è infatti presentata in senso descrittivo-spaziale: B. si riferisce a proposito del contesto acustico, d'illuminazione e di conformazione architettonica, citando l'elemento fisico della «finestra» (che, pure, risulta comune alla descrizione di Gozzano nei vv. 5-6 di *In casa del sopravvissuto* [Gozzano 1917, 143]).

Il v. 8, conclusivo, è collocato dal poeta in posizione isolata rispetto alla seconda strofa, con cui mantiene una connessione sul piano della contiguità sintattica. La proposizione, che ripete il sottintendimento del verbo *essere* già osservabile nel v. 7, è infatti separata tramite *enjambement* dal suo cominciamento. Questo, stabilito dalla congiunzione coordinante, contribuisce a implicare un senso di parallelismo locativo tra la coppia di termini «luce»: «finestra» e «presentimento»: «cuore», posti in relazione da un reciproco rapporto di *contenimento* – materiale il primo e immateriale il secondo. È così ripetuto dal poeta il senso di una separazione tra piani ontologici, già osservabile nell'implicazione di una frattura tra la dimensione del «sogno» e quello della «stanza». La conclusione (in cui Francesco Niglio identifica un'afferenza ungarettiana [Niglio 1999, 21]), inoltre, orienta il discorso poetico nei termini di una proiezione futura. Il contenuto di questa, pur non risultando dichiarato, appare connotato negativamente, in quanto generato dal contatto esperienziale con la morte. Il «presentimento» costituisce infatti il termine ultimo di uno stato di cose soggettivo, che B. presenta come condizione esistenziale presente, e che coincide con il momento della composizione del testo – ancora in linea con l'antecedente gozzaniano.¹²⁹

129 La centralità del senso di «presentimento» nella poesia di Gozzano è rilevata dai critici a più riprese. Un esempio emblematico in questo senso è costituito dalla lettura critica che Mario Vinciguerra offre già nel 1925, in cui si legge: «Il presentimento di una morte precoce produce istanti di profondo scoramento o di incubo, e talvolta tenta di far salire tutta la poesia del

Non si vedrà per tutto l'inverno
 il mio ragazzo venire dal lattaio
 con la busta del latte da mezzo litro:
 tutti penseranno che il radicato
 nel mio cuore aspetta malato
 che io arrivi con la busta in mano. 5

Non si vedrà per tutta la primavera
 il suo ritorno; le lacrime invano
 scivoleranno dalle mie guance:
 tutti penseranno che mi ha lasciato
 solo nella mia grande casa. 10

Non si vedrà per tutta l'estate
 la sua abbronzatura cittadina,
 ma al mare uguale ai più tranquilli
 e solitari ragazzi lo immagineranno
 silenziosamente disteso sulla sabbia. 15

Non si vedrà in autunno alcuno
 bussare alla mia porta marroncina:
 tutti mi guarderanno con tristezza
 perché questa è la stagione dei morti. 20

NA16 141 / IL71, IL91 39 / P96 12 / P02 13 / TP 39 / DL05 259 / PSN96 812 / AMD21 20

Dedica: A Luigi P. (NA16)

Poesia di venti versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 6 / 5 / 5 / 4. Scansione: 10 12 12 11 10 11 - 12 11 11 11 10 - 10 10 9 14 [8+6] 13 [9+4] - 9 11 11 11. La suddivisione dei blocchi di testo coincide con una progressione diegetica e figurativa scandita secondo lo scorrimento delle stagioni dell'anno solare – a partire dal momento invernale. La ripetizione anaforica nei versi incipitari delle singole strofe genera un effetto di ricorsività narrativa. La tematica è quella dell'assenza del «ragazzo», nei confronti di cui il poeta esprime un riferimento diretto nel v. 2 e *sineddotico* nei v. 8 e v. 13 (il «suo ritorno» e «la sua abbronzatura cittadina» al posto della sua persona).¹³⁰ La variazione dell'anafora incipitaria nell'ultima sede (v. 17) porta la diegesi a un

Gozzano ad un significato quasi leopardiano di dolore immanente e di vanità delle cose umane.» (Vinciguerra 1925, 23).

130 La centralità della figura del «ragazzo» all'interno della poesia costituisce, probabilmente, il motivo dello scarto dell'intestazione presente in NA16. Tramite l'eliminazione, il grado di interpretabilità del testo come dedicato a una circostanza relazionale esperita è ridotto, ed è favorita una lettura critica di esso minormente orientata in senso biografizzante.

punto di conclusione che amplifica i termini del discorso sull'assenza: alla mancanza del «ragazzo», ribadita per tre volte, B. sostituisce nella conclusione una mancanza generalizzata, che riguarda la sua «porta» (riferimento ancora *sineddotico*). Nei vv. 1-3 la circostanza dell'assenza dell'altro è contestualizzata figurativamente. Il frangente temporale di «tutto l'inverno» è presentato come uno spazio entro cui «il ragazzo» non si manifesterà, disattendendo un'aspettativa basata – implicitamente – su una consuetudine trascorsa. La sussistenza di quest'ultima è implicata nei tre versi successivi, che portano a conclusione la strofa e, in maniera coincidente, il primo periodo sintattico. L'interruzione di quella che appare come un'abitudine relazionale (la consegna della «busta del latte da mezzo litro») risulta come un fatto osservato da «tutti», dunque da un orizzonte collettivo-sociale che assume un assetto *intromissivo* nei confronti della situazione. Nei vv. 4-6, inoltre, il poeta inserisce un'implicazione sulla sussistenza di un rapporto di affezione romantica nei confronti dell'altro da sé. Proprio questo rapporto determina, indirettamente, l'attribuzione di responsabilità sulla consegna del latte al «ragazzo» (e, dunque, l'inversione di ruoli) in funzione dell'ipotesi sociale di uno suo stato di *malattia*. Nella definizione di quest'ultimo, tramite i termini de «il radicato nel mio cuore» (separata dall'*enjambement* tra i vv. 4-5), inoltre, B. formalizza una citazione traduttiva del v. 4 del sonetto nr. 62 di Shakespeare, in cui già si legge «grounded inward in my heart» (Shakespeare 1998, 190, traduzione «radicato com'è dentro il mio cuore»).

La seconda e la terza strofa appaiono ancora focalizzate sul rapporto con l'assenza della persona dell'altro – nello specifico: a proposito dell'effetto che tale assenza genera, in senso emotivo, nel poeta, e delle nuove percezioni sociali relative all'interruzione delle sue visite. Nei vv. 7-9, conclusi dai due punti come già i primi tre versi della strofa precedente, la situazione di assenza è reiterata nel contesto primaverile in cui il poeta si descrive nell'atto di un pianto *inutile* (le cui «lacrime» cadono «invano»). Ai due punti segue, come già nel v. 4, la locuzione «tutti penseranno», che apre il discorso a una nuova contestualizzazione della prospettiva sociale sulla questione. A differenza della prima strofa, in cui tale prospettiva risultava focalizzata su un dovere del poeta nei confronti del giovane, questa è adesso riferita alla presa di coscienza di un abbandono compiuto *ai danni* del poeta. In questo frangente, il posizionamento dell'*enjambement* a conclusione del v. 10 genera un'ambiguità interpretativa a proposito del lemma «solo», aprendo a due possibili letture: l'una relativa al termine come aggettivale (il poeta *lasciato solo*), l'altra come avverbiale (il poeta *lasciato soltanto* nella dimora).

Nella terza strofa – i cui primi due versi sono conclusi, a differenza delle due precedenti, dalla virgola – il discorso è nuovamente focalizzato sulla prospettiva collettiva, adesso determinata in senso proiettivo-immaginario. Il «ragazzo» appare così collocato tra i «solitari ragazzi» da una prospettiva omologante, che ne sottolinea lo stato di *tranquillità, solitudine e silenziosità*. Tale stato comportamentale, tendente a una generale dimensione di inazione, si contrappone al frangente di movimento iniziale. L'atto del «venire dal lattaio» è sostituito, al termine della sequenza delle tre strofe introdotte dall'anafora, da una proiezione di immobilità – dunque: di separazione dei due soggetti in senso definitivo. La quarta strofa appare come il momento finale della progressiva presa di coscienza collettiva dell'*abbandono*. Alle tre stagioni passate coincidono infatti tre gradi distinti:

- a. [Inverno] L'altro è ipotizzato ammalato, bisognoso delle cure del poeta.
- b. [Primavera] Il poeta è considerato abbandonato e in uno stato di dolore.
- c. [Estate] L'altro è ipotizzato in un contesto giovanile e relazionale distinto da quello del poeta.

L'allargamento della prospettiva di abbandono è dunque il risultato di un distacco che, con il passare delle stagioni, si attesa in maniera progressivamente irrimediabile. La ripetizione del lemma «tutti» nel v. 19, nuovamente posizionato di seguito ai due punti, è utilizzata da B. per stabilire un grado ultimo della percezione collettiva – osservabile anche a livello di associazione verbale. Ai tre precedenti *pensare*, *pensare* e *immaginare*, il poeta sostituisce nella quarta strofa l'azione del *guardare*, connotando l'atteggiamento della collettività nei suoi confronti in senso fisico, oltre che puramente speculativo.

Al termine della progressione stagionale, la sua persona è dunque *guardata*: individuata come oggetto di un abbandono consumato nel tempo e, infine, allargato in senso generale. L'associazione di un senso di negatività all'azione del *bussare*, presentata nel testo come momento paradigmatico della condizione soggettiva di *abbandonato*, risulta inoltre comune a *Il serpente inquieto che indugiava* e *Solo nel sogno ritornerai, ma* – contenute entrambe nella seconda sezione della raccolta. La ricorsività della dinamica associativa rivela un carattere di intenzionalità autoriale riferito, in *Invettive e licenze*, alla costruzione di un discorso intertestuale parimenti interno ed esterno. Ancora a questo proposito, appare rilevante la citazione pascoliana formalizzata nel v. 20, in cui il poeta riprende la conclusione di *Novembre* esprimendo un'identica connotazione stagionale: «di foglie un cader fragile. È l'estate, | fredda, dei morti» (Pascoli 2016, 160). La particolare centralità dell'antecedente pascoliano per B. è testimoniata, inoltre, dalla seconda ripresa dello stesso verso in *Verso la notte lo strazio liberava* pubblicata in *Libro d'amore* – la cui conclusione, ancora dedicata a una connotazione stagionale negativa, recita: «Era la stagione porca degli Orchi.»¹³¹



Quante albe ci videro in piedi,
senza sonni, o con le pasticche dell'oblio!

Ed è strano che ora invano mi agiti
a ricordare te nebulosamente incerta
di essere donna senza stelle; io

5

che sono solo all'Anagrafe maschio.

NA18 85 / IL71, IL91, TP 43

Documento: C2D65v

Al testo, manoscritto a penna di seguito a *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*, è aggiunta una parentesi quadra estesa in verticale lungo tutto il versante sinistro. Il braccio superiore risulta particolarmente calcato, così da marcare la separazione dal testo precedente.

6. all'Anagrafe] all'anagrafe

Poesia di sei versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 1. Scansione: 9 14 [10+4] - 11 12 [6+6] 14 [6+8] 11 - 11. Nei due versi iniziali il poeta definisce le coordinate narrative del discorso poetico, focalizzato su una situazione di vita trascorsa e scandito in un frangente espressivo di ordine post-esperienziale. Nel testo, B. si esprime a proposito del rapporto con un soggetto femminile con cui dichiara di aver condiviso un ampio numero di «albe» in uno stato di alterazione fisica – dovuta all'insonnia e all'assunzione di sostanze stupefacenti. Il riferimento a queste ultime, formalizzato dall'espressione «pasticche dell'oblio», ricorre in *Invettive e licenze* in *Nessuna notte risarcirà quella notte* contenuta nella sezione successiva – in cui pure il sostantivo «pasticche» viene accostato a un termine connotativo («avvelenate») e citato nell'ambito di un contesto notturno, di *insonnia* e di «alba». ¹ La prima strofa presenta così il rapporto con l'altro da sé nei termini della condivisione di un momento di inquietudine. Nella seconda, tale sentimento è dichiarato come la condizione emotiva che il poeta esperisce, «invano», nel momento presente. L'inserimento nel v. 3 dell'avverbio teso a rimarcare il senso di inutilità del fenomeno interiore stabilisce una continuità con la poesia precedente – in cui, ugualmente, nei vv. 8-9 la discesa delle «lacrime» sul viso è presentata da B. come *fenomeno inutile*.

Quello del rapporto inquieto con il soggetto femminile è un tema affrontato a più riprese nella raccolta. A questo proposito, risulta utile la testimonianza di Renzo Paris

1 Si rimanda al commento della poesia per l'approfondimento della ricorrenza terminologico-tematica in senso allargato.

nel suo *memorie Miss Rosselli*, dedicato alla vita della poetessa identificabile come protagonista femminile di *Quante albe ci videro in piedi*:

Nella seconda parte² di *Invettive e licenze* (1971), dove raccolse poesie anche del 1967, Dario Bellezza raccontò senza peli sulla lingua i litigi con Amelia, in maniera atroce. La definì senza indugio «pazza», «disadattata», «spia» che infine avrebbe voluto denunciarlo alla polizia insieme ai suoi marchettari senza permesso di soggiorno che egli ospitava sia pure per una notte nella stanza in affitto dove pagava «le stente lirette». La sezione inizia con: «Quante albe ci videro in piedi, | senza sonni, o con le pasticche dell'oblio!». ³

Il chiarimento relativo alle coordinate ispirative del testo – e dunque la localizzazione identitaria del soggetto femminile – risulta utile in sede critica per identificare nel v. 2 un calco diretto dalla poesia *Era potentissima la sua gioia. Era davvero un peccato di Variazioni belliche*, in cui già Rosselli utilizza l'espressione: «pasticca del peccato» (Rosselli, 2012, 116).

La dichiarazione relativa all'inutilità dell'*agitazione* del poeta è contestualizzata nei vv. 4-5 come parte di un processo di *ricordanza* della figura femminile, definita «nebulosamente incerta». Il posizionamento in senso anastrofico dell'avverbio tra il pronome personale e l'aggettivo crea un effetto di accumulo zeugmatico: «nebulosamente» appare infatti riferibile sia all'atto del ricordo che all'incertezza che la «donna» esperisce. Quest'ultima è presentata in una condizione di dubbio identitario, a cui il poeta fa riferimento con l'espressione metaforica «senza stelle» (già dantesca, leopardiana e dannunziana).⁴ Il posizionamento, di seguito, del pronome personale di prima persona, crea un effetto di corrispondenza con il «te» del verso precedente. La connotazione che B. formula rispetto a sé stesso è tuttavia separata dalla strofa e isolata nel v. 6 – connesso alla precedente dall'*enjambement*. La condizione di *incertezza* della figura femminile appare, nella conclusione, condivisa dal poeta, che dichiara come la propria maschilità sia attestata «solo all'Anagrafe». La condizione di irrisoluzione rispetto alla percezione del proprio genere è così posta da B. in parallelo a quella di «donna senza stelle», fornendo implicitamente una chiave interpretativa per inquadrare il dubbio esistenziale dell'altra come relativo, anch'esso, alla sfera dell'identità.

2 L'indicazione di Paris è scorretta: i testi di riferimento sono collocati nella prima metà (in senso numerico-testuale) di *Invettive e licenze* e non nella «seconda». Se si intende il suo utilizzo di «parte» come sinonimo di *sezione*, inoltre, l'improprietà è persistente, trattandosi di poesie appartenenti alla terza.

3 Paris 2020, 144-5. La riflessione, dedicata al rapporto tra i due e formulata in termini memorialistici, permette l'identificazione della persona di Rosselli come oggetto del discorso poetico di B. nelle sedi di *Monumentale bric-a-brac, mia parte, Donna conforme e vicaria del male, Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*. (la quale pure risulta manoscritta in C2D65r). *Finché cadrà la parola odio nasconderai, Se per i ricordi l'anima trasalisce, Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette, Cuore di pietra, bosco dell'indistinto, Dormivi o eri sveglia quando materna e Ad A. R.*

4 Ad es.: Inf III 23: «risonavano per l'aere senza stelle,»; G. Leopardi, *Aspasia* in Leopardi 1993, 237: «è notte senza stelle a mezzo il verno,»; D'Annunzio 1921b, 251: «nella notte senza luna e senza stelle.». Interessante, inoltre, notare il ricorso dell'espressione in *Angelo*: «Il cielo era nero, senza stelle» (Bellezza 1979, 152).

Monumentale bric-a-brac, mia parte ctonia femminile consciamente inquisita, carnevalesca trovata a cavallo del Tempo e mai fecondata, sconvolta dentro il letto	
gigionesco delle automatiche poesie di disadattata cronicamente desolata, tu	5
pazza e maltrattata dalla fame di Storia non ancora storicizzata, lieto scrivo la tua invettivata denuncia che mi denuncia in cattività trasognata, senza verbi o quasi,	10
scervellato e senza consolazione della tua furiosa lunghissima pazzia. Non sei pazza e	
non sei cattiva intenta a divorare, demente e delinquente sospesa al liceo di adolescenza	
incupita durante le mondiali preliminari guerre, astiosa nei sogni che sono la tua salvezza	15
senza assoluto che sboccia nella tua maternità frustrata per me eternamente rifiutato:	
madre e padre infelice sei stata per me e ora piangi piangi, riesamina la catena delle sfide senza duellaggio e i colpi e le belliche sul tema variazioni insorgenti dall'abisso	20
fondo della tua anima persa: balla bollata di malvagità per campi bollenti di concentrazione, concentrazione mancata come le marchette deliziose del Colosseo	25
al mio suicidio che è l'unica forma di libertà.	

NA18 90 / IL71 44 / PDP75 84 / IL91 44 / PDP04 100 / TP 44

Documento: C8D35

Al termine del rigo corrispondente al v. 16 del testo, dunque allineato al margine destro del foglio, B. annota: «sonda».

2. consciamente inquisita, |] consciamente liquidata | 14-15. adolescenza || incupita] adolescenza | incupita 15-16. mondiali preliminari | guerre] mondiali >guerre pre- < (*in interlinea*: «preliminari») | guerre 20-1. riesamina la catena delle | sfide senza] riesamina la >spia< (*in interlinea*: «catena») | sfida senza 21-2. colpi e le belliche | sul tema variazioni] colpi e >sul tema (*in interlinea*: «le belliche») | le variazioni< (*in interlinea*: «sul tema >belliche<») 23. anima persa: balla |] anima persa. Ball>o< (*in interlinea*: «Balla») >tu< | 25. concentrazionaria mancata |] † mancata | 26. come le marchette deliziose del Colosseo |] con le (mie) marchette deliziose del Colosseo, | 27. al mio suicidio che è |] dove il mio suicidio è |

Poesia di ventotto versi ripartiti in dieci strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 4 / 2 / 2 / 2 / 2 / 4 / 4 / 2. Scansione: 11 13 [6+7] 14 [11+3] 13 [6+7] - 14 [4+10] 15 [5+10] - 13 [6+7] 14 [9+5] 13 [8+5] 15 [9+6] - 14 [11+3] 15 [10+5] - 14 [11+3] 16 [11+5] - 15 [11+4] 15 [7+8] - 15 [8+7] 13 [3+10] - 14 [7+7] 14 [8+6] 14 [9+5] 14 [10+4] - 11 14 [11+3] 15 [6+9] 15 [10+5] - 11 4. Il testo è focalizzato sulle implicazioni emotive e identitarie del poeta nel frangente del rapporto con un altro da sé, identificabile nella persona di Amelia Rosselli, a cui si riferisce direttamente utilizzando il pronome «tu». Il primo periodo, esteso fino al v. 12, si articola in senso paratattico e risulta costruito secondo uno schema di ripetizione connotativa. È infatti reiterato l'uso formulare di aggettivi e participi passati, che ricorrono in ventidue occorrenze a fronte dei sessantacinque lemmi che compongono il periodo. Il *modus* espressivo adottato è così tendente all'accumulo figurativo – osservabile già dal v. 1, aperto dall'immagine surreale del «monumentale bric-a-brac». Questa afferisce allo stesso frangente estetico a cui B. fa riferimento nell'*incipit* de *ll tè bollente e i pasticcini* (poesia in cui pure Paris legge una possibile derivazione ispirativa nel rapporto con Rosselli [Paris 2020, 145]) ed è presentata come un correlativo oggettivo della «parte ctonia femminile» della propria identità. Essa è oggetto di una descrizione – condotta per accumulo di nessi sostantivo-aggettivali – estesa fino al v. 6, dopo il quale il poeta orienta il discorso verso l'altro da sé. Il periodo risulta così suddiviso in due segmenti simmetrici: nel punto di passaggio tra il primo e il secondo (v. 6) B. posiziona il pronome di seconda persona, separato tramite *enjambement* dalla doppia connotazione di «pazza» e «maltrattata». Quest'ultima si presenta come contralto della coppia «disadattata» e «desolata», riferita nel verso precedente ancora alla «parte» identitaria *femminile* del poeta stesso.

Nel v. 8 il rivolgimento all'altra è espresso nei termini di un atto performato nel tempo presente: il poeta dichiara di comporre l'«invettiva» ai suoi danni, rendendo così manifesta la dimensione referenziale del testo. Ancora, si osserva una corrispondenza per contralto con quanto dichiarato nel v. 2 a proposito dell'*inquisizione* operata ai danni della «parte» specifica. L'altro da sé femminile è oggetto di un atteggiamento aggressivo che B. adotta «consciamente» come vero e proprio *modus* comportamentale – e, nello specifico della raccolta, compositivo. Il testo risulta infatti un caso importante a livello (allargato) di indagine sulla poetica di *Invettive e licenze* – in particolare, a proposito della componente *invettivale*. Declinata nei termini di una fenomenologia duale, quest'ultima determina l'interdipendenza tra il rivolgimento aggressivo, parimenti, verso l'altro da sé e verso la propria persona. L'«invettiva» che B. rivolge a Rosselli è infatti «invettivata denuncia che» *lo* «denuncia»: consiste nella manifestazione empirica di un fenomeno al contempo esteriore

e interiore, extra-soggettivo e soggettivo. Il testo è così attraversato da una componente espressiva e tematica di *autoaggressività*, osservabile nella specificazione del v. 10 relativa allo spazio ontologico dove l'atteggiamento assunto dal poeta colloca la propria stessa persona. Questa risulta infatti in «cattività»: rinchiusa entro i margini di una delimitazione in cui l'lo esperisce una privazione – che, nello stesso verso, appare tematizzata dall'espressione metadiscorsiva «senza verbi o quasi».

Nei due versi successivi, che concludono il periodo, il poeta prosegue la descrizione del proprio stato di dolore, presentandolo come un fenomeno strettamente legato alla «pazzia» dell'altro da sé femminile. A quest'ultima è attribuita una coppia aggettivale («fuoriosa» e «lunghissima»), in continuità con lo stilema accumulativo già osservabile nel v. 2, v. 4, v. 6 e v. 7. Nello stesso v. 12, l'attribuzione di *follia* incontra tuttavia una negazione: il periodo successivo, che prosegue fino al termine del testo, riprende il discorso connotativo relativo all'altra, ed è aperto proprio dalla negazione della sua *pazzia* e *cattiveria*. La contraddizione è utilizzata da B. come dispositivo testuale per trasmettere il senso di irrisoluzione che connota il rapporto con la persona a cui si relaziona. L'atteggiamento irrazionale di quest'ultima è così tematizzato come un fattore di dolore soggettivo. Nel v. 16 è presentata la corrispondenza di tale stato di sofferenza con quello dell'altro da sé: la «salvezza» è per Rosselli una possibilità garantita solo «nei sogni», dunque al di fuori della realtà empirica e nello spazio altro della proiezione interiore – in coincidenza della «cattività trasognata» esperita dal poeta. La corrispondenza tra i due soggetti è dunque scandita, oltre che a livello invettivale (come si è detto, etero- e autoriferito), parimenti, sul piano emozionale-empirico e ontologico.

Stabilita questa corrispondenza, nei vv. 17-20 B. esprime una specificazione a proposito della natura del loro rapporto – nel tracciato del quale è incorso un *rifiuto*. Attraverso la definizione di sé come «eternamente rifiutato», il poeta formalizza una dichiarazione sia identitaria (quindi relativa alla sua persona in senso lato) sia attinente al frangente specifico della relazione con Rosselli – presentata nella poesia in uno stato di logoramento. La «salvezza» offerta dai «sogni» è infatti dichiarata essere «senza assoluto», dunque priva di una effettiva possibilità di riscatto, in senso metafisico, dalla situazione empirica di dolore. La ritrazione del dato spirituale comporta così, per il soggetto femminile, un'impossibilità di appianamento della tensione e del dolore esistenziali, a fronte di una mancata *fioritura* «nella maternità». Il fallimento del rapporto tra i due, presentato come già intercorso al momento della composizione, è dunque determinato nella non-realizzazione di un'istanza di genitorialità affettiva. Nel v. 19 tale fallimento è dichiarato proprio ponendo *ciò che è stato* a confronto di *ciò che è ora*: la genitorialità dell'altra («madre e padre»), interrotta, è sostituita da uno stato di *pianto* e di *riesame* di quanto accaduto nel rapporto. La chiusura del verso in *enjambement*, che separa l'avverbio di tempo dal verbo (ripetuto due volte), rimarca la separazione tra i due momenti. I tre versi successivi, che completano la strofa, sono dedicati nuovamente alla descrizione dello stato di dolore dell'altra, stavolta inquadrato nella cornice dichiarativo-narrativa della maternità mancata.

Nei vv. 21-2 il poeta inserisce un'indicazione incontrovertibile a proposito dell'identità del soggetto femminile, che viene localizzato nella persona di Amelia Rosselli

in quanto intento nel *riesame* delle proprie «belliche sul tema variazioni». ⁵ Queste ultime *insorgono* dall'«abisso» dell'«anima», dunque dalla profondità della sua interiorità personale, a cui il poeta fa riferimento utilizzando un'espressione già ariostesca ⁶ e poi attestata in più occorrenze nel canone letterario ⁷ (fino all'utilizzo, cinque anni prima dell'uscita di IL71, da parte di Giovanni Arpino come titolo per il suo settimo romanzo). ⁸ Nei vv. 23-5 il poeta localizza una doppia serie allitterativa, accostando i lemmi: «balla»: «bollata»: «bollenti» / «campi»: «concentramento»: «concentrazionaria». Questi sono intervallati da «malvagità» e «mancata», tra cui pure sussiste una connessione fonico-allitterativa. Lo stilema si pone in linea con l'impostazione generale del testo, in cui – come già sottolineato – il poeta ricorre ampiamente a strumenti di accumulazione paratattica, reiterativa e fonosimbolica. In questi tratti si osserva una ripresa della matrice gaddiana, ⁹ che costituisce per B. un modello nell'ambito della prima fase della sua produzione (come rilevato ad es. da Siciliano che, commentando le prime pagine speditegli da B. nel 1968, le definisce nei termini di «un racconto tutto Gadda» [Siciliano 2004, 18]). È significativo notare, a questo proposito, un probabile riferimento a *Monumentale bric-a-brac, mia parte* espresso dall'autore nell'ambito di un'intervista condotta da Gualtiero De Santi e pubblicata come introduzione al saggio del 1982 *Sandro Penna*:

[G. D. S.] Come hai conosciuto Sandro Penna?

[B.] [...] me l'ha presentato Elsa Morante e subito andammo al Biondo Tevere. E mi ricordo che lui – era uscito un mio testo su « Nuovi Argomenti » che era un po' gaddiano – mi raccontò un sacco di storie e di episodi spiritosissimi su Gadda. Allora c'era la voga di Gadda, della neo-avanguardia... ¹⁰

Pur rimanendo incerta la sussistenza effettiva del riferimento, l'ipotesi risulta interessante nell'ambito della riflessione sulle derivazioni stilistiche iniziali di B. – che dichiara, con la sua risposta, un'ascendenza del modello gaddiano e neoavanguardista

5 Il richiamo è a *Variazioni belliche*, raccolta pubblicata da Garzanti sette anni prima di IL71, nel 1964.

6 Boiardo 1986, XXX, 57, 963: «entrato era a battaglia sì diversa, | subitamente abbandonò il pagano, | lo dico Serpentin, l'anima persa, | E via correndo il cavallier soprano».

7 Ad es.: De Amicis 1895, 21: «Uno che viene di fuor di Torino apposta per aspettarla, un'anima persa, uno di questi barabba, tu sai, che non han paura di nulla e che ti freddano un uomo per una parola.»; Pavese 1961, 132, «Ogni tanto la Pina chiamava dal carro come un'anima persa».

8 Arpino 1966. Le occorrenze dell'espressione sono molteplici anche nel frangente della contemporaneità recente, in cui (ad es.) se ne registra l'utilizzo da parte di Umberto Piersanti ancora come titolo d'opera. Cf. Piersanti 2018.

9 Un approfondimento specifico sulla questione, che ha costituito uno spunto importante per la ricerca sul testo e a cui si rimanda per approfondimento, è identificabile in: Consonni 2009, 679-97, in particolare, si segnala il paragrafo *Lingua d'uso e lingua letteraria*, 690-3.

10 D. Bellezza, *Su Sandro Penna* in De Santi 1982, 3.

come «voga», e dunque temperie collettiva.¹¹ Alla prima fase della sua produzione,¹² inoltre, appartiene anche il riferimento al «Colosseo» (v. 26), che costituisce l'oggetto dell'omonimo poemetto pubblicato in NA13 e descritto – nuovamente – come teatro di «marchette».

I due versi conclusivi, isolati come strofa a sé stante, sono dedicati al tema del «suicidio» come affermazione di «libertà» soggettiva. Questa scelta di posizionamento costituisce, a livello di tensione espressiva lirica, un *fulmen in clausola*. Al termine della poesia (che, come si è visto, presenta una struttura interna gaddiana – dunque costruita secondo un modello distante dalle formulazioni vetero-romantiche di area tematica di *amore e morte*), il poeta inserisce una chiusura dal tono aulico. Questa è formalizzata attraverso il richiamo al Catone Uticense dantesco – che dichiara nel *Purgatorio*: «libertà va cercando, ch'è sì cara, | come sa chi per lei vita rifiuta».¹³ La conclusione mostra così una problematizzazione del modello di riferimento, alla cui ripresa stilistica B. associa un'esternazione assertiva, riferita a un concetto parimenti ideologico ed esistenziale come quello dell'associazione tra *libertà* e *suicidio*. Si osserva, dunque, l'assunzione di una prospettiva critica da parte del poeta – in linea con la più volte dichiarata avversione nei confronti dell'esperienza neoavanguardista e, più in generale, della proposta di un genere di poesia in cui il dato soggettivo risulti annichilito. A questo proposito, è significativo notare come un riferimento elogiativo al *modus di de-liricizzazione soggettiva* posto in atto da Gadda sia già presente nel saggio *Il mare di oggettività* di Italo Calvino, pubblicato su «Il menabò di letteratura» nel 1960.¹⁴ Proprio a questo saggio, B. si riferisce in *Invettive e licenze* in maniera critica, distorcendone il titolo – iconicamente – in: «il mare di soggettività».¹⁵

11 Il riferimento fornisce un'indicazione interpretabile anche su base cronologica. L'esaurimento della temperie neoavanguardista si verifica infatti al termine degli anni Sessanta. Un esempio emblematico, a questo proposito, è offerto dallo scioglimento del Gruppo 63 – esperienza più significativa tra quelle neoavanguardiste – che, come ricordato da Umberto Eco, «ha potuto essere celebrato come vicenda sperimentale perché come gruppo di avanguardia si era suicidato, con luci do e storico gesto, nel 1969» (U. Eco, *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* in Di Gesù 2001, 127). L'espressione di B. è dunque riferita a un contesto temporale in cui la persistenza dei modelli di scrittura neoavanguardista (oltre che gaddiani) coincide con la progressiva ritrazione di essi dal panorama della poesia italiana – appunto, la fine della «voga», la cui influenza in *Invettive e licenze*, come dimostrato dal testo, assume ancora un ruolo a livello compositivo.

12 Identificata, nella presente periodizzazione critica, con la seconda metà degli anni Sessanta ed estesa fino alla pubblicazione di IL71.

13 Purg I, 71-1.

14 I. Calvino, *Il mare di oggettività* in «Il menabò di letteratura», nr. 2, Einaudi, Torino, 1960, poi in Calvino 1995, 52.

15 Cf. commento a *Il mare di oggettività sto perlustrando*.

- Se per i ricordi l'anima trasalisce
caro poeta mio donna perduto, aiuto!
Arriva amara, vedi, in elemosina
la poesia, sentimentale confusione
dei sentimenti, allegra minaccia 5
alla follia - e dunque Ponte
Sisto non l'attraverso più per venirti
a trovare, cercare nella tua tristezza
la ragione del disordine del mondo:
- solo tu, tristezza mia, capirai 10
questa lettera privata e non spedita
ora che siamo a ferri corti, il pugnale
è tutto impugnato, e tu duelli ligia
al vecchio rispettabile Partito operaio.
- Violenza o pietà che ci riguardi 15
eccoci tutti e due a rimestare
i nostri luciferini orgogli di poeta,
con gli amici in comune a discutere
delle nostre reciproche vocazioni
a fare il male, avaramente 20
incostellabili d'amore spirituale!
- No, basta. Divisi e contenti per l'eternità
tranquillamente studieremo i nostri
versi, leggendoli a metà, trasalendo
ogni tanto, sospettando gli influssi 25
necessari -
la pazzia dell'incontro malformato
con la gattina auspice, finita in una
clinica privata, di nome « nerina ».

NA16 138 / IL71, IL91, TP 46

Dedica: Per Amelia Rosselli (NA16)

In TP, al testo della poesia è accorpato quello di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette* - per un totale di 39 versi. La questione è approfondita nelle *Note al testo* (§ 3.1 *Testo base*).

NA16 22. No, basta.] No! Basta. 28. auspice, finita] auspice finita 29. privata, di nome « nerina ».] privata di nome " nerina ".

Poesia di ventinove versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 9 / 5 / 7 / 8. Scansione: 13 [6+7] 14 [11+3] 12 12 10 9 12 13 [4+9] 12 - 11 12 12 12 14 [8+6] - 10 10 14 [10+4] 11 12 9 13 [6+7] - 14 [9+5] 11 12 11 4 11 13 [8+5] 12 [6+6]. L'inserimento della dedica in NA16, poi assente nelle lezioni successive (dove gli interventi di B. sono circoscritti all'area interpuntiva), chiarisce l'identità dell'altro da sé a cui il discorso poetico è riferito. La persona è localizzata in Amelia Rosselli – in linea con le precedenti poesie della sezione – che viene definita, nel v. 2, come «caro poeta mio donna». L'apposizione del sostantivo «donna» a seguito dell'aggettivo possessivo, concordato al maschile, genera un senso di discrasia. Sebbene la persona oggetto della definizione sia chiaramente persona femminile, permane il riferimento a essa in termini di «caro poeta».

Si tratta di un punto di interesse: nel frangente della poesia italiana degli anni Settanta, la riflessione sulla nominalità femminile a proposito della connotazione della persona come *poeta* o *poetessa* costituisce infatti un tema (già) significativo. Nell'area intellettuale e letteraria di B., la questione è affrontata in senso trans-generazionale – un esempio in questo senso è quello del rifiuto espresso da Elsa Morante a Biancamaria Frabotta nell'ambito della composizione dell'antologia poetica *Donne in poesia* (Frabotta 1966), da cui dichiara di voler essere esclusa in funzione dell'essere «scrittore» e non *scrittrice*¹⁶ (termine con cui, pure, altrove B. la definisce);¹⁷ si pensi inoltre alla tematizzazione operata dalla stessa Frabotta nei celebri versi: «è vero. Non come te poeta io sono | io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno» (Frabotta 2018, 47) inseriti nel 1982 nella raccolta *Il rumore bianco*. Relativamente a Rosselli, un esempio – legato, ancora, alla persona di Frabotta – è stato di recente offerto da Princiotta in uno scritto memoriale pubblicato in *Officina poesia (Nuovi Argomenti)*, in cui il critico ricorda che: «in una vecchia agenda telefonica di Amelia Rosselli c'è scritto: Biancamaria Frabotta, poeta» (Princiotta 2022). Nella perifrasi «caro poeta mio donna» è così possibile leggere un riferimento, da parte di B., a una questione linguistico-identitaria di ampio respiro, dalle vaste implicazioni intertestuali (oltre che paratestuali).¹⁸ La sussistenza di un impianto intertestuale consistente, a proposito della composizione di *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, è ad ogni modo testimoniata già a partire dal v. 1. Nella locuzione «l'anima trasalisce» si identifica, infatti, la ripresa (mediata dall'arcaizzazione della componente verbale) di un'immagine già impiegata da Antonia Pozzi nel cominciamento (vv. 2-3) della poesia *Radici*: «Trasale | l'anima al tonfo delle gocce fitte».¹⁹

16 Sergiacomo 2015: «[Morante] Non fu una femminista e anzi voleva essere definita "scrittore", nella convinzione che la parola al femminile declassificasse la letteratura. Rifiutò anche di essere inclusa in un'antologia della poesia femminile curata da Biancamaria Frabotta, e tuttavia verso l'oscuro popolo delle donne che vive nelle sue opere affiorano la pietà e un conflittuale amore verso il suo genere, sempre in bilico tra la difesa della donna e la conferma del suo destino di eterna sconfitta».

17 Cf. ad es.: Bellezza 1989, 47: «L'amore felice» (Rusconi, 1986) è la testimonianza dei suoi rapporti con la grande scrittrice Elsa Morante».

18 In *ABraibanti uscito di prigione* (pubblicata anch'essa in NA16 prima che in IL71 e seguenti), ad es., B. esprime un'interrogazione riflessiva a proposito dell'identità del poeta in termini, addirittura, di «razza».

19 Pozzi 2009, 226. Quella del *trasalimento interiore* costituisce un'immagine topica nel canone poetico italiano. Inteso come fenomeno figurativamente declinato ora in relazione

I vv. 1-2 sono conclusi da un'esclamazione che connota l'intero discorso come una richiesta d'aiuto rivolta all'altro da sé. La *perdita* della sua persona è contrapposta nel v. 3 all'*arrivo* della «poesia», definita come un termine di miseria e dolore interiore che il poeta sperimenta nella «sentimentale confusione dei sentimenti» – dunque: in una situazione relazionale negativa e incerta. Il suo rapporto con Rosselli è così nuovamente tematizzato in modo conflittuale. A differenza di *Quante albe ci videro in piedi*, e *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte*, in *Se per i ricordi l'anima trasalisce* il punto prospettico è quello di una separazione già avvenuta. Nei vv. 6-9 B. dichiara infatti l'interruzione dei suoi *attraversamenti* di «Ponte Sisto» e, dunque, delle sue visite – il cui significato consisteva in una reiterata *ricerca* delle ragioni di «disordine del mondo» nella «tristezza» dell'altra. A interrompersi, tra i due, è un legame affettivo intimo: la dimensione iperbolica dell'immagine utilizzata nel v. 9 assume un duplice significato, riferito parimenti ai tratti di «folia» della persona di Rosselli (l'estensione della problematica a livello mondiale come indicatore di irrazionalità del pensiero) e alla profondità del legame che unisce a essa il poeta.

Nei tre versi successivi, tuttavia, viene chiarita la natura del discorso non come un atto di rapporto tra i due soggetti, ma come un soliloquio: la poesia è una «lettera privata e non spedita». Non è dunque la traduzione di un momento di dialogo, ma di discorso interiore in cui vengono verbalizzati sia i sentimenti di dolore, sia di critica (invettiva) nei confronti di Rosselli. Il riferimento all'interlocutrice è dunque puramente ideale: la sola depositaria di una possibile *comprensione* è la stessa «tristezza» (contrapposta a quella di Rosselli, evocata nel v. 8) che B. esperisce mentre sono «ai ferri corti». A livello biografico, questa fase di rapporto tra i due è localizzabile tra il 1966 e il 1967: nel periodo in cui Rosselli *caccia di casa* il giovane trasferitosi nel suo appartamento per pochi mesi appena (Paris 2020, 146). A posteriori, è interessante notare come la compromissione del rapporto a cui B. fa riferimento nella poesia raggiunga, dopo l'uscita di IL71, un nuovo livello di criticità: Paris ricorda che, dopo la pubblicazione del volume, Rosselli «tolse il saluto» a B.²⁰

Nella terza strofa il poeta presenta la situazione di compromissione relazionale come momento di alternanza tra «violenza» e «pietà» orientata dai rispettivi «luciferini orgogli di poeta». A connotare il rapporto tra i due, così, interviene nuovamente

al dato dell'*anima*, ora a quello – *sineddotico* – del *cuore*, il *trasalimento* appare come motivo immaginifico già dantesco (ad es.: «ma pur l'agio ch'i' ebb'è tanto e tale, | che tutto quanto il cuor mi ne trasale,» – D. Alighieri, *Il fiore*, CLIV in Di Benedetto 1941, 308). Nel frangente contemporaneo, appare ripreso in più occorrenze. Un esempio nell'area delle derivazioni intertestuali di riferimento per B. in *Invettive e licenze* è localizzabile in D'Annunzio, che in *Lungo l'affrico* scrive: «un ben che forse il cuore ignora e forse | indovina se udendo ne trasale?» (D'Annunzio 2018, 119). Ancora, in ara contemporanea la locuzione relativa all'*anima trasalente* è utilizzata da Salvatore Quasimodo per la traduzione del fr. XXX di Saffo – identificabile come uno degli archetipi della trafila tematico-espressiva: «a volte e pensa ad Attide: | di desiderio l'anima trasale,» (Quasimodo 1971, 315).

20 Paris 2020, 148. Un'ulteriore testimonianza sulle fasi di conflittualità tra i due è registrata (ad es.) in Giovannuzzi 2012, 191: «Amelia Rosselli il 20 maggio 1971 invia 12 pezzi a Siciliano per la pubblicazione su “Nuovi Argomenti” [...]. I testi non vengono però pubblicati su “Nuovi Argomenti”: con una furiosa lettera del 26 luglio la Rosselli ne blocca la pubblicazione. La crisi nasce da un intervento di Dario Bellezza sui Rosselli ospitato sulla rivista e dai dissapori con Moravia, sempre legati alle memorie familiari».

il fattore poetico-identitario, espresso anche dalla citazione degli «amici in comune» come riferimento all'establishment letterario – che coincide, per entrambi, con il contesto dell'affettività privata. La comunanza della negatività dei rispettivi atteggiamenti è ribadita nei vv. 19-20, in cui viene affermata la sussistenza di una *vocazione* condivisa «a fare il male». La strofa è conclusa dalla dichiarazione sulla natura «spirituale» dell'amore tra i due – dunque: da un'ulteriore specificazione sulla natura del rapporto che volge al termine. Il riferimento non costituisce tuttavia una nuova apertura discorsiva: la strofa successiva è introdotta da un'espressione riferita proprio all'interruzione di un'ipotetica, ennesima, descrizione dei termini del loro rapporto («No, basta»). A questa, nell'ultima strofa il poeta sostituisce una riflessione proiettiva (vv. 22-6) che anticipa i termini dei loro reciproci percorsi di separazione – portatori di una *tranquillità* nuova e di benessere.

Il v. 26, più breve del testo e 'interrotto' da un trattino lungo, separa i tre versi finali dal resto del discorso poetico, che risulta nuovamente bloccato e riorientato. Alla proiezione delle rispettive vite future, il poeta oppone una conclusione ancora dedicata alla natura dolorosa del rapporto. Questo è citato indirettamente come conseguenza dell'«incontro» con la «gattina auspice», indicato come il momento primo della «pazzia» poi condivisa. Il destino ospedaliero dell'animale, definito «malformato» tramite ipallage, è correlato a quello dei due protagonisti del testo come termine di paragone implicito. La citazione del nome proprio del felino nel verso conclusivo, oltre a formalizzare un richiamo di area leopardiana,²¹ è utilizzata da B. come dispositivo di soggettivizzazione – in linea con la già osservata citazione degli «amici comuni», delle coordinate spaziali di «Ponte Sisto» e dell'impegno politico con il «Partito operaio» (v. 14). L'identificazione di un contesto di realtà esperienziale come vera e propria struttura paratestuale della poesia – o quantomeno, come oggetto tematico della stessa – costituisce un motivo ricorrente in *Invettive e licenze* e, più in generale, nell'opera poetica di B. In questo senso, *Se per i ricordi l'anima trasalisce* si rivela particolarmente interessante, in funzione della contrapposizione tra l'accumulo degli indicatori relativi alla dimensione esperienziale e biografica come vero e proprio paratesto della poesia, e dell'eliminazione da IL71 e seguenti della dedica «Per Amelia Rosselli», presente nella prima lezione a stampa. Questo contrasto permette infatti di leggere nello scarto un'intenzione di alleggerimento della componente invettivale della poesia – data la riduzione il portato referenziale che esso determina.²²

21 G. Leopardi, *Le ricordanze* in Leopardi 1993, 184: «O Nerinal! e di te forse non odo | questi luoghi parlar?».

22 In linea con questo atteggiamento si presenta, ad es., la scelta del titolo *Ad A. R.* per la poesia «*Sono una iena che ha denunziato il suo rivale.*», che pure testimonia una volontà di attenuazione del senso dedicatorio della poesia – a fronte degli altri casi in cui, al contrario, i nomi dei referenti vengono citati per intero: *A Braibanti uscito di prigione*; *A Carlo Betocchi*; *A Elsa Morante*; *A Pier Paolo Pasolini*.

Spiaivi i sonni e le marchette, le stente lirette
che davo: a sera l'Angelus sonava invano
per te spiona rotta a tutte le bassezze. La mano

controllavi per il tuo bastardo futuro stanca
di conoscere castamente il chiuso mio io 5

reticolato intorno alla festa morta adulta
e adulterata della crescita borghese.

Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi
la mia mano. E poi volevi quello che non ti
davo. 10

NA18 86 / IL71, IL91, TP 47

Documento: C2D16

In TP, il testo della poesia è accorpato a quello di *Se per i ricordi l'anima trasalisce*. La questione è approfondita nel § 3.1 *Testo base*.

C2D16 5. mio io ||] mio >me< (*sovrascritto*: «io») || 9-10. non ti | davo.] non ti || davo. (*anche in* NA18)

NA18 8. la mano addosso.] le mani addosso.

Poesia di dieci versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema 3 / 2 / 2 / 3. Scansione: 14 [8+6] 13 [8+5] 17 [7+10] 15 [4+11] 16 [9+7] 15 [12+3] 13 [5+8] 13 [9+4] 13 [8+5] 2. Il testo consiste in un momento di *ricordanza*: il poeta si rivolge a una serie di avvenimenti già trascorsi, relativi a un rapporto di convivenza intima con un altro da sé femminile. Tra i due interviene, come fattore di separazione, il desiderio sessuale dell'altra (a cui è fatto riferimento nei vv. 3-6 e vv. 8-10) che resta frustrato. L'identità omosessuale del poeta – che si esprime nel contesto diegetico del suo *dare* le «stente lirette» a seguito delle «marchette» (vv. 1-2) – implica l'impossibilità di corrispondere la volontà di rapporto sul piano sessuale.²³ Il sostantivo finale costituisce una tessera lessicale di probabile derivazione pasoliniana, in riferimento al v. 8 di *Sì, certo, era un Dio... e altri meno pazzi da La religione del mio tempo*: «in tasca le poche sospirate lire». ²⁴ Oltre alla coincidenza tra il posizionamento del sostantivo in punta di

23 Il tema è approfondito (a. o.) nel commento a *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, a cui si rimanda. In aggiunta, si veda A. Cambria, *I buoni consigli* in AAC96 80-2 (parzialmente riportata e analizzata nel commento).

24 P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* in Pasolini 2009, 981.

verso preceduto da aggettivazione (riferita, in entrambi i casi, all'esiguità del danaro), la connessione è suggerita dall'aggettivo «sospirate». Quest'ultimo è infatti parte di un contesto di ripresa estetica adottato da B. nell'impiego di materiali del canone poetico e letterario italiano, in linea con la lezione pasoliniana, che presenta una rete di rimandi particolarmente fitta a proposito del termine del sospiro – di derivazione, in origine, dantesca.²⁵

Riguardo l'impossibilità di corrispondere intersoggettivamente il desiderio sessuale, il testo si pone, quindi, in linea con quanto dichiarato in *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, in cui già la «sentimentale confusione dei sentimenti» forniva un'indicazione sulla conflittualità del contesto relazionale a seguito dell'irrisoluzione dei rapporti fisici ed emotivi. Il soggetto femminile, ancora, è identificabile nella persona di Rosselli – in funzione di ragioni sia intra che extratestuali. Un indicatore lessicale di continuità con i precedenti testi della sezione – apertamente dedicati a lei – è costituito dal lemma «marchette», già presente nel v. 26 di *Monumentale bric-a-brac, mia parte*.²⁶ La testimonianza di Paris fornisce un'ulteriore indicazione di referenza biografica, riportando che Rosselli «avrebbe voluto denunciarlo alla polizia insieme ai suoi marchettari senza permesso di soggiorno che egli ospitava sia pure per una notte nella stanza in affitto» (Paris 2020, 144-5). A questo proposito, un ulteriore aspetto problematico (nella prospettiva di B.) della persona di lei, messo in risalto dal posizionamento in apertura del testo, è quello dello *spionaggio*. La poesia è infatti aperta dal verbo «spiavi»²⁷ (le cui coordinate di coniugazione temporale e modale sono ripetute nelle sei occorrenze verbali successive – esclusa quella, all'infinito presente, del verbo *conoscere* nel v. 5). Questo allude infatti alla sussistenza di una dinamica di osservazione voyeuristica, ripetuta ossessivamente, da parte di Rosselli.

Nel v. 3 la questione è trasferita dal piano diegetico (il poeta racconta di un comportamento adottato dall'altro da sé) a quello connotativo, in cui lei viene definita come una «spiona rotta a tutte le bassezze». Nell'espressione, dalla forte carica invettivale, si osserva la ripresa di una formula già utilizzata da Rosselli in diverse sedi

25 Cf. commento a *Finché cadrà la parola odio nasconderai*.

26 Più in generale, il termine è intendibile come una marca stilistica trasversale di B., che lo utilizza nell'arco della sua opera poetica e letteraria in senso generale – ad es. a.o: in *Sonno e Polvere*, da *Morte segreta* (TP 178): «Le mie scale fortuite salgono ostinati | balbettii di strette marchette levigate»; in *Dialoghetto*, da *Libro d'amore* (TP 236): «da un culo all'altro e così vivi menzogne | come marchette giudiziose fatte alla stazione»; in *O, le salutari correnti della giovinezza*, da *Libro d'amore* (TP 485): «Noi ci saremo ancora, fuggitivi e sleali | opponendo celesti aedi, o marchette lunari»

27 Nella sezione, il tema è ripreso nuovamente in *Finché cadrà la parola odio nasconderai* – in cui la persona femminile torna definita come «spia senza tregua». A proposito delle occorrenze interne all'opera poetica di B. del termine «spia», un riferimento significativo è offerto in *Io e Dio* – pubblicata in NA55 99 (1977c) e poi in *io* (TP 356). Nel testo, la persona divina si pronuncia nei confronti dell'io scrivente in termini pesantemente invettivati, impiegando ancora il lemma in senso dispregiativo: «Vane sono le tue parole, o infedele, | arida puttana spia del Nemico!». L'occorrenza è particolarmente rilevante, in considerazione di un secondo punto di contatto tra la poesia e la seconda sezione di *Invettive e licenze*. Il v. 9 di quest'ultima recita infatti: «nella mia mente pazza e solitaria», in cui si registra una coincidenza con il capoverso di *Mia pazza solitaria notizie all'osteria* – dedicata, ancora, al rapporto con un'alterità femminile identificabile nella persona di Rosselli (cf. commento al testo).

poetiche relativa alla *rottura* – non solo come accadimento emotivo-interiore, ma come fattore connotativo in senso identitario della persona (ne *La libellula* si legge, ad es.: «Sento | gli angioi chiamarmi alla pietà, al suo lato | destro, dolce, rotta, stanca. Sento gli strilli»; «pozze di piccolo sangue sparsa la terra di | ondeggianti calamai rinascita quando | sei rotto.»).²⁸ La *rottura* di lei, dunque, è presentata da B. come condizione una ontologica. Il riflesso di quest'ultima a livello empirico e comportamentale è per il poeta fonte non solo di «tutte le bassezze», ma anche del suo stesso «bastardo futuro», nella cornice di una conoscenza reciproca che resta – e resterà – forzatamente *casta*.

Il senso di un'incomunicabilità che si stabilisce tra i due a livello profondo (determinata, come si è visto, dall'incongruenza tra il desiderio eterosessuale dell'una e omosessuale dall'altro) è corroborato dalla definizione relativa al «chiuso mio io» – ordinata anastroficamente. Il contesto allitterativo-vocalico della sequenza è rafforzato dalla sostituzione dell'originale «me» con «io», nel passaggio da C2D16 a NA18 e seguenti. La soggettività personale è presentata nei termini di un'unità *chiusa*, che stabilisce i propri punti di contatto e relazione con l'esterno come parte di un «reticolato». È così implicato dal poeta un senso di solitudine e diversità soggettiva nella descrizione dei rapporti con l'orizzonte storico-sociale della «crescita borghese» (in cui è immerso). Quest'ultimo è connotato dai termini ossimorici di una «festa morta», con cui il poeta riprende un tema figurativo-associativo già montaliano. Nella celebre *La primavera hitleriana* (pubblicata ne *La bufera e altro* quattordici anni prima dell'uscita di *Spia i sonni e le marchette, le stente lirette* in NA18) si legge infatti: «primavera è pur festa se raggela | in morte questa morte!».²⁹ Segue, ancora in senso connotativo, la locuzione allitterativa e paronomastica «adulta e adulterata», che connette in posizione diaforica (vv. 6-7) il termine dell'*adulità* a quello dell'*adulterio*.

Il contesto sociale extrasoggettivo (alla cui descrizione è dedicato il distico della penultima strofa) è presentato in termini negativi. Nella poesia, B. traccia così una cornice esperienziale tramite la descrizione alternata dei suoi rapporti con Rosselli e con l'alterità sociale – da cui risultano escluse, in senso assoluto, le possibilità di raggiungimento di uno stato di benessere. Al discorso allargato sul rapporto tra l'io e l'orizzonte sociale, l'ultima strofa oppone una nuova focalizzazione diegetica riferita al rapporto duale, privato, con Rosselli. L'elemento della «mano» ritorna nel v. 8

28 A. Rosselli, *La Libellula* in Rosselli 2012, 206; A. Rosselli, *Carta da bollo per gli incendiati un papavero* in Rosselli 2012, 239. La presenza della coincidenza espressiva ne *La Libellula*, in particolare, si rivela significativa, in funzione della dichiarazione da parte dell'autrice di una derivazione ispirativa, per il testo, coincidente con quelle osservabili nell'opera di B. (a proposito, nello specifico, di autori come Rimbaud e Dante) – S. Giovannuzzi, *Notizie sui testi* in Rosselli 2012, 1331-3.

29 L'inserimento della figura della *spia* nel frangente espressivo invettivale è osservabile a più riprese nell'opera tutta di B. – ad es.: *Io e Dio* in NA55 99: «Vane sono le tue parole, o infedele, | arida puttana spia del Nemico!» (TP 356). In *Invettive e licenze*, il sostantivo ritorna in *A Pier Paolo Pasolini*, connotato dalla medesima carica di significato. L'occorrenza risulta interessante, oltre che come indicatore di coerenza stilistica, proprio in quanto lo stesso Pasolini utilizza il termine nella presentazione del volume, riferendolo a B. come parte di un suo atteggiamento autoaggressivo e, metaforicamente, punitivo: «Himmler un po' pretesco di se stesso, Dario Bellezza fa la spia della sua vita mal spesa, brancolando verso il futuro dove non lo attende nulla, se non la ripetizione del suo stato.» – P.P. Pasolini, Risvolto di copertina in IL71.

in consonanza con il v. 3, creando una geometria di rimando interno tra la prima e l'ultima nella strofa. Se nella prima, tuttavia, il contesto narrativo era legato a un'azione di *controllo*, nell'ultima acquista un senso di gravità. La «mano» è ora «addosso»: il desiderio sessuale inappagato è tradotto nell'atto di contatto fisico della *carezza*. La riduzione al singolare del sostantivo «mani» nel passaggio da NA18 a IL71 e seguenti determina una coincidenza speculare con l'oggetto dell'*accarezzamento* – ancora la «mano» del poeta – che assume così il senso, nella lezione definitiva, di una ripetizione.

A questa segue, nella conclusione, la reiterazione definitiva dell'impossibilità di accordo nel frangente dell'incontro sessuale. Ancora in consonanza con la prima strofa, si osserva la coincidenza tra la locuzione nel v. 2 «che davo» e quella nei vv. 9-10 «che non ti davo». La corrispondenza oppositiva mostra un'ulteriore volontà di collocare in parallelo la figura di Rosselli, il cui desiderio resta insoddisfatto, e quella delle controparti maschili delle «marchette», focalizzando così il discorso poetico su una scissione binaria. L'osservazione di questa corrispondenza nel testo permette inoltre di rilevare l'introduzione di un tema che viene ripreso, puntualmente, nelle poesie successive della sezione – dove, ancora, si legge di «gelosa gelosia», di «carne» che «non s'accende» *vietando* così «il rapporto», e di reciproche «fami» che assumono la dimensione di uno «specchio infranto». A proposito della conclusione del testo, è significativo notare come la messa in risalto del lemma conclusivo (isolato da *enjamement* a formare il v. 10 nella sua interezza) sia attenuata nel passaggio da C2D16 e NA18 alla *princeps* tramite lo scarto dell'originale separazione strofica.

Fumavi sigarette drogate
e nell'ombra il paradiso
partoriva mostri.

Gelosia gelosia nella notte
a squarciare l'angoscia

5

ma nessuno passava
a vedere le tue gonne
sollevate!

IL71, IL91, TP 48

Documento: C8D37

2-3. paradiso | partoriva] paradiso || partoriva 3. partoriva mostri ||] partoriva i mostri ||

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 3. La suddivisione si presenta in linea con il testo precedente, dove appare adottato il medesimo schema strofico con l'aggiunta di un secondo segmento di due versi tra la coppia terzine. Scansione: 10 8 6 - 10 7 - 7 8 4. Il testo prosegue nella tematizzazione del rapporto con Rosselli, a cui il poeta si riferisce ancora nell'ambito di una dimensione di rapporto passata. Oltre alla scansione strofica e all'utilizzo della seconda persona singolare, la sussistenza di una contiguità compositiva tra le due poesie è testimoniata dall'utilizzo del tempo imperfetto, alternato con il solo infinito presente nei vv. 5 e 7. Un primo indicatore di referenzialità è identificabile nella locuzione «sigarette drogate», nel v. 1. È infatti significativo notare come l'aggettivo risulti utilizzato proprio da Rosselli nel contesto di una narrazione memoriale a proposito al proprio stato di salute mentale, pubblicata in NA56 185 – in cui si legge:

Agli inizi si trattava di poca roba: qualche cappuccino servitomi drogato ai bar del Trastevere, ma ripetutamente. Girava voce che qualche cameriere era informatore, e si vede che il caffè drogato oltre che farti battere i denti al ritorno a casa, serviva per fare parlare, chiacchierare o esplodere. Dai tabaccai metà delle sigarette erano drogate.

Lo scritto di Rosselli è datato 16 settembre 1977, ed è dunque posteriore alla pubblicazione di *Fumavi sigarette drogate*. Nell'ambito dell'analisi critica riferita al testo, risulta come un documento interessante in quanto mostra come l'utilizzo dell'aggettivo «drogato» (assente, peraltro, dall'opera poetica dell'autrice) in associazione a un sostantivo come «caffè» o «sigarette» costituisca una soluzione espressiva di ordine comune nel contesto linguistico della Roma borghese degli anni Sessanta e Settanta, adottata da entrambi i poeti. È quindi possibile ipotizzare il posizionamento dell'espressione nell'*incipit* di *Fumavi sigarette drogate* come orientato da una ragione

memoriale. Il riconoscimento dell'impianto della poesia come – ancora – *ricordanza* di un tempo relazionale trascorso, permette infatti di leggere nella coincidenza semantica un riferimento alla memoria effettiva del suo rapporto con Rosselli – in senso non solo narrativo, ma linguistico anche. Si registra così un grado elevato di importanza del dato esperienziale per la composizione del testo, proprio in funzione della possibilità che l'utilizzo della locuzione «sigarette drogate» avvenga in diretto richiamo a una forma espressiva utilizzata dalla stessa Rosselli.

Il testo è dunque aperto da un atto memoriale: il soggetto è «nell'ombra», in un contesto spaziale condiviso con l'altro da sé, intento a drogarsi. La localizzazione dell'io nel perimetro dell'oscurità assume una duplice valenza – da un lato riferita alla descrizione della spazialità in senso empirico; dall'altro, invece, metaforico. Quest'ultimo livello è implicato dal riferimento allucinatorio espresso tra i vv. 2-3. L'utilizzo del sostantivo «paradiso» nel contesto diegetico relativo all'assunzione di stupefacente richiama infatti ai *Paradisi artificiali* di Charles Baudelaire: saggio dedicato all'approfondimento degli stati di alterazione psicofisica dell'individuo sotto l'effetto di droghe.³⁰ A questo è connesso un secondo riferimento, formalizzato nel verso successivo dall'espressione «partoriva mostri», in aperto riferimento al celebre titolo dell'opera di Francisco Goya *Il sonno della ragione genera mostri*.³¹ La scelta del verbo *partorire* in vece dell'originale *generare* (in spagnolo: «produce»)³² risponde alla ragione stilistico-semantica di focalizzazione del discorso poetico a livello del dato del corpo. Questa costituisce un tratto ampiamente osservabile in *Invettive e licenze* e, più in generale, nell'opera tutta di B. Il «paradiso», come stato di alterazione e trasfigurazione del pensiero indotta dalle «sigarette drogate», appare qui fisicamente implicato nella generazione dei «mostri» – dunque: della dimensione di tormento interiore esperita dall'io. Quest'ultimo sintagma si mostra particolarmente stratificato a livello di derivazione intertestuale, assumendo un valore già centrale per la riflessione poetico-identitaria di Sandro Penna, che in *È l'ora in cui si baciano i marmocchi* formalizza una iconica auto-definizione nei termini di: «io, mostro da niente» (Penna 2017, 409).

Nella prima strofa il poeta definisce le coordinate spaziali e temporali del momento focalizzato nel ricordo. Nelle due successive, unite in un unico periodo sintattico – separato dal precedente, concluso nel v. 3 – il discorso poetico è rivolto alle implicazioni relazionali del rapporto tra i due soggetti. Queste sono evocate in senso

30 Tradotto in italiano già nel 1911 per Carabba da Biagio Chiara e disponibile, all'altezza della composizione del testo, in numerose edizioni – l'ultima delle quali pubblicata a ridosso dell'uscita di IL71: Baudelaire 1970.

31 All'acquaforte di Goya si riferisce già Pasolini nel 1964: nella prima sezione di *Poesia in forma di rosa, La realtà*, è presente un testo intitolato proprio *Il sogno della ragione* (Pasolini 2009, 1107). Questo costituisce probabilmente il tramite di B. per la citazione, che si riferisce nel v. 3 di *Fumavi sigarette drogate* proprio alla seconda metà del titolo di Goya – appunto, non al «sonno della ragione» ma alla *generazione* dei «mostri» – integrando simmetricamente il suo riferimento a quello, precedente, di Pasolini. Nell'ottica dell'indagine sulle derivazioni intertestuali del testo, inoltre, è significativo notare come, oltre all'occorrenza in *Poesia in forma di rosa*, il riferimento a Goya costituisca già uno spunto per Annamaria Ortese – che undici anni prima intitola *Il silenzio della ragione* l'ultimo dei racconti de *Il mare non bagna Napoli* (Ortese 1953, 111-94).

32 In riferimento al titolo dell'opera *El sueño de la razón produce monstruos* e per approfondimento della trama compositiva – cf. ad es.: Elorza 2020.

problematico a partire dal v. 4, aperto dalla ripetizione allitterativa «gelosia gelosia». Ancora, si osserva un punto di contatto stilistico con le precedenti *Spiavi i sonni e le marchette*, *le stente lirette*, *Se per i ricordi l'anima trasalisce* e *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte* dove, rispettivamente, si legge: «adulta e adulterata», «sentimentale confusione dei sentimenti», «denuncia che mi denuncia» e «demente e delinquente». In particolare, nel v. 20 di *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte* lo stilema ripetitivo-accumulativo appare già impiegato come reiterazione duale del verbo «piangi piangi». In *Fumavi sigarette drogate*, allo stesso modo, il raddoppiamento consequenziale del sostantivo «gelosia» contribuisce a connotare negativamente il contesto emozionale, che risulta attraversato da un sentimento di dolore comune a entrambi i soggetti. Nel tempo della «notte», le reciproche *gelosie* intervengono metaforicamente «a squarciare l'angoscia» – determinando un dilaniamento emotivo privo di risoluzione.

Proprio questo fattore orienta la conclusione del testo in senso, nuovamente, referenziale: rivolgendosi all'altro da sé, nei tre versi dell'ultima strofa il poeta si esprime in termini invettivali – corroborati dalla chiusa esclamativa. La persona dell'altra è ritratta grottescamente, con le «gonne sollevate» che non generano interesse in «nessuno». Viene quindi ripreso il discorso – centrale in *Spiavi i sonni e le marchette*, *le stente lirette* – sul radicamento nell'individuo femminile di una pulsione sessuale disattesa, e dunque sulla frustrazione del suo istinto come indicatore di disperazione soggettiva. L'assenza di *passaggio* di persone interessate alle sue «gonne» fornisce un ritratto dell'altra come confinata in uno stato di solitudine, che viene implicato dalla delusione dell'aspettativa generata, proprio, dalla sollevazione della gonna, e dunque alla messa in mostra del corpo. La strofa assume così un senso di ingiuria (a cui, come si è detto, contribuisce significativamente l'apostrofe finale) identificabile in senso metadiscorsivo come espressione generata dal contesto delle reciproche gelosie, secondo l'indicazione del v. 4. Ancora, l'analisi paratestuale permette di registrare un punto di interesse: alle coincidenze tematiche ed estetiche con gli altri testi della sezione, si aggiunge in *Fumavi sigarette drogate* un ulteriore livello di armonizzazione, relativo specificamente alla chiusura. Il v. 8 è infatti costituito da un unico sintagma, al pari di *Spiavi i sonni e le marchette*, *le stente lirette* (conclusa da «davo») e di *Perché non s'accende la mia carne*. (da «mutande»).

Perché non s'accende la mia carne.
Se mi vieta il rapporto con te. Il

mio ragazzo intanto cambia mutande
con qualche distratto cliente di
passaggio. 5

E tu non sai come mi specchio in te,
donna mia. Vorrei dal tuo sogno
di pazza strapparti, farti gridare

al cospetto della maledizione mia:
di chi è geloso di un paio di maschili
mutande. 10

NA19 105 / IL71, IL91, TP 49

Poesia di undici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 3 / 3. Avvia una sequenza di tre poesie pubblicate in NA19 e poi inserite, nel medesimo ordine e senza varianti sostanziali, in IL71 e seguenti. Scansione: 10 10 - 11 10 3 - 10 10 11 - 13 [11+2] 12 3. Il testo è aperto da una eco dannunziana osservabile, oltre che nel tono aulico del registro interrogativo-retorico, nell'utilizzo della locuzione «s'accende la mia carne». La derivazione è testimoniata dalla coincidenza con due formule che presentano, nell'opera di D'Annunzio, occorrenze plurime: l'associazione tra aggettivo possessivo «mia» e il sostantivo «carne»,³³ e l'elisione della vocale finale di articoli e particelle pronominali precedenti al verbo «accende». ³⁴ L'apposizione del punto fermo al termine del verso incipitario si mostra in continuità con *Ma non saprai giammai perché sorrido*. – in cui, pure, si leggeva una ripresa dannunziana in apertura dell'intero testo e l'impiego, in questa, del lemma «perché». Il posizionamento di un punto per ciascun verso crea, nella prima strofa, un effetto di frammentazione discorsiva, corroborato dall'*enjambement* che interviene a separare l'articolo determinativo dall'aggettivo possessivo tra v. 2 e v. 3. L'accostamento di questi ultimi appare come una ripetizione dell'associazione già osservata nel primo verso, che genera una sovrapposizione tra i dati della «carne» del soggetto e del «ragazzo». Quest'ultimo costituisce il termine positivo di una dialettica relazionale a cui, pure, tende il referente della composizione (ancora identificabile nella persona di Rosselli) incontrando,

33 I dati IntraText, basati su un *corpus* comprensivo di sole quindici opere pubblicate tra il 1886 e il 1914, mostrano già quarantacinque occorrenze della locuzione «mia carne» e quarantuno de «la mia carne» (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/81.HTM>).

34 In riferimento all'occorrenza del verbo nella sola declinazione alla terza persona singolare del presente indicativo, interrogando il *corpus* si registrano quarantanove casi di cui trentuno interessati dal fenomeno elisivo (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/2/PU.HTM>).

al contrario del giovane uomo, una delusione. È infatti ripreso dal poeta il tema della frustrazione del desiderio dell'altro da sé femminile, il cui inappagamento avviene in funzione della questione identitario-esistenziale dell'omosessualità del soggetto scrivente. Il suo stesso corpo, personificato nel v. 2, «vieta» la possibilità di un rapporto con l'altra – contrapposta a una persona maschile con cui, al contrario, il poeta allude all'*aver avuto* effettivamente un incontro sessuale (allusione espressa, ancora, dall'aggettivo possessivo).

La seconda strofa è dedicata alla contestualizzazione della figura dell'altro da sé maschile, intento in un'attività prostituitiva (la sua controparte è un «distratto cliente») – e, nello specifico, nell'atto di cambiare i propri indumenti intimi. Il riferimento alla natura del rapporto, mediato da un compenso economico, tra il «ragazzo» e il poeta, si pone in continuità con *Monumentale bric-a-brac, mia parte* e *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*, in cui già B. fa apertamente riferimento alle «marchette» (rispettivamente: v. 26 e v. 1). Il posizionamento di un verso trisillabico in conclusione della seconda strofa è replicato nella quarta (dove ancora il poeta cita le «mutande» del prostituto). In quest'ultima, il *tu* a cui il poeta si riferiva nei vv. 6-9 è traslato nell'impersonalità del «chi». Permane, dunque, il riferimento alla medesima persona della seconda strofa (nella quale si osservava un rivolgimento diretto alla referente femminile), formalizzato tuttavia nei termini di un discorso sovrasoggettivo – in cui il poeta implica una componente irridente e invettivale. Quest'ultima, che conclude l'intero testo, è assente dalla terza strofa dove, al contrario, B. si esprime in termini di comprensione ed empatia.

Nel v. 6 (in cui si osserva una nuova coincidenza con la formula di apertura di *Ma non saprai giammai perché sorrido*.) B. dichiara infatti una comprensione profonda dell'esperienza dell'altra – con cui, metaforicamente, *si specchia*.³⁵ La sussistenza di una stretta relazione tra i due, oltre che di un significativo coinvolgimento emotivo del soggetto scrivente, è ribadita dall'espressione «donna mia», che conclude il periodo sintattico nel verso successivo. L'associazione tra l'aggettivo possessivo e il sostantivo veicola un significato alla cui mediazione contribuisce la ripetizione, nel v. 10, di un'associazione identica (come già osservato a proposito di v. 1 e v. 3). Si forma così una coppia opposta, in termini di polarità, alla precedente – come secondo il seguente schema:

- «mia carne» (v. 1) : «mio ragazzo» (v. 3) - Grado positivo
- «donna mia» (v. 7) : «maledizione mia» (v. 9) - Grado negativo

L'opposizione è testimoniata dalla postposizione dell'aggettivo, che risulta precedente al sostantivo nei casi delle prime due strofe e successivo nei casi delle seconde due. L'altro da sé femminile è così una vera e propria «maledizione» per il poeta: una fonte di dolore e disagio, in virtù della negazione delle possibilità di incontro sessuale tra i

35 L'associazione di questo termine fisico-oggettuale e gestuale a un significato, oltre che di corrispondenza immaginifica, di comprensione logica, emotiva e concettuale, costituisce un τόπος letterario tra i più significativi del canone occidentale. Appare rilevante ricordarne l'utilizzo – a più riprese – da parte di Dante (cf. ad es.: Par XIX, 28-9: «Ben so io che, se 'n cielo altro reame | la divina giustizia fa suo specchio»), in considerazione del fatto che proprio alla sua opera, nel verso successivo, B. esprime un chiaro riferimento.

due. Come già dichiarato in apertura del testo: la «carne» stessa del soggetto non risponde al richiamo dell'altra,³⁶ vietando il rapporto. Il discorso poetico di B. stabilisce dunque due polarità opposte: la prima è relativa al suo rapporto – consumato – con la controparte maschile; la seconda a quello con il soggetto femminile, disatteso ineluttabilmente. Nel v. 6 il poeta localizza inoltre una ripresa dalla *Vita Nova* – nello specifico: dal v. 2 di *Tanto gentile e tanto onesta pare*.³⁷ L'espressione «donna mia» costituisce infatti una marca dantesca molto forte (sia in considerazione della straordinaria significatività del sonetto all'interno del canone poetico italiano, che della pluralità delle occorrenze del sintagma all'interno del poema stesso).³⁸ Il suo utilizzo, inoltre, genera una consonanza con la formula definitiva già inserita nel v. 2 di *Se per i ricordi l'anima trasalisce*: «caro poeta mio donna perduto», dove pure è possibile leggere la medesima derivazione ispirativa dantesca (e, in seconda battuta, leopardiana),³⁹ mediata da una diversa configurazione linguistica.

Nei vv. 7-8 il poeta dichiara l'intenzione di «strappare» la persona femminile al suo «sogno di pazza», dunque di 'portarla', metaforicamente, alla comprensione della realtà effettiva – come si è detto: l'impossibilità di corrispondersi nel desiderio. Il tema della pazzia, riferito a Rosselli, costituisce una costante della sezione, in cui si osservano molteplici occorrenze: oltre che nelle poesie precedenti,⁴⁰ se ne registra la ripresa nelle successive *Per salvarci insieme nell'abisso* (vv. 6-7: «il deserto popolato, tu | con la tua confusa pazzia»), *Ti spingerò nell'ombra. Figura* (vv. 3-4: «di terrore quando t'aspettavo || giustiziera con la tua pazzia»), *Mia pazza solitaria notizie all'osteria* (vv. 2-3: «della tua amara pazzia arrivano | a me che dai negozi sento senza»), *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* (vv. 5-6: «La mia frattura eri tu, incontro d'amanti | pazzi che sgarrano le mutande sul Ponte»; vv. 20-1: «che spero sia stretta come la tua | memoria di pazza.»), *Donna conforme e vicaria del male* (v. 7: «Pazza stonata intoni le querele, le bieche»; vv. 18-19: «giovane oltraggio che amor non vuole | se pazzia dissente.»), *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. (vv. 3-4: «Volevi essere donna fino in fondo tu che eri | solo una povera pazza.») e *Finché cadrà la parola odio nasconderai* (vv. 2-3: «le spade insanguinate dal mio sangue | birbante di te pazza cattiva che maledico,»).

B. delinea così una situazione oppositiva, che lo vede collocato nel frangente del reale e contrapposto al «sogno» dell'altro da sé femminile. È la *pazzia* di quest'ultima a falsare le sue percezioni della situazione relazionale. Per converso, l'elaborazione del contesto di relazione fornita dal poeta è presentata come una verità univoca.

36 Richiamo che, in *Spivi i sonni e le marchette, le stente lirette*, appariva verbalizzato nei vv. 8-9 nei termini immaginifici dell'*accarezzamento* della mano

37 D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 976: «Tanto gentile e tanto onesta pare | la donna mia quand'ella altrui saluta».

38 Apparato in Alighieri 2011, 977.

39 Cf. ad es.: G. Leopardi, *La sera del dì di festa* in Leopardi 1993, 110: «serena ogni montagna. O donna mia, | Già tace ogni sentiero, ».

40 Cf. *Monumentale bric-a-brac, mia parte* (vv. 6-7: «tu || pazza e maltrattata dalla fame di Storia»; vv. 11-12: «senza consolazione della tua | furiosa lunghissima pazzia.») e *Se per i ricordi l'anima trasalisce* (vv. 27-8: «la pazzia dell'incontro malformato | con la gattina auspicata, finita in una»).

L'incapacità di conformarsi a questa verità (come si è detto, frutto di un punto di vista basato sulla presa di coscienza identitaria omosessuale) è la ragione ultima della rottura tra i due, impegnati in una dialettica che resta, in definitiva, irrisolta – come testimoniato dall'uso del condizionale nel v. 7. Lo «strapparti» e il «farti» (termini che vengono accostati generando un senso di allitterazione enumerativa, oltre che di rima interna) sono infatti proiezioni ipotetiche del poeta: restano in sospenso come possibilità di appianamento del conflitto, non ingaggiate empiricamente.

La polarizzazione del discorso poetico in senso invettivale riguarda il testo dal v. 6 fino alla conclusione. Come già osservato, il rivolgimento impersonale all'altra, negli ultimi due versi, veicola un'osservazione irrisoria relativa alla sua condizione di persona *gelosa*. L'utilizzo della sineddoche carica di veemenza quest'ultima attribuzione. È infatti delle «maschili mutande» che la persona è *gelosa*, dunque di un oggetto che richiama contestualmente alla persona dell'amante, al suo genere maschile e, in maniera grottesca, ai suoi genitali. Il testo è così concluso da un'intenzione di ingiuria particolarmente accesa – assente dal testo successivo, in cui il tono del discorso, ancora riferito alla persona femminile di Rosselli, è ridimensionato da un senso pervasivo di tristezza e sconforto.

Per salvarci insieme nell'abisso
ahimè precipitando trovato
avremmo le nostre solitudini.

O lo specchio infranto delle nostre
fami. Io con i ragazzi avrei

5

il deserto popolato, tu
con la tua confusa pazzia
che sa solo il sapore della morte.

NA19 106 / IL71, IL91, TP 50

NA19 2. ahimè precipitando] ahimé precipitando

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 3. Seconda di tre poesie pubblicate in NA19 e poi inserite, nel medesimo ordine e senza varianti sostanziali, in IL71 e seguenti. Scansione: 10 10 11 - 10 9 - 9 9 11. Il testo prosegue la tematizzazione del rapporto con un altro da sé femminile, identificabile nella persona di Amelia Rosselli. Ciò è deducibile, oltre che dalla collocazione nella terza sezione, interamente dedicata al rapporto con l'autrice, dal posizionamento del termine «abisso» in *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte* in continuità con le *belliche variazioni* dell'altro da sé.⁴¹ La carica invettivale del discorso poetico risulta smorzata a favore di un tono espressivo malinconico. Questo è già osservabile nel v. 1, dove il poeta contestualizza figurativamente il *quid* della composizione: una proiezione ipotetica, relativa alla possibilità di *salvarsi* non da solo ma congiuntamente all'altra.

I tre versi della prima strofa formano un periodo unico, i quali elementi sintattici sono disposti in maniera anastrofica. L'impianto retorico raggiunge il punto di maggiore intensità tra il secondo e il terzo verso, dove la sequenza «precipitando trovato avremmo» formalizza un'inversione dell'ordine sintattico consueto. Le rispettive «solitudini» sono inquadrare dal discorso poetico come punto di ritrovo condiviso tra le due soggettività, una volta che queste sono *precipitate* «nell'abisso» – dunque in una dimensione altra, esistenzialmente negativa. Il termine, centrale per l'ontologia veterotestamentaria⁴² (e poi fortemente attestato nel frangente della dottrina mistica cristiana medievale e moderna), è già dantesco,⁴³ come anche l'associazione metaforico-sinestetica tra il dato del gusto e quello della «morte» formulata da

41 Cf. vv. 21-2: «le belliche | sul tema variazioni insorgenti dall'abisso».

42 Cf. ad es.: Giob, 38, 16: «Sei mai giunto alle sorgenti del mare | e nel fondo dell'abisso hai tu passeggiato?»; Giob, 38, 30: «Come pietra le acque induriscono | e la faccia dell'abisso si raggela.»; Is, 14, 15: «E invece sei stato precipitato negli inferi, | nelle profondità dell'abisso!».

43 Ad es. a. o.: Inf IV 7-9: «Vero è che 'n su la proda mi trovai | de la valle d'abisso dolorosa | che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.»; Inf XXXIV 100-1: «“Prima ch'io de l'abisso mi divella, | maestro mio”, diss'io quando fui dritto»,».

B. nell'ultimo verso.⁴⁴ La chiave alighieriana così riscontrata è utile per interpretare 'che cosa intenda' il poeta con il termine «abisso», riferito a una dimensione di ulteriorità ontologica concepita proprio nei termini del *giron* – dunque: di uno spazio ultramondano che non comporta l'annichilimento della soggettività e della volontà, ma in cui la persona è confinata, in uno stato di dolore privo di sollievo.⁴⁵ Nella poesia, la salvezza appare infatti come una possibilità negata. Le implicazioni sull'essere insieme dei due, e sul loro trovarsi, appaiono frustrate (nel v. 3) dalla specificazione relativa al rispettivo stato di *solitudine*. Nell'«abisso» in cui i due soggetti sono collocati, dunque, anche l'ipotesi di un incontro, al fine di unirsi per *salvarsi*, risulterebbe in un incontro tra «solitudini».

Nei cinque versi successivi, il senso di impossibilità viene reiterato a più riprese. La seconda strofa è formata, a differenza della precedente, da un periodo portato a conclusione prima della separazione strofica – che interviene come scissione interna alla frase successiva. Tramite la congiunzione disgiuntiva in apertura del v. 4, il poeta implica un senso correlativo tra il dato delle «solitudini» e la figura dello «specchio infranto delle nostre fami». La frammentazione dell'oggetto appare infatti come un'immagine corrispondente allo stato di separazione dei due – corrispondenza che viene esplicitata dall'attribuzione conclusiva nel v. 5. L'allegoria abissale-infernale risulta come il veicolo figurativo di una riflessione sullo stato relazionale dei due soggetti – irrimediabilmente compromesso e, nei termini della poesia, «infranto». A proposito dell'espressione, è interessante osservare come l'associazione metaforica dell'elemento dello *specchio infranto* al dato soggettivo (ai fini di indicare in questo uno stato di sofferenza e sconvolgimento) assuma un valore topico nell'orizzonte poetico contemporaneo. Relativamente al testo di *Per salvarci insieme nell'abisso*, è possibile supporre una derivazione intertestuale da *Le Miroir Brisé* di Jacques Prévert (1997, 176, testo pubblicato nel 1946 in *Paroles*) con il cui titolo l'espressione utilizzata da B. coincide letteralmente. L'ipotesi sul riferimento è supportata dalla registrazione di una seconda concordanza letterale, ancora area francese, in *Per salvarci insieme nell'abisso*: la locuzione «sapore della morte», nel verso conclusivo, coincide con l'ultimo verso di *Je voudrai pas crever* di Boris Vian (pubblicata per la prima volta in volume nell'omonima raccolta del 1962) che recita proprio «La saveur de la mort...» (Vian 1962, 13). La sussistenza del legame intertestuale è dunque supposta anche in base alla comunanza delle due occorrenze nel frangente della poesia francese contemporanea – di cui, negli anni composizione di *Invettive e licenze*, B. è un lettore attento.

Nei vv. 6-7 si registra una seconda anastrofe, innestata sull'*enjambement* determinato dalla separazione strofica, che acuisce il senso di frammentazione del discorso poetico. Il termine del «deserto» costituisce lo spazio onirico in cui, proseguendo

44 Cf. ad es. a. o.: Pur. I 73-5: «Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara | in Utica la morte, ove lasciasti | la vesta ch'al gran di sarà si chiara.»; D. Alighieri, *Io sento sì d'Amor la gran possanza* in Alighieri 1960, 95: «in uno stato e tanto Amor m'avvezza | con un martiro e con una dolcezza.».

45 Un'indicazione ulteriore sull'adozione da parte di B. della prospettiva dantesca è rintracciabile, ad es., nei due versi conclusivi di *Pregghiera*, in cui la ripresa dal testo biblico è operata contestualmente al riferimento a Inf XI 49-50: «e però lo minor giron suggella | del segno suo e Soddoma e Caorsa»). Ancora, nel v. 25 della stessa poesia, in cui l'immagine della «pioggia che bruciava» rimanda a Inf XIV – dove, pure, è ripresa da Dante la descrizione di Gen, 19, 24 (cf. commento a *Pregghiera*).

nella proiezione ipotetica, il poeta colloca sé stesso e la controparte femminile. La dimensione spaziale del paesaggio desertico fornisce così una specificazione figurativa, esplicitando – nuovamente – il valore allusivo dell'«abisso» in linea con il modello dantesco.⁴⁶ Le «solitudini» dei soggetti appaiono dunque *precipitate* in uno spazio vuoto che i due sono, in senso paradossale, chiamati a *popolare*. I termini dei «ragazzi» (allegoria dell'identità omosessuale) e della «confusa pazzia», vengono contrapposti come rispettivi attributi ontologici – in linea con quanto già osservato nelle composizioni precedenti. L'omosessualità di B., implicata in maniera *sineddotica* dal sostantivo plurale (i «ragazzi» in vece dei rapporti tra lui e i ragazzi), tuttavia, viene adesso contrapposta non al desiderio sessuale inappagato dell'altra, ma al suo stato di follia. Appaiono dunque modificati i termini della dialettica di separazione tra il poeta e Rosselli – che assumono, nel «deserto» abissale, i ruoli di due anti-progenitori mitici. Il discorso, dalla forte carica simbolica, assume infatti nei vv. 5-8 il senso di un'*antinarrazione* biblica, sostituendo al contesto paradisiaco dell'Eden quello, infernale, del paesaggio desertico.

L'asserzione di B. sul *popolamento* di quest'ultimo è inoltre caricata di un valore paradossale (oltre che antitetico rispetto alla narrazione biblica di Gen, 1, 28, in cui ad Adamo ed Eva è affidato il compito: «Siate fecondi e moltiplicatevi»). Il significato *generativo* del verbo risulta soppresso: il portato soggettivo di entrambi, traslato fisicamente nel «deserto» come apporto per il suo *popolamento*, è quello della «pazzia» e dell'omosessualità.⁴⁷ Il riferimento al dato della morte, posizionato in conclusione dell'ultimo verso come *fulmen in clausola*, contribuisce all'associazione di un significato ossimorico all'assurdo mandato generativo, nei confronti di cui si pone come estremo terminologico opposto. Il soggetto femminile, chiamato come quello maschile-omosessuale a popolare l'abisso desertico, è presentato come una persona conscia *unicamente* della morte – dunque: dissociata del tutto dalle possibilità di generazione vitale. Ancora, torna nel testo il tema della sterilità, centrale in diverse composizioni di *Invettive e licenze* – precedenti (come, ad es., *Eri nudo, per me: gli occhi avevano*,) e successive (come *Dov'è la sterilità che t'accompagna*). A questo proposito, è significativo registrare una citazione diretta del tema nella lezione di NA15 di *Preghiera*⁴⁸ – con cui, come si è detto, *Per salvarci insieme nell'abisso* condivide un impianto di elaborazione del piano esistenziale-abissale di origine dantesca.

46 Come si è detto: utilizzo del termine «abisso» per indicare non uno stato di annichimento soggettivo e dunque di sprofondamento nel vuoto ontologico, ma un contesto spaziale di cui il soggetto è abitante, e in cui esperisce un tormento.

47 La radice ispirativa dell'immagine dei due soggetti collocati *ex novo* da una forza extrasoggettiva in uno spazio (ontologicamente oltre che empiricamente nuovo) da *popolare* è identificabile in Gen, 3, in cui pure si legge della componente di «inimicizia» che Dio immette nel rapporto tra i due al momento dell'esilio dall'Eden. (Gen, 18)

48 Cf. apparato di *Preghiera*.

Cieco nella perfezione varco
i miei mari dell'angoscia, la
bocca amara, come i suoi fiati

che invano una bocca rintocca.
I baci, le carezze, i dolci
abbracci, l'infanzia di sapermi
lontano dal tuo corpo di madre:
tuo incerto sostituto

5

NA19 107 / IL71, IL91, TP 51 / PV19 84

NA19 3-4. suoi fiati | che invano] suoi fiati || che invano 5-6. bocca rintocca. | I baci,
] bocca rintocca. || I baci, 7-8. di madre: | tuo incerto] di madre: || tuo incerto.

Poesia di otto versi, come già la precedente, divisa in due strofe asimmetriche secondo lo schema: 3 / 5. Terza di tre poesie pubblicate in NA19 e poi inserite, nel medesimo ordine e senza varianti sostanziali, in IL71 e seguenti. Scansione: 10 9 9 - 9 10 10 7 9. Nel testo si registrano due punti di consonanza paratestuale particolarmente significativa a livello di marcatura stilistica:

- v. 2: «mari dell'angoscia»: v. 1 de *Il mare di soggettività sto perlustrando*.
- vv. 6-7: «l'infanzia di sapermi | lontano»: v. 2 di *Cullavo la tua disperazione*: «innocenza di saperti diverso,»; vv. 17-18 di *La mia discesa nel più infantile dolore, in te*: «la consolazione | di sapermi stroncato»; vv. 27-8 di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*: «l'innocenza di sapersi | normali!»; vv. 55-6 di *All'Ambra Jovinelli*: «il giorno | femminile e austero di sapersi fonte».

A questi, ancora a livello di rete paratestuale, si aggiungono le coincidenze:

- v. 3: «bocca amara»: vv. 3-4 di *Ora che i millenni invano ti sfiorano*: «questo dolore | amaro nella bocca»; vv. 12-13 di *Solo nel sogno ritornerai, ma*: «solo amaro | lasciano nella bocca». ⁴⁹
- v. 3: «fiati» [in fine di verso]: v. 7 di *Solo nel sogno ritornerai, ma*: «fiato» [in fine di verso].
- vv. 5-6: «i dolci abbracci,» [in fine di verso]: v. 1 di *Sicario che rintocchi i dolci baci*. [in fine di verso].

49 L'aggettivo risulta utilizzato, in aggiunta, in altre sei occorrenze nella raccolta: *Il serpente inquieto che indugiava*, v. 15: «dell'amara mia sconfitta.»; *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, vv. 3-4: «Arriva amara, vedi, in elemosina | la poesia»; *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*, v. 2: «della tua amara pazzia»; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*, v. 3: «meglio inghiottire i bocconi amari»; *All'Ambra Jovinelli*, v. 71: «sul volto amaro di miseria»; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*, vv. 7-8: «il miele | amaro dell'Inferno».

- v. 7: «lontano dal tuo»: v. 3 di *Perpetravi silenzi*; «lontano dagli occhi»; v. 13 di *Simile a Giacobbe che lotta*: «lontano da me»; v. 14 di *Sicario che rintocchi i dolci baci*: «Lontano da me, da me lontano».
- v. 7: «tuo corpo»: v. 4 de *Il serpente inquieto che indugiava*: «chiamava il tuo corpo»; v. 3 di *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*: «messa a punto del tuo corpo»; v. 7 di *Dov'è la sterilità che t'accompagna*: «Spendi il tuo corpo santo»; vv. 14-15 di *Id.*; «il sole | del tuo corpo.»; vv. 7-8 di *Nessuna notte risarcirà quella notte*: «Il distacco | del tuo corpo»; v. 11 di *Sicario che rintocchi i dolci baci*: «sventura per il tuo corpo schivo»; v. 1 di *È il tuo corpo santo che m'illude*; v. 9 di *È il tuo corpo santo che m'illude*: «aspetto il tuo corpo mortale».

La registrazione dei richiami interni alla raccolta permette di identificare nel testo un carattere di emblematicità espressiva e stilistica. Lo stesso è osservabile sul piano della tematizzazione, che si presenta in linea con i nuclei principali di *Invettive e licenze*. L'accentramento del discorso poetico nello spazio della percezione soggettiva, già identificabile nell'*incipit* attributivo-dichiarativo, costituisce il principale motivo di focalizzazione della poesia. Il soggetto esprime la propria condizione di sofferenza, integrando l'approccio descrittivo ed enumerativo – riferito agli elementi empirici e memoriali – a una prospettiva onirica. All'apertura del v. 1, dedicata allo stato ontologico soggettivo espresso metaforicamente dall'aggettivo «cieco», segue il ritratto di un orizzonte di dolore iperbolico. L'lo attraversa i «mari» della propria «angoscia», dunque uno spazio intra-soggettivo costituito dalla sofferenza stessa, la cui grande profondità è espressa dalla declinazione al plurale del sostantivo. L'associazione tra i termini del *mare* e dell'*inquietudine soggettiva* è già dantesca: in *Inf I* 19-24 (dove appare l'immagine metaforica del «lago del cor», in cui convergono il dato acquatico e quello percettivo interiore) il poeta integra nel discorso allegorico lo stato del proprio «animo» alla figura del naufrago nell'atto di fuoriuscire dalle acque del «pelago». Il ritorno della formulazione nel primo verso de *Il mare di soggettività sto perlustrando*, come già sottolineato, costituisce un ulteriore motivo di interesse: permette infatti di stabilire un parallelismo tra il termine della «soggettività» e quello dell'«angoscia», e di notare come l'implicazione intertestuale contenuta nel verso⁵⁰ venga rifunzionalizzata da B. all'interno di un sistema stilistico ed espressivo stratificato.

Il primo periodo sintattico è esteso fino al primo verso della seconda strofa, contrariamente alla lezione di NA19, in cui si osserva una coincidenza tra l'estensione del periodo e quella della strofa stessa. Come registrato in apparato, nella prima versione della poesia tale coincidenza è ripetuta anche per la strofa successiva, conclusa dai due punti e seguita dal v. 8 in posizione isolata. L'intervento sul testo, volto a modificarne la scansione, rompe dunque l'ordine di separazione originariamente basato sui singoli blocchi sintattici e genera un effetto di asimmetria. All'immagine dei «mari dell'angoscia» segue quella della «bocca amara», retta sintatticamente dal verbo «varco». L'associazione tra i due lemmi implica un'allusione sessuale (poi ripresa nei vv. 5-6 di seguito alla ripetizione del sostantivo, stavolta associato in rima baciata a «rintocca»). È così stabilito dal poeta un parallelismo tra il *varcare* il proprio

50 Cf. commento a *Monumentale bric-a-brac, mia parte*.

orizzonte di sofferenza interiore e il *varcare* la «bocca» di un altro da sé. I «baci, le carezze, i dolci abbracci» sono parte di una dialettica relazionale che vede sovrapporsi, nel contatto fisico con l'altro, un significato di attraversamento del proprio dolore. Torna quindi riaffermato il senso di presa di coscienza identitario-sessuale come fonte di sofferenza, la cui cospicuità è reiterata nei vv. 6-7.

Il senso di *separazione* implicato dal proprio essere omosessuale (come si è detto: in coincidenza di uno stato ontologico di *homo patiens*) è radicato nel soggetto come fattore fondante non solo della sua persona, ma della sua storia personale. All'altro da sé, evocato in senso *sineddotico* (il «corpo» in vece della persona) e sessualizzato, è infatti sovrapposto il dato della maternità, declinata in termini negativi. Rispetto a essa il poeta dichiara una *lontananza* contestualizzata nell'orizzonte aurorale della propria tenera età: la consapevolezza identitaria (il *sapersi*) appare innestata nella presa di distanza dal corpo femminile-materno nel frangente della sua fase infantile. Il dramma della separazione tra il soggetto infantile e quello materno è così implicato dal poeta nella fenomenologia dei suoi rapporti sia sessuali che emotivi (*attraversamento* delle *angosce*). Il verso conclusivo corrobora il nesso negativizzante: alla *lontananza* è conseguente il sentire riflessivo dell'io che si proietta, in maniera *incerta*, come «sostituto» della propria maternità. Il discorso di B. esprime così un'idea – a cui afferisce a più riprese nella raccolta⁵¹ – relativa alla convergenza, nella propria identità omosessuale, di un dato femminile.

È interessante notare come questo aspetto della riflessione venga tematizzato in maniera coincidente da Mieli in *Elementi di critica omosessuale*, in cui pure la riflessione verte – in aperta critica alla lettura freudiana delle due diverse declinazioni del complesso edipico (l'una positiva, eterosessuale, e l'altra negativa, omosessuale)⁵² – sull'implicazione di un dato identificativo-materno nella persona omosessuale.⁵³ L'assunzione di questa prospettiva da parte di B. appare, in ogni caso, formulata nell'ambito di una precedente riflessione teorica. Quest'ultima incontra, nel momento della composizione del testo, un'elaborazione in chiave estetica, che tuttavia non sopprime l'assetto speculativo originale. Il motivo centrale della poesia è infatti quello della riflessione identitaria. Le interazioni relazionali con l'altro da sé e lo scavo interiore-emotivo vengono non solo tematizzati, ma elaborati

51 Ad es.: *Monumentale bric-a-brac, mia parte*, vv. 1-2: «mia parte | ctonia femminile consciamente inquisita».

52 A proposito del tema della concettualizzazione freudiana dell'omosessualità, si rimanda a Bassi, Galli 2000, [*praesertim*] VIII-IX: «Nonostante la fama generalmente pessima di cui Freud è andato rivestendosi agli occhi della maggior parte degli analisti omosessuali [...] in realtà le posizioni di Freud sul tema dell'omosessualità mostravano una modernità e un'apertura mentale davvero inusuali per una persona dei suoi tempi. Se da un lato è vero che Freud esprimeva il suo pessimismo circa il fatto che un soggetto omosessuale potesse modificare il proprio orientamento sessuale nel contesto di un trattamento analitico, e se è vero che nelle sue prime teorizzazioni (ad esempio, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* [...]) egli spiegava l'omosessualità come una fissazione a un livello meno maturo di sviluppo psicossessuale, è anche vero, dall'altro, che in momenti successivi Freud si mostrò molto disponibile a eliminare dalla sua concettualizzazione dell'omosessualità la presenza di qualsiasi coloritura patologica e a considerarla alla stregua di uno tra i tanti possibili orientamenti sessuali».

53 Mieli 2022, 58-60.

come materia compositiva.⁵⁴ Si tratta di un procedimento poetico che attraversa diametralmente *Invettive e licenze*, e che si rende particolarmente osservabile nella terza sezione – in funzione del più elevato grado di direzionalità dedicatoria di essa.

La tematizzazione del rapporto con Amelia Rosselli consente infatti non solo una più chiara identificazione delle coordinate ispirative delle singole poesie, ma pone anche in maggiore risalto, nella composizione di queste, il dato latamente esperienziale. Si rende così più chiara l'intenzione del poeta di focalizzare la propria scrittura sui movimenti di un'interrogazione riflessiva suscitata, in larghissima parte, dall'incontro con l'altro da sé. Relativamente al testo di *Cieco nella perfezione varco*, quest'ultima figura è ancora identificabile nella persona di Rosselli, in funzione (oltre che del posizionamento del testo nella sezione) della coincidenza con *Quante albe ci videro in piedi*, in cui già il dato dell'*incertezza* appare evocato in riferimento al dubbio esistenziale di lei, definita «incerta di essere donna senza stelle». Coincidenza estesa, anche, alla riflessione del soggetto scrivente, che in entrambi i testi si dichiara «incerto» (aggettivo che resta sottinteso nella prima delle due sedi) della propria maschilità: «io | che sono solo all'Anagrafe maschio».⁵⁵

54 Esemplare, a questo proposito, l'ultimo testo della raccolta, in cui il poeta fornisce una chiave per interpretare i processi poetici dell'opera. Questi appaiono come un'*interrogazione* sulla «verità» del sé («Qual è la verità? M'interrogo, | io, io, colmo di pietà per me stesso!») condotta a partire dall'elaborazione del dato memoriale e dello scavo interiore come punti di focalizzazione dello sguardo, e come materia tradotta in senso estetico dalla composizione.

55 Cf. commento al testo.

Cuore di pietra, bosco dell'indistinto
mai visitato, visceri della terra madre

putrefatte che vorrei di morte minacciare!

Come ti odio. Hai rovinato la mia poesia!

È nel mio dolorante cervello la tua
immagine pietrificata.

5

NA18 87 / IL71, IL91, TP 52

Documenti: C2D63v, C2D65

In C2D63v i primi due versi della poesia appaiono dattiloscritti a ridosso del margine inferiore del foglio, di seguito alla poesia inedita *Chi ti ha ridotto così. L'asperità*, datata 1970. La stessa datazione è apposta dal poeta al termine di C2D63r, in cui pure appaiono manoscritte la poesia inedita *Volevi destreggiarmi e ti sei tirato* e *Le illogiche parole dell'amante* (datata «10 maggio 1970») poi pubblicata in IL71, oltre a un appunto memoriale.⁵⁶ In C2D65 *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto* è manoscritta di seguito ad *Ad A. R.* e alla poesia inedita *Dalla finestra sei passato mentre*. Sul margine superiore destro del foglio, come titolo di quest'ultima, l'autore scrive: «Amelia Rosselli», sottolineato.

C2D65 2. visceri della] viscere della 3. di morte] >mi< (sovrascritto: «di») morte 4-6.
mia poesia! || È nel mio dolorante cervello la tua | immagine pietrificata.] mia poesia!
| È nel mio cuore (in *interlinea*: «dolorante») la tua immagine | pietrificata.

NA18 3-4. mia poesia! || È nel] mia poesia! | È nel

Poesia di sei versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema simmetrico 2 / 1 / 1 / 2.
Scansione: 12 14 [5+9] - 14 [7+7] - 15 [9+6] 12 9. In un breve commento al testo, Chiummo sottolinea che

ricorrente e anfibia è l'invettiva scagliata [da B.] contro il 'tu materno' – nel senso più ampio, rapportabile a quelle reali e insieme mitiche Madri che lo proteggono e lo distruggono – che si condensa nella violenza più esplicita dei suoi versi.⁵⁷

⁵⁶ Cf. apparato di *Le illogiche parole dell'amante*.

⁵⁷ Chiummo 2015, 192. Il testo della poesia, che segue alla citazione, è riportato nel saggio senza separazioni strofiche.

La sua lettura identifica una stratificazione del dato materno a cui è rivolta l'invettiva. Secondo la prospettiva della studiosa, le due dimensioni (quella reale e quella figurata) coesistono in un *unicum* referenziale. A proposito del primo livello, è necessario ricordare che la *persona materna* a cui B. si riferisce nella poesia è localizzabile in Amelia Rosselli – come testimoniato, oltre che dal posizionamento nella terza sezione, da quanto registrato in apparato a proposito di C2D65, in cui la poesia è manoscritta sullo stesso foglio in cui appaiono due testi (l'uno inedito e l'altro edito) esplicitamente dedicati all'autrice. Considerato questo dato, la lettura di Chiummo si mostra in linea con quanto sostenuto da Paris a proposito della *maternità* che il giovane poeta 'richiedeva', in un contesto di reciproco disattendimento di necessità emotive e relazionali, a Rosselli.⁵⁸

La presenza referenziale di una figura materna è testimoniata dall'intervento testuale sul v. 2, osservabile nel passaggio da C2D65 a NA18 e seguenti. La sostituzione del sostantivo «viscere» con «visceri», oltre a implicare sfumatura linguistica arcaizzante, attenua la possibilità di considerare la locuzione «viscere della terra» come una semplice citazione dell'espressione fraseologica comune. L'introduzione in quest'ultima di un fattore distorsivo determina infatti l'attribuzione di maggiore risalto al dato aggettivale seguente, che risulta leggibile – in linea con l'intero verso – in chiave metaforica. Il passaggio acquista interesse per un secondo motivo, legato alla derivazione pasoliniana. Sebbene nell'opera poetica di Pasolini siano attestati sia il sostantivo «visceri»⁵⁹ che «viscere», quest'ultimo è impiegato nel celebre passaggio de *Le ceneri di Gramsci* a cui B. appare riferirsi nella prima strofa della poesia. Scrive infatti Pasolini:

con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore⁶⁰

L'occorrenza del sostantivo è rilevata di seguito a quella di «cuore», nel verso precedente, in coincidenza con quanto si osserva nei vv. 1-2 di *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto*. Nel verso successivo del testo pasoliniano, inoltre, si registra l'utilizzo dell'aggettivo «paterno», in concordanza speculare del termine «materno» impiegato da B. In rapporto a queste coincidenze testuali, la versione dell'originale «viscere» in «visceri» da parte del poeta appare rispondere a una necessità di distacco dal modello di riferimento (prospettiva adottata, rispetto all'opera di Pasolini, a più riprese in *Invettive e licenze*).⁶¹ La variante testimonia così un'intenzionalità dell'autore riferibile, parimenti, a ragioni intra- ed extratestuali. L'analisi del v. 1 su base paratestuale, inoltre,

58 Paris 2020, 145: «[Amelia Rosselli] Fu per lui una “madre”, prima di Elsa Morante, “e dunque Ponte Sisto non l'attraverso più per venirti a trovare”».

59 Cf. ad es.: P.P. Pasolini, *Lacrime* in Pasolini 2009, 246: «nella platea di oggi, ho come un serpe | nei visceri, che si torce: e mille lacrime».

60 P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* in Pasolini 2009, 820.

61 Cf. commento a *A Pier Paolo Pasolini*.

consente l'identificazione di una seconda occorrenza, nell'opera poetica di B., dell'espressione (fraseologica, anch'essa) «cuore di pietra», che appare utilizzata nel 1990 in *Libro di poesia* come titolo per la seconda stesura di *Scriverti è stare un po' vicino*.⁶²

I primi due versi del testo consistono in un'accumulazione enumerativo-figurativa. Tra le immagini corporali del «cuore» e dei «visceri», collocate in posizione chiara, il poeta inserisce quella paesaggistico-onirica del «bosco dell'indistinto». Rispetto a quest'ultima (come anche nei confronti dei «visceri» nel v. 3) B. esplicita i termini della propria interiorizzazione: lo spazio onirico del «bosco» non è mai stato «visitato» da lui, i «visceri della terra» sono oggetto del suo desiderio di minaccia. I due dati sono dunque caricati di polarità opposte: la seconda connotata da un senso di inquietudine e violenza e la prima, al contrario, da una componente salvifica. La specularità della lettura positivo|negativa è testimoniata anche dai relativi passaggi attributivi: la *putrefazione* (v. 3) è preceduta dall'*indistinzione* (v. 1). Da questa tensione oppositiva è esclusa la locuzione iniziale, isolata dal resto del discorso poetico e non oggetto di considerazioni ulteriori da parte del poeta. All'isolamento contribuisce la sostituzione, nel passaggio da C2D65 a NA18 e seguenti, del sostantivo «cuore» con «cervello». L'azione elimina infatti l'effetto di corrispondenza, presente nella prima lezione, tra l'inizio e la fine del testo, permettendo inoltre di attribuire il «cuore di pietra» all'interiorità del poeta (a cui è fatto specifico riferimento tramite l'utilizzo dell'aggettivo possessivo «mio»).

Nella lezione definitiva, l'effetto di corrispondenza 'circolare' tra inizio e fine è implicato al dato della *pietra*, che appare nel v. 6 come fattore connotativo dell'«immagine» dell'altro da sé. Alla dichiarazione invettivale del v. 4, seguono infatti due versi – conclusivi – interamente dedicati a una seconda dichiarazione relativa allo stato di elaborazione interiore del rapporto tra l'io e l'altra (come si è detto, identificabile in Rosselli). Quest'ultima «è» *dentro* il poeta: ferma in lui come materia «pietrificata» e, dunque, inamovibile. Il punto di vista che il poeta esprime rispetto all'altra è dunque quello di una posteriorità: l'«immagine» resta pietrificata in funzione dell'interruzione, già intercorsa al momento della composizione, del rapporto – in linea con le espressioni di astio formalizzate nei v. 3 e v. 4. La condizione di sofferenza dell'io, asserita dalla formula anastrofica e *sineddotica* (il «cervello» in vece della persona) del v. 5, è direttamente implicata dalla presenza granitica dell'altra *dentro* di sé. Il testo assume dunque una dimensione totalmente dichiarativo-espressiva, priva di svolgimento diegetico. A questa concorre la separazione dei due versi centrali in unità minime: il dispositivo rafforza il senso fatico della poesia, e contribuisce alla sua polarizzazione – come già rilevato da Chiummo – nell'area delle *invettive* più veementi della raccolta.

62 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 738.

Il tè bollente e i pasticcini
pagati dal tuo Padrone insolente

che mandava il cascherino
occhicerulo a provocarmi.

Poi ho saputo che è morto
di cancro. Ma il cascherino
non è cambiato. Ha solo
un po' più di barba
sul mento baciato.

5

IL71, IL91, TP 53

Documenti: C8D1, C8D22

Datazione: 1970 (C8D22)

In C8D22 al testo è aggiunto un decimo verso: «da chissà chi», poi cassato. La poesia è manoscritta di seguito a *La sapevi lunga. Imposte* (datata anch'essa 1970): accanto alle due, sulla destra, B. annota rispettivamente «1» e «2». Segue una poesia inedita di sei versi, *Donna che mi imboschi* – accanto a cui, sulla sinistra, scrive «no.» sottolineato.

C8D1 2-3. dal tuo Padrone insolente || che mandava] dal padrone del bar | all'angolo insolente | che mandava 6. cancro. Ma] cancro. ma 9. sul mento baciato] om.

C8D22 2. dal tuo Padrone] dal (*in interlinea*: «tuo») padrone 8. barba.] barba >.<

Poesia di nove versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 2 / 5. Scansione: 9 11 - 8 9 - 8 8 7 6 6. Il testo consiste in un *divertissement*: il *focus* della sezione, rivolto al rapporto tra il poeta e Amelia Rosselli (poi ripreso nel testo successivo, *Ti spingerò nell'ombra. Figura*) risulta disatteso in funzione di una tematizzazione altra. Il discorso poetico, dalle tinte grottesche, è orientato in senso memoriale: dal punto prospettico del momento presente, B. richiama una situazione – di rapporto, anch'essa – esperita. Il v. 1 stabilisce le coordinate figurative a cui l'azione del ricordo si riferisce. L'assenza del verbo principale conferisce al verso un aspetto enunciativo che, se considerato nel frangente della memoria, risulta finalizzato all'identificazione di un punto focale. Il «tè» e i «pasticcini» assumono così una funzione *sineddotica* di rimando alla cornice esperienziale relativa a essi, che trova nel testo un approfondimento. Il dato edibile è già presente in Penna, che in *O Zelindo, non sa la tua notte* cita i «pasticcini» nel medesimo frangente di rivolgimento memoriale soggettivo.⁶³

63 Penna 2017, 110: «O Zelindo, non sa la tua notte | i miei pensieri. Nel sonno riassapori | i molti pasticcini. O forse ridi».

Nei vv. 2-3 il discorso si rivolge ai due protagonisti della poesia: un «cascherino» e il suo «Padrone». Il primo è il giovane garzone di un fornaio, a cui B. fa riferimento usando un lessema colloquiale di area romana. È significativo notare come questa figura (e la contestualizzazione linguistica del suo sostantivo) costituisca l'oggetto di una riflessione di Pasolini, pubblicata nel 1974 sul quotidiano «Il Mondo»:

Ora che il modello sociale da realizzare non è più quello della propria classe, ma imposto dal potere, molti non sono appunto in grado di realizzarlo. E ciò li umilia orrendamente. Faccio un esempio, molto umile. Una volta il fornarino, o cascherino – come lo chiamano qui a Roma – era sempre, eternamente allegro [...]. Ora ci sono degli adulti della mia età così aberranti da pensare che sia meglio la serietà (quasi tragica) con cui oggi il cascherino porta il suo pacco avvolto nella plastica, con lunghi capelli e baffetti, che l'allegria «sciocca» di una volta.⁶⁴

La lettura del passaggio rivela una convergenza interessante del discorso di Pasolini sul tema del *potere* a cui già si riferisce B. in *Il tè bollente e i pasticcini* – dove, in linea anche con una ragione di critica umoristica, attribuisce al «Padrone» la lettera maiuscola. Tale attribuzione, come testimoniato dai dati registrati in apparato, è frutto di una riflessione autoriale stratificata: sia in C8D1 sia in C8D22 (in cui l'iniziale appare cassata e corretta come secondo la lezione definitiva) il sostantivo è scritto con l'iniziale minuscola. Si aggiunge, inoltre, la citazione da parte di Pasolini del dettaglio dei «baffetti», coincidente con la specificazione conclusiva della poesia di B., dedicata proprio ai peli facciali del «cascherino».

Un ulteriore riferimento intertestuale significativo a proposito della connessione tra la persona di B. e il «cascherino» è offerto da Laura Betti in *Teta veleta*. Riferendosi al poeta tramite lo pseudonimo «Aduca Jovinelli»,⁶⁵ nell'ambito del *memoire* l'autrice descrive una dinamica di rapporto tra i due soggetti in questi termini:

Aduca Jovinelli non si muove da Campo de' Fiori. Puntuale, alle 8,37 del mattino, spalanca la finestra perché deve passare il cascherino del fornaio. Aspetta di averlo sotto tiro e quindi gli molla uno sputo verse ramarro al centro della testa ricciuta. Poi chiude la finestra, appagata, vola al telefono, scioglie le trombe e canta: «Prontooooo? Prontooooo? Mia caraaaaa? è fataleeee! LUI non c'è più... non cè piùùùùù!» (Betti 1979, 171)

Oltre alla notazione della coincidenza nella citazione del «fornai», presente anche nel testo di Pasolini, il passaggio consente di ipotizzare la sussistenza di una radice biografica alla base della composizione de *Il tè bollente e i pasticcini*. La dinamica descritta da Betti (attraverso il filtro dell'estetizzazione paradossale) afferisce infatti alla realtà esperienziale di B. – il quale, nel suo ricordo, appare rapportarsi effettivamente in senso conflittuale e provocatorio con il giovane garzone.

La figura del «Padrone» costituisce nel testo una controparte antagonista del «cascherino». La negatività della sua persona è già implicata, nel v. 2, dall'attribuzione

64 P.P. Pasolini, 11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia in Pasolini 1999, 330-1.

65 Cf. commento ad *All'Ambrà Jovinelli*.

dell'aggettivo «insolente», e trova un riscontro nei due versi successivi che portano a conclusione il primo periodo sintattico. Qui la situazione assume un carattere grottesco: la figura dominante *manda* l'adolescente a *provocare* (verbo utilizzato per implicare una sfumatura sessualizzata) il poeta. L'aggettivo «occhicerulo», di ascendenza letteraria, è già utilizzato da D'Annunzio nell'*Alcyone* («O uomo occhicerulo, m'odi!»)⁶⁶ e viene ripreso da B. per creare un contrasto tra livelli linguistici: colloquiale il primo, del sostantivo, e 'alto' il secondo, dell'aggettivo. La discrasia tra i due registri contribuisce a caricare il discorso di un senso di ridicolo (lo stesso che soggiace probabilmente alla scelta della maiuscola iniziale per il «Padrone»). L'intento del poeta non è tuttavia quello di stabilire un contesto espressivo umoristico positivo. La circostanza a cui si rivolge nella memoria, al contrario, è attraversata da un senso di inquietudine, che trova un punto di culmine nei vv. 5-6. Questo è generato dalla formulazione in termini lapidari della morte del «Padrone», la cui descrizione asettica è corroborata dall'aggiunta del lugubre dettaglio del «cancro». Ancora, alla negatività della figura dominante B. contrappone quella del giovane, che dichiara non essere «cambiato» – e, dunque, non essere interessato dal fenomeno di deperimento della sua ex-controparte egemone.

La sussistenza di un rapporto binario tra i due è rafforzata dall'associazione tra il «Padrone» e il «cascherino» nei termini di un rapporto di dominanza, stabiliti nei vv. 2-3. A generare questo contesto di significato contribuisce lo scarto, nel passaggio da C8D1 a C8D22 e seguenti, del dettaglio del «bar» come oggetto effettivo della padronanza. L'eliminazione dispone il discorso poetico in modo da originare implicitamente l'associazione – da cui resta esclusa la persona (il *tu*) a cui il poeta si riferisce nel v. 2. L'aggettivo possessivo «tuo» implica infatti la presenza di un referente diretto, 'in ascolto' della narrazione di B. come parte che viene resa partecipe dell'accadimento. Questa dimensione referenziale contribuisce a dotare la conclusione del testo di una sfumatura ironica – in linea con l'impostazione umoristico-grottesca generale. Negli ultimi tre versi, il discorso assume infatti il senso del pettegolezzo: il poeta riferisce della relazione che intrattiene, una volta morto il «Padrone», con il «cascherino» – il cui volto, originariamente fonte di *provocazione*, viene infine «baciato».

Secondo la lettura di Paris, ad ascoltare la chiacchiera sarebbe, ancora, Amelia Rosselli. Scrive: «Mentre al mattino prendono il tè bollente e i pasticcini, [B. e Rosselli] concupiscono "il cascherino occhiceruleo" mandato dal vecchio padrone che le aveva venduto l'appartamento, poi morto di cancro» (Paris 2020, 145). Una traccia ulteriore del rapporto tra la poesia e la dimensione biografica effettiva di B. è rintracciabile, inoltre, nella prosa *Manualetto del vizio* (pubblicata in NA48, ventidue anni dopo IL71), in cui si legge: «Anche un fattorino una volta mi eccitava. Lo aspettavo con ansia mentre saliva le scale».⁶⁷ A distanza di poche righe, la considerazione è seguita da un nuovo riferimento: «Il fattorino è brutto, antipatico e vecchio per i miei gusti».⁶⁸ È così ripreso schema di scansione del rapporto in due momenti (come già nella poesia), intervallati da un passaggio di tempo. Lo stesso che determina, in *Il tè bollente e i pasticcini*, la presenza finale di «un po' più di barba» sul volto dell'altro.

66 G. D'annunzio, *Versilia* in D'Annunzio 2018, 284.

67 NA48 57 (il testo è poi ripubblicato in AAC96 181-6).

68 NA48 58.

Ti spingerò nell'ombra. Figura
femminile di botte riempita e
di terrore quando t'aspettavo

giustiziera con la tua pazzia
e in mano la pistola per farmi
fuori.

5

Dove sei ora. Chi cerchi volentieri
d'ammazzare. Il mio seme
solo forse sale a bagnare
le tue lacrime di gioia.

10

NA19 108 / IL71, IL91, TP 54

NA19 8. mio seme |] mio sperma

Poesia di dieci versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 4. Scansione: 10 11 10 - 10 10 2 - 12 7 8 8. Il testo apre una sequenza di quattro già pubblicati in NA19 (in ordine differente).⁶⁹ Nel primo verso il poeta formalizza una dichiarazione relativa al rapporto con l'altro da sé femminile, adottando un tono espressivo solenne. Il dato dell'ombra, che presenta sei occorrenze nella raccolta,⁷⁰ evoca una dimensione figurativa orfica – in contrasto con le scelte espressive seguenti che appartengono, nella quasi totalità dei casi, alla sfera della colloquialità. L'associazione tra il verbo e il sostantivo appare probabilmente orientata da una memoria dannunziana rivolta alla *Seconda offerta* del *Notturmo*, in cui si legge: «La spingo; salgo. Non so perché, pavento nell'ombra il tonfo» (D'Annunzio 1921b, 112). Il tono solenne della dichiarazione incipitaria è poi ridimensionato nel verso successivo, tramite l'accostamento delle tessere colloquiali nell'espressione «di botte riempita» – disposte in anastrofe.

Dopo il punto fermo, in punta del v. 1, è posizionato il sostantivo «figura», isolato dall'*enjambement* (poi reiterato, con diversi gradi, fino alla conclusione del testo) all'aggettivo «femminile». Nel secondo periodo sintattico, esteso fino al termine della seconda strofa, il discorso poetico assume il tono invettivale nei confronti della persona femminile – localizzabile, in linea con gli altri testi della sezione, in Amelia Rosselli. Quest'ultima viene presentata come «riempita» di «botte» e di «terrore», dunque in uno stato di sofferenza contestualizzato in un passato recente. L'orizzonte temporale, evocato dalla coniugazione all'imperfetto indicativo del verbo nel v. 3, è infatti

69 Cf. apparato.

70 Cf. *Il serpente inquieto che indugiava*: «e l'ombra della morte passeggiava»; *Alla fermata del tram, a mezzanotte*: «Che la tua ombra non mi pesi troppo addosso»; *Nella luce fioca mi lecco*: «Chi è nell'ombra solo sa»; *Fumavi sigarette drogate*: «E nell'ombra il paradiso»; «*Non c'è altra donna fuori di me*: «ti porta nell'Ombra. Io sola». A queste si aggiunge un'occorrenza del termine *penombra*, nel primo verso de *All'Ambr Jovinelli*: «Cinema in penombra che m'accoglievi».

connesso a una situazione di relazione con il poeta – legame che, nel momento presente, risulta interrotto. La proiezione futura del v. 1 è così contrapposta a un'azione di ricordanza riferita a uno stato di cose permeato da atteggiamenti violenti. Si osserva una corrispondenza, per contrapposizione, tra lo *spingere nell'ombra* di B. e desiderio, da parte di Rosselli, di *farlo fuori*. Le due espressioni sono formalizzate adottando registri diversi: allo slancio orfico iniziale corrisponde, in seconda battuta, una locuzione idiomatica. Il tono del discorso è inoltre 'abbassato' dalla specificazione ironica dello stato esperienziale di Rosselli come *pazza* e «giustiziera» (v. 4).

La terza strofa presenta un *incipit* speculare alla prima: è nuovamente aperta da un verso contenente una proposizione conclusa dal punto fermo e proseguita da una seconda, al contrario, interrotta dall'*enjambement*. La formalizzazione dichiarativa iniziale assume tuttavia il senso di una domanda indiretta, poi reiterata nella seconda proposizione – conclusa ancora dal punto fermo nel verso successivo. Le domande, poste in senso retorico, sono dunque due: la prima è riferita all'ignoranza del soggetto scrivente sullo stato locativo dell'altro da sé; la seconda all'identità di chi abbia preso il suo posto come oggetto del desiderio di omicidio. Ancora, è osservabile una relazione interdiscorsiva con il testo del *Notturmo* dannunziano, nella cui *Terza offerta* si ritrovano il posizionamento, in apertura di paragrafo, della domanda sullo stato locativo del referente («Dove sei? Sei nella tua casa, con la tua donna e col tuo cane?» [D'Annunzio 1921b, 342]) e l'occorrenza plurima del sostantivo «lacrime»,⁷¹ che conclude il testo di B.

I tre versi finali sono dedicati alla proiezione ipotetica, da parte del poeta, relativa alla persistenza di uno stato di desiderio del soggetto femminile nei suoi confronti. Questo è espresso dalla sovrapposizione tra il dato del «seme» a quello delle «lacrime», formalizzata metaforicamente dalla locuzione allitterativa – ordinata anastroficamente – nel v. 9. La trivialità dell'immagine è attenuata nel passaggio da NA19 e IL91 e seguenti, come registrato in apparato. Il dato fisiologico seminale, evocato nella prima lezione in maniera diretta, risulta mediato: la tensione oscena è così ridimensionata nella sola componente proiettivo-figurale della metafora, ed eliminata dal dato semantico. Nel risultato finale dell'associazione tra il «seme» e le «lacrime», è inoltre possibile identificare una coincidenza ispirativa con il celebre titolo caproniano *Il seme del piangere*, apposto alla raccolta pubblicata – ancora da Garzanti – dodici anni prima di IL71.

71 Cf. D'Annunzio 1921b, 353: «I solchi delle lacrime erano scolpiti nelle gote fin giù al mento.»; D'Annunzio 1921b, 371: «Un filo di sangue e di lacrime cola dalla commessura delle palpebre afflosciate.»; D'Annunzio 1921b, 377: «Lacrime senz'anima scendono alle mie labbra secche.»; D'Annunzio 1921b, 413: «La luna brilla nella visiera di cristallo che mi fanno le lacrime.»; D'Annunzio 1921b, 460: «Se il piatto fosse pieno di sangue, o di lacrime.»; D'Annunzio 1921b, 493: «a te consacro queste mie bende intrise di sangue impoverito e di lacrime fredde.».

Dove la notte calza la mattina di un buio splendore t'aggiri malata di desiderio importuno,	
di commiato, la stanza vede i gatti miei masturbati e indifesi aggirarsi in cerca di suicidio che la finestra chiusa vieta e tu	5
la mia umiltà vestita dal Tempo di questa vana atterrita poesia	
offendi mortale e culli la vendetta. È la tua natura volgare che ti vendica, la mia cecità insana, la terra che sputerà uno dei due eternamente.	10 15

NA19 112 / IL71, IL91, TP 55

NA19 4. commiato, la] commiato. La 11. vendetta. E la] vendetta. È la

Poesia di quindici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 3 / 4 / 2 / 6. Scansione: 11 9 11 - 9 11 10 10 - 10 11 - 8 10 8 5 10 9. Il testo è il secondo di una sequenza di quattro già pubblicati in NA19 (in ordine differente).⁷² La prima strofa è dedicata alla contestualizzazione dello stato esistenziale dell'altro da sé femminile, interpellata in maniera diretta dal poeta. La persona di lei è posizionata, metaforicamente, nel luogo in cui la «notte» si immette nello spazio del giorno – dunque, nel momento dell'alba. Quest'ultima è evocata dall'espressione ossimorica «buio splendore» nel v. 2, riferita alla compresenza coloristica del dato notturno e di quello diurno. Tra i due termini connessi nella locuzione, quello del «buio» assume una rilevanza maggiore nel frangente dell'estetica di B., presentando altre venti occorrenze nella sua opera poetica (sia in senso sostantivale che aggettivale).⁷³ Lo «splendore», al contrario, è

72 Cf. apparato.

73 Cf. *Tu vai dallo psicanalista e paghi*. in *Invettive e licenze; Sono gesti di morte i tuoi*: in *Invettive e licenze; Ormai ho scelto castità. Il predone che ero* in *Morte segreta* (TP 141); *Salgo e scendo le scale di una casa non più* in *Morte segreta* (TP 162); *In quest'ora stremata della notte ho cercato* in *Morte segreta* (TP 163); *In quel molle giovanile quaderno* in *Morte segreta* (TP 174); *Il padre* in *Morte segreta* (TP 184); *Che morte leggera questa immane agitazione* in *Morte segreta* (TP 219); *Domani sarò sola* in *Libro d'amore* (TP 271); *Appunti in io* (TP 339); *Non sono capace di solenni peccati in io* (TP 353); *Ecco di nuovo il foglio netto in io* (TP 371); *Ma il quotidiano insiste. Ed io volo* in *Serpenta* (TP 386); *Ripassare di lontano e vedere* in *Serpenta* (TP 407); *Il Tevere si perde nella notte* in *Serpenta* (TP 413); *Se io fossi donna* in *Libro d'amore* (TP 473); *Notte, peccato* in *Libro d'amore* (TP 480); *M*

utilizzato dal poeta in sole altre cinque sedi.⁷⁴ La polarizzazione appare significativa: permette infatti di contestualizzare in senso numerico – e, dunque, a livello del dato concreto – la valutazione critica (ampiamente condivisa)⁷⁵ relativa alla tendenza di B. a collocare nel frangente notturno-maledettistico non solo la diegesi, ma anche la dimensione ontologica delle soggettività tematizzate nei testi – *in primis*, la propria. La connessione tra i due termini è comunque parte di una fenomenologia associativa dal valore archetipico nel canone letterario. L'opposizione tra l'oscurità e la luce è infatti un τόπος non solo filosofico e teologico, ma assume anche, nel frangente poetico contemporaneo, una posizione rilevante come *focus* ispirativo (si pensi, ad es., al titolo formulato da Margherita Guidacci per la sua penultima raccolta – anch'essa pubblicata da Garzanti, nel 1989 – proprio nei termini de: *Il buio e lo splendore*).

Il secondo verso è concluso da una specificazione relativa al movimento dell'altra, descritto come un *aggirarsi*. Il senso di inquietudine evocato dal verbo è corroborato dall'articolazione successiva: il v. 3 è interamente dedicato alla descrizione del suo stato interiore. Questo appare tormentato da un «desiderio» che ha sull'io l'effetto di una *malattia*. L'aggettivo «importuno», che conclude la strofa, contribuisce alla connotazione dello stato esperienziale in senso negativo, aggiungendo un'ulteriore sfumatura di disturbo interiore. Il termine costituisce una tessera lessicale arcaizzante di area petrarchesca⁷⁶ – probabilmente mediata a livello interdiscorsivo dai plurimi utilizzi dannunziani.⁷⁷ Tra questi, il più significativo è quello – riportato di seguito – tratto dall'apertura dell'undicesimo capitolo de *Il piacere*, in cui il lemma è connesso, come poi nel testo di B., al dato del malessere psicofisico:

Ma egli non s'era mai trovato in una disposizion di spirito più inquieta, più incerta, più confusa; non aveva mai provato dentro di sè uno scontento più molesto, un malessere più importuno; nè mai aveva provato contro di sè medesimo impeti d'ira e moti di disgusto più crudeli. (D'Annunzio 1984, 314)

La sussistenza di un legame intertestuale con l'opera di D'Annunzio è suggerita, inoltre, dal sintagma successivo (v. 4). La seconda strofa è infatti aperta dal «commiato»:

Muerte in Libro d'amore (TP 539); *Occhi – salute mi abbandonò in L'avversario* (TP 556); *Berlino 1978 in L'avversario* (TP 561); *Ti aspetto col buio, nel buio. in Proclama sul fascino* (TP 638); *La sedia di paglia si è rotta, in Proclama sul fascino* (TP 645); *Per cercare ragazzi ci trascinammo affannati e senza parlare in La vita idiota* (TP 680); *Tu sei persa in Donna in Paradiso* (TP 699).

74 Cf. *Reso leggero e pesante dalla vita trascorsa in cento in Morte segreta* (TP 156); *La tua nonna tanto simile alla mia, innocente in Morte segreta* (TP 221); *Come non è vera la verità raccontata in Serpenta* (TP 429); *Che vita! Ridotto a vecchiezza in Serpenta* (TP 429); *Il ricordo smemora fuori del tempo in Serpenta* (TP 437).

75 Cf. ad es.: Borio 2016, 165.

76 Cf. F. Petrarca, *L'aere gravato, et l'importuna nebbia* in Petrarca 2008, 115. Oltre all'occorrenza petrarchesca, la trafila del termine mostra una rete particolarmente fitta di rimandi intertestuali – cf. ad es.: Buonarroti 1960, 136; Marino 1913, 69.

77 Cf. ad es.: D'Annunzio 1921a, 436: «La violenza contenuta di lui la affaticava, quelle domande roche la stancavano come un clamore importuno.»; D'Annunzio 1995, 38: «Io non ti cercai, non ti perseguitai, non volli essere mai importuno;».

altro termine che assume grande centralità nella poetica del pescarese.⁷⁸ Il lemma, inoltre, fornisce un'indicazione sulla presenza di un intertesto allargato anche all'area crepuscolare e, più specificamente, relativa a Gozzano – il quale, oltre ad attribuire al «commiato» una forte valenza estetica e poetica,⁷⁹ appare già utilizzare nella celebre *Una risorta*, in senso verbale, il termine «importuno» appena precedente (v. 3).⁸⁰

Nel v. 5, preceduto dalla personificazione della «stanza» (che assume i caratteri di un soggetto agente), B. formalizza un'escursione di registro linguistico. L'area semantica dell'aggettivo «masturbati», associato ai felini, si pone in controtendenza rispetto al piano arcaizzante su cui, nei due versi precedenti, il discorso è stabilito. La metafora della *visione* dei «gatti» da parte dell'ambiente stesso, inoltre, implica un senso di paradossalità che confluisce nella descrizione di una situazione quotidiana. La strofa è infatti dedicata al movimento degli animali – frenati, nei loro tentativi figurati «di suicidio», dalla «finestra chiusa». L'utilizzo del verbo «aggirarsi» genera un parallelismo con il v. 2, stabilendo un'equivalenza tra il soggetto femminile e i felini corroborata dal posizionamento, in fine di strofa, del pronome personale. La connessione tra i due soggetti è inoltre osservabile sul piano attributivo, dove pure il poeta stabilisce un parallelismo:

- Soggetto femminile: [attribuzione sessualizzata] *desiderio* : [attribuzione sofferenziale] *malattia*
- Soggetti animali: [attribuzione sessualizzata] *masturbazione* : [attribuzione sofferenziale] *suicidio*

I due versi successivi, che compongono l'intera terza strofa, costituiscono un inserto soliloquiale. Il verbo «offendi», connesso al «tu» in conclusione del v. 7, è posizionato in apertura del v. 10: al completamento della proposizione è frapposta un'articolazione discorsiva *a parte*, in cui il poeta si esprime – in termini metatestuali – rispetto al suo stesso atto scrittoria. In particolare, il v. 8 costituisce un punto di interesse a livello nodale-intertestuale. Nell'espressione «umiltà vestita dal Tempo», è infatti possibile identificare un momento di memoria dantesca riferito al v. 6 del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (citato da B., nella stessa sezione, in *Perché non s'accende la mia carne* e in *Finché cadrà la parola odio nasconderai*),⁸¹ in cui si legge la celebre espressione connotativa «d'umiltà vestuta». ⁸² Al riferimento dantesco, si sovrappone nel verso un'ulteriore ripresa gozzaniana, relativa al v. 21 della poesia *Cocotte* in

78 Un esempio è fornito dai dati IntraText, nel cui *corpus* sono registrate ottantatré occorrenze del termine (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/ML.HTM>) di cui due ne *Il piacere* – D'Annunzio 1984, 4: «Il commiato su la via Nomentana, quell'*adieu au grand air* voluto da Elena, non isciolse alcuno de' dubbi che Andrea aveva nell'animo.»; D'Annunzio 1984, 123: «Il giorno del gran commiato fu a punto il venticinque di marzo del mille ottocento ottanta cinque, fuori della Porta Pia, in una carrozza».

79 Cf. ad es.: G. Gozzano, *Le due strade* in Gozzano 1917, 15: «Sostammo accanto a un prato e la Signora, china, | baciò la Signorina, ridendo nel commiato.»

80 Gozzano 1917, 117: «"Chiesi di voi: nessuno | sa l'eremo profondo | di questo morto al mondo: | Son giunta! V'importuno?"».

81 Cf. commenti ai testi.

82 D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 976.

cui già si incontra: «o vestita di tempo!» (Gozzano 1917, 106). L'apposizione della maiuscola iniziale per il sostantivo, oltre a costituire un indicatore di coerenza discorsiva interna alla raccolta,⁸³ fornisce un altro riscontro intertestuale rispetto all'opera del torinese – il quale, pure, adotta lo stilema diffusamente.⁸⁴

L'apertura della quarta strofa, conclusiva, costituisce la continuazione sintattica della fine della seconda. Il «tu» è riferito all'altro da sé femminile, identificabile nella persona di Amelia Rosselli – in continuità con la componente referenziale della sezione, declinata attorno ai nodi concettuali del desiderio sessuale inappagato, dell'aggressività, della follia e della tendenza autolesionista. La sua persona è così descritta in un atteggiamento *offensivo* «mortale», e intenta nell'atto di cullare la *propria* «vendetta». L'associazione tra i due termini, separati tramite *enjambement* tra i vv. 10-11, genera un effetto di compresenza ossimorica: l'atto, topicamente contestualizzabile come espressione di affettività e tenerezza, è rivolto nel verso a un contenuto incorporeo negativo. È significativo notare come, in entrambe le occorrenze del verbo in *Invettive e licenze* (che ricorre nella sola altra sede di *Cullavo la tua disperazione*), questo venga utilizzato in un simile contesto figurativo negativo – e, dunque, antitetico.

A proposito del v. 11, è ancora da sottolinearsi la significatività dell'inserimento del punto fermo e del verbo *essere* nel passaggio dalla lezione di NA19 a IL71 e seguenti. La separazione tra i due periodi attribuisce infatti un maggiore risalto alla «natura volgare» come baricentro esistenziale dell'altra. Questo non viene inquadrato come parte di un più generale discorso sull'atto di «vendetta», ma è dichiarato come ragione effettiva della stessa. L'intervento sul testo si pone così in controtendenza con quello operato nel v. 4, dove l'inserimento di un nuovo nesso connettivo coordinante attenua il risalto (maggiore nella prima lezione a stampa) assunto dall'espressione metaforica «la stanza vede» – e, dunque, del relativo portato paradossale.

I cinque versi finali sono dedicati alla descrizione, in termini figurali, del rapporto conflittuale tra il soggetto scrivente e l'altro da sé. Tra questi è stabilito un nuovo parallelismo, basato sulla specularità formulare dell'aggettivazione possessiva e dei nessi sostantivo-aggettivo separati da *enjambement*, secondo il seguente schema:

Altro da sé - [tua] «natura | volgare» : Soggetto scrivente - [mia] «cecità | insana»

La spaziatura che precede, nel v. 13, il termine relativo alla persona del poeta, appare come un dispositivo formale impiegato per l'attribuzione di risalto al sintagma (che risulta in definitiva isolato dal resto del corpo testuale allineato al margine sinistro del foglio), in continuità con l'intervento operato sul v. 11 nel passaggio da NA19 e IL71 e seguenti – orientato, come si è detto, dalle medesime ragioni poetiche. Alla dialettica oppositiva stabilita tra i due soggetti segue, in conclusione, l'introduzione di un terzo termine, come momento sintetico. Alla «terra» è demandata, simbolicamente, la responsabilità di *sputare* «uno dei due». L'utilizzo del futuro determina l'azione

83 Delle tredici occorrenze del sostantivo nella raccolta, in cinque si registra l'utilizzo della maiuscola iniziale (cf. commento a *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*).

84 Cf. ad es.: G. Gozzano, *Il gioco del silenzio* in Gozzano 1917, 20: «Giocosa amica, il Tempo vola, invola | ogni promessa. »; G. Gozzano, *Un'altra risorta* in Gozzano 1917, 129: «a me che rassegnata già m'avvio | prigioniera del Tempo, del nemico....».

figurata in senso proiettivo e, per converso, contribuisce a connotare la situazione presente come irrisolta (l'atto definitivo, compiuto dalla «terra» stessa, giungerà in un momento prossimo: la realtà presente resta quella della *volgarità* e dell'*insanità*).

L'avverbio conclusivo «eternamente», con cui il poeta implica un senso ultimo di irrevocabilità, costituisce una tessera lessicale arcaizzante di area leopardiana⁸⁵ e, ancora, gozzaniana.⁸⁶ Il suo impiego risulta in linea con una marca stilistica specifica di *Invettive e licenze*: delle sette occorrenze complessive del lemma nell'opera poetica di B., cinque sono contenute nella prima raccolta.⁸⁷ Le due occorrenze aggiuntive sono localizzate in *Tu sei persa* (in *Donna in Paradiso*: «sicché questo lamento | infinito eternamente svolgerà le sue | malinconie»)⁸⁸ e in *1988*, poesia di sei versi posta in apertura della sezione *Inquiete larve* nella raccolta *L'avversario*, i cui vv. 5-6 recitano: «Non vivrò eternamente. | Smettila, ma non guarire!». Quest'ultima, in particolare, costituisce un punto di interesse⁸⁹ in termini di rete intertestuale, in quanto il titolo della sezione⁹⁰ consiste in un calco leopardiano da *Bruto minore*, in cui già si legge: «Stolta virtù, le cave nebbie, i campi | dell'inquiete larve | son le tue scòle, e ti si volge a tergo | il pentimento.». ⁹¹ In considerazione di quanto già riportato a proposito delle coordinate ispirative lessicali di *Dove la notte calza la mattina*, la coincidenza assume rilievo nel mostrare la consistenza dei legami con l'opera del recanatese.

85 G. Leopardi, *All'Italia* in Leopardi 1993, 8-9: «e bacio questi sassi e queste zolle, | che fien lodate e chiare eternamente | dall'uno all'altro polo.».

86 G. Gozzano, *Nemesi*. in Gozzano 1907, 74: «se dunque eternamente | tu fai lo stesso gioco | tu sei una ben poco | persona intelligente!».

87 Cf. *Quale sesso ha la morte?*; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*; *Monumentale bric-a-brac, mia parte*; *Dove la notte calza la mattina*; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*.

88 TP 699.

89 Si segnala un ulteriore motivo di interesse critico nell'opposizione speculare tra l'associazione, all'avverbio, del dato della vita, e quella della morte osservabile nel v. 25 di *Quale sesso ha la morte?*: «Signore, fammi morire tutto, eternamente.»

90 Cf. R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 719.

91 Leopardi 1993, 54-5. È interessante notare come il lemma «larve», identificabile dunque come una tessera leopardiana, sia già impiegato da B. in *O mio fratello perduto, alle ragioni del sonno* – pubblicata in NA14 nel 1969 e non più accolta in volume (assente anche da TP) – in cui si legge: «I paradisi accolgono soltanto | le larve della modestia!» – NA14 67.

Mia pazza solitaria notizie all'osteria
della tua amara pazzia arrivano
a me che dai negozi sento senza

alcun sgomento chiamare pazzo,
pazzo più di te. Sì, il pazzo sono
io. Ed è certa davanti a questo

5

sentimento che a te mi lega, la
nostra leggenda davanti al
mondo incredulo e cretino. Ma

tu da dove soffia il vento dell'addio
ripeti stancamente che fu solo il torto
mio.

10

NA19 114 / IL71, IL91, TP 56

Dedica: A S. C. (NA19)

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe simmetriche secondo lo schema: 3 / 3 / 3 / 3. Scansione: 14 [7+7] 11 11 - 10 10 11 - 11 9 10 - 12 13 [7+6] 2. A livello di ispirazione tematica, il testo si presenta in continuità con le coordinate della sezione, descrivendo il rapporto problematico tra l'identità del soggetto scrivente e un altro da sé femminile. L'inserimento nel terzo gruppo testuale della raccolta fornisce un'indicazione sull'identità di quest'ultima – localizzabile, in tal senso, nella persona di Amelia Rosselli. La presenza di una dedica non coincidente in NA19, tuttavia, suggerisce delle differenti coordinate ispirative originarie. Il fenomeno di oscillazione dedicatoria non costituisce ad ogni modo un caso isolato per B., e appare in linea con un *modus* osservabile a più riprese.⁹² L'assenza di varianti testuali, e il posizionamento della poesia come terza unità di una sequenza di quattro tratte da NA19, contribuiscono a sostenere l'ipotesi dello scarto della dedica come un'azione rispondente a una ragione estetica strumentale. In altre parole, l'eliminazione non risulta motivata da un effettivo riorientamento della referenzialità del testo, ma da una ragione extra-testuale. Un effetto dello scarto è infatti il ridimensionamento del carattere di ambiguità⁹³ associato alla poesia nella prima sede a stampa, che appare così 'conformarsi' maggiormente al contesto del volume. Dati il posizionamento nella terza sezione e la centralità dell'altro da sé femminile, la poesia priva di dedica risulta infatti leggibile in riferimento a Rosselli. L'intento del poeta è dunque interpretabile

⁹² Cf. ad es.: commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

⁹³ Dettato dalla scelta delle iniziali puntate in vece dell'indicazione onomastica – dunque: implicato, in prima battuta, dalla formattazione incompleta del nome del referente in NA19.

nei termini dell'accorpamento stilistico, e del rafforzamento del contesto dedicatario omogeneo nella sezione.

Nei primi due versi è osservabile un chiasmo tra le unità «pazza»: «pazzia» - «solitaria»: «amara». Da questo restano esclusi gli elementi costituenti della proposizione principale del periodo (esteso fino al v. 5), ordinati anastroficamente. Il termine dell'«osteria», in cui il soggetto localizza sé stesso al momento della ricezione delle «notizie» relative alla follia dell'altra, costituisce una tessera lessicale d'interesse. Oltre a non presentare alcuna altra occorrenza in *Invettive e licenze*, e assumendo dunque lo statuto di *hapax*, il sostantivo è assente dall'opera poetica di B. – che lo impiega in un solo altro caso, in *Angelo*, nel 1979.⁹⁴ In termini di derivazione intertestuale, è possibile ipotizzare nell'utilizzo l'influenza di una memoria gattiana, riferita al titolo della raccolta *Osteria flegrea* pubblicata nello Specchio Mondadori otto anni prima di NA19 (Gatto 1962). Oltre alla sussistenza di un rapporto personale tra i due poeti,⁹⁵ all'occorrenza di altri casi di citazioni dirette⁹⁶ e alla comune appartenenza alla linea poetica-invettivale italiana del secondo Novecento (come secondo Chiummo 2015, 185), la connessione è qui suggerita in considerazione della presenza, nel v. 10, di un secondo calco da Gatto – tratto dalla poesia *Novilunio*, il cui verso iniziale recita, proprio, «Odora al vento dell'addio la sera» (Gatto 1937, 50).

Nei vv. 3-4, separati tramite *enjambement*, il soggetto scrivente stabilisce un parallelismo tra la propria persona e quella dell'altra, a proposito della reciproca *pazzia*. La citazione dei «negozi», come frangente locativo in cui si «sente chiamare» in tale modo, genera una seconda diade terminologica, ponendosi in continuità con il precedente riferimento all'«osteria». Il dispositivo di ripetizione è inoltre osservabile a proposito del lemma «pazzo», che ricorre tre volte (le prime due in posizione di diafora) nello spazio dei primi due versi della seconda strofa – in linea con la ripetizione già

94 D. Bellezza, *Non ho memoria. Non ricordo di averne mai avuta* in Bellezza 1979, poi in TP 692: «le tue giornate di solitaria, portandoti | fino ad una bettola, un'osteria qualsiasi | i tuoi innamorati e dove incontrandoti | sento cantare la tua voce strana e ilare | ai giovani ragazzi rivoluzionari,». Il soggetto referenziale dell'intero prosimetro è identificabile in Elsa Morante, come più volte sottolineato dallo stesso B. (cf. § 2 *Nota biobibliografica*; un indicatore è presente anche nel quinto dei versi citati: il sintagma «ragazzi rivoluzionari» rimanda infatti a «I ragazzi drogati, guardie del corpo | dell'Assoluto, » posto in apertura di *A Elsa Morante*, nella quinta sezione di *Invettive e licenze*). A proposito della scelta di considerare *Non ho memoria. Non ricordo di averne mai avuta* come poesia a sé, dunque espunta dal contesto originale, si cita di seguito un passaggio dalla *Nota all'edizione* di TP – in cui, già, Deidier antologizza la poesia nell'*Appendice* come parte di una «una serie di dieci testi espunti dal romanzo *Angelo* ». Scrive il critico: «Nonostante l'opera si attesti come un prosimetro a sé, la riproposizione delle poesie all'interno di questa edizione ha scopo di completezza documentaria: va inoltre considerato che lo stesso Bellezza ne riprese una, *Manchi di carità, lo sanno tutti. Ma non è questo* nella plaquette *Donna di Paradiso*, con il titolo *Hitler* e numerose varianti, che hanno imposto la pubblicazione delle due versioni nelle loro sedi rispettive, sia originaria che definitiva» (TP XXXI).

95 Il rapporto tra i due è parte di un più esteso orizzonte di frequentazioni che il giovane poeta, ventenne, intrattiene negli anni Settanta nell'ambiente letterario romano e nazionale. A casa della moglie di Gatto, ad es., incontra per la prima volta l'amica Anna Maria Ortese «durante una cena in cui sono presenti anche Alberto Moravia e Dacia Maraini» (Risvolto di copertina in Ortese, 2011).

96 Ad es.: Risvolto di copertina in Bellezza 1996d: «troviamo, tra le pagine [del libro] una citazione (da Alfonso Gatto) «... non si muore per caso, si va incontro al proprio amore.»».

osservata, nei primi due versi della prima, con l'associazione chiasmica «pazza»: «pazzia». Il contesto espressivo è dunque attraversato da una tensione allitterativa (osservabile anche nel v. 3 dalla sequenza «negozi sento senza») e rimica (oltre alle ripetizioni, in «osteria»: «pazzia»). Nei vv. 5-6, ancora spezzati da *enjambement*, il poeta si esprime in termini dichiarativi rispetto al proprio stato di follia ponendo in risalto il dato della soggettività, che risulta isolato come elemento a sé. La sua persona è così localizzata al centro della dinamica invettivale collettiva delle «notizie» e del «chiama», dunque di un fenomeno di pettegolezzo.

Il periodo sintattico successivo, esteso dal v. 6 al v. 9 e ordinato ancora in maniera anastrofica, è nuovamente dedicato al rapporto tra l'io e l'altro da sé femminile. Il *legame* appare stabilito sulla base di un «sentimento» che rende «certa» la «leggenda» tra i due – dunque: che ne attesta non solo il legame emotivo, ma la storia relazionale come parte di un discorso collettivo definito (tramite la sineddoche del v. 9: il «mondo» per gli abitanti del mondo) «incredulo e cretino». La specificazione sulla natura relazionale appare significativa per due motivi. Il primo riguarda, come già detto, la soppressione della dedica originale in funzione di una ragione di omogeneità referenziale della sezione. L'assenza di una specificazione monogrammatica nello spazio della dedica, come già osservato, comporta una più lineare associazione della poesia all'orizzonte del terzo gruppo testuale di *Invettive e licenze*, dedicato al rapporto con Rosselli. Secondo questa prospettiva, la variante fornisce un'indicazione sul senso di utilizzare il termine «leggenda» per connotare il rapporto – costruendo, dunque, il proprio stesso mito. Sottintendendo l'altro da sé come Amelia Roselli, infatti, il rapporto appare connotato non solo a livello emotivo-privato, ma collettivo: il carattere *leggendario* è implicato dall'inquadramento dei due soggetti come poeti. Il secondo motivo di interesse – in linea con il precedente – è determinato da un fattore extra-testuale relativo alla centralità del termine «leggenda» sia nell'auto-narrazione di B., sia nella culturalizzazione della sua figura come, appunto, *leggendaria*. A proposito del primo aspetto, è possibile notare come gli esempi in cui B. assume una posizione dialettica per determinare da sé la *propria leggenda* siano, di fatto, molto numerosi;⁹⁷ a proposito del secondo aspetto, anche, gli esempi risultano svariati – basti pensare al titolo iperbolico attribuito da Arnaldo Colasanti alla sua monografia del 2019 dedicata a B.: *Dario il grande*.

La tendenza alla *leggendarizzazione* della figura di B. (come si è detto: determinata dal suo atteggiamento auto-narrativo, da quello di buona parte della critica a lui dedicata e dalla stessa materia testuale, come testimoniata dal v. 8 di *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*) è problematizzata da Deidier nella *Nota all'edizione* di TP. Qui il critico sottolinea la *necessità* dell'edizione da lui curata per far fronte al pericolo che B., «da troppi anni assente nei cataloghi degli editori», diventi

97 Si rimanda, nuovamente, al commento di *A Pier Paolo Pasolini* in cui la tematica viene affrontata rilevando la presenza di una ragione strumentale nell'orientamento della dedica al poeta di Casarsa – atta a dichiarare la sussistenza di un rapporto di parentela letteraria con quest'ultimo. Un secondo esempio significativo, a proposito delle esternazioni dello stesso B., è rintracciabile nell'ultima intervista rilasciata a Maurizio Gregorini in cui viene dichiarata l'*inutilità* della prosecuzione, da parte sua, di un cammino poetico dal momento che [scrive]: «la specifica società letteraria che era il mio referente è bella che scomparsa» (D. Bellezza in MDB06 78).

leggenda di se stesso, un poeta senza più opera. Questa edizione rappresenta non solo l'interezza di una vicenda poetica, ma anche un nuovo stimolo ad accostare l'opera poetica di uno degli autori più controversi di fine Novecento [...]. In questa prospettiva, infatti, il lavoro su quest'autore è ancora tutto da avviarsi, al di qua della *leggenda* e al di là dell'agiografia.⁹⁸

Alla «leggenda» viene accostato nel verso l'avverbio «davanti», che genera una ripetizione con l'occorrenza nel v. 5 e implica nel discorso un ulteriore senso di 'messa in mostra' del legame relazionale – in linea, dunque, con quanto già osservato a proposito dell'intenzione auto-narrativa autoriale. Alla conclusione del discorso è tuttavia associata una sfumatura avversativa: dopo il punto fermo, nel v. 9, il poeta posiziona la congiunzione «ma», messa in risalto (come già l'«io» nel v. 6 e, successivamente, il «mio» nel v. 12) dalla separazione discorsiva, che interviene come *enjambement*. L'ultimo periodo, ancora dedicato al *legame* dei due soggetti, è infine dedicato alla narrazione della dinamica di recriminazione che vi intercorre. La loro «leggenda» relazionale, specifica il poeta, non è da intendersi come pacificata e indolore. Al contrario, in linea con il resto della sezione, viene ribadita la componente aggressiva che il «sentimento che a te mi lega» comporta, determinando uno stato di separazione paradossale, in quanto irrisolta.

La persona femminile si esprime infatti «da dove soffia il vento dell'addio», dunque da un orizzonte esperienziale prossimo allo scioglimento dei *legami*. L'avverbio «stancamente», associato all'azione del *ripetere*, presenta la dinamica relazionale come seriale e reiterata in funzione di una ragione sterile: ciò che il soggetto femminile ripete è una mera attribuzione di colpa relativa a un «torto». Nei vv. 9-10 è inoltre possibile identificare un punto di particolare rilevanza a livello interdiscorsivo. Oltre al già citato calco gattiano, l'avverbio assume un ruolo d'interesse, costituendo un secondo *hapax* a livello di *Invettive e licenze* (un solo altro caso, come già per «osteria», è attestato nell'opera poetica generale)⁹⁹ probabilmente mediato dalla lettura del poemetto pasoliniano *Le ceneri di Gramsci* (nel cui quinto movimento si legge dei «cipressi stancamente sconvolti» [Pasolini 2009, 822]) già ripreso da B. in *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto*.¹⁰⁰

98 TP XXIX; i corsivi sono stati aggiunti modificando la formattazione originale in tondo.

99 La seconda occorrenza del termine è localizzata in *Naufragio*, da *Libro di poesia* (TP 527), in un contesto espressivo legato alla narrazione di uno stato di tormento interiore, connesso al desiderio sessuale omoerotico, contestualizzato nello spazio cittadino come già in *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*: «la nostra limitazione che scantona | per tutti i vicoli di Trastevere: | vicolo del Buco, piazza del Drago, | dell'Elefante, stancamente | lussureggiante nel cervello malato»,.

100 Cf. commento al testo.

Dormivi o eri sveglia quando materna
la portiera arrivava. Rapidamente
l'iniezione ti faceva e io ero incatenato
alle tue forme. Mi masturbavo

acerbamente e sapevo inesorabile che la
vita mai più mi avrebbe posseduto. 5

L'immaginazione dava luce alla mia carne,
piacevole l'orgasmo arrivava
ad interrompere la mia distanza da te.

Non resta un Dio di quell'amore 10
mai consumato. E batto i ponti
cercando di tremare come allora.

NA19 109 / IL71, IL91, TP 57

Datazione: 1967 (NA19)

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 3 / 3. Scansione: 11 12 16 [8+8] 10 - 16 [8+8] 11 - 14 [6+8] 10 13 [6+7] - 10 10 [5+5] 11. Ultima poesia di una sequenza di quattro già pubblicate in NA19 (in ordine differente).¹⁰¹ Il testo costituisce un *unicum* nel gruppo dedicato al rapporto con Amelia Rosselli: è infatti l'unica sede in cui il poeta dichiara un coinvolgimento emotivo rispetto all'altro da sé femminile nei termini dell'attrazione e dell'eccitazione sessuale. Il dato è già rilevato da Paris, che in *Miss Rosselli* commenta i vv. 1-5 (riportandoli senza riprodurvi la separazione strofa):

Quelle provvidenziali iniezioni servivano a calmarla. Ed è l'unico momento in cui Dario confessa di essere attratto da lei, dalla sua fisicità, fino a masturbarsi. Dario la concupiva senza avere la forza di accoppiarsi a quel corpo respingente (Paris 2020, 145).

Nei primi quattro versi sono fornite le coordinate esperienziali tematizzate dal discorso poetico: il soggetto femminile, tra la veglia e il sonno, riceve un'«iniezione» da parte della «portiera» del suo stabile. La *provvidenzialità* sottolineata da Paris afferisce allo stato di stress e compromissione psicologica da lei esperito – ampiamente tematizzato da B. nella sezione. I due periodi sintattici, estesi per rispettivamente due e tre versi, presentano un ordinamento anastrofico che interessa tre proposizioni su cinque. L'ultima, tra i vv. 3-4, è determinata dal poeta nel rispetto della consequenzialità sintattica – come anche la successiva, in apertura di un nuovo periodo, seguita poi da una nuova proposizione in anastrofe. L'alternanza tra i due ordinamenti interessa il testo in maniera trasversale, come secondo lo schema:¹⁰²

101 Cf. apparato.

102 Esclusa dalla registrazione la proposizione di apertura, costituita dal solo verbo: «dormivi».

- I Periodo:
 - Prima proposizione (v. 1) – *ordinamento regolare* [di seguito: *reg.*]
 - Seconda proposizione (vv. 1-2) – *ordinamento in anastrofe* [di seguito *i. a.*]
- II Periodo:
 - Terza proposizione (vv. 2-3) – *i. a.*
 - Quarta proposizione (vv. 3-4) – *reg.*
- III Periodo:
 - Quinta proposizione (vv. 4-5) – *reg.*
 - Sesta proposizione (v. 5) – *reg.*
 - Settima proposizione (vv. 5-6) – *i. a.*
- IV Periodo:
 - Ottava proposizione (v. 7) – *reg.*
 - Nona proposizione (v. 8) – *i. a.*
 - Decima proposizione (v. 9) – *reg.*
- V Periodo:
 - Undicesima proposizione (v. 10) – *reg.*
 - Dodicesima proposizione (v. 11) – *i. a.*
- VI Periodo:
 - Tredicesima proposizione (v. 11) – *reg.*
 - Quattordicesima proposizione (v. 12) – *reg.*
 - Quindicesima proposizione (v. 13) – *reg.*

La preminenza dell'ordinamento come secondo consequenzialità sintattica standard è attestata nei due terzi delle unità, con una proporzione di dieci a cinque. La penetrazione dei due modelli genera un effetto di straniamento rispetto all'andamento del discorso, sbilanciato sul piano della formattazione sintattico-prosaica. In questa prospettiva, le unità anastrofiche costituiscono degli inserti tesi a polarizzare il testo in senso opposto. A tale intento contribuisce, a livello semantico, l'utilizzo di sintagmi ed espressioni dalla generica carica aulico-romantica – ad es.: «incatenato alla tue forme» (vv. 3-4), «la vita mai più» (vv. 5-6), «quell'amore mai consumato» (vv. 10-11), «tremare come allora» (v. 12). Queste vengono inserite dal poeta in un frangente discorsivo piano, privo di oscurità sul piano diegetico.

Alla contestualizzazione dei primi quattro versi, segue una dichiarazione del soggetto scrivente relativa al proprio atto masturbatorio, connotato come *acerbo*. A questo è associata la consapevolezza di unicità del momento, determinata dall'impossibilità, in futuro, di una nuova sensazione di *possesso* da parte della «vita». La cifra espressiva 'romanticheggiante' è così accostata a una tematizzazione della sessualità in termini prosaici: oltre all'essere «posseduto» e alla «masturbazione», appaiono nel testo «l'orgasmo» e l'atto di *battere* «i ponti» (declinato alla prima persona). La seconda metà della composizione, divisa in due strofe simmetriche, è introdotta dalla coincidenza tra la conclusione del terzo periodo sintattico e la separazione strofica. Tale formattazione che contribuisce a generare un senso di ripartizione del testo in due segmenti. A ciò, inoltre, partecipa il differente orientamento discorsivo della seconda metà della poesia, che assume i termini di una speculazione proiettiva sulle sensazioni e sui significati associati all'atto sessuale. Nel v. 7 è così presentata un'ipotesi proiettiva

eterosessuale: l'«immaginazione» del soggetto ne partorisce la «carne», dunque riscrive la sua persona a livello corporeo e identitario, in coincidenza del *piacere*.

La «distanza» (che Paris parafrasa come effetto di un *respingimento* dettato, nella realtà empirica, dal fisico femminile) è interrotta dallo stato caduco del godimento, contestualizzato nella fantasia soggettiva come un momento di ricongiungimento che resta, in definitiva, impossibile. Nel v. 10 il poeta specifica così la natura effimera dell'*interruzione* della lontananza tra i due: a distanza di tempo – e dunque nel momento presente della composizione poetica – il momento di «amore» è considerato lucidamente come «mai consumato». La caduta delle illusioni iniziali, dettate dall'«immaginazione», determina una presa di coscienza sull'impossibilità di perpetuare lo stato di grazia esperito nell'unico caso della masturbazione trascorsa. Questa presa di coscienza intercorre nella prima metà dell'ultima strofa, separata – nuovamente – in due segmenti simmetrici. L'apposizione del punto fermo dopo «consumato» determina infatti una scissione del verso in due parti ometriche di rispettivamente [5+5]. In apertura della seconda parte, la congiunzione implica un senso di consequenzialità: l'azione prostitutiva del soggetto risponde al desiderio di ritrovare la sensazione estatica perduta. Nella conclusione del testo, l'io è così ritratto nel pieno di uno stato sofferenziale determinato dall'inappagamento e, implicitamente, dall'essersi ristabilita la «distanza» dall'altro da sé femminile – assente dalla versificazione.

Il τόπος della non-consumazione effettiva dell'amore costituisce dunque il termine centrale della seconda parte del testo, in cui appaiono ricalcati i termini leopardiani della dialettica della cristallizzazione. All'innamoramento proiettivo esperito segue, nel momento presente, un «vagheggiare ed amar confuso» (Leopardi 1993, 235), risemantizzato dalla frattura dettata dall'identità omosessuale del soggetto. La lontananza dal tempo idilliaco della masturbazione (esperito in concomitanza dell'iniezione sedativa) è parte di una dialettica di rifiuto determinata dall'incompatibilità fisica – la stessa che l'«immaginazione» interveniva a colmare nella proiezione momentanea. Il fattore dell'omosessualità interviene così a orientare il processo della *memorializzazione* romantica come vera e propria causa della separazione e, dunque, del dolore esperito. È inoltre possibile osservare un allargamento della rete interdiscorsiva all'area gozzaniana – a proposito, nuovamente, del testo di *Cocotte*, che B. riprende già in *Dove la notte calza la mattina*¹⁰³ (anch'essa pubblicata in NA19). Cardine tematico della composizione del torinese, oltre che motivo fondante della sua poetica ne *I colloqui*, è infatti l'affezione per gli amori *mai consumati*, come dichiarato nel celebre passaggio « Non amo che le rose | che non colsi. Non amo che le cose | che potevano essere e non sono | state.... » (Gozzano 1917, 106). Il rapporto con il testo gozzaniano, stabilito nella sede precedente sulla base del calco espressivo, appare adesso declinato nei termini della tematizzazione post-leopardiana che costituisce, per entrambi i poeti, una radice compositiva fondamentale.¹⁰⁴

103 Cf. commento al testo.

104 La questione della comunanza dell'opera di Gozzano e di B. in area post-leopardiana è inoltre approfondita nei commenti ad *Ascoltavo la morte nel mio sogno* e *Donna conforme e vicaria del male*.

AD A. R.

« Sono una iena che ha denunciato il suo rivale.
Ma senza di te non ci potevo stare. L'ho denunciato
sì, senza stile, alla benedetta polizia, per droga

e il permesso di soggiorno gli hanno tolto, non
gli hanno torto neppure un capello. Faceva

5

il pittore a Piazza Navona e tu dicevi
che era il più grande pittore del mondo! »

IL71, IL91, TP 58

Documenti: C2D65

Il testo è manoscritto di seguito alla poesia inedita *Dalla finestra sei passato mentre*. Sul margine superiore destro del foglio, accanto a quest'ultima, è annotato: «Amelia Rosselli», correato da una sottolineatura. In parallelo ad A.A. R. (il cui titolo è manoscritto a matita, a differenza del testo a penna), sulla destra, B. traccia una linea verticale estesa in coincidenza dell'estensione della poesia – oltre la quale annota:

- [in corrispondenza del v. 3] «benedetta», sottolineato e collegato da una freccia a «fascista».
- [tra i vv. 3-4] « †. »; al lemma, di difficile lettura, segue dislocato a sinistra un punto interrogativo sottolineato.

B. interviene sul testo anche al v. 5, cassando e correggendo già la consonante liquida del verbo come secondo la *princeps*. Sullo stesso foglio, segue una versione manoscritta di *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto*. In C8D38 il titolo «Ad A. R.» appare dapprima attribuito a *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, poi cassato e riscritto in: «Ad A.».

C2D65 1. « Sono una] “Sono una 3. alla benedetta] alla fascista 5. hanno torto] hanno tolto 7. mondo! »] mondo!,,

Poesia di sette versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema 3 / 2 / 2. Scansione: 15 [6+9] 17 [5+12] 17 [5+12] - 13 [8+5] 13 [10+3] - 14 [9+5] 11. Il testo, aperto e concluso dalle virgolette, coincide con un discorso diretto. Il titolo dedicatorio assume una funzione specificativa rispetto al soggetto enunciante – identificabile nella persona di Amelia Rosselli. L'utilizzo delle virgolette, oltre a fornire un'indicazione chiara sulla natura del testo come registrazione di un'espressione vocale-discorsiva, implica nella poesia un senso ironico. La voce diretta del poeta 'assume' infatti, a scopo derisorio, il tono di Rosselli, la cui voce è imitata e portata a formulare un'autoaccusa. Il v. 1 specifica l'evento ispiratore dell'invettiva: una denuncia ai danni di uno degli

amanti di B., mossa per motivi di gelosia dall'autrice. Nell'ambito della finzione canzonatoria, quest'ultima si autodefinisce come una «iena» – termine ampiamente attestato nel canone letterario in senso attributivo-insultante¹⁰⁵ (utilizzato in tal senso anche dalla stessa Rosselli in *Variazioni Belliche*: «Sinonima della | paura, iena della valle umanissima – » [Rosselli 2012, 87]). A questo proposito, si osserva la connessione interdiscorsiva con *Monumentale bric-a-brac, mia parte*, in cui già si legge dell'atteggiamento di Rosselli come «in cattività» (v. 10) e «intenta a divorare» (v. 13) – dunque, similmente animalizzata. Un ulteriore indicatore relativo al rapporto tra i due testi è offerto dal v. 9 dell'antecedente, in cui si legge di una «denuncia che mi denuncia»: ripetizione che coincide con quella verbale dei vv. 1-2 di «*Sono una iena che ha denunciato il suo rivale*». («ha denunciato»: «ho denunciato»). La connessione è stabilita, oltre che dal punto di vista formale, sul piano tematico, che accomuna la quasi totalità delle poesie contenute nella terza sezione della raccolta. *Ad A. R.* appare tuttavia come un caso *a parte*, in funzione sia della dimensione discorsivo-diretta, sia dell'attestazione dedicatoria¹⁰⁶ – come fattori che contribuiscono a corroborare il grado invettivale del testo.

Nel v. 2, la voce dell'autrice presenta, come ragione soggiacente alla «denuncia», l'affezione per B. – che formalizza così una paradossale autodichiarazione d'amore. La sua assenza risulterebbe insopportabile al soggetto femminile, che compie per questo motivo un atto «senza stile». La scelta dell'aggettivo «benedetta» in vece dell'originale «fascista», come registrato in apparato, è compiuta in linea con l'orientamento generale del testo: la considerazione positiva della «polizia», da parte di Rosselli, è presentata come ulteriore fattore negativizzante. L'atteggiamento critico nei confronti della forza dell'ordine, espresso nella lezione originale, è infatti sostituito da una presa di posizione laudatoria, in cui si legge l'intenzione di B. di ritrarre Rosselli in posizione servilistica rispetto all'organismo statale. La frammentazione del verso, interpolato da tre virgole e concluso in *enjambement*, ricalca in maniera finzionale l'andamento orale della dichiarazione. L'anastrofe del verso successivo richiama, al contrario, a una dimensione compositivo-scrittoria. È generato così un contrasto retorico, che contribuisce a connotare l'intero discorso diretto in senso ridicolo – connotazione già implicata dalla formula iperbolica in apertura del v. 2 (in cui, pure, l'inserimento della congiunzione avversativa in posizione iniziale richiama alla dimensione orale). L'atteggiamento servilistico nei confronti della «polizia» è ribadito nel v. 5, in cui il soggetto femminile si pronuncia nei termini apologetici di una *excusatio non petita*, specificando l'effetto non violento della «denuncia». Il «suo rivale» è stato infatti allontanato, senza che gli venisse «torto neppure un capello». La sostituzione di «tolto» con «torto», nel passaggio da C2D65 a IL71 e seguenti, annulla l'effetto ripetitivo inizialmente generato dalla reiterazione del verbo nei vv. 4-5.

105 Tra i vari esempi possibili, è significativo ricordare l'utilizzo da parte di *Rimabud* in *Jadis, si je me souviens bien...* (in *Une saison en enfer*), già inquadrato dalle virgolette come registrazione discorsivo-diretta: «“Tu resteras hyène, etc...”», tradotto poi da B.: «“Resterai iena, ecc...”» (Rimbaud 2016, 236 e 237).

106 Il tema della dedica è approfondito anche nel commento a *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, a cui si rimanda.

Segue, nell'ultima strofa, il ritratto dell'amante, la cui condizione di clandestinità è già implicata nei vv. 3-4 dalla specificazione sul suo rapporto con la «droga» e sulla sua necessità di un «permesso di soggiorno». Nel v. 6, *preceduto* da un *enjambement* che separa il verbo principale dal resto della proposizione, la sua figura è connotata come quella di un «pittore» ambulante di «Piazza Navona». La specificazione locativa, che contribuisce alla connotazione del discorso poetico nel senso della mimesi orale, è inserita in maniera verosimigliante alla realtà abitativa di Rosselli (condivisa con B. a ridosso della fase di composizione del testo) che alloggia infatti «in via del Corallo 25, poco dietro piazza Navona».¹⁰⁷ Un ulteriore *enjambement* separa il penultimo verso dall'ultimo, che coincide con una subordinata relativa scissa dalla principale. Nel v. 6 appare citato un «tu» che afferisce alla persona del poeta, la cui dichiarazione relativa alla *grandezza* del «pittore»¹⁰⁸ viene riportata dal soggetto femminile in termini nuovamente iperbolici (come già nel v. 2). Il frangente espressivo si mostra nuovamente in linea con l'intento generale di ridicolizzazione – a cui, pure, contribuisce il posizionamento del punto esclamativo finale.

107 A. Rosselli, *Prove tecniche di follia* in Paris 2020, 23.

108 La sua persona risulta oggetto di *Verso ubbidienza il fato m'avvia.*, dove il poeta torna a descrivere il proprio rapporto con l'altro da sé maschile, senza più citare Rosselli esplicitamente la persona di Rosselli: «Tu | vendi quadri a Piazza Navona | o rubi le tue cartoline di viaggio | dal mio cassetto e io t'aspetto».

La mia discesa nel più infantile dolore, in te
per un canzoniere di puro disamore da scrivere
se mi manchi in questi deserti anni sadico
procedendo e teneramente cretino!

La mia frattura eri tu, incontro d'amanti 5
pazzi che sgarrano le mutande sul Ponte
inseguiti da mute di ragazzini eccitati

o da qualche vecchio senza veggenza
nel suo sesso inutile e commosso.

Metti a nudo il tuo cuore per sapere che fine 10
ho fatto, la galera o forse il suicidio perché
solo il nulla è puro e tu concedi al mondo
che ti divora il cuore la tua curiosità

che solo gli infermieri amministrano beati 15
e ti proibiscono la fuga.

In manicomio il tuo grembo rimane 20
inconsultato e solo la consolazione
di sapermi stroncato non ti fiacca
e t'arrendi alla camicia di forza
che spero sia stretta come la tua
memoria di pazza.

IL71, IL91, TP 59

Poesia di ventuno versi ripartiti in sei strofe secondo lo schema 4 / 3 / 2 / 4 / 2 / 6. Scan-
sione: 14 [5+9] 17 [6+11] 13 [10+3] 12 - 12 13 [7+6] 15 [7+8] - 11 10 - 14 [7+7] 14 [7+7] 10 13
[7+6] - 14 [11+3] 9 - 11 13 [7+6] 11 11 10 6. La prima strofa, conclusa in coincidenza del
primo periodo sintattico, riassume il *focus* dell'intero testo, dedicato all'espressione
di uno stato di dolore generato dalla separazione – già avvenuta – da un altro da sé
femminile. L'immagine della «discesa» compiuta dal soggetto scrivente, collocata in
apertura, è consonante a quella posta in conclusione di *Forse mi prende malinconia
a letto* – in cui si legge: «sento la tua discesa corrosa». Tra le due sedi si stabilisce un
rapporto di specularità: la «discesa» è, alternativamente, *propria* e *altra*. Le due po-
esie presentano differenti tematizzazioni del τόπος della catabasi, che B. interpreta
nei termini di un movimento metaforico *nell'altra*. La connotazione dell'azione co-
me *infantile* contribuisce a collocare il testo in linea con il resto della sezione, in cui
è espressa a più riprese la proiezione dell'lo verso una figura (localizzabile nella per-
sona di Amelia Rosselli) *maternalizzata* nell'ambito di una relazione compromessa e

irrisolta.¹⁰⁹ Il «dolore» esperito appare come una conseguenza diretta dell'atto del *discendere* – dunque: del rapporto tra il sé e l'altro da sé.

Si tratta della dinamica che fonda, in senso allargato, la prassi poetico-scrittoria della raccolta – come testimoniato dal verso successivo, in cui il poeta dichiara la sussistenza di un legame programmatico tra questo fenomeno emotivo-interiore e la composizione poetica. Il «canzoniere di puro disamore» è *scritto* non solo in funzione della «discesa» nell'altra («in te»), ma solo «se» tale discesa comporta un sentimento di dolore – cosa che, di fatto, avviene. Si tratta di un passaggio estremamente significativo.¹¹⁰ Nell'ambito della lettura critica di *Invettive e licenze*, risulta infatti come un momento dichiarativo metatestuale, in cui il poeta verbalizza alcuni tratti fondanti non solo della sua estetica,¹¹¹ ma anche della sua fenomenologia compositiva. Il termine «canzoniere», inoltre, mostra l'intenzione di presentare la propria pratica scrittoria come parte di un contesto di 'tradizione letteraria'.¹¹² Oltre che da fattori testuali (quali l'elevato numero di citazioni e di connessioni interdiscorsive e intertestuali osservabili in *Invettive e licenze*), l'atteggiamento di B. in questo senso è apertamente dichiarato a più riprese. Un esempio significativo è offerto nella *Conversazione inedita con Dario Bellezza*, datata 1977 e pubblicata da Gabriella Sica nel 2015 per le pagine online di *Nuovi Argomenti*, dove il poeta si esprime in questi termini:

io sono tentato sempre tra queste due anime: il sacerdozio della poesia, il sacrificio di ogni altra cosa come hanno fatto Penna e altri poeti del Novecento, Saba, Ungaretti, oppure questa proliferazione di gesti, questo manierismo pasoliniano per cui si fanno tante cose, come faceva Cocteau, che manifesta grande vitalità senza fare le cose però allo stesso livello. Sono atteggiamenti letterari diversi. (Sica 2015)

Il senso *sacerdotale* attribuito alla pratica compositiva della poesia appare contestualizzato come parte di una *linea* – dunque: nel senso della relazione parimenti diacronica e sincronica con le opere degli altri poeti del canone. Questo atteggiamento, proprio della sua persona, non riassume tuttavia l'interezza della sua prassi autoriale, nella quale è integrata una seconda 'anima': quella dell'agire extra-letterario, performativo, che lo colloca sulla *linea* altra di artisti, tra cui Pasolini e Cocteau. Come si osserva nella prima strofa del testo, la sua operazione compositiva è così orientata da queste due direttrici. La *scrittura* del «canzoniere» è infatti scandita nei «deserti anni» in cui l'*Io procede*, esperendo una realtà esistenziale extra-letteraria (come persona

109 Cf. a. o.: commento a *Pregiera*; commento a *Cieco nella perfezione varco*.

110 La significatività è registrata anche da Inzerillo, che pone la citazione del verso come sottotitolo della sua breve monografia dedicata a B. (Inzerillo 2019).

111 Nella strofa appaiono una serie di termini centrali in questo senso: il dolore, l'amore, la mancanza dell'altro da sé, il sadismo, la devastazione, il tempo trascorso, l'invettiva («cretino!»), l'affezione.

112 Il dato, ancora, è registrato da Inzerillo, che formatta il lemma con l'iniziale maiuscola – e in corsivo – nell'intestazione del suo libro.

sadica, tenera e cretina) che confluisce, come materia estetica, nella composizione. Si tratta, di fatto, di una vera e propria dichiarazione di poetica.

Il v. 5 apre il periodo successivo, esteso per le due strofe seguenti. Alla dichiarazione dell'altro da sé come «frattura» è connessa una scansione testuale, appunto, *fratturata*: la separazione del discorso in due segmenti asimmetrici (l'uno di tre e l'altro di due versi) genera una corrispondenza tra forma e significato che contribuisce a implicare nel testo un senso di convergenza ontologico-estetica. La sua esperienza di «frattura» interiore trova una correlazione oggettiva nella pratica scrittoria, che risulta orientata empiricamente dalle ragioni di elaborazione esistenziale – e, nello specifico, emotive. L'accostamento antifrastico tra i termini della «frattura» e dell'«incontro», inoltre, contribuisce a generare un effetto di *irrisoluzione* – ancora, correlativo del dato esperienziale che il testo stesso tematizza. Nei vv. 7-10 il discorso verte sulla descrizione di un *tableau* metaforico organico (quasi paradigmaticamente) alle direttive estetiche di *Invettive e licenze*: le coordinate dello scenario cittadino romano, la follia, l'eccitazione, il sesso, la giovinezza e la vecchiaia maschili, l'inutilità, il dolore, l'accostamento di registri diversi nel medesimo contesto enunciativo. Relativamente a quest'ultimo punto, è da notarsi come alle «mutande» (precedute dal verbo *sgarrare* utilizzato, secondo il gergo regionale laziale, come sinonimo di *screziare*) segua il sostantivo «veggenza», appena due versi dopo.

L'immagine dionisiaca delle «mute¹¹³ di ragazzini eccitati», in cui si registra una sovversione al maschile del τόπος (ancora di origine arcaica) delle baccanti, è infatti seguito da una seconda sovversione dell'immaginario classico. La figura del «vecchio», topicamente accostata alla facoltà di connessione sacerdotale con il dato metafisico-sacrale, è spogliata di ogni valenza ieratica e dimensionata «nel suo sesso inutile». Quest'ultima espressione (in cui si registra una coincidenza esatta con il titolo *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* di Oriana Fallaci, pubblicato dieci anni prima di IL71), che connette dunque il soggetto del vecchio veggente al contesto del suo sesso,¹¹⁴ consiste in un'ulteriore indicazione sulla centralità, nel testo, del procedimento di sovvertimento topico. Il tema del veggente che muta il proprio genere sessuale è infatti atavico e archetipicamente incarnato nella figura di Tiresia – a cui già Dante dedica la celebre terzina: «Vedi Tiresia, che mutò sembiante | quando di maschio femmina divenne | cangiandosi le membra tutte quante;» (Inf XX 40-2). Nel testo della poesia, la figura del vecchio è non solo spogliata della «veggenza», ma confinata in uno spazio ontologico di *inutilità* – e *commozione* – sessuale, dunque mortificata di ogni possibilità di trascendenza. La lettura dantesca del mito *tiresiaco*, probabilmente, costituisce a questo proposito il termine di riferimento principale per B. Oltre all'ascendenza estetica infernale osservabile nel v. 7 a proposito delle «mute» dei giovani brutalizzati dal trasporto dell'eccitazione sessuale, l'ipotesi è supportata dall'osservazione, nel v. 13, di una connessione intertestuale con *A ciascun'alma presa e gentil*

113 Il lemma è connesso in senso paronomastico e allitterativo alle «mutande» nel verso precedente, e veicola una corrispondenza di significato in termini di sessualizzazione dei corpi maschili.

114 Termine utilizzato da B. come indicatore del concetto di genere sessuale.

core. Nel celebre primo sonetto della *Vita Nova* è infatti già tematizzato, con valore allegorico, l'atto del *divoramento del cuore*¹¹⁵ – ripreso nel v. 13.

Il periodo sintattico successivo, aperto dal v. 10, è nuovamente esteso lungo due strofe – il cui secondo segmento conta, ancora, due versi. Il poeta si riferisce direttamente all'altra, invitandola a *mettere a nudo* il proprio «cuore» (sostantivo posizionato in apertura e chiusura di strofa) per ragioni conoscitive. Dalla prospettiva di lei, resta infatti incerto *che fine* lui *abbia fatto*. L'enumerazione delle possibilità nei termini binari della «galera» e del «suicidio» ritrae il suo contesto esperienziale in maniera lugubre. Questa prospettiva trova un'attestazione 'teorica' nella prima metà del verso successivo in cui, in termini leopardiani, il poeta afferma: «solo il nulla è puro».¹¹⁶ Alla dimensione assoluta di alterità positiva, incontaminata, è contrapposta quella negativa del «mondo», che agisce a *divorare* il «cuore». Al termine della *purezza* segue dunque la figurazione di una corrosione violenta, a cui la «curiosità» (attributo ontologico soggettivo) è *concessa*. Il discorso del poeta afferma così una negatività del piano esistenziale-empirico in senso lato, in contrasto con la positività di un «nulla» che resta, al contrario, «puro». Oltre all'antecedente filosofico leopardiano, il nesso interdiscorsivo è riferibile all'opera letteraria di Gide. Quest'ultimo pubblica – nel 1893, per i tipi della Librairie de l'Art Indépendant – il testo narrativo *Le Voyage d'Urien*, in cui la tematizzazione del *nulla* (termine evocato già nel titolo, tramite la corrispondenza tra il sintagma «d'Urien» e l'equivalente fonetico «du Rien») assurge a motivo estetico e ontologico fondante, e costituisce il termine ultimo di una ricerca anterioica che conduce, appunto, al *niente*.¹¹⁷ Il vuoto a cui accede il soggetto al termine del *Voyage* consiste, infatti, nella negazione della presenza di un significato intrinseco all'empirico – le cui tribolazioni (il «mondo che ti divora il cuore») restano prive di riscatto.

Nei vv. 12-15 B. formalizza una duplice corrispondenza incipitaria (sbilanciata nel v. 12 dalla dichiarazione sul «nulla») secondo lo schema A / B // B / A:

- v. 12: [«solo il nulla è puro»] «e tu»
- v. 13: «che ti»
- v. 14: «che solo»
- v. 15: «e ti»

115 D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 820: «Allegro mi sembrava Amor tenendo | meo core in mano, e ne le braccia avea | madonna involta in un drappo dormendo. | Poi la svegliava, e d'esto core ardendo | lei paventosa umilmente pascea: | appresso gir lo ne vedea piangendo».

116 La dichiarazione appare in linea con la riflessione di Leopardi sul dato del nulla (tematizzato nello Zibaldone a più riprese) relativamente alla dimensione assoluta, e incontaminata dalla pluralità dei fenomeni empirici, di quest'ultimo: «In somma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacchè nessuna nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ec. E tutte le cose sono possibili, cioè non v'è ragione assoluta perchè una cosa qualunque, non possa essere, o essere in questo o quel modo ec. E non v'è divario alcuno assoluto fra tutte le possibilità, nè differenza assoluta fra tutte le bontà e perfezioni possibili.» (Zib. 131 [vol. 1, 971]). Per approfondimento sul tema si rimanda a: Rigoni 1999, 47-56.

117 Franklin 1979, 261: «But one of Gide's most striking implications at the end of *Uriens voyage* is that the hero and his companions have learned nothing, have undergone no rite de passage, have achieved no spiritual transformation, despite their sufferings. The final peace is a peace not of fulfillment, but of apathy, of hope abandoned».

Si forma così un'alternanza speculare tra le coppie: *coordinata / relativa // relativa / coordinata*, separate dall'interruzione strofica. Quest'ultima apre al penultimo segmento del testo, dedicato alle figure degli «infermieri». L'*amministrazione*, da parte di loro, della «curiosità» del soggetto femminile, è implicata dal poeta come parte di un più generale discorso tematico sulla follia di lei (affrontato a più riprese nella sezione)¹¹⁸ citata apertamente nel verso conclusivo. Nel v. 15 è espresso un richiamo alla dimensione del ricovero manicomiale, verbalizzato nei termini di una *proibizione* della «fuga». Il senso di reclusione implicato dalla perifrasi è aggravato, nei due versi successivi, dall'implicazione di un nuovo grado di negatività. Nel v. 16, oltre alla citazione diretta dello spazio del «manicomio», il discorso poetico è riferito al «grembo» dell'altra come oggetto *sineddotico* posto a indicarne la sessualità che resta, a causa della reclusione, *inconsultata*. L'aggettivo (che costituisce una tessera lessicale arcaizzante¹¹⁹ in aperto contrasto con la serie dei termini colloquiali osservata nei vv. 5-9) apre un'allitterazione consonantica sibilante-dentale estesa fino alla prima metà del verso successivo. Qui, in termini eccettuativi, viene dichiarato il tormento del poeta come motivo di *resistenza* del soggetto femminile. Il suo dolore è per lei la *sola* «consolazione» nello stato di *resa* alla «camicia di forza».

Vengono così determinate le coordinate figurative del suo stato esperienziale, relativo a una reclusione ospedaliera aggravata, in senso emotivo, dalla frustrazione sessuale e dall'odio per il soggetto scrivente. Emerge dunque la componente investiva del testo, che delinea la figura dell'altra in termini di abbruttimento (contrapposti a quelli degli «infermieri» che, garanti del confinamento, appaiono «beati»). La direttiva aggressiva assunta dal testo è corroborata dai due versi finali, in cui B. dichiara la propria *speranza* sul grado di *strettezza* del dispositivo di contenimento. L'aggettivo veicola, nella similitudine, un parallelismo tra quest'ultimo e il grado di ossessione memoriale. La *pazzia* dell'altra è così riferita al suo attaccamento al dato del ricordo – dunque: alla dimensione trascorsa del loro rapporto, interrotto e adesso connotato dalla reciproca ignoranza sulla vita dell'altro. Appare significativo notare, inoltre, come la locuzione «memoria di» venga utilizzata nel 1976 dalla stessa Rosselli in *Provenienza di caotchuc*, pubblicata in *Documento*, dove si legge:

Organi dei sensi che nella mente tramutano
impigliano la memoria di frasi
pullulando questi ormoni, questa
faccia di lividi.
(Rosselli 2012, 354)

La significatività dell'occorrenza è inoltre attestata da ragioni di coincidenza tematica tra i due testi, nei quali si registra una convergenza rispetto ai nuclei – già osservati

118 Cf. commento a *Perché non s'accende la mia carne*.

119 Il termine è diffusamente attestato in area letteraria tardo-moderna e ottocentesca – cf. ad es.: Apollonio Rodio 1873, 163: «Si ritrovò, che fermo abbia tal cosa | Far per quell'uomo, inconsultato il padre.»; Verri 2005, 668: «Piegano al grido, si uniformano alla opinion comune, e sebbene il loro intimo senso diversamente loro suggerirebbe, lo soffocano, lo lasciano inconsultato».

in *La mia discesa nel più infantile dolore, in te – della sessualità* (oltre ai già citati «ormoni»: «le piccole rose (masturbati disegni)»), dell'irrazionalità del pensiero («pareva sbiadire il mio corpo.») e del *nulla* («Vuoto meschino, ingoiare quel rospo»). A questi si aggiunge, negli ultimi quattro versi, la reiterazione esclamativa del termine «cuore» (il testo di Rosselli è concluso proprio dall'espressione: «Oh povero cuore polveroso!»), già oggetto della composizione di B. e inquadrato nella rete di rimandi danteschi.

- Donna conforme e vicaria del male
attristi vigilante con le tue urla
disumane la mia dolce forma, amante
provvisorio e ragazzo, ritratto
- dissoluto dello sconosciuto messaggero 5
della morte.
- Pazza stonata intoni le querele, le bieche
reazioni di rivoluzionaria tradita che
si serve poliziotta della polizia, spada
illustre di chi lotta senza tregua la poesia. 10
- Va bene: i soldi, i libri che ti dovrei e
sciagurata minacci rappresaglie e mangi in
trattoria i cannelloni coi miei pochi
amici, di me sparlando, dicendo che
- « mi facevo » i ragazzini e ora mi denunci, 15
laida incantata e senza speranza di un
domani odorato, errante di un non più errore
giovanile oltraggio che amor non vuole
se pazzia dissente.

NA18 88 / IL71, IL91, TP 60

Documento: C8D18

Datazione: 11 marzo 1970

Al testo, che appare manoscritto con un pennarello nero su un singolo foglio, l'autore non aggiunge alcuna annotazione oltre alla datazione – riportata di seguito all'ultimo verso in coincidenza verticale di «amor non vuole».

3-5. dolce forma, amante | provvisorio e ragazzo, || dissoluto] disumane la mia dolce forma | amante provvisorio e ragazzo, | >disso< || dissoluto 10. senza tregua la poesia.] senza tregua, la poesia. | 11-17. i libri che ti dovrei e | sciagurata minacci rappresaglie] i libri, sciagurata | minacci rappresaglie e mangi in | trattoria i cannelloni] e mangi in trattoria | i cannelloni coi miei pochi | amici, di me sparlando,] coi miei pochi amici, di me | sparlando, dicendo che || « mi facevo » i ragazzini] dicendo che ' mi facevo ' (*anche in NA18*) | i ragazzini ora mi denunci, | laida incantata] ora mi denunci, lurida | incantata speranza di un | domani odorato,] speranza di un domani | odorato, 19. pazzia dissente.] pazzia consente.

Poesia di diciannove versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema 4 / 2 / 4 / 4 / 5. Scansione: 11 11 12 10 - 14 [4+10] 4 - 14 [11+3] 15 [11+4] 15 [7+8] 15 [11+4] - 12 14 [11+3] 12 12 - 15 [8+7] 11 15 [7+8] 11 7. Nel v. 1 il poeta formalizza un'espressione invettivale nei confronti di Amelia Rosselli che assume valore emblematico, come registrato da Chiummo (2015, 192), in termini di definizione identitaria. La formula si mostra particolarmente significativa, in quanto riassume i motivi testuali ed extra-testuali più importanti della sezione. Un primo punto di interesse è costituito dal lemma di apertura, «donna», il cui utilizzo risulta organico a diversi altri punti del gruppo testuale¹²⁰ in cui, pure, il sostantivo appare impiegato nel senso della connotazione identitaria. Questa è formulata in opposizione al termine maschile, che occupa specularmente la sede conclusiva della strofa – in cui si legge la coppia sostantivo-aggettivale: «ragazzo - ritratto» (: «donna - conforme»). Il secondo momento di interesse nel verso è costituito dall'aggettivo associato al termine femminile, il cui utilizzo in senso dispregiativo mostra la forte carica negativa attribuita dal poeta al concetto della *conformità* – intesa come risultato di un atto di *omologazione* del singolo. Il tema è affrontato a più riprese da B. in sede critica e pubblicistica, dove reitera le proprie posizioni intransigenti nei confronti di quella che identifica – in linea con la presa di posizione pasoliniana – come una deriva (assunta dalla collettività, giovanile e non) distruttiva.¹²¹ Il tema, inoltre, appare già trattato nel romanzo d'esordio *L'innocenza*, pubblicato un anno prima dell'uscita di IL71 e due anni dopo NA18, in cui – tra i vari esempi possibili – si legge:

Sulle sue pietose bugie, [Nino] pianse; mascherate in speranze, nella speranza – sentimentalismo da perdonarsi a quindici anni! – di essere come tutti gli altri ragazzi a quindici anni, o come riteneva che fossero, senza rivolte dei sensi e senza privazioni dolorose di affetti. (Bellezza 1970d, 33)

Il passaggio è utile per sottolineare un dato: il poeta assume un atteggiamento critico nei confronti dell'azione omologatoria (orientata, come si è detto, da un desiderio di *conformità* nocivo), che tuttavia è ridimensionato e ammorbidito in considerazione della giovane età del protagonista. Quest'ultimo, suo *alter ego* letterario, è paternalisticamente *perdonato* dalla voce narrante. In questo fenomeno di attenuazione della postura invettivale si intravede dunque una divergenza dall'atteggiamento assertivo assunto, al contrario, in casi come quello del v. 1 di *Donna conforme e vicaria del male*, in cui l'aggettivo «conforme» viene utilizzato come vero e proprio indicatore identitario negativo. L'esempio citato mostra, per contrario, una precisa volontà autoriale nell'utilizzare l'aggettivo in senso invettivale, dal momento che le eventuali scusanti come quella della *pazzia* (v. 7; v. 19), pur appearing citate nel testo, non

120 Cf. ad es.: *Quante albe ci videro in piedi,; Se per i ricordi l'anima trasalisce; Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera.*

121 (Ad es.) A proposito della centralità della questione nel frangente dell'opera letteraria e critica di B., Luca Baldoni registra «uno sprofondare inarrestabile verso “l'abisso dei morti” dell'omologazione consumistica, da cui emerge per un attimo, quasi spettrale, la visione della città pre-industriale, pasoliniana, solare e incorrotta, quando ancora i ragazzi pescavano nel Tevere» (Baldoni 2006, 72).

costituiscono un termine attenuativo (come avveniva invece per i «quindici anni» ne *L'innocenza*) ma confluiscono nel discorso insultante e diventano anch'esse parte di una connotazione identitaria aggressiva.

Il verso è concluso dall'espressione «vicaria del male», in cui si identifica un ulteriore punto di interesse a livello semantico ed estetico. Il sintagma appare infatti determinato da una ragione arcaizzante – in linea con quanto osservabile in senso generale nel testo, a partire dal termine successivo in apertura del v. 2: «attristi», ampiamente attestato nel canone letterario pre-contemporaneo e ottocentesco,¹²² e riutilizzato in più occorrenze da D'Annunzio.¹²³ In conformità con uno stilema fondante della pratica compositiva di *Invettive e licenze*, la poesia presenta un'alternanza tra componenti lessicali arcaizzanti e di uso quotidiano. La tensione espressiva generata dagli *excursus* tra i due livelli assume, a livello formale, un ruolo primario. Un'indicazione in questo senso è già identificabile nel v. 1, determinato dall'accostamento di due segmenti espressivi afferenti a sfere estetico-lessicali differenti (la prima quotidiana e la seconda dotata di una generica carica romantica). Nell'arco del primo periodo, esteso fino alla conclusione della seconda strofa, la connotazione negativa del soggetto femminile viene contrapposta dal poeta alla «dolce forma» della propria persona. Quest'ultima è *atristata* dalle «urla disumane» di lei: sintagma separato da un *enjambement* poi ripetuto nelle due coppie di versi successivi («amante | provvisorio»: «ragazzo | ritratto»). Alla *disumanità* delle grida, B. contrappone così un «ritratto» di sé formulato nei termini vaghi di «dolce», «provvisorio» e «sconosciuto». Alla sua figura è sovrapposta quella del «messaggero della morte» (ancora separata da *enjambement*), che risulta un correlativo figurale della sua condizione maledettistica di immersione nel dolore e, appunto, di prossimità alla morte.

La sfumatura ancora genericamente romantica dell'espressione incontra un'inversione di registro nel verso successivo, in apertura della terza strofa. Come già per la prima, il verso iniziale di quest'ultima è dedicato alla persona femminile ed è formulato in termini invettivali. L'altra da sé è adesso connotata come «pazza» e «stonata», intenta nell'*intonare* i propri atti aggressivi verso l'io scrivente. Oltre all'accostamento ossimorico tra aggettivo e verbo, si registrano nel v. 7 la duplicazione aggettivale in posizione di apertura e la ripetizione, dopo il verbo, dell'articolo determinativo associato rispettivamente a sostantivo e aggettivo – cui segue, ancora, un *enjambement*. L'andamento discorsivo accede così a uno stato di frammentazione che prosegue fino

122 Cf. ad es.: Inf XIX 103-5: «io userei parole ancor più gravi; | ché la vostra avarizia il mondo attrista, | calcando i buoni e sollevando i pravi.»; Marino 2007, 50: «Sì lucente e sì bel, ch'immersa in Lete | Non ha l'anima afflitta onde s'attristi»; Carducci 2006, 79: «— Deh come par che il cielo anco s'attristi | E pianga di Toscana in su le soglie».

123 Cf. ad es.: D'Annunzio 1921b, 392: «E troppo m'attrista lo sguardo di Malatesta»; G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Libro secondo in D'Annunzio 1964, 457: «Tutto il luogo mi sembrò tenuto dalla sua dominazione sinistra, attristato e atterrito dalla sua onnipresenza». A proposito della probabile mediazione dannunziana per l'utilizzo del termine in senso arcaizzante, risulta comunque da registrarsi la molteplicità delle occorrenze di quest'ultimo nell'area della prima contemporaneità poetica e letteraria italiana. Cf. ad es.: Pascoli 1912, 490: «Per dirla al modo simbolico che usò nella Comedia, Virgilio era andato a lui che piangeva e s'attristava in tutti i suoi pensieri.»; U. Saba, *Il silenzioso in Prigioni* (1924) in Saba 2001, 287: «Se m'allietti di te o di te m'attristi».

alla conclusione del periodo – coincidente con la fine della strofa. Nei vv. 8-9, in particolare, la reiterazione degli accostamenti terminologici (ancora impiegati nell'ambito della connotazione negativa della figura femminile) determina un contesto fonico allitterativo. Il posizionamento del lemma «poesia» in conclusione del v. 10 e, dunque, della strofa, appare rispondere alla medesima ragione formale, generando una risonanza con il lemma «polizia» nel v. 9 – già implicato foneticamente come termine connesso a «poliziotta». Quest'ultimo corrobora ulteriormente la carica invettivale, implicando la sussistenza di una motivazione censoria nell'atteggiamento della controparte femminile – in linea con quanto espresso in diverse altre sedi nella sezione.¹²⁴ La questione risulta contestualizzata a livello biografico da Paris, che scrive: «Dario si risenti soprattutto per quella denuncia minacciata che però non ebbe mai seguito ed eccolo ancora a gridare: "Pazza stonata intoni le querele, ».¹²⁵

Nell'espressione «senza tregua» si registra un'ulteriore punto di interesse. Questa presenta infatti una seconda occorrenza nel gruppo di poesie pubblicate in NA18, in *I bassi portali del meriggio senza sole* (NA18 97). Il testo, che non viene ripreso da B. in alcun volume successivo, risulta oggi sostanzialmente inedito, in quanto assente dalla raccolta dei «testi dispersi»¹²⁶ recuperati da Deidier nell'*Appendice* di TP. Sebbene la poesia non presenti alcun significativo punto di contatto tematico e formale con *Donna conforme e vicaria del male*, l'occorrenza dell'espressione risulta significativa in funzione del suo posizionamento speculare nel v. 10, che recita: «mi portano senza tregua cercando te, te». A questo segue, nel verso successivo, una citazione della «morte terrena»: questione centrale nella poetica di B. in senso allargato (la cui citazione si rende osservabile anche in *Donna conforme e vicaria del male*, al v. 6). Il duplice utilizzo del nesso «senza tregua» in NA18, inoltre, anticipa una tendenza ricorsiva attestata nell'arco dell'opera generale del poeta, nell'ambito di cui si registrano altre sette occorrenze.¹²⁷

Le due strofe successive – originariamente unite in un unico segmento – sono composte da un solo periodo sintattico. In apertura del v. 11, l'inserimento dell'espressione «va bene», seguita dai due punti, orienta l'andamento del testo nel senso del discorso diretto. Nella quarta strofa si osserva così l'adozione di un assetto narrativo, che inquadra ancora la persona femminile come oggetto dell'invettiva. Alla descrizione dell'atteggiamento di *minaccia* di Rosselli – in linea con quanto riportato da Paris – è connessa la sua collocazione nella situazione amicale e quotidiana della «trattoria» dove, in compagnia degli amici del poeta, si esprime in pettegolezzi. Il contesto diegetico, in cui risulta nuovamente integrato il riferimento all'intimidazione messa in atto dall'autrice, formalizza una nuova opposizione tra i due soggetti,

124 Cf. ad es.: *Monumentale bric-a-brac, mia parte*; *Ad A. R.*

125 Paris 2020, 146. La citazione dalla poesia prosegue fino al v. 17; si registra un errore nella trascrizione del v. 15, in cui viene posizionato tra virgolette il solo sostantivo «ragazzini», escludendo l'articolo.

126 Cf. R. Deidier, *Nota all'edizione* in TP XXXI–XXXIII.

127 Cf. *Finché cadrà la parola odio nasconderai* in *Invettive e licenze*; *Ripassare di lontano e vedere* in *Serpenta* (TP 407); *Colosseo* (TP 521); *O città nequitosa, invalida* in *Inquiete larve* (TP 599); *Addio cuori, addio amori* in *Proclama sul fascino* (TP 644); *A Pier Paolo Pasolini in Colosseo e altri luoghi* (TP 702, due occorrenze).

contrapposti in una dialettica di *assenza* : *presenza* generata dalla mancata partecipazione dell'io scrivente all'occasione relazionale offerta dalla «trattoria». La connotazione degli «amici» come «pochi» (sintagma nuovamente spezzato dall'*enjambement* nei vv. 13-14) contribuisce a implicare un senso di solitudine nella condizione esperita da B. Escluso dalla circostanza, questi subisce prima – nella quarta strofa – la *minaccia* della denuncia (v. 12), poi – nella quinta – ne esperisce l'attuazione (v. 15). Alla citazione letterale del pettegolezzo condiviso da Rosselli segue infatti la dichiarazione della sua messa in pratica dalla querela. Nel contesto della strofa, questa appare come il motivo vero e proprio che anima il discorso invettivale.

La ripresa nel v. 16 del tono aggressivo (cf. «laida» e «senza speranza») appare come una conseguenza del comportamento scorretto della controparte – la cui azione diffamatoria è riportata utilizzando il *virgolettato* e, conseguentemente, integrando nel testo una tessera linguistica di ordine colloquiale (cf. «mi facevo»). Nei quattro versi conclusivi si registra una nuova variazione del registro espressivo, che risulta orientato, a livello estetico, in senso arcaizzante. A questo contribuiscono l'utilizzo dell'aggettivo «incantata», del sintagma «domani odorato» (in cui si legge una ripresa del modello d'annunziano a proposito del posizionamento aggettivale)¹²⁸ e del participio «errante» (di chiara derivazione leopardiana).¹²⁹ Quest'ultimo è inquadrato in uno schema di ripetizione diaforica con il sostantivo «errore», da cui risulta distanziato tramite anastrofe. Il sostantivo, oltre a presentarsi come sesto caso di separazione tra nome e aggettivo via *enjambement*, apre alla ripresa dell'archetipo petrarchesco e gozzaniano del «giovenile errore». ¹³⁰ Nell'integrazione, si osserva tuttavia una volontà autoriale di risemantizzazione, espressa – oltre che dalla frattura già implicata dall'*enjambement* – dall'aggiunta ironica del nesso «non più» e del sostantivo «oltraggio». Quest'ultimo, in particolare, altera il nesso originale, e apre a una seconda citazione – stavolta da Giacomo da Lentini – ugualmente risemantizzata. Il v. 18 è infatti concluso dall'espressione «amor non vuole», con cui il poeta riprende il capoverso di *Amor non vole ch'io clami*¹³¹ sostituendo all'originale «ch[e]» la particella omofonica «se», in apertura del v. 19.

A proposito di quest'ultimo, è possibile notare come la variante intercorsa nel passaggio da C8D18 a NA18 e seguenti modifichi in maniera cospicua la direttiva contenutistica del testo. Nei vv. 16-17 il poeta riporta infatti le ragioni della tensione di Rosselli a una delusione di aspettative: nei confronti del «domani», in precedenza «odorato», le *speranze* sono ormai, per lei, svanite. La sua condizione di «errante»

128 Cf. ad es.: G. D'Annunzio, *Villa Medici* in D'Annunzio 2001, 22: «quasi che d'odorato peplo e di veli ondegianti | bella ivi errasse Cintia dietro vestigia note.»; D'Annunzio 1928, 159: «riponevan nei vaselli il miele il nardo e il croco accompagnando col riso e col canto il lavoro odorato.»; D'Annunzio 2006, 178: «quando per la còncava nave | gorgogliò vino odorato».

129 Oltre al celebre titolo del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, si segnala l'occorrenza del lemma in altri quattro *Canti* – cf. G. Leopardi, *Inno ai patriarchi o de principii del genere umano* in Leopardi 1993, 74-5: «dell'umana famiglia, e tu l'errante», «Trepido, errante il fraticida, e l'ombre»; *Il risorgimento* in Leopardi 1993, 163: «sguardi furtivi, erranti.»; XXXVIII (*Io qui vagando al limitare intorno*) in Leopardi 1993, 303: «e muggia tra le nubi il tuono errante.».

130 Cf. commento ad *Ascoltavo la morte nel mio sogno*.

131 Da Lentini 1979, 64.

coincide dunque con quella di una persona che rifiuta («non vuole») le possibilità di amori nuovi, dal momento che la «pazzia» esprime un *dissenso*. Lo stato di follia individuale appare, in questo senso, un fattore di perturbazione esistenziale. Al contrario, nella lezione originale si osserva un'espressione di *consenso*, che implica una sfumatura di appianamento del contrasto e non di perorazione. Tra gli interventi apportati, sulla stessa linea risulta collocabile l'inserimento della specificazione relativa al debito contratto dal poeta (v. 11), originariamente assente, e che contribuisce alla definizione di un contesto di tensione nella relazione tra i due soggetti. Su una linea opposta, al contrario, si osserva la sostituzione di «lurida» con «laida» (v. 16) che attenua il tono dell'invettiva – creando un contesto espressivo omogeneo all'aggettivo «sciagurata», già ascrivibile a un livello d'insulto attenuato. Un ulteriore punto di interesse è offerto dalla soppressione dell'*enjambement* originariamente inserito tra «domani» e «odorato», in linea con lo stilema di separazione aggettivale-sostantivale adottato a più riprese nel testo – a cui invece corrispondono, nel passaggio alla lezione definitiva, la dislocazione nel v. 3 di «amante» e nel v. 14 di «amici».

Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera.
Cercavi nei capelli la sconfitta del parrucchiere.
Volevi essere donna fino in fondo tu che eri
solo una povera pazza.

Ti faccio schifo, vero? Luciferino mi prodigo 5
nell'idea che ho di te, che in me è rimasta

e mentre cade la sera accecato scrivo
queste vane parole di commiato. La poesia
è morta, ma tu non sei morta in me.

Io del tuo silenzio amavo l'odore 10
e virilmente pregavo di essere sempre
così, castrato amante di ragazzi.

NA18 91 / IL71, IL91, TP 61

Documento: C2D65v

All'altezza del verso inedito tra il v. 10 e il v. 11 (trascritto in apparato), B. inserisce un'annotazione nella parte destra del foglio: «(eccitare) / † un'altra / espressione.».

1. Il vento] >i<(sovrascritto: «!»)| vento 3. Volevi essere] >v<Volevi essere 10-11. l'odore | e virilmente] l'odore | che non mi faceva rizzare l'ardore e || virilmente

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 3 / 3. Scansione: 14 [4+8] 16 [7+9] 14 [11+3] 8 - 16 [7+9] 11 - 13 [11+2] 15 [11+4] 10 - 12 [6+6] 13 [8+5] 11. Il testo è posizionato da Paris – che ne riporta a titolo esemplificativo in vv. 3-4 – tra le «invettive al fiele» rivolte ad Amelia Rosselli. In linea con l'impianto referenziale della sezione, la poesia è infatti rivolta a un altro da sé femminile, nei confronti del quale l'io scrivente si esprime impiegando violenti termini invettivali. Tale orientamento si rende già osservabile nel v. 1, dove all'elemento personificato del «vento» viene attribuita la responsabilità di aver degradato «al rango d'una sguattera» la persona altrà. Le elisioni delle vocali finali della forma pronominale «t[i]» e della preposizione «d[i]» connotano il discorso poetico in senso genericamente arcaizzante. Sulla stessa linea si colloca la scelta del sostantivo «sguattera», di ascendenza già alfieriana e dannunziana.¹³² Al contrario, il verso successivo presenta un abbassamento del tono implicato dalla tessera lessicale di ordine quotidiano «parrucchiere». Quest'ultimo

132 V. Alfieri, *Satira terza. La plebe* in Alfieri 1903b, 55: «Dotto in null'altro che uncinar le dita, | Sguattero entravi e tosto al Cuoco aiuto»; D'Annunzio 1928, 390: «i grandi mortai di sasso dove gli sguatterti solevano pestare e ripestare gli avanzugli del manzo lesso e i mozziconi delle serpi rivomitati dai cicognini enfi». Quest'ultimo riferimento è particolarmente significativo, in

viene citato nel frangente di un discorso memoriale, riferito a uno stato di inquietudine dell'altro da sé che *cerca* nella propria acconciatura un possibile errore («la sconfitta») commesso dal *coiffeur*. La dinamica è contestualizzata come parte di una più generale *nevrosi* di Rosselli, la cui *femminilità* – il suo voler «essere donna» – è implicitamente associata all'operato del parrucchiere, e tacciata di inconsistenza a fronte, ancora, della pazzia. L'*enjambement* tra i vv. 3-4 rafforza il senso dichiarativo assunto dall'ultimo verso della strofa, in cui si osserva un intento espressivo denigratorio veicolato dall'associazione dell'avverbio «solo» al sintagma «povera pazza».

Il v. 5 è aperto da un'interrogativa diretta retorica. Il sentimento di «schifo» rispetto a cui il poeta interroga l'altra appare come termine negativo di una dialettica di rapporto, che consegue a un precedente momento di positività – e, dunque, di legame. Lo stato di interruzione di quest'ultimo costituisce il *quid* del testo, in cui la tematizzazione dello stato interiore del poeta a fronte dell'avvenuta separazione assume un ruolo protagonista. Di seguito alla proposizione interrogativa, si apre infatti un periodo esteso per i quattro versi successivi, scandito tra la seconda e la terza strofa, in cui il poeta focalizza il discorso sulla propria dimensione memoriale-emozionale. Questa è presentata come un «luciferino» (altra tessera linguistica non comune) *prodigarsi* «nell'idea» dell'altra: espressione figurata che introduce alla dichiarazione sulla *persistenza* del soggetto femminile *nel sé* («in me è rimasta»). Lo stato di sforzo fisico evocato dal verbo in chiusura del v. 5 è dunque connotato in maniera non solo negativo-infernale, ma appare anche rinchiuso *nei* confini metaforici dell'«idea» stessa dell'altra. A questa affermazione segue, divisa dalla separazione strofa, una dichiarazione ulteriore, formulata in termini metatestuali e di auto-narrazione riferita al piano dell'esperienzialità presente.

Il posizionamento anastrofico del verbo, in conclusione del v. 7, riprende in maniera speculare quanto osservato nel v. 5 – dunque già nel segmento iniziale della strofa precedente. La coincidenza è corroborata dalla presenza, in entrambe i casi, di un aggettivo appena precedente. B. si ritrae così non solo incattivito da un atteggiamento *diabolico*, ma pervaso da uno stato di *accecamento* – dunque: di dolore e menomazione fisica. In tale frangente esperienziale, la *scrittura* del testo poetico è equiparata alla composizione di un «commiato»¹³³ che risulta, tragicamente, «vano». L'inutilità dello sforzo, così dichiarata, veicola l'attribuzione di un ulteriore senso di negatività al *prodigarsi* del v. 5: la condizione del poeta appare frustrata dall'incapacità di superamento del dramma relazionale. Segue così un'ulteriore dichiarazione: nel momento presente, a *morire* è stata «la poesia»: la possibilità per lui di *scrivere* in modo 'non-vano'. Al contrario, resta viva *in lui* la persona dell'altra, contestualizzata nuovamente come elemento persistente – al pari dell'«idea» nel v. 6. La corrispondenza appare suggerita, inoltre, dalla ripetizione dell'espressione «in me», stavolta preceduta (e non seguita, come nell'occorrenza precedente) dal verbo coniugato al passato prossimo.

considerazione dell'occorrenza già registrata nel testo precedente dell'utilizzo aggettivale del lemma «odorato» (cf. commento a *Donna conforme e vicaria del male*).

133 Il termine è connotato in maniera significativa. La questione è approfondita, sul piano della trafila linguistica e della centralità tematica, nel commento a *Dove la notte calza la mattina* a cui si rimanda.

Il passaggio tra i vv. 7-8 assume un valore particolarmente significativo, costituendosi come un momento dichiarativo-poetico tra i più indicativi di *Invettive e licenze*. La constatazione di una *morte della poesia* a fronte della *persistenza della memoria dell'altro da sé* coincide infatti con una dominante estetica della raccolta, nella quale il concetto viene non solo dichiarato, ma tematizzato a più riprese. Quella della *morte* è infatti da intendersi non come il raggiungimento di un grado zero delle possibilità espressive (e, dunque, della cessazione della poiesi verbale-artistica), ma come una consapevolezza di *vanità* delle stesse. A questo proposito, è utile rifarsi alla sistemazione teoretica proposta da Isabella Vincentini in *Dopo lo smembramento di Orfeo*, in cui si legge:

Sono decenni, infatti, che si crede che «lo scrivere cominci con lo sguardo d'Orfeo» come ha affermato Blanchot. In quel voltarsi di Orfeo per cercare con lo sguardo Euridice, c'è tutto il destino di un filone letterario: quello ossessionato da una lontananza inaccessibile, da un immaginario: che si sottrae, quello che si consuma nella tensione verso un altrove irriducibile: ombra e illusione, parola vuota e silenzio. Quello innamorato di un oggetto sempre mancante, della solitudine e della distanza, della perdita e della morte fino ad arrivare a una «scrittura del disastro» e dell'«esaurimento». È una letteratura del dubbio, che dice l'impossibilità e il desiderio, l'assenza e la traccia, il negativo e la sua fascinazione.¹³⁴

Il passaggio, che la studiosa riferisce alla poesia italiana degli anni appena precedenti a IL71 (i «decenni» a cui fa riferimento sono «gli anni 50-60»),¹³⁵ offre una contestualizzazione precisa della linea su cui si colloca la dichiarazione poetica di B. in *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. – e, *mutatis mutandis*, la sua prospettiva compositiva in *Invettive e licenze*. Quello della constatazione della «perdita e della morte» come fattori orientativi dell'atto estetico (e, intrinsecamente, come ragioni della *sterilità* dello stesso) è infatti un elemento portante nella poiesi di B., che centra nel suo discorso l'*ossessione* soggettiva per una ferita insanabile – ora di natura sessuale, ora storica, ora affettiva, ora spirituale. Il passaggio assume così un significato emblematico – come testimoniato, inoltre, dalla coincidenza tra l'espressione «la poesia è morta» (vv. 8-9) e il primo dei tre titoli attribuiti da B. alla silloge pubblicata in NA15, un anno prima di NA18: *La morta poesia*.

Oltre che su base formale, la coincidenza con i materiali di NA15 si estende a livello di tematizzazione. In aggiunta a *Eri nudo per me: gli occhi avevano, Cullavo la tua disperazione; Al capezzale dei giorni insieme vissuti, Già da te mi distacco, inquieto testimone, Simile a Giacobbe che lotta e Ora che i millenni invano ti sfiorano*, appaiono nella silloge infatti tre testi: *Al Circo Massimo* (NA15 121, ripubblicata nella plaquette *Colosseo* del 1982¹³⁶ e poi, con varianti strutturali, nell'*Appendice 1968-1988* di *Li-*

134 I. Vincentini, *Dopo lo smembramento di Orfeo* in Vincentini 2022, 21. Il saggio, già ripubblicato in Perniola 1995, appare originariamente in «Estetica News», Quadrimestrale di ricerca estetica a cura della Cattedra di Estetica del Dipartimento di Ricerche filosofiche della Università di Roma «Tor Vergata», anno V, nrr. 14-15, maggio-dicembre.

135 Vincentini 2022, 21.

136 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 736.

bro di poesia),¹³⁷ *Al portavoce della morte, dolce corpo* (NA15 119) e *Remote stagioni dell'innocenza perduta* (NA15 120). Queste ultime non saranno più accolte in volume e risultano oggi sostanzialmente inedite. A proposito della loro esclusione, è significativo riportare il testo di uno scritto di B. accluso alla plaquette *Colosseo*, poi riprodotto integralmente da Deidier in TP 736, in cui si legge:

ritrovando questo mazzetto di miei versi in un cassetto pieno di polvere – versi che potevano datarsi verso il '68, anno fatidico e perverso quanto mai, e in più, fatemelo sospirare, avevo solo poco più di vent'anni – mi sono chiesto, ripeto, perché non li avessi inclusi nel mio primo libro *Invettive e licenze* che è del 1971: forse mi sembravano troppo “attuali” o “audaci” per i tempi; forse non c'entravano per niente con la struttura interna di quel mio fortunato libretto; o forse allora non mi andavano, mi dispiaceva l'erotismo affogato, la provocazione a tutti i costi, il “maledettismo” ostentato: erano lì immoti a ricordarmi troppo “vissuto” o troppo “privato” come si direbbe oggi. A rileggerli ora che è passato tanto tempo credo sia giusto pubblicarli (in parte finirono in riviste d'epoca) da “soli”, fuori da qualsiasi libro.

L'estratto risulta prezioso per due diverse ragioni. La prima è relativa alla dichiarazione conclusiva, in cui B. verbalizza il desiderio di mantenere i testi contenuti nella plaquette ‘al di fuori’ delle sue pubblicazioni librarie. Considerata la presenza di *Al Circo Massimo* nell'*Appendice di Serpenta*, che il poeta avrebbe poi pubblicato cinque anni dopo, è possibile registrare una contraddizione delle sue intenzioni iniziali – mutate, evidentemente, all'altezza della compilazione dell'*Appendice* proprio come raccogliatore miscelaneo di materiali rimasti al margine delle raccolte in volume. La seconda ragione ha invece a che vedere con l'assenza dalla plaquette dei due testi di *Al portavoce della morte, dolce corpo* e *Remote stagioni dell'innocenza perduta*. A proposito dei motivi dell'esclusione, è possibile a questa altezza avanzare due ipotesi: a) che B. non abbia, semplicemente, rinvenuto le due poesie tra quelle del «mazzetto» ritrovato, finendo per obliarle; b) che, a fronte del ritrovamento, abbia nuovamente deciso per lo scarto. Delle due, la prima ipotesi appare facilmente confutabile: specificando «in parte finirono in riviste d'epoca», B. rivela di essere cosciente delle sedi di destinazione originale. Se anche i testi fossero stati assenti da quelli ‘ritrovati’, il loro reperimento non sarebbe stato per lui problematico, avendo facilmente a disposizione i numeri passati di *Nuovi Argomenti* (di cui era redattore). Più plausibile è che non sia avvenuto, nei fatti, alcun ritrovamento, o che comunque il poeta abbia composto la plaquette sulla base di un preciso ragionamento critico – escludendo nuovamente alcune poesie, tra cui *Al portavoce della morte, dolce corpo* e *Remote stagioni dell'innocenza perduta*. Ragionamento che, di fatto, lui stesso verbalizza nel testo, mistificandolo nei termini di un'ipotesi sulle ragioni dell'esclusione operata vent'anni prima, all'altezza dell'uscita di IL71.

La questione è resa particolarmente interessante, inoltre, dalla lettura di *Al portavoce della morte, dolce corpo*, che presenta una forte coincidenza ispirativa con la dichiarazione formalizzata dal titolo della silloge (come si è detto: *La morta poesia*)

137 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 746.

e, quindi, con i vv. 8-9 di *Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera* («La poesia è morta»). Il testo, riprodotto qui interamente, recita:

Al portavoce della morte, dolce corpo,
 il tempo e la natura affidavo,
 se lo stringevo al mio cuore tenero e violato;
 l'amorosa stagione mi straniava
 della morte alle gesta
 e tutto ciò che era umano
 e cristiano assaporavo come una disperata
 difesa.

Ora la grave soma del dolore
 mi spinge alle porte più assurde, giorni
 infiniti mi languiscono dentro,
 la pazzia somma mi spinge
 ad altra meta.

Torno, da me, a bocca incerta.

Le coordinate compositive della poesia appaiono già in linea con la poetica di *Invettive e licenze* – e, in particolare, con il *modus* adottato nella terza sezione. A fronte di un'attenuazione del dato invettivale, la poesia mostra una coincidenza sostanziale con l'impostazione da «scrittura del disastro» di *Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera*. (nei termini di Vincentini: impostazione di un io poetico «innamorato di un oggetto sempre mancante, della solitudine e della distanza, della perdita e della morte» [Vincentini 2022, 21]). La tensione emotivo-sofferenziale suscitata dalla «morte» (allegoria dell'assenza del «dolce corpo») è tematizzata come ragione che spinge il soggetto ad adottare «come una disperata difesa» il comportamento autodistruttivo e, in ultima battuta, alla «pazzia». Oltre che sul piano della ricorrenza terminologica, si osserva una convergenza dei due testi come parte di una fenomenologia di *morte della poesia* – o, meglio, di *poesia morta*. Come si è detto, l'indicazione conoscitiva non ha a che vedere con l'esaurimento delle possibilità di formalizzare un 'atto poetico', e dunque di comporre un oggetto che sia, effettivamente, poetico. Al contrario, con la dichiarazione B. fornisce le coordinate per interpretare la sua concezione di poesia, attribuendo a essa un disperato carattere di *vanità* – lo stesso delle inutili «parole di commiato» (v. 8). Il dolore, in altre parole, non è sanabile: la composizione dei versi è spogliata di un significato salvifico e non permette di riscattare la sofferenza esperita a causa del distacco. L'altro da sé, desiderato, resta vivo in lui (v. 9).

Negli ultimi tre versi, uniti in un unico periodo, il discorso poetico assume una sfumatura testimoniale. Il soggetto, che si esprime al passato, dichiara il proprio coinvolgimento emotivo rispetto alla persona di Rosselli utilizzando una formula sinestetica (l'olfatto in vece dell'udito), inquadrata in una scansione sintattica anastrofica. La dislocazione della congiunzione coordinante all'inizio del v. 11 genera una coincidenza

con i primi due versi del testo, ugualmente formulati come espressioni assertive¹³⁸ e non spezzati da *enjambement* finale (stilema invece adottato a cavallo dei vv. 3-4, vv. 5-6, vv. 7-8, vv. 8-9 e vv. 11-12). La cassatura del verso presente come undicesimo in C2D65v appare rispondere alla medesima ragione formale. Con l'esclusione dalla lezione definitiva dell'ulteriore *enjambement*, determinato dal posizionamento in fine di verso della «e» (seguito da nuova interruzione strofica), e della rima baciata «odore»: «ardore», il poeta scarta infatti due dispositivi – sintattico l'uno e fonetico l'altro – che avrebbero agito a ridimensionare il v. 10 come parte discorsiva meno connotata in senso perentorio.

Nei vv. 11-12, che concludono il testo, alla dichiarazione sul dolore esperito segue una considerazione relativa alla dimensione identitaria dell'io scrivente. Questo si ritrae in un metaforico atto di preghiera riferito all'«essere sempre così» – dunque, al non esperire alcuna divergenza dalla propria omosessualità (tema implicato dall'avverbio seguente alla congiunzione). A tale *status* identitario e ontologico è associata dal poeta una condizione di *castrazione*: tema affrontato a più riprese in funzione della sua evocazione in rapporto all'alterità femminile. Come già in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette e Perché non s'accende la mia carne*. (ad es.), il poeta colloca la propria persona in una posizione di incapacità di soddisfazione dell'istinto sessuale dell'altra – ragione a cui, in definitiva, attribuisce la responsabilità del distacco.¹³⁹ L'espressione di una precisa volontà di persistenza in tale condizione di impossibilità di corrispondenza, sessuale ed emotiva, fornisce alla conclusione del testo una coloritura tragica. Anche a fronte della *morte della poesia*, come già osservato, e della mancanza insanabile di un altro da sé femminile – nei confronti di cui il ricongiungimento è impedito da motivazioni viscerali, identitarie – il poeta dichiara di voler *rimanere* esattamente «così»: di desiderare la persistenza nella condizione disperata del «castrato amante» che compone, senza speranza, «vane parole».

138 La sussistenza di un'intenzionalità autoriale a proposito dell'implicazione, nei primi due versi, di un carattere dichiarativo–perentorio, è inoltre testimoniata dalla correzione a penna apportata sul testo in C2D65v. Come registrato in apparato, all'utilizzo iniziale delle minuscole, il poeta sostituisce due vocali maiuscole – poi impiegate in tutte le successive edizioni a stampa. Così facendo, risulta implementato il senso grafico e sintattico dei due versi come espressioni 'chiusure', formulate in un contesto assertivo e separate dalla consequenzialità discorsiva a cui, al contrario, contribuisce la frammentarietà generata dai numerosi *enjambement*.

139 Cf. ad es.: *Spiavi i sonni e le marchette*: «Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi | la mia mano. E poi volevi quello che non ti | davo.».

Dov'è la sterilità che t'accompagna
e trattiene i sorrisi ai fecondatori
che non riescono a fecondarti

perché sei sterile e l'alleanza
con la fanciullezza è 5
una primavera piena di morte.

Spendi il tuo corpo santo dietro
le siepi. Ti possiedono ragazzi
nutriti di pane. C'è 10
da piangere per tutti. Per te
che in un prato ti concedi
fra le ortiche. Per me
che daccapo vado in cerca
di parole per rievocare il sole
del tuo corpo. 15

IL71, IL91, TP 62

Documento: C3D12

Datazione: 1970

Dedica: >Ad< A Marion

Alla prima strofa della poesia è aggiunto di un verso assente dalla lezione di IL71 e seguenti: «† senza mestruazioni». A latere dell'inizio della terza strofa è annotato: «5».

1. Dov'è la sterilità che] per una sterilità 12-14. ortiche. Per me | che daccapo vado in
cerca | di parole] ortiche, per me che | daccapo vado in cerca di | parole

Poesia di quindici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 9. Scansione: 12 12 9 - 10 7 11 - 9 11 7 9 8 6 8 11 4. Il testo, penultimo della sezione, è frapposto in una sequenza di tre poesie già pubblicate in NA18 – due lo precedono e una, conclusiva, lo segue. Come anche *Tu sei il sonno. E quando arrivi* (manoscritta anch'essa in C3D12 e ugualmente datata «1970»), *Dov'è la sterilità che t'accompagna* non compare in rivista prima di IL71. È tuttavia possibile identificare un'intenzionalità referenziale verso la persona di Amelia Rosselli già all'altezza della composizione, dunque un anno prima della compilazione della raccolta e della realizzazione della terza sezione di quest'ultima come interamente dedicata al rapporto con l'autrice. L'intestazione titolare presente nel manoscritto, poi scartata – come anche quella di *Tu sei il sonno. E quando arrivi*¹⁴⁰ – recita infatti «A Marion». Il nome afferisce direttamente alla

140 Cf. apparato di *Tu sei il sonno. E quando arrivi*.

persona di Rosselli da parte materna: Marion Cave è la moglie di Carlo Rosselli e madre di Amelia, deceduta nel 1949.¹⁴¹ Considerare la data della sua scomparsa è utile per sottolineare l'impossibilità di un rapporto diretto tra B. e «Marion», e dunque per identificare l'utilizzo del nome come pseudonimo atto a indicare, proprio, Amelia Rosselli. Lei stessa, d'altronde, «si firmava con il nome della madre Marion» in diverse sedi e occasioni «tra il 1946 e il 1956» (Carpita 2019, 79). L'ipotesi del riferimento alla sua persona è ulteriormente avvalorata dalla cassatura della preposizione «Ad»: quest'ultima non sarebbe stata infatti associabile al nome di «Marion». Al contrario, il nome di «Amelia» risulta compatibile con la [d] eufonica (utilizzata, tra l'altro, sia nella dedica *Ad A. R.* apposta come titolo di «*Sono una iena che ha denunziato il suo rivale.*», che nella dedica, eliminata nella versione a stampa, attribuita a *Finché cadrà la parola odio nasconderai* in C8D38: «Ad A. R.», poi cassato e corretto in «Ad A.»).

Il testo riprende i temi della *vanità* e della *castrazione* già evocati nella poesia antecedente.¹⁴² La trattazione, dapprima riferita a una dinamica emotivo-esistenziale singolare, appare tuttavia estesa a una soggettività plurale, spogliata del precedente carattere intimistico. Protagonisti della prima strofa sono infatti la «sterilità» e i «fecondatori». All'altro da sé il poeta si rivolge solo nel v. 4, citando il suo essere «sterile» come ragione del fallimento di questi ultimi – che assumono un ruolo rilevante a livello estetico. Il lemma, che costituisce una tessera lessicale arcaizzante¹⁴³ (impiegata in linea con l'elisione della vocale «t[i]» nel v. 1), introduce nel contesto diegetico una componente surreale. L'altro da sé è presentato come oggetto dell'azione di un gruppo, di estensione imprecisata, di figure deumanizzate e ridotte alla pura funzione sessuale della *fecondazione*. La specificazione relativa al *trattenere* «i sorrisi» aggiunge all'assurdità del contesto una sfumatura grottesca, che interviene a corroborare il senso invettivale della poesia. Un'ulteriore indicazione sulla traccia referenziale *rosselliana*, a questo proposito, è rintracciabile confrontando il testo con quello di *Infra le fatiche de la mia giornata, s'arrovellavano*¹⁴⁴ (già ripresa da B. in *Cullavo la tua disperazione: e Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*)¹⁴⁵ pubblicato in *Variazioni Belliche*. La lettura comparativa permette infatti di sottolineare una pluralità di punti di contatto tematico e terminologico – tra cui:

- [a proposito della *componente giovanile*] v. 2: «le fatiche della mia gioventù»; v. 5: «canile della mia gioventù»; v. 6: «lo squadarsi dei giovinotti»; vv. 7-8: «si faceva un barlume la | mia gioventù».

141 S. Giovannuzzi, *Cronologia* in Rosselli 2012, LIX: «Il 14 ottobre [1949] la Corte d'Assise di Perugia assolve in via definitiva Anfuso e gli altri responsabili dell'assassinio Rosselli ancora sotto processo. Il giorno prima, a Londra, è morta Marion».

142 Cf. commento a *Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera*.

143 Tra le varie occorrenze del termine, particolare rilievo acquistano quelle registrate nel libretto dell'*Aida* – a. o.: Atto I, seconda scena: «[Sacerdotesse] Immenso Fthà, del mondo | Spirto fecondator, | noi t'invochiamo!» (Ghislanzoni 1879-90, 16). L'interesse è suscitato dalla ricorrenza intertestuale con materiali lirici di area operistica – già osservata al termine di *Simile a Giacobbe che lotta* (cf. commento al testo).

144 Rosselli 2012, 93.

145 Cf. commento a *Cullavo la tua disperazione*.

- [a proposito della *corporalità*] v. 12: «dalle narici semi aperte»; vv. 14-15 «la tua | crudele carcassa»; v. 15: «il tuo occhio da pescatore»; vv. 16-17: «saperti vicino vinceva ogni mia | passione»; v. 18: «saperti lontano prendeva il mio posto».
- [a proposito del *nutrimento*] vv. 11-12: «intra il masticare | fumo».
- [a proposito della *sterilità*] vv. 10-11: «il tuo, il mio, il nostro, amore proverbiale | divenuta secca colonna di troia»; v. 17: «la sterilità e l'obbrobrio».
- [a proposito della *sessualità*] v. 4: «la sua corsa alla sottana».

Alla convergenza ispirativa registrata, è da aggiungersi un'ulteriore significativo punto di contatto tra i due testi, costituito dal sintagma «giovinotti massacratori» utilizzato da Rosselli tra i vv. 6-7. Questo risulta infatti un indicatore semantico rilevante, costituendosi come il probabile termine d'ispirazione per l'utilizzo, da parte di B., del lemma inconsueto (e, come si è detto, arcaizzante) «fecondatori». La sussistenza della connessione è avvalorata dall'identificazione del sintagma *rosselliano* come un punto di probabile interesse per lo stesso B. – che nella sola *Invettive e licenze* impiega tre volte il verbo *massacrare*¹⁴⁶ e dodici volte il sostantivo «tempo».¹⁴⁷ Dai *massacratori*, dunque, ai *fecondatori*, come proiezione grottesca atta a rendere conto, indirettamente, della condizione di dolore dell'altro da sé – oggetto dei due gruppi di agenti.

La seconda strofa, nuovamente composta da tre versi, porta a conclusione il periodo sintattico formalizzando una nuova specificazione a proposito della *sterilità*. Questa è dichiarata nel v. 4 nella modalità del discorso diretto («sei sterile»), ed è ribadita nei due versi successivi con una perifrasi in cui il poeta accosta, al frangente della «fanciullezza» (sinonimo figurato della *fertilità*), l'immagine tematicamente ossimorica della «primavera piena di morte», di derivazione montaliana.¹⁴⁸ L'accostamento è mediato dal termine biblico «alleanza», che assume una connotazione dissacrante e, ancora, ossimorica rispetto alla valenza positiva assunta nella narrazione veterotestamentaria. L'intento di risemantizzazione per dissacrazione dei termini biblici è identificabile anche nel v. 7, in apertura della strofa successiva, dove il «corpo santo»¹⁴⁹ appare *speso* «dietro le siepi» e, dunque, collocato allusivamente nel frangente dell'attività sessuale. Quest'ultima è nuovamente presentata come un atto che coinvolge un gruppo maschile – adesso identificato nei «ragazzi nutriti di pane» (di nuovo in riferimento alla simbologia cristiana) – e viene collocata in uno spazio aperto (segue nei vv. 11-12 la specificazione: «in un prato ti concedi | fra le ortiche»).

Tra i vv. 10-11 appare, spezzata dall'*enjambement*, una proposizione di stampo dichiarativo che interviene a connotare il discorso in maniera tragica. Assumendo un

146 Cf. *Perpetravi silenzi*; *A Braibanti uscito di prigione*; *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*.

147 Cf. *Se penetravo il ragazzo ribelle*; *Già da te mi distacco, inquieto testimone*; *Quando mi alzo alzo lo sguardo*; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*; *Monumentale bric-a-brac, mia parte*; *Dove la notte calza la mattina*; *Sicario che rintocchi i dolci baci*; *All'Ambra Jovinelli* (tre occorrenze); *M'è rimasto poco tempo*; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*.

148 Una connessione tra la composizione di B. e *La primavera hitleriana*, a cui qui si fa riferimento, è già osservabile in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*, posizionata nella stessa terza sezione e ancora dedicata al rapporto con Rosselli – cf. commento al testo.

149 A proposito della locuzione è offerto un approfondimento nel commento a *È il tuo corpo santo che m'illude* – a cui si rimanda.

tono assertivo, il poeta 'proclama' lo stato delle cose come totalmente drammatico, facendo nuovamente riferimento a una dimensione plurale. Nei sei versi successivi, divisi in due periodi sintattici (rispettivamente vv. 10-12 e vv. 12-15), quest'ultima è infatti declinata nei termini binari dell'opposizione *sé : altro da sé*. Alla persona altra, inquadrata nell'amplesso *sterile* e consumato all'aperto, il poeta *si* contrappone come «in cerca di parole», riprendendo così il tema affrontato nella poesia precedente di un suo (*vano*)¹⁵⁰ tentativo di composizione. Questo coincide con una «rievocazione», dunque con una poiesi verbale riferita a un tempo passato. Il «corpo» dell'altro da sé, su cui il testo si conclude, è un elemento da cui il poeta risulta separato, nel momento presente e nell'atto di scrittura. Nella sua tragica situazione di separazione, i plurimi amplessi con i *ragazzi fecondatori* appaiono così come un implicito termine di paragone: a un passato relazionale positivo (il poeta ritorna con la memoria a un metaforico «sole» del «corpo») si oppone nel presente un tempo orgiastico e bestiale.

150 Cf. commento a *Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera*.

Finché cadrà la parola odio nasconderai le spade insanguinate dal mio sangue birbante di te pazza cattiva che maledico,	
di te spia senza tregua e così fuori del comune, della regola che vivi in un vuoto pneumatico di bassezza e di ricatto	5
e perseguiti tu diversa i diversi figlia del cielo ti perdono, o figlia della terra!	
Sospira la mia mancanza e la gelosia ti fiacchi fino a stremarti di sillabe peste e botte e calci alle gatte credute spie della CIA mentre tutti sono zie (per te)	10
e la mia è un'invettiva sconclusionata, maledizione ingiallita su un pezzo di carta che doveva essere una lettera d'amore.	15

NA18 92 / IL71, IL91, TP 63

Documento: C3D86, C8D38
Datazione: 20 gennaio 1970
Dedica: >Ad A. R.< Ad A.

In C8D38 la specificazione di giorno e mese appare aggiunta in un secondo momento, con una penna di colore blu chiaro (a differenza del resto del testo, manoscritto a penna nera); la stessa viene utilizzata per aggiungere «nasconderai», di seguito a «odio», nel v. 1 (fenomeno riportato in apparato come variante). La cassatura e la riscrittura del titolo, così come l'intervento di sovrascrittura nel v. 2 e l'aggiunta delle parentesi nel v. 7, sono realizzati con una penna ancora diversa, di colore nero. La lezione presente in C3D86 è priva di varianti rispetto a NA18 e seguenti, e risulta dunque come una riscrittura [dat.] del testo, basata sulle correzioni apportate a mano in C8D38.

C8D38 1-3. parola odio nasconderai | le spade insanguinate dal mio sangue | birbante di] parola odio | le spade insanguinate dal mio tuo (*in interlinea*: «mio») sangue | >†< birbante di 4. così fuori |] così poco fuori 6. un vuoto pneumatico] in >stato< (*in interlinea*: «un vuoto») pneumatico 7. tu diversa] tu (non) diversa 8. perdono, o figlia] perdono, (*in interlinea*: «o») figlia 14. un pezzo di] un >foglio< (*in interlinea*: «pezzo») di

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 2 / 4 / 3. Scansione: 15 [10+5] 11 15 [10+5] - 11 12 16 [8+8] - 12 [6+6] 16 [9+7] - 14 [8+6] 13 [7+6] 13 [8+5] 14 [12+2] - 12 14 [8+6] 14 [6+8]. Il suo posizionamento a conclusione della sezione,

dedicata al rapporto con Amelia Rosselli, fornisce un'indicazione contestuale sull'identità dell'altro da sé a cui l'io scrivente si rivolge nei versi. A tale indicatore si aggiungono la registrazione della dedica in C8D38 (poi scartata in NA18) e la lettura di Paris, che commenta il v. 11 – integrandolo erroneamente in una citazione da *Dov'è la sterilità che t'accompagna* – fornendo un contesto memoriale: «Aveva visto come maltrattava i gatti quando la sua malattia l'avvicinava al ricovero» (Paris 2020, 146). Un altro riferimento utile per l'analisi del testo è offerto da Adele Cambria nel breve scritto testimoniale *I buoni consigli*, in cui si legge:

Che poi Dario fosse un omosessuale io allora¹⁵¹ non lo sapevo chiaramente [...]; anzi, per un certo tempo credetti, (o credetti di credere?), che Dario e Amelia fossero amanti. Più tardi lui mi disse che nella sua vita si era innamorato, in realtà, soltanto di donne, citandomi Elsa Morante ed appunto Amelia, disse che quelli erano stati i suoi veri grandi amori, ma che non aveva mai potuto amarne nessuna. (Quanto ad Amelia, continuo ad essere persuasa che lei in quegli anni lo amasse).¹⁵²

Il passaggio si focalizza su un punto chiave nella trattazione del rapporto interpersonale tra i due poeti – vale a dire: sulla sussistenza di un effettivo coinvolgimento sentimentale di ordine romantico. La speculazione conclusiva (che appare in linea con quanto tematizzato dallo stesso B. in più sedi poetiche)¹⁵³ appare infatti formulata non solo in senso astrattivo, ma come valutazione basata su un'effettiva testimonianza del poeta sul suo *aver amato*, senza 'successo', solo poche figure femminili, tra cui Rosselli. La dinamica appare così in linea con i versi conclusivi della poesia, che acquistano un valore emblematico rispetto a tutta la sezione. Ciò che si legge (che si è letto fino a questo punto) è un'«invettiva» che tradisce il senso di ciò che il loro rapporto *avrebbe dovuto* essere: un rapporto «d'amore».

Il primo periodo sintattico è esteso per le tre strofe iniziali e termina in coincidenza della loro conclusione. Il successivo, specularmente, occupa lo spazio delle due strofe rimanenti. Il testo risulta così diviso in due segmenti discorsivi asimmetrici. Il v. 1 presenta i termini entro cui si stabilisce la dialettica di relazione tra il soggetto scrivente e l'altro da sé femminile. Questa è connotata dal *cadere* della «parola odio»: perifrasi atta a definire un contesto di reciproca acredine e aggressività, entro cui avviene l'*insanguinamento* delle «spade» dell'una con il sangue dell'altro. La connessione tra il *cadere* dell'«odio» e delle *lame* è suggerita, oltre che dal comune inquadramento in una struttura espressiva metaforico-perifrastica, dalla lettura della lezione di C8D38, in cui l'aggiunta in un secondo momento del verbo «nasconderei» permette di rilevare l'originale intenzione enumerativa del poeta rispetto ai due elementi. Le «spade insanguinate dal mio sangue» (inquadrate in una figura etimologica) appaiono così come il frutto di un *cadere* reiterato dell'atteggiamento di livore – descritto

151 Riferimento ai tardi anni Sessanta. In apertura dello scritto, l'autrice fornisce una contestualizzazione vaga in tal senso: «Doveva essere il 1967 o il '68, non se Dario avesse già pubblicato qualche poesia su Nuovi Argomenti» (A. Cambria, *I buoni consigli* in AAC96 80).

152 A. Cambria, *I buoni consigli* in AAC96 81.

153 Cf. ad. es: *Se per i ricordi l'anima trasalisce; Perché non s'accende la mia carne.*

poi a partire dal v. 3, in cui il poeta dichiara la sua azione di *maledizione*. Questa è osservabile nel verso stesso, in cui al pronome di seconda persona appaiono associati, in endiadi, i due aggettivi «pazza» e «cattiva» in senso denigratorio. A questi si contrappone il «birbante» iniziale – separato tramite *enjambement* dal sostantivo «sangue» – che viene similmente utilizzato in maniera auto-dispregiativa, formalizzando tuttavia un’invettiva meno carica dal punto di vista infamatorio. Il grado dell’aggettivo appare infatti minore, in questo senso, rispetto a quelli impiegati nella *maledizione*, che prosegue nel v. 4 con la ripetizione della formula «di te» a cui segue, nuovamente, una duplice connotazione. È così determinata un’associazione tra il lemma «spia» e il precedente «pazza» – impiegati entrambi in senso descrittivo-invettivale. Il tema dello *spionaggio* acquista tuttavia una centralità diversa all’interno del testo, incontrando una ripetizione nei vv. 10-11. Laddove in questi ultimi viene associato a un atteggiamento proiettivo-paranoico di Rosselli, nel v. 4 il tema è impiegato in riferimento alla minaccia di una *denuncia* da parte di lei (questione tematizzata a più riprese nel corso della sezione).¹⁵⁴

Ancora nel v. 4, lo scarto dell’avverbio «poco» nel passaggio da C8D38 a C3D86 e seguenti risponde nuovamente a una ragione invettivale. Così facendo, il poeta elimina infatti dalla formula una possibile attenuazione – determinandola, in ultima battuta, come un’ulteriore espressione insultante. Contribuisce, a questo scopo, la separazione tramite *enjambement* del sintagma «dal comune», dislocato in apertura del verso successivo, che porta il «così fuori» ad assumere una sfumatura insultante – di ordine semantico colloquiale e ancora afferente al tema della *pazzia*. Quest’ultima è equiparata, nel v. 5, a una «regola», dunque a un sistema *di vita* («che vivi») esperito in senso normativo. Come già nel testo precedente, si osserva un intento di risemantizzazione ossimorica del lessico appartenente alla tradizione cattolica: la «regola» è infatti *vissuta* dall’altro da sé nella «bassezza» e nel «ricatto» (posizionati in una nuova diade enumerativa). Tali elementi fondano un contesto esperienziale paragonato, metaforicamente, a un «vuoto pneumatico» – espressione formulata a seguito della cassatura dell’originale «stato pneumatico» in virtù di una ragione, ancora, di aumento della tensione invettivale. Questa è identificabile anche nell’intervento testuale registrato nel v. 7, e appare dunque come una ragione di approccio generale al testo che risulta, nella sua forma definitiva, maggiormente orientato come *invettiva*. Come si osserva, infatti, in tutti e tre i casi citati il grado di intensità espressiva risulta aumentato in tal senso:

- v. 4: «così poco fuori» < «così fuori»
- v. 6: «stato pneumatico» < «vuoto pneumatico»
- v. 7: «tu (non) diversa» < «tu diversa»

Il caso del v. 7, in particolare, appare come un punto di interesse. Con l’eliminazione della negazione già iscritta tra parentesi, il poeta posiziona l’altro da sé femminile nel contesto della *diversità* – lo stesso che, come dichiarato a più riprese nella raccolta, connota la sua esperienza identitaria. Il posizionamento assume tuttavia un senso di biasimo: alla luce del suo essere «diversa», l’azione di *persecuzione* dei «diversi» (tra

154 Cf. *Monumentale bric-a-brac, mia parte; Ad A. R; Donna conforme e vicaria del male*.

cui lo stesso B. si colloca implicitamente) risulta ancora più grave. Assumendo una sfumatura ironica, tuttavia, il poeta esprime un «perdono» nei confronti di tale atteggiamento e definisce Rosselli – tramite una nuova associazione duale – «figlia del cielo» e «figlia della terra». Il verso appare come una ripresa dissacrante del celebre passo di Mt, 11, 25: «“Ti benedico, o Padre, Signore del cielo e della terra». L'intento di inversione denigratoria, che determina la sostituzione della figura patriarcale con quella della «figlia», è inoltre già suggerito dalla presenza nel v. 3 del corrispondente verbale negativo del *benedire* evangelico («[ti] maledico»), e del verbo «perdono» – ugualmente afferente alla sfera semantica cristiana.

In apertura del v. 10, l'espressione «sospira la mia mancanza» offre un ulteriore punto di interesse critico. Il verbo risulta infatti una tessera lessicale particolarmente connotata in senso letterario e culturale. L'archetipo di riferimento per B. è identificabile nel testo di *Tanto gentile e tanto onesta pare* – a cui B. pare riferirsi già in *Perché non s'accende la mia carne e Dove la notte calza la mattina*.¹⁵⁵ Il verbo, localizzato nel sonetto in *positio* conclusiva, appare infatti coniugato in maniera identica: «che va dicendo a l'anima: sospira». ¹⁵⁶ In senso allargato, il lemma costituisce un punto focale della versificazione dantesca nella *Vita Nova*,¹⁵⁷ dove si registrano quindici occorrenze in dodici diversi componimenti.¹⁵⁸ La centralità dell'elemento del *sospiro* nell'opera di Dante risulta, inoltre, uno snodo fondante nel canone poetico italiano, assumendo un valore paradigmatico rispetto alle opere di poeti tra cui quelli della linea post-petrarchesca di Leopardi, D'Annunzio e Gozzano,¹⁵⁹ a cui B. guarda come

155 Cf. commenti ai testi.

156 D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 976.

157 In relazione al tema, si segnalano (ad es.) l'approfondimento offerto in: Levy 1974, 53-62.

158 Cf. D. Alighieri, *Cavalcando l'altrier per un cammino* in Alighieri 2011, 848: «e sospirando pensoso venia,»; D. Alighieri, *Negli occhi porta la mia donna Amore*, in Alighieri 2011, 922: «e d'ogni suo difetto allor sospira,»; D. Alighieri, *Donna pietosa, e di novella etate*, in Alighieri 2011, 948: «che sospirando dicea nel pensiero,»; D. Alighieri, *Vede perfettamente ogni salute* in Alighieri 2011, 980: «che non sospiri in dolcezza d'amore»; D. Alighieri, *Si lungiamente m'ha tenuto Amore* in Alighieri 2011, 984: «che fa li miei sospiri gir parlando,»; D. Alighieri, *Gli occhi dolenti per pietà del core* in Alighieri 2011, 1002: «di sospirare e di morir di pianto,»; Alighieri 2011: «Dannomi angoscia li sospiri forte»; Alighieri 2011, 1004: «Pianger di doglia e sospirar d'angoscia»; D. Alighieri, *Venite a 'ntender li sospiri miei* in Alighieri 2011, 1008; D. Alighieri, *Quante volte, lasso, mi rimembra* in Alighieri 2011, 1012: «E' si raccoglie nell'i miei sospiri»; D. Alighieri, *Era venuta nella mente mia* in Alighieri 2011, 1018: «e dicea a' sospiri: "Andate fore!"»; D. Alighieri, *L'amaro lagrimar che voi faceste*, in Alighieri 2011, 1034: «Così dice 'l meo core, e poi sospira»; D. Alighieri, *Lasso, per forza di molti sospiri*, in Alighieri 2011, 1046; Alighieri 2011: «Questi pensieri, e li sospir' ch'io gitto,»; D. Alighieri, *Deh, peregrini, che pensosi andate* in Alighieri 2011, 1052: «certo lo cor d'i sospiri mi dice»; D. Alighieri, *Oltre la sfera che più larga gira* in Alighieri 2011, 1058: «passa 'l sospiro ch' esce del mio core:».

159 Nel *Canzoniere*, la centralità dell'elemento del *sospiro*, declinato in forma sostantivale e verbale, comporta una proliferazione delle occorrenze che risultano superare le centoventi unità. Lo stesso si osserva a proposito dell'opera dannunziana: consultando i dati IntraText (basati, come già riportato, su un corpus comprensivo di sole quindici opere pubblicate tra il 1886 e il 1914) le occorrenze superano la soglia delle duecento. Relativamente a Leopardi, si segnala una consistente attestata nei *Canti* (in venti occorrenze) dove cui, inoltre, per il testo della *Palinodia* viene inserita un'epigrafe petrarchesca dedicata proprio al tema del *sospiro*: «Il sempre sospirar nulla rileva» (tratta da F. Petrarca, *Mai non vo' più cantare com'io soleva* in Petrarca 2008, 178;

orizzonte diacronico intertestuale di riferimento nella formazione della sua concezione poetica ed estetica.¹⁶⁰ Alla rete intertestuale si aggiunge, inoltre, la mediazione poetica pasoliniana che inquadra il tema del *sospiro* già nella prima fase di produzione, con *Suspir di me mari ta na rosa* (*Sospiro di mia madre su una rosa*) che appare in *Poesie a Casarsa* nel 1942.¹⁶¹ Oltre alle occorrenze in testi appartenenti a fasi successive, è interessante notare come il lemma *sospiro* fornisca, ancora all'altezza della prima metà degli anni Quaranta, il titolo per un altro componimento – per l'appunto, *Suspir* (Pasolini 2009, 210) – escluso sia da *Poesie a Casarsa* sia, dodici anni dopo, dall'antologizzazione in *La meglio gioventù*, è pubblicato per la prima volta in *Poesie dimenticate* nel 1965 per la Società Filologica Friulana.¹⁶² Il nesso di convergenza tra la ripresa del termine operata da Pasolini e da B. è tuttavia identificabile nel testo di *Sì, certo, era un Dio... e altri meno pazzi* (da *La religione del mio tempo*), dove l'aggettivo «sospirate» appare associato al sostantivo «lire», anticipando così l'espressione «stente lirette» impiegata nel v. 1 di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*¹⁶³ – che, pure, appare pubblicata per la prima volta nella stessa silloge di *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, in NA18.

Di seguito al verbo, nel v. 9 il poeta enumera due elementi afferenti al proprio stato emotivo: la «mancanza» (connotata come *propria* dall'aggettivo possessivo) e la «gelosia». Questi costituiscono i poli della dialettica di relazione stabilita nel presente con l'altro da sé. Prosegue così la sua *maledizione* (cf. v. 3), augurando a esso uno *sfinimento* dettato dalle «sillabe peste» e, nel verso successivo, dalle «botte». Il dato verbale e quello corporale appaiono così accomunati in un unico frangente descrittivo-enumerativo – in cui pure trova posto, nei vv. 11-12, la specificazione relativa agli oggetti stessi botte: le «gatte», materia di un delirio proiettivo. Come già nei vv. 3-4, il termine dello *spionaggio* è infatti connesso al tema della *pazzia*. Il sostantivo «spie», tuttavia, viene posizionato a formare una rima con «zie», coincidenza fonica che determina un nesso ossimorico:

- v. 11: [grado negativo] «spie» - prodotti del delirio soggettivo
- v. 12: [grado positivo] «zie» - realtà effettiva offuscata dal delirio

consultata in Leopardi 1993, 255). In linea con un impianto compositivo teso alla riduzione della pressione lirico-linguistica nella sede poetica, ne *I colloqui* di Gozzano il termine appare invece attestarsi in misura minore, in quattro occorrenze (cf. G. Gozzano, *L'amica di Nonna speranza* in Gozzano 1917, 91: «sospira ognor»; G. Gozzano, *In casa del sopravvissuto* in Gozzano 1917, 145: «sospira un po'... Ravviva dalla brace»; Gozzano 1917, 146: «"Mah!..." – "Che sospiri amar! Che rammenti?"; G. Gozzano, *I colloqui* in Gozzano 1917, 155: «che sospirava al raggio delle stelle»). Su questa stessa linea compositiva si colloca l'approccio di B. all'impiego del termine, che appare utilizzato in sole altre due sedi in *Invettive e licenze: Se penetravo il ragazzo ribelle e È il tuo corpo santo che m'illude*.

160 Il tema è affrontato e approfondito (a. o.) nei commenti ad *Ascoltavo la morte nel mio sogno e Donna conforme e vicaria del male*, a cui si rimanda per approfondimento.

161 La raccolta è pubblicata a Bologna nel 1942 per i tipi della Libreria Antiquaria Mario Landi, e confluisce poi in *La meglio gioventù* (Pasolini 2009, 89).

162 La sezione di testi è consultabile oggi nelle *Appendici a La meglio gioventù* in Pasolini 2009, 198-243.

163 Cf. commento a *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*.

La strofa successiva, aperta dalla congiunzione coordinante, interrompe l'orientamento enumerativo del discorso, che assume una prospettiva valutativa metatestuale: la poesia stessa è definita nei termini di una «invettiva sconclusionata». All'espressione, già di per sé rivelatrice della direzione aggressiva attribuita dal poeta al suo stesso testo, è associata un'ulteriore specificazione presentativa nel v. 14. Qui viene metaforicamente definito come una «maledizione ingiallita»: nesso che esprime un nuovo riferimento all'azione del *maledire* introdotta nel v. 3, e formalizza una sineddoche associando il colore del «pezzo di carta» al contenuto sovrascritto. Il dispositivo retorico è utilizzato da B. per instaurare un parallelismo con la circostanza descritta nell'ultimo verso, a cui il fenomeno dell'*ingiallimento* risulta correlato. Il parallelo tra il «pezzo di carta» e la «lettera d'amore» (posizionati entrambi a concludere gli ultimi due versi) è infatti stabilito sulla base di ciò «che doveva essere» – dunque: sulla degradazione di un'aspettativa di felicità che assume, nel momento presente, i caratteri di un contrasto irrisolto.

IV

Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello
guardo del nostro magro matrimonio.
E la notte mi possiede scialbamente,
aspramente tua e so che potrei
farla finita fingendo di morire. 5

Ma sulla soglia di casa arriverai fra poco.
Canterino le menzogne dirai a chi t'aspetta.
Presto il sonno ti ruberà e solo quando
dormirai sarai mio fino alla mattina.

Sorriderai anzi malcerto e forse a te 10
mi stringerai. E la stanchezza giovane
di te sarà più stanca se io l'addormento.

NA18 94 / IL71, IL91, TP 67

Documento: C8D17, C8D42

Dedica: A M(aurizio.) (C8D17)

La lezione presente in C3D42 è priva di varianti rispetto a NA18 e seguenti, e risulta dunque come una riscrittura [dat.] del testo basata sulle correzioni apportate a mano in C8D17.

C8D17 2. nostro magro matrimonio. |] nostro >finito< (*in interlinea*: «magro») matrimonio. | 3-5. E la notte mi possiede scialbamente, | aspramente tua e so che potrei | farla finita fingendo di morire. ||] E lenta la notte mi possiede tetra, |>tetramente< (*in interlinea*: «aspramente») tua e so che potrei | ammazzarmi fingendo >la poesia.< di morire || 6-7. casa arriverai fra poco. | Canterino] casa tornerai fra poco, | canterino 10. malcerto e forse a te] anzi malcerto >malsano< (*in interlinea*: «e forse») a te

Poesia di dodici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 5 / 4 / 3. Scansione: 10 11 12 10 12 - 14 [11+3] 16 [11+5] 12 [7+5] 14 [4+10] - 10 13 [5+8] 13 [7+6]. Il testo tematizza il rapporto tra il soggetto scrivente e un altro da sé maschile – il cui genere è esplicitato dall'impiego dell'aggettivo «mio» nel v. 9. L'osservazione di questo dato risulta significativo per identificare le coordinate ispirative della poesia, che interrompe – con l'apertura della quarta sezione della raccolta – la sequenza dedicata ad Amelia Rosselli. A questo proposito, si registra che, pur essendo pubblicata nella silloge *Licenze* in NA18, contenente sette poesie a lei riferite, in C8D17 *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello* reca la dedica «A M(aurizio)»,¹ specificante dunque una referenza diversa. La dedica risulta tuttavia assente in C8D42 e, successivamente, in IL71 e seguenti. A fronte di questi

1 Cf. commenti a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* e *Nessuna notte risarcirà quella notte* – pubblicata in NA18 come poesia precedente a *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, e recante la dedica «A Maurizio».

dati, è possibile ipotizzare la confluenza, nelle ragioni dello scarto, di un motivo relativo alla fine della necessità della specificazione: nella raccolta in volume, infatti, l'orientamento dedicatorio non più riferito a Rosselli è già suggerito dal posizionamento nella diversa sezione, oltre che dall'impiego dell'aggettivo al maschile.

La prima strofa è aperta da una dichiarazione del soggetto scrivente relativa al proprio stato di insonnia, nei confronti di cui esprime un senso di insofferenza veicolato dall'interiezione «ahimè», a conclusione della proposizione esclamativa. A questa segue il sintagma «L'anello», separato tramite *enjambement* dal verbo «guardo» che viene anticipato, in anastrofe, dal proprio oggetto. La stessa modalità di anticipazione determina la prolessi dell'aggettivo «magro», metaforicamente riferito al «matrimonio». Quest'ultimo viene impiegato per indicare in senso figurato l'unione tra l'io e l'altro, la cui assenza viene tematizzata nella composizione come fattore direttamente responsabile della sofferenza esperita. La sequenza «nostro magro matrimonio», inoltre, formalizza un'accumulazione allitterativa delle consonanti nasali, della liquida rotica, e della vocale «o» in punta dei tre lemmi. L'intervento di cassatura e sostituzione, in C8D17, dell'aggettivo «finito» impiegato originariamente, evidenzia così una precisa volontà autoriale rispetto alla determinazione del contesto fonico. In aggiunta, appare ridotto il grado di tragicità: l'essere terminato del «matrimonio», nella lezione definitiva, è un dato che appare deducibile dal contesto diegetico, ma non viene citato apertamente.

La consequenzialità tra lo stato di sofferenza e il simbolico *guardare l'anello* è suggerita dall'impiego della congiunzione coordinante in apertura del v. 3, con cui si apre un periodo esteso per i restanti tre versi della strofa. Questi, ancora, appaiono focalizzati sull'esperienza soggettiva nel momento presente, che risulta come una circostanza di *possessione* da parte della «notte». Lo stato di angoscia, evocato nuovamente tramite metafora, è attenuato dall'avverbio «scialbamente», posizionato diaforicamente in fine di verso. A questo segue infatti un secondo avverbio: «aspramente» (v. 4), riferito alla paternità dell'altro nei confronti della «notte» stessa, connotata come «tua». La tensione al dispositivo della ripetizione è già osservabile nella prima lezione del testo, dove la concordanza tra la fine del v. 3 e l'inizio del v. 4 appariva determinata non da una diade avverbiale, ma dall'allitterazione dettata dai lemmi «tetra» e «tetramente». Come già a proposito del v. 2, inoltre, l'intervento testuale sul v. 5 appare orientato alla generazione di un contesto ripetitivo-allitterativo, determinato dalla sostituzione dell'originale «ammazzarmi» con «farla finita», in risonanza con il «fingendo» conseguente. In fine di verso, l'oggetto di tale *finzione* – localizzato nel «morire» in sostituzione della «poesia» – interviene a dotare il passaggio di una sfumatura tragica.

Il discorso non viene tuttavia polarizzato dal tema suicidario: nel verso successivo, questo incontra una brusca battuta d'arresto determinata dall'impiego, in apertura, della congiunzione avversativa, e dal riferimento al movimento dell'altro come prossimo all'*arrivo* (nella lezione di C8D17: al *ritorno*). La seconda e la terza strofa sono così dedicate alla proiezione del soggetto scrivente nei confronti della futura presenza dell'altro da sé. Alla dichiarazione del v. 6, conclusa dal punto fermo (che contribuisce a connotarla in senso assertivo), segue una seconda proposizione aperta e chiusa nello spazio del singolo verso – ordinata, come la precedente, in maniera anastrofica. Il senso di leggerezza apportato dall'arrivo dell'altro è veicolato dall'aggettivo «canterino», già impiegato in *Se penetravo il ragazzo ribelle in riferimento* agli «uccelli», di

derivazione gozzaniana.² A tale sfumatura corrisponde la descrizione generale dell'incontro – in cui il poeta si ritrae mediante la perifrasi «chi t'aspetta» – che appare inquadrato in una cornice di familiarità affettivo-relazionale. L'elemento del «sonno», contrapposto a quello dell'*insonnia* implicato nel v. 1, è connotato positivamente: «solo» con il suo sopraggiungere l'altro da sé può essere detto «mio» dal poeta (condizione che «la mattina» interverrà a interrompere).

La strofa conclusiva, con cui B. prosegue nella verbalizzazione della propria proiezione immaginativa, è quindi dedicata agli ipotetici avvenimenti del risveglio. Qui l'altro da sé è ritratto *sorridente* ma «malcerto», dunque collocato in un frangente esperienziale che prelude al distacco dal soggetto scrivente: l'*abbraccio* che li unisce è contestualizzato in senso ipotetico. A questo segue, nel v. 11, una nuova (ultima) proposizione aperta da congiunzione coordinante, con cui il poeta si esprime a proposito della «stanchezza» che interviene a seguito di una notte, per lui, insonne. Il sostantivo è dunque connotato come «giovane» e, ancora in linea con lo stilema ripetitivo, «più stanca». Appare inoltre come oggetto ultimo di un *addormentamento* posto in atto dall'lo stesso, che interagisce con la propria condizione fisica in una cornice di sdoppiamento fenomenologico-ontologico. L'accadere della «stanchezza», rapportato ancora all'altro da sé (che costituisce per essa un termine di paragone *anagrafico*), interessa infatti la sua persona come un fenomeno di cui l'lo gestisce non solo l'incidenza, ma l'intensità. Si osserva così un approccio identico a quello già espresso nel v. 5, dove il «farla finita fingendo di morire» appariva presentato come una possibilità determinata dal soggetto stesso nei confronti di sé stesso.

Oltre all'alto grado di agentività riflessiva, i due passaggi testuali appaiono connessi da una comune radice ispirativa. Questa è localizzabile nel Rimbaud di *Une saison en enfer*, che inserisce nella conclusione di *Nuit de l'enfer*³ la specificazione: «Je meurs de lassitude», tradotta da B.: «Muoi di stanchezza» (Rimbaud 2016, 254-5). L'espressione porta infatti a un punto di culmine un discorso di ordine suicidario (come dichiarato da Rimbaud in apertura del testo)⁴ radicato nel frangente *notturno* – come poi quello di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*. Il nesso estetico appare così coincidente con quello impiegato da B., che tuttavia ne scorpora gli elementi come parti un discorso allargato e orientato, in linea con l'impostazione monomaniacale della sua poetica, al rapporto con l'altro maschile. La sussistenza della connessione tra i due testi è inoltre suggerita dall'elemento dell'«anello», significativamente rilevato dal posizionamento in punta del primo verso e già presente, anch'esso, in *Nuit de l'enfer*: «Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau?».⁵

2 G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità* in Gozzano 1917, 65: «la canzone d'un grillo canterino | mi diceva parole, a poco a poco.»

3 Il testo costituisce un elemento intertestuale di interesse, in senso allargato. Oltre ai punti di contatto tra questo e la versificazione di B., a livello estetico, in *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello e È notte nel cuore e il viaggio all'inferno* (cf. commento al testo) se ne registra l'importanza all'altezza della dichiarazione archetipica sul rapporto tra l'lo e la «storia» – cf. commento ad *APier Paolo Pasolini*.

4 Rimbaud 2016, 250: «J'ai avalé une fameuse gorgée de poison», tradotto da B.: «Ho inghiottito una fenomenale sorsata di veleno.» (Rimbaud 2016, 251); cf. commento a *È notte nel cuore e il viaggio all'inferno*.

5 Rimbaud 2016, 252, tradotto da B.: «Volete che io sparisca e che mi tuffi alla ricerca dell'anello?».

Se nelle belle notti di luna allarmavi
 le tue canzoni di una struggente malia,
 acquisto dei tuoi sensi esercitati
 a troppi anni di allegra lussuria,
 sotto il cielo mezzo nero mi sentivo 5
 meno fiero di te, spodestato, come
 un re in esilio. Tutta la notte
 e la malinconia calavano su di te,
 rapito ad altri accessi, altri paradisi
 che la mia intelligenza o il mio sesso. 10

Era un tradimento senza tradimento
 il tuo, senza contraddizione. E io
 non alzavo un lamento. Poi la strada
 risucchiava le nostre solitudini,
 le riportava a letto. 15

NA14 65 / IL71, IL91 68 / P02 14 / TP 68

Poesia di quindici versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 10 / 5. Scansione: 13 [9+4] 13 [5+8] 11 10 12 12 10 [5+5] 14 [7+7] 13 [7+6] 11 - 12 [6+6] 11 11 12 7. Il testo tematizza il rapporto tra l'io scrivente e un altro da sé maschile in un orizzonte notturno. Questo è dichiarato all'inizio del v. 1, in cui il poeta fissa le coordinate estetiche del frangente esperienziale con l'espressione «belle notti di luna» in cui, insieme all'altro, è immerso. Prosegue così il discorso intertestuale con la rimbaudiana *Nuit de l'enfer* – iniziato nella poesia precedente⁶ – in cui già si legge: «*le claire de lune quand le clocher sonnait douze*», tradotto da B. in «*il chiaro di luna quando il campanile suonava dodici*» (Rimbaud 2016, 250-1. Il corsivo è riprodotto come secondo edizione). Il τόπος romantico del rapporto tra l'io in uno stato malinconico-sofferenziale e l'elemento della luna, a cui qui B. afferisce, assume un valore archetipico nella contemporaneità poetica – e appare attestato, inoltre, presso diversi tra gli autori di riferimento per la formazione della sua poetica. Un esempio tra i più significativi in questo senso è quello leopardiano de *Il tramonto della luna* – a cui, pure, B. sembra guardare nella composizione di *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, considerata l'occorrenza del sostantivo «cielo» inquadrato in senso spaziale in entrambi i testi («sotto il cielo»: «a confine del cielo» [Leopardi 1993, 270]).

Oltre a fornire le coordinate temporali del dato esperienziale, il v. 1 introduce l'azione dell'altro come un metaforico *allarmare* – separato tramite *enjambement* dall'oggetto relativo, «le tue canzoni», in apertura del verso successivo. Il contesto notturno (plurale e, dunque, seriale) è presentato come teatro di un *immalinconimento* posto in atto dall'altro nei confronti delle proprie «canzoni» – dinamica rispetto a

⁶ Cf. commento a *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*.

cui il poeta esprime, nei vv. 5-7, dei sentimenti di disagio. La «struggente malia» che l'altro da sé immette nel *canto* è specificata come un «acquisto» dei «sensi», addomesticati da una pluriennale («troppi anni») attitudine comportamentale lasciva e *lussuriosa*. Nell'utilizzo del termine «malia» si registra, inoltre, una ripresa dannunziana. Questa è suggerita, oltre che dalle plurime occorrenze del termine nell'opera del pescarese, dalla presenza dello stesso nella *Settima Ballata dell'Isotteo* (già citato da B. in apertura di *Invettive e licenze*)⁷ in cui si legge: «il senso mi cingean di tal malia | ch'io mi credeva udire».⁸ Il calco è supposto in funzione sia dalla sua identificazione come un secondo punto di contatto con il testo di D'annunzio, sia dalla comune collocazione del sostantivo in un contesto uditivo – stabilito, in *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, dalle «canzoni».

Il disagio del poeta (esperito, dunque, a fronte dell'identificazione in queste di una vena malinconica dettata dall'«allegra lussuria» dell'altro) è verbalizzato tramite i termini neutri del sentirsi «meno fiero» e «spodestato», a cui segue una similitudine esplicativa, spezzata dall'*enjambement* tra i vv. 6-7, in cui si osserva un'ulteriore ripresa di area rimbaudiana. Il nesso sostantivale-locativo «re in esilio» appare infatti riprendere e risemantizzare la celebre definizione data da Verlaine a proposito di Rimbaud nel capitolo a lui dedicato ne *I poeti maledetti* (celebre opera antologico-critica pubblicata nel 1884) – in cui lo caratterizza come: «angelo in esilio» (Verlaine 2017, 39; originale: «ange en exil», 38). Alla dichiarazione sullo stato emotivo segue, nello stesso verso, un ulteriore riferimento al contesto notturno – formulato, stavolta, in maniera singolare. Con questo si apre il secondo periodo sintattico, la cui conclusione coincide alla fine dalla prima strofa, nel v. 10.

Nello spazio dei quattro versi il discorso è focalizzato dal poeta sul senso di «malinconia» esperito a fronte, come già dichiarato nei vv. 3-4, dei comportamenti lascivi adottati dall'altro da sé in rapporto a soggetti terzi. Questi vengono citati nuovamente nel v. 9, in cui l'altro appare «rapito da altri accessi» e da «altri paradisi». Il secondo termine della coppia, in particolare, costituisce un punto di interesse semantico, ponendosi come ulteriore richiamo al frangente della poesia ottocentesca francese di area maledettistica. Già impiegato nei testi di *Al capezzale dei giorni insieme vissuti e Fumavi sigarette drogate*, il termine «paradisi» riprende infatti i baudelairiani *Paradisi artificiali*, in riferimento allo stato di alterazione indotto dall'assunzione di stupefacenti. Al dato relativo al comportamento sessuale, B. accosta così quello della droga – in linea con una pratica associativa ampiamente osservabile in *Invettive e licenze*. Nella sede di *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, l'occorrenza della coppia appare tuttavia caratterizzata dalla prospettiva di *malinconia* – e, *mutatis mutandis*, di gelosia – di B., che considera tali comportamenti come una fonte di distacco dalla propria persona. Gli «accessi» e i «paradisi» intervengono infatti a *rapire* la controparte relazionale, sostituendosi all'«intelligenza» e al «sesso» del poeta stesso.

Il sentimento di dolore esperito dall'io (che viene proiettato sull'altro, come si osserva nel v. 8) appare 'giustificato' nell'apertura della seconda strofa come frutto di un paradossale «tradimento senza tradimento». La valutazione ridimensiona

⁷ Cf. commento a *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

⁸ Cf. G. D'Annunzio, *L'Isotteo* in D'Annunzio 1968, 389.

la negatività del comportamento dell'altro da sé in termini di medietà – che nega la sussistenza di un vero e proprio dramma relazionale e determinano la reazione dell'io scrivente. Quest'ultimo, nei due versi successivi, presenta infatti il proprio atteggiamento effettivo in termini di passività. Collocando il pronome personale di prima persona a conclusione del v. 12, inoltre, il poeta crea una corrispondenza con quello di seconda – posto, specularmente, in apertura. Il termine della «contraddizione» appare impiegato come correlativo testuale-formale della contrapposizione tra i due soggetti – stabilita sul piano delle stesse circostanze tematizzate dalla poesia. Nei tre versi il poeta formalizza infatti un'opposizione speculare:

- [dato relativo all'altro da sé] v. 11: «tradimento senza tradimento»
- [momento correlativo] v. 12: «senza contraddizione»
- [dato relativo al sé] v. 13: «non alzavo un lamento»

La reiterazione del procedimento per-negazione appare rispondere a una ragione antifrastica, che orienta il testo in direzione di un'autonarrazione sofferenziale attenuata dallo strumento retorico. Alla stessa ragione compositiva di ordine attenuativo rispondono gli ultimi tre versi, aperti da un'ulteriore contestualizzazione delle coordinate esperienziali – stavolta scandita sul piano locativo e non più temporale. L'elemento della «strada», personificato e dotato di un'agenzia (metaforica) sui due soggetti antropologici, *risucchia* le rispettive «solitudini», operando dunque un gesto di sussunzione teso all'attenuazione del dolore. Queste sono *riportate* «a letto»: condotte a uno stato di azzeramento percettivo e di cessazione della sofferenza. La poesia assume così uno statuto particolare in *Invettive e licenze*. Nella larga parte dei testi della raccolta, l'operazione compositiva appare tesa alla dichiarazione immediata dello stato di dolore, presentato in termini estremizzati e totalizzanti (come sottolineato da Giorgio Manacorda)⁹ e non, come accade in *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, mediati da una tensione attenuativa.

9 G. Manacorda, *Versi spudorati* in AAC96 23.

Vai a rubare ad una città lontana.
Non cresce la tua età ma torni indietro

e il medico dei pazzi sentenza la tua
dolcissima insania. Oh! Uccidimi

prima che bruci fino all'ossa.

5

NA19 111 / IL71, IL91 69 / P02 15 / TP 69 / PV19 85

NA19 5. all'ossa.] all'osso.

Poesia di cinque versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 2 / 1. Scansione: 13 [5+8] 11 - 13 [7+6] 12 - 9. Il primo verso è concluso in coincidenza della fine della prima proposizione – focalizzata sul comportamento dell'altro da sé a cui, per tutta l'estensione del testo, il poeta si rivolge. Questo è collocato in una cornice surreale e descritto nell'intento di «rubare a una città lontana». L'immagine onirica (che costituisce il primo termine di una coppia, completata nel v. 2) riprende un'associazione già gozzaniana dei termini della città e della *lontananza* – in *L'analfabeta*: «Ma non amava le città lontane» (Gozzano 1907, 18). La sussistenza del riferimento appare suggerita, inoltre, dall'occorrenza dell'aggettivo «dolce» nel verso di apertura della quartina successiva nel testo gozzaniano (v. 33), coincidente con la connotazione – al superlativo – formulata da B. a proposito dell'«insania» dell'altro. Un ulteriore punto di contatto tra i due testi è localizzabile a proposito del tema del *tornare indietro*, evocato a conclusione del v. 2 di *Vai a rubare ad una città lontana*. e, in *L'analfabeta*, in cinque differenti versi¹⁰ (il secondo dei quali, ancora, nella quartina aperta da «dolce»).

Nel secondo verso, B. prosegue il discorso sul piano surreale integrando nel discorso una seconda immagine onirica relativa all'«età» dell'altro. A questa è associato un carattere di *immobilità*, espresso dalla formula negativa «non cresce», il cui verbo costituisce un punto di interesse. Oltre a presentarsi in altre quattro occorrenze¹¹ in *Invettive e licenze* (a cui si aggiungono il caso sostantivale di «crescita»¹² e quello aggettivale di «cresciuti»),¹³ il discorso sulla *non-crescita* sovverte la prospettiva espressa a conclusione del primo testo della raccolta: «Ora mi nascono le unghie

10 Gozzano 1907, 18, v. 26: «l'umile casa ove ritorno solo.»; v. 35: «quei che ritorna a questa casa pura»; vv. 117-19: «Dice: "Ritorna il fiore e la bisavola. | Tutto ritorna vita e vita in polve: | ritorneremo, poichè tutto evolve"».

11 Cf. Infante di una infanzia un po' cresciuta; Perpetravi silenzi; «hai il disordine nel cervello, l'anima cresce»; Solo nel sogno ritornerai, ma: «Invece la monotonia cresce dal fondo»; Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha: «e avventura dell'io che si è stancato di crescere.».

12 Cf. *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*: «e adulterata della crescita borghese».

13 Cf. *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno.*: «ricovero degli animosi non cresciuti.».

come ai morti.». ¹⁴ Laddove la condizione ontologica del poeta è definita in uno stato di paradossale prosecuzione 'a oltranza' della *crescita* fisiologica, quella dell'altro da sé assume i caratteri di una fissità surreale – connessa, come secondo termine della coppia, a un'altra azione paradossale (il *furto* ai danni di una «città lontana»). La particolare rilevanza dell'espressione è inoltre suggerita dalla sua formulazione in senso anastrofico – a differenza di quanto si osserva nel resto della strofa. Sia il v. 1 che la seconda proposizione nel v. 2, introdotta dalla congiunzione avversativa, seguono infatti un ordine sintattico standard; al contrario, «la tua età» risulta posposta al verbo e assume, così, uno statuto differenziato.

La seconda strofa è aperta nel v. 3 dalla congiunzione coordinante «e». Questa è utilizzata in contrapposizione al «ma» del verso precedente, a cui appare sostituirsi in una dinamica di inversione logica. Il secondo verso è infatti ancora dedicato al discorso surreale: in esso non si registra alcuna variazione a livello di tematizzazione. Tuttavia, il poeta vi colloca la congiunzione avversativa, e pospone la coordinante in uno snodo, invece, di cambiamento – sia tematico che strofico. Il posizionamento appare così ossimorico e rispondente a una ragione di contrapposizione che connota, in aggiunta, il *focus* stesso della seconda strofa. A un discorso originariamente dedicato alla descrizione dei comportamenti surreali dell'altro, segue una specificazione relativa al suo stato di *pazzia* – che viene *sentenziata* dal «medico dei pazzi»: perifrasi idiomatica già attestata nel frangente letterario e drammaturgico contemporaneo, ¹⁵ dalla sfumatura dispregiativa. Il grado negativo di quest'ultima (a cui, pure, risulta uniformato il tono del verbo *sentenziare*) è contrapposto a quello positivo del sintagma «dolcissima insania», in apertura del verso successivo e separato dall'aggettivo possessivo tramite *enjambement*. Oltre al passaggio tra i vv. 3-4, il dispositivo di contrapposizione è impiegato nuovamente con l'apertura del nuovo periodo sintattico dopo l'interiezione «oh!» (stilisticamente conforme all'«ahimè!» posizionato nel primo verso della sezione). Allo stato di *dolcezza* dell'altro da sé, il poeta oppone una richiesta di morte.

Il verso conclusivo è separato dal resto del testo in posizione singola (sistemazione appare un ulteriore richiamo al v. 8 di *Ma non saprai giammai perché sorrido.*), ed è dedicato alla specificazione temporale relativa all'omicidio invocato nella conclusione del v. 4, da cui è separato ancora per *enjambement*. La preghiera rivolta dall'io scrivente all'altro da sé è formulata in termini tragici: l'*essere ucciso*, nella sua prospettiva nuovamente onirica, deve verificarsi «prima che bruci fino all'ossa», dunque anticipando l'incorrere di uno stato di dolore estremo. La sostituzione, nel passaggio da NA19 a IL71 e seguenti, del sostantivo singolare «osso» con «ossa», risponde a una ragione di innalzamento del grado di solennità nel tono discorsivo. La forma plurale appare infatti come una tessera lessicale maggiormente connotata in senso

14 A proposito del valore emblematico del componimento rispetto alla poetica della raccolta – e, in particolare, dell'ultimo verso – si rimanda, per approfondimento, al commento relativo.

15 Un esempio significativo a livello intertestuale e intermediale è costituito da: E. Scarpetta, *O miedeco d'e pazze* – rappresentato per la prima volta nel 1908 al Teatro Sannazaro di Napoli (Sapienza 2018, 77-89). Il testo drammaturgico è poi trasposto e adattato alla sede cinematografica nel 1954 in: M. Mattioli, *Il medico dei pazzi*.

arcaizzante, e attestata in maniera significativa nel frangente della poesia di area romantica-sepolcrale. A questo proposito (oltre a fare riferimento all'impegno petrarchesco e dantesco,¹⁶ e all'archetipo foscoliano di *In morte del fratello Giovanni*¹⁷ come punti chiave per la formazione dell'intertesto stilistico ed estetico di B.) è interessante notare come la scelta del plurale risponda a una *ratio* compositiva già dannunziana. Consultando i dati IntraText, si registrano infatti duecentoquarantasette occorrenze di «ossa» a fronte di centodieci per «osso» e ventisette di «ossi». ¹⁸ Utilizzando il termine «ossa», inoltre, B. formalizza un'ulteriore ripresa gozzaniana da *Alle soglie* (vv. 19-20: «e l'ossa e gli organi gramì, al modo che un lampo nel fosco | disegna il profilo d'un bosco, coi minimi intrichi dei rami.»).

16 Tra le occorrenze dantesche, maggiore risalto assume quella di Inf XX 91 («Fer la città sovra quell'ossa morte;») in considerazione della presenza di un precedente riferimento al canto, con cui B. appare già stabilire un rapporto interdiscorsivo nella composizione di *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* (cf. commento al testo). Relativamente all'opera di Petrarca, tra le occorrenze registrate nel *Canzoniere* la più significativa in termini di referenza intertestuale risulta quella di *Chiare, fresche et dolci acque*, (v. 16: «fuggir la carne travagliata et l'ossa.»); oltre alla registrazione del sostantivo, si osserva infatti nella poesia una triplice ripetizione dell'aggettivo «dolce» (due occorrenze singolari nei v. 41 e v. 58, e una plurale nel v. 1, a cui si aggiunge l'avverbio «dolcemente» – F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2008, 207-9) impiegato da B. nel v. 4.

17 U. Foscolo, *Dei Sepolcri* in Foscolo 1994, 18: «Straniere genti, almen l'ossa mie rendete».

18 Dati consultabili in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAG.HTM.

La sapevi lunga. Imposte
che sbattevano al tuo ritorno
infuriato. Qualcuno t'aveva
pedinato, mostrato la sua
perfida erezione.

5

Sul letto cercavi di dormire
e io ti dicevo che eri «Dio».

IL71, IL91, TP 70

Documento: C8D22

Datazione: 1970

La datazione è aggiunta nel rigo successivo all'ultimo verso, all'altezza del punto fermo. Vengono inoltre annotati l'aggettivo «perfida» in corrispondenza della conclusione del v. 5 e, sulla stessa riga orizzontale, all'altezza del centro del foglio, il numero «1» – laddove un «2» è aggiunto a lato (ancora destro) del testo di *Il tè bollente e i pasticcini*, manoscritto di seguito sullo stesso foglio.

5. perfida erezione. [] infelicità in erezione. 6. di dormire [] di leggere 7. «Dio».] “Dio.”

Poesia di sette versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 5 / 2. Scansione: 8 9 10 9 6 - 10 10. Il testo è composto da sei frammenti memoriali dell'io scrivente, che focalizza il proprio atto di ricordanza su una dinamica relazionale condivisa con un altro da sé maschile. La tematizzazione dell'incontro notturno, dell'insonnia, dell'aggressività e della sessualità omogenerica risulta organica alla poetica della quarta sezione e, più in generale, di *Invettive e licenze*. A proposito del carattere di omogeneità compositiva del testo, è possibile osservare come, anche, gli interventi registrati nel passaggio da C8D22 a IL71 e seguenti risultino orientati in tal senso. La sostituzione del termine «infelicità» con «perfidia» nel v. 5 aumenta infatti la polarizzazione del discorso in senso conflittuale (a un elemento passivo e riflessivo segue, nella seconda lezione, uno legato alla sfera della *cattiveria* e dunque a una scansione negativa della relazionalità sessuale). Parimenti, la sostituzione del verbo «leggere» con «dormire» esclude dal discorso poetico un elemento che, se impiegato, sarebbe risultato un *hapax* nella raccolta. L'elemento del dormire (come anche, in senso allargato, i temi del *sonno* e dell'*insonnia*), al contrario, risulta ampiamente attestato in *Invettive e licenze*.¹⁹

19 Oltre alla diffusa tematizzazione dell'orizzonte notturno, e in specifico riferimento al verbo *dormire*, si registrano nella raccolta cinque occorrenze in infinito presente (cf. *Se penetravo il ragazzo ribelle* – due unità; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*), e sette in di diversa coniugazione (cf. *Dormivi o eri sveglia quando materna*; *Mi sveglio e non dormo ahimè!* *L'anello* – due unità; *Come il sonno si agita nel mio cervello* – due unità; *M'imprigiono insonnia e ti ripeto*; *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*).

Il v. 1 è aperto dall'espressione idiomatica *saperla lunga* impiegata al passato come elemento descrittivo riferito all'altro da sé. Questo assume un ruolo protagonista all'interno del testo, che risulta dedicato interamente alla sua figura. Al punto fermo, segue nel primo verso il lemma «imposte» che genera un'ambiguità sulla natura verbale o sostantivale – a cui contribuisce il troncamento per *enjambement* impiegato nella separazione dal pronome relativo (che risolve, in apertura del verso successivo, l'incertezza sintattica). Al frammento iniziale segue così nei vv. 1-3 un secondo scorcio ricordativo, stavolta orientato in maniera narrativa e immaginifica. L'assenza di un verbo principale aumenta il senso di frammentazione del discorso, che appare procedere per singole tessere memoriali. Il «ritorno» dell'altro è connotato metonimicamente come «infuriato» (il movimento in vece della persona) ed è posto in corrispondenza dello *sbattere* delle «imposte». La connessione tra i due elementi implica un'antropizzazione degli oggetti *sbattenti*, che risultano agire autonomamente data l'assenza di una specificazione sul soggetto che, attivamente, *le sbatteva* (persona implicitamente identificabile nell'altro).

Come già il primo verso, il v. 3 è separato in due segmenti sintattici – rispettivamente: conclusione e inizio di periodo. L'accostamento tra l'aggettivo e il pronome, tra cui è posizionato il punto fermo, formalizza un'opposizione tematizzata dallo stesso discorso poetico, che tratta della ragione per cui l'altro da sé era, al momento del «ritorno», «infuriato»: un *pedinamento* messo in atto da un indefinito «qualcuno». Il fenomeno, inquadrato ancora al passato, è accostato nel v. 5 a un secondo accadimento violento. Il medesimo soggetto terzo ha infatti «mostrato» la propria «erezione», che viene ancora connotata in maniera metonimica nel v. 6 come «perfida» (l'erezione della persona in vece della persona). La confluenza del *pedinamento* e dell'esposizione dei genitali come ragioni della *furia* dell'altro da sé è suggerita, oltre che dal contesto discorsivo, dell'accostamento rimico «pedinato»: «mostrato», separati dal segno interpuntivo. Il secondo periodo sintattico è così portato a conclusione nello spazio di tre versi (vv. 3-5), come già il precedente – aperto anch'esso nel secondo segmento del v. 1.

I due versi conclusivi, omometrici, descrivono la situazione esperita a seguito del «ritorno infuriato». I due soggetti sono collocati «sul letto», in un contesto di intimità relazionale, e fanno fronte a una situazione di insonnia. A ciascuna delle due persone è dedicato un verso: il primo (v. 6) è riferito all'altro da sé, descritto come intento a *cercare* «di dormire»; il secondo (v. 7) all'io scrivente, che conclude il testo ricordando il proprio atto di parola. Torna osservabile, in conclusione, il punto relativo all'omogeneità tematica e terminologica della poesia rispetto al contesto allargato della raccolta. Il sostantivo «Dio» (manoscritto in C8D22 tra virgolette alte, convertite in caporali nelle sedi a stampa) presenta infatti altre otto occorrenze in *Invettive e licenze*,²⁰ ed evoca un tema centrale per la poetica in B. in senso generale: il rapporto con un'alterità spirituale, assoluta, la cui assenza è fonte di dolore. L'utilizzo del sostantivo in senso attributivo, in particolare, costituisce un tratto interessante come marcatura stilistica peculiare. Più che le occorrenze esclamative (ad. es.: in *A Pier*

20 Cf. *Infante di una infanzia un po' cresciuta; Dio mi moriva sul mare; Dormivi o eri sveglia quando materna; A Pier Paolo Pasolini; Se viene la guerra; All'Ambra Jovinelli; Prendo il sonnifero immortale e lunare; Tutto rifiuto. Niente ho visitato.*

Paolo Pasolini: «Dio! Non attendo che la morte») e idiomatiche (ad es.: in *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*: «Sono innocente dinanzi a Dio»), risultano significativi i casi in cui il sostantivo è adoperato nel frangente dell'associazione – come nel caso presente – a un soggetto antropologico (cf. ad es.: *Dio mi moriva sul mare*). La peculiarità dell'impiego del termine, inoltre, assume rilevanza considerata la trasversalità delle occorrenze dello stesso nell'opera generale del poeta – che tematizza il rapporto con la figura di Dio fino alle ultimissime fasi della sua composizione.²¹

21 Un esempio è offerto in MDB06 112, dove tra le poesie raccolte nella sezione *Inediti, rari, – variante – e tracce figura La sofferenza del corpo* – vera e propria invocazione a Dio («La sofferenza del corpo | Dio abbine pietà | Lo sconvolgimento aumenta | Dio abbine pietà») in cui, inoltre, risulta integrata una componente testuale di origine biblica («col nemico allontana da me | il calice amaro», in riferimento a Lc, 22, 42).

Dalla storia dei nostri poveri giorni
i malanni solo fanno capolino.

Chi ti tiene oramai più feroce
ti sa e più mansueto e io
mi consolo nella mia sporca

5

cucina a lavare i piatti, a
sparlare di te che non sai di tutto
questo nulla che possa consolarmi.

NA19 115/ IL71, IL91 71 / P96 13 / NIP08 64 / TP 71 / PSN96 812 / AMD21 22

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 3. Scansione: 12 10 - 11 9 9 - 9 11 11. Il discorso poetico è scisso in due periodi corrispondenti, rispettivamente, ai vv. 1-2 e vv. 3-8. La prima strofa risulta distinta dalle successive sia sul piano dell'estensione che su quello della scansione sintattica. L'assetto anastrofico osservabile in essa è impiegato dal poeta per rimarcare la sfumatura dichiarativa dell'osservazione sul *fare capolino* dei «malanni», dislocata in posizione conclusiva. Il movimento di questi ultimi, personificati, si attesta nella «storia» del tempo di relazione trascorso dall'io scrivente con un altro da sé – vero e proprio *quid* tematico della composizione. Tale relazione è presentata in termini negativi dall'espressione figurata «poveri giorni», rilevata dal posizionamento in punta del primo verso, in cui si identifica un'eco della celebre aria del *Trovatore* verdiano *Giorni poveri vivea* (Budden 1986, 102).

Dal punto di vista semantico, risulta significativo notare come il lemma «malanni» sia impiegato da B. nella sola altra sede del poemetto *Al Circo Massimo* – uscito in NA15 (dunque esattamente un anno prima della prima pubblicazione di *Dalla storia dei nostri poveri giorni* in NA19) e poi ripubblicato nell'*Appendice 1968-1988 di Libro d'amore*.²² L'assenza di occorrenze successive a IL71, e dunque la localizzazione nella sola area iniziale della produzione di B., pone una questione interpretativa relativa allo scarto, motivato probabilmente da ragioni di ordine stilistico. Il termine costituisce infatti un riferimento attenuato al concetto dell'infermità fisica (tematizzato a più riprese da B. nell'arco della produzione poetica generale) – in riferimento al quale il poeta adotta, nella maggior parte dei casi, espressive ed estetiche tese all'accentuazione.²³

La seconda e la terza strofa sono unite da un'omogeneità scandita, oltre che sul piano dell'unità sintattica e dell'estensione, su base metrica. Entrambe sono infatti

22 Cf. commento a *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*.; R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 737.

23 Cf. ad es.: *Amleto in Morte segreta* (TP 154): «Ho portato il mio vecchio corpo rotto da malattie | che non danno più la pace dello Spirito fino al teatro»; *Non c'è niente di meglio che barare in io* (TP 368): «ancora è malato, il naso bruciato | dall'acqua ossigenata presa | per acido borico. ».

costituite dall'associazione di due versi ometrici a un primo quantitativamente divergente. Nei due rispettivi versi conclusivi, inoltre, si osserva la corrispondenza tra «mi consolo» e «consolarmi». I due verbi esprimono lo stato emotivo-esperienziale del soggetto scrivente, immerso in una situazione di dolore per via della lontananza dell'altro da sé «oramai» tenuto (v. 3) da un soggetto terzo. L'avverbio costituisce un punto semantico di interesse: il raddoppiamento della vocale *a* (come secondo la scansione: *o / ra / mai*) più comunemente impiegata nella sola sillaba finale del lemma (*or / mai*), contribuisce non solo alla formazione del contesto ometrico e a implementare la sfumatura colloquiale²⁴ del discorso, ma determina anche la conformazione dell'avverbio come un *hapax* assoluto nell'opera poetica di B. (in cui, per converso, la forma «ormai» appare impiegata oltre settanta volte).²⁵

L'ordinamento anastrofico impiegato nei primi due versi del testo è poi ripreso nei vv. 3-4, a cui seguono quattro versi, invece, disposti in maggiore rispetto della consequenzialità sintattica. La contrapposizione ossimorica tra i termini connotativi «più feroce» e «più mansueto», separati dal nesso pronominale-verbale «ti sa» (oltre che da *enjambement*), riflette la proiezione conoscitiva del soggetto terzo nei confronti dell'altro da sé con cui, nei «poveri giorni», il poeta ha intrattenuto una relazione. Nel momento presente, coincidente a quello della composizione, quest'ultimo è impegnato in un atto riflessivo di *consolazione*, che avviene all'interno dello spazio domestico. Tale ambiente è richiamato dal sostantivo «cucina», separato tramite *enjambement* dall'aggettivo «sporca» che resta isolato come termine conclusivo della seconda strofa. Tale posizionamento determina la formazione di un contesto geometrico di alternanza 'aggettivale / nominale / aggettivale' – come secondo il seguente schema:

- Conclusione v. 3: «feroce»
- Conclusione v. 4: «io»
- Conclusione v. 5: «sporca»

Le posizioni iniziali degli stessi tre versi, invece, sono accordate dalla ripetizione della componente pronominale:

- Inizio v. 3: «Chi»
- Inizio v. 4: «ti»
- Inizio v. 5: «mi»

Alla corrispondenza nell'impiego del verbo *consolare* nei versi conclusivi della seconda e della terza strofa, inoltre, si aggiunge la concordanza nel posizionamento di *sapere* nei rispettivi versi intermedi (v. 4: «ti sa» / v. 7: «non sai»). Tra il soggetto terzo e l'altro da sé è stabilita così una contrapposizione basata sulla *consapevolezza* – posseduta dal primo e mancante nel secondo. Quest'ultimo ignora infatti il «nulla» (connesso ossimoricamente al lemma «tutto») che «possa» intervenire a garantire un sollievo emotivo al poeta. È dunque allo scuro delle dinamiche interiori di

²⁴ Cf. [voce] *Oramai* in «Treccani», *Vocabolario (Sinonimi e contrari)*, online: «*Oramai* e *ormai* sono perfettamente intercambiabili; il primo è però sentito più adatto alla lingua parlata» – consultabile in: [https://www.treccani.it/vocabolario/oramai_\(Sinonimi-e-Contrari\)](https://www.treccani.it/vocabolario/oramai_(Sinonimi-e-Contrari)).

²⁵ Il dato è ricavato interrogando l'ipertesto digitale di TP.

quest'ultimo – ritratte, tramite l'espressione perifrastica del v. 8, come prive di *consolazioni* possibili. Tale stato di disperazione coincide così con i «malanni» della prima strofa, generati dalla memoria del tempo relazionale condiviso e radicati nella quotidianità casalinga del poeta. Oltre alla collocazione spaziale, questa è evocata nel v. 6 dall'azione del «lavare i piatti» e, nel v. 7, dal colloquiale «sparlare» dell'altro. A proposito della due forme verbali, si registra come la concordanza di modo e tempo determini una risonanza rimica in posizione di anadiplosi, nell'ambito di cui pure interviene un *enjambement* che separa la preposizione «a» dal secondo infinito verbale.

Nessuna notte risarcirà quella notte di baldoria legati nel letto dalle pasticche avvelenate. Da quelle istanze della materia avvinghiati	
tutto provammo che ci stancò, e l'erezione finì nella freddezza dell'alba e dei sensi. Il distacco	5
del tuo corpo mi pesa e nella paurosa vedovanza ora m'aggiro gravido di seme inquieto nella stanza	10
del martirio e del ricordo di quel volo tarpato sul nascere.	

N18 93 / IL71, IL91, TP 72 / PTU12 246 / PR00 303

Documento: C2D10, C9D29

Datazione: Inverno 1970 (C2D10)

Dedica: A Maurizio (NA18)

In C2D10 B. annota il numero di versi alla sinistra di ciascuna strofa, separando la cifra dal testo con un tratto verticale. L'annotazione non è presente in C9D29, in cui il testo è dattiloscritto come secondo IL71 e seguenti.

C2D10 1. risarcirà quella notte |] risarcirà più quella notte | 6. finì nella freddezza |] finì >dalla<(in *interlinea*: «nella») freddezza | 8. mi pesa e] mi >pesò< (in *interlinea*: «pesa») e

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 3 / 2. Scansione: 13 12 11 12 - 10 12 11 - 13 13 10 - 13 7. La poesia è suddivisa in tre periodi sintattici – il primo (vv. 1-3) è retto da un verbo al futuro, il secondo (vv. 3-7) al passato e il terzo (vv. 7-12) al presente. L'attenzione dell'autore alla segmentazione della poesia in tre livelli di tempo è testimoniata dall'intervento di correzione manoscritta che si osserva in C2D10. La forma al presente (v. 8, «pesa») è infatti sostituita solo in un secondo momento a un originale posizionamento del verbo al passato remoto. Il primo verso della poesia introduce l'oggetto della composizione: l'impossibilità di *risarcimento* per un atto mancato, rimasto incompiuto. Nessuna delle *notte* a venire, specifica B. in apertura, potrà portare sollievo al danno causato da una particolare notte «di baldoria». L'utilizzo reiterato dell'aggettivo determinativo nei primi tre versi, riferito alla «notte», alle «pasticche avvelenate» e alle «istanze della materia», dota il discorso di un senso deittico-memorale. La centralità del dato esperienziale, espressa

già dal primo periodo in cui la proiezione futura decreta l'impossibilità di un sollievo, si manifesta così nella poesia in crescendo.

La *notte* in questione è inizialmente contestualizzata nei termini di una generica situazione in cui, insieme a un'altra persona, il poeta ha assunto delle «pasticche avvelenate», stupefacenti. Il tema dell'assunzione e della dipendenza da simili sostanze attraversa *Invettive e licenze* nella sua interezza; tuttavia, B. fa riferimento al medium specifico delle «pasticche», oltre che nella presente, in sole altre due sedi: *Quante albe ci videro in piedi* e *Che io legga la terapia del feticismo di Stekel*. Tra le tre poesie è possibile osservare un grado di continuità figurativa, accentrato intorno ai temi del passaggio dalla notte al giorno, dell'insonnia, della percezione della propria sessualità come deviante da una norma e, infine, del mancato sfogo di un istinto. Nella raccolta successiva, *Morte segreta*, il termine delle «pasticche» appare ancora inserito in una relazione sistematica di rimando ai termini dell'avvelenamento e del contesto notturno.²⁶ Un'ultima occorrenza del lemma, poi non più utilizzato dal poeta, appare ancora nel 1976 nel poemetto *Ergastolo*, in cui la «pasticca» è, per la prima volta, connotata come «allucinata».²⁷

Nel secondo periodo sintattico, la descrizione dell'esperienza psicotropa è presentata dal poeta come causa per la mancata consumazione dell'atto sessuale. L'aver *provato tutto* genera nei due protagonisti la *stanchezza*, e porta l'erezione a *finire* in un senso di «freddezza» comune al sentire empirico del momento aurorale, e alla percezione interiore del desiderio sensuale disatteso. Il termine del «distacco», separato tramite un *enjambement* dalla continuità sintattica della terza strofa, introduce il tema della seconda metà della composizione, in cui le cause della separazione vengono descritte da B. nella specificità sia della sintomatologia fisica che del sentire emotivo. Il poeta, colpito dal «peso» dell'assenza dell'altro, è immerso in uno stato di inquietudine e frustrazione sessuale. Quello dell'*aggirarsi* è un atteggiamento a cui il poeta fa riferimento a più riprese nella raccolta – oltre al nono verso di *Nessuna notte risarcirà quella notte*, in *Invettive e licenze* sono presenti altre sei occorrenze: *Al capezzale dei giorni insieme vissuti*, v. 14; *Dove la notte calza la mattina*, v. 2, v. 6; *Folle è ritrovarti*. *Folle è*, v. 8; *A Pier Paolo Pasolini*, v. 1; *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*, v. 12. Il senso erratico del movimento espresso dal verbo è infatti intrinsecamente dotato di un significato di irrisoluzione – nei termini della metafora spaziale, di non raggiungimento della meta.

Nel contesto di *Nessuna notte risarcirà quella notte*, il senso di oppressione sperimentato dall'io che *si aggira* è amplificato dall'inserimento in un contesto locativo ristretto come quello della «stanza». I complementi di specificazione dell'undicesimo verso connotano definitivamente la negatività di tale spazio, mediante la citazione di termini ancora vicini al concetto dell'interruzione. Il «volo tarpato sul nascere»

26 Cf. ad es.: *E abbandono la morte, giocattolo di Dio* (TP 143): «Tutto questo decomposto, gracile corpo cadavere | devo affaticarlo per sbiancare una notte senza insonnia | uncinato da pasticche velenose; [...]»; *Amore amore* (TP 203): «Vado di là | a prendere un'altra pasticca avvelenata ma il | sonno non viene»; *Stasera la depressione è rivenuta incalzando* (TP 217): «Le pasticche in agguato per dormire».

27 TP 685: «e la rivomita sul mondo ombra dell'antico mondo | esploso mettendo in bocca una pasticca allucinata...».

(sostantivo ancora una volta connotato deitticamente) trova così nel «martirio» un corrispettivo di significato. Entrambi i termini fanno riferimento all'arresto di uno slancio soggettivo per opera di un agente esterno. Nel contesto della poesia, l'utilizzo del termine il *martirio* (che concerne la sfera della presa di posizione ideologica e, nel suo senso originario, religiosa) introduce un senso di dissonanza tra la situazione descritta dal poeta, con intento di esibizione oscena, e il tradizionale significato 'alto' attribuito al gesto. L'io del poeta non si immola per una causa morale o spirituale, ma si mostra in preda al dolore per la delusione delle sue aspettative di desiderio: è immerso in un *inquieto aggirarsi*, che accade nell'«ora».

Particolare rilievo assume, a questo proposito, l'inserimento in NA18 della dedica «A Maurizio», assente nelle lezioni di C2D10 e C9D29. Nell'intestazione della prima edizione a stampa (che precede di meno di due anni l'uscita di IL71) si legge infatti un ulteriore fattore di connotazione del testo in senso deittico. In altre parole, la dedica costituisce un elemento che, pur non appartenendo all'insieme dei versi della poesia, condivide la ragione specificativa che orienta l'inserimento delle particelle deittiche in quest'ultima. Il senso di un accadere *hic et nunc* è infatti implementato dalla presenza di un referente effettivo – a cui, si presuppone, il poeta dedica la poesia perché la sua persona («Maurizio») è quella dell'altro con cui ha condiviso «quella notte di baldoria». Il dato acquista ulteriore rilievo in considerazione del posizionamento, in NA18, di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, come testo successivo. In C8D17, la poesia appare dedicata proprio «A M(aurizio.)». La collocazione dei due testi in sequenza riflette così una comunanza ispirativo-referenziale di cui, in IL71 e seguenti, si perde traccia, a seguito dello scarto di entrambe le dediche. La coincidenza tra queste ultime (come si è detto: in *Nessuna notte risarcirà quella notte presente nella lezione* nella lezione a stampa; in *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, nella lezione manoscritta) risulta inoltre fondamentale per interpretare l'intestazione che il poeta appone, in C8D47, a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline: «A M.»*, scartata anch'essa da IL71 e seguenti.²⁸

28 Cf. commento al testo.

Brontola il vento al mio richiamo
 alla finestra, ma tu fingi
 raffiche di mitra.

Sullo spiovuto selciato della strada
 si vedranno solo ortiche e stelle.

5

IL71, IL91 73 / P96 13 / TP 73

Documenti: C6D5, C8D24, C8D45, C8D46

In C8D24 appaiono due versioni del testo: [I] dattiloscritta e [II] manoscritta. In [I] il poeta interviene in due punti: nel v. 4 utilizzando una penna di colore blu (poi impiegata per [II]) e nel v. 1 utilizzandone una nera (in interlinea, in corrispondenza di «Brontola», scrive: «Rifatta?»). Con la stessa penna, di seguito a [II]: «brutta.».

In C8D45 il testo è manoscritto nell'angolo superiore sinistro del foglio. In corrispondenza del v. 2, separato da un ampio spazio, B. annota: «il mio»; in corrispondenza del v. 3, come per il precedente, B. annota: «tu fingi». Di seguito al testo, dislocata a sinistra si legge una breve lista della spesa:

2 uova
 †
 >pacco fusilli<
 1 mozzarella
 pacco fusilli
 3 rosette

In C8D46 la poesia appare manoscritta in due versioni: [I] integrata nel corpo di *La monotonia cresce dal fondo* (testo che manoscritto sul foglio in tre diverse stesure, poi confluito nell'edizione a stampa in *Solo nel sogno ritornerai, ma*)²⁹ come ultima strofa, in corrispondenza di cui – sul lato sinistro – il poeta traccia una linea verticale; [II] a sé stante, di seguito a [I] nel centro del foglio. A destra della prima strofa aggiunge tre X.

C6D5, C8D45, C8D46[I], C8D46[II] 1. Brontola il vento al mio richiamo |] Brontola il vento |

C6D5, C8D24[II] 2-3. alla finestra, ma tu fingi | raffiche di mitra. ||] il mio richiamo alle finestre | ma tu fingi raffiche di mitra. ||

C6D5 4. Sullo spiovuto selciato della strada |] Sul selciato dell'informe strada |

29 Cf. apparato del testo.

C8D5, C8D24[I], C8D24[II], C8D45, C8D46[II] 5. ortiche e stelle.] ortiche o stelle

C8D24[I] 4. Sullo spiovuto selciato della strada |] Sul >selciato dell'informe< (*in interlinea*: «lo spiovuto selciato della») strada |

C8D24[II] 3. raffiche di mitra. ||] raffiche di mitra. | >ma tu fingi raffiche di mitra< ||

C8D45, C8D46[II] 3. raffiche di mitra. ||] ma io fingo raffiche di mitra. ||

C8D46[I], C8D46[II] 2. alla finestra, ma tu fingi |] il tuo richiamo alle finestre |

C8D46[I] 3. | raffiche di mitra. ||] || ma io fingo raffiche di pioggia

C8D46[II] 4. Sullo spiovuto selciato della strada |] >L'informe strada< | Sul selciato dell'informe strada |

Poesia di cinque versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 3 / 2. Scansione: 9 9 6 - 12 11. Il testo è connotato da una forte carica simbolica. Questa, oltre a determinare un contesto di difficile interpretazione della diegesi sottotestuale, attribuisce alla poesia un carattere di particolarità rispetto al corpus di *Invettive e licenze*. Tale carattere riguarda anche la focalizzazione temporale del discorso poetico, orientata al presente nella prima strofa e, nella seconda, al futuro. La versificazione appare così aderire alla tematizzazione di due momenti distinti: il primo coincidente all'azione scrittoria dell'io, e il secondo focalizzato su una sua proiezione. Un carattere di omogeneità stilistica ed estetica è invece identificabile a proposito della figura dell'altro da sé – a cui B. si rivolge comunque solo nei vv. 2-3. La prima strofa è infatti divisa in due segmenti sintattici simmetrici, dedicati rispettivamente al sé e all'altro. La prima proposizione, estesa fino alla virgola del secondo verso, è riferita all'azione del «vento», personificato, in risposta al «richiamo» che il poeta esprime «alla finestra».

È significativo notare come, in *Invettive e licenze*, il poeta associ a più riprese un carattere di agentività al fenomeno atmosferico: alla meno connotata occorrenza del termine come *soffiante* in *Mia pazza solitaria notizie all'osteria* (v. 10), si aggiungono l'azione di *abbassamento* descritta in *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*. e il *portare* di *Per un rifiuto* (v. 19). Il contesto è arricchito dall'osservazione dello stesso *modus* nel romanzo *L'innocenza*, in cui la sola occorrenza del termine è inquadrata nel senso della personificazione e dell'azione soggettiva: «Ed eccolo correre per il lungotevere, patetico esserino, stroncato quasi dal vento che minaccia tutte le rapine dei corpi, per scaraventarli contro alberi o muri o precipitarli nel fiume minaccioso» (Bellezza 1970b, 68-9). L'analisi comparativa con i materiali precedenti a IL71, inoltre, rivela un punto di contatto significativo con il poemetto *Colosseo*, originariamente pubblicato in NA13. Qui appare infatti impiegato il sostantivo «selciato», privo di successive occorrenze nell'opera poetica generale. Si legge nei vv. 111-15:

fra le maestose rovine di un vecchio, disamorato
monumento ormai in pensione e funestato,
ogni tanto, da qualche disoccupato con moglie

e tre figli a carico, che all'improvviso
si butta giù, dalle stelle, sul selciato.³⁰

Nello stesso verso in cui il poeta utilizza «selciato», si osserva l'occorrenza del sostantivo «stelle» – che consiste in un ulteriore punto di contatto con *Brontola il vento al mio richiamo*, in cui il lemma è rilevato dal posizionamento in sede conclusiva. A questo si aggiunge la connotazione personificante del «vento», che viene presentato come «lieto» e intento in un'azione di *scombinamento*.³¹

Le diverse elaborazioni del testo – come secondo quanto registrato in apparato – rispondono a una ragione compositiva che non disattende l'originaria connessione intertestuale con *Colosseo*, stabilita a partire dagli elementi sopracitati che, nelle diverse lezioni, non risultano modificati. È interessante notare, a questo proposito, una convergenza del sostantivo «pioggia» (utilizzato nel v. 3 di C8D46[I] e poi scartato in favore di «mitra») e l'aggettivo «spiovuto», associato in seguito al «selciato». Lo scarto di «pioggia» annulla inoltre il parallelismo originario tra i due fenomeni atmosferici. Nella lezione definitiva, al «vento» appare sottratta una controparte inizialmente impiegata per formare una diade, corroborata dalla relativa polarizzazione nei domini dell'*io* e del *tu*. Il sostantivo «raffiche», che costituisce un *hapax* non solo in *Invettive e licenze* ma nell'opera poetica tutta di B. (come anche «spiovuto», che sostituisce «informe» in C6D5, C8D46[I] e C8D24[I]), viene così risemantizzato a partire da un primo impiego in senso meteorologico. Al «richiamo» del soggetto scrivente corrisponde quindi una *finzione* posta in atto dall'altro da sé. La contestualizzazione figurativo-diegetica offerta dal sintagma «alla finestra» definisce la situazione in termini topici: un soggetto in stato di innamoramento, collocato in uno spazio chiuso, attende la propria controparte e la *richiama* da una *finestra*. L'impiego della congiunzione avversativa suggerisce tuttavia che l'attesa sia, in definitiva, disattesa. La sfumatura è implicata anche dall'accostamento della congiunzione alla virgola, come dispositivo atto a rimarcare un'opposizione effettiva tra le due situazioni. La *finzione* è dunque parte di una dialettica di non-corrispondenza, che separa i due soggetti e porta l'*io* scrivente alla considerazione conclusiva, formalizzata nei due versi successivi.

La seconda strofa (in cui, come si è detto, appare formulata una proiezione dell'*io* rispetto al futuro stato di cose) è focalizzata sugli elementi individuati dalla prospettiva dell'*io* scrivente in senso *visivo*. Il v. 4, che introduce tale contesto, è connotato da una tensione allitterativa sibilante – che interessa anche i lemmi «si», «solo» e «stelle» nel successivo. L'orizzonte visuale, circoscritto alla «strada», raccoglie i soli dati delle «ortiche» e degli astri, che indicano sinodoticamente le dimensioni allargate del suolo e della volta celeste. L'associazione si pone ancora in linea con *Colosseo*, in cui già il «selciato» veniva connesso alle «stelle» per corroborare il senso di verticalità nella figurazione metaforico-suicidaria del buttarsi *giù*. La creazione del contesto correlativo 'basso : alto', in *Brontola il vento al mio richiamo*, è rafforzata dalla congiunzione coordinante, che sostituisce la disgiuntiva presente in C6D5, C8D24[I],

30 NA13 45.

31 Nel poemetto, la personificazione del *vento* tramite associazione aggettivale è inoltre osservabile anche v. 87: «viene solo la notte e il triste vento. E».

C8D24[II], C8D45, C8D46[I] e C8D46[II]. Tramite la citazione degli elementi particolari, è così implicata dal poeta un'estensione totalizzante della propria percezione sensibile connotata da una sfumatura malinconica. A ciò contribuisce la singolarizzazione della «finestra», osservabile nel passaggio da C6D5 e C8D24[I] alla *princeps*, che corrobora il senso di solitudine dell'io. Allo stesso modo, lo slittamento nell'attribuzione figurata dell'aggressività relazionale dal sé (come in C8D45, C8D46[II]) all'altro da sé, rafforza il senso di perdita implicito nel contesto di separazione. Dato che questo avviene in diretta dipendenza dell'atteggiamento dell'altro, a cui alludono le «raffiche di mitra» (come accrescitivo delle «raffiche di pioggia» attribuitesi dal poeta in C8D46[II]), inoltre, nella situazione esperita è implicata una sfumatura di rifiuto.

Folle è ritrovarti. Folle è
l'abiezione di cercarti. Stolte

vendemmie del Vendicatore
i tuoi baci malati danno
ancora sapore alla mia bocca;

5

e non mangio per non perderli
del tutto, non inghiotto e
m'aggiro nell'odore della
stanza tua e le parole usate

dell'amore mi fanno una triste
compagnia.

10

NA19 117 / IL71, IL91, TP 74

Documento: C8D39

5. mia bocca; ||] mia bocca, || 10-11. fanno una triste | compagnia.] fanno >una triste< | una triste compagnia.

Poesia di undici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 4 / 2. Scansione: 9 10 - 9 9 10 - 9 9 9 10 - 10 4. La coincidenza di estensione della prima e dell'ultima strofa dota il testo di una sfumatura ricorsivo-ripetitiva, a cui contribuiscono le diverse coincidenze interne. Il dispositivo è già osservabile nel verso incipitario, in cui oltre alla coppia «Folle è»: «Folle è» il poeta posiziona (inframezzandolo a essa) il verbo «ritrovarti» che trova una coincidenza fonico-rimica e di coniugazione con la forma «cercarti» nel v. 2, separato via *enjambement*. Tramite i due verbi, che esprimono due azioni connotate nel senso della *follia*, il poeta presenta tema della composizione: il rapportarsi alla figura di un altro da sé assente, nella solitudine – e nel dolore – dello spazio domestico, in seguito all'interruzione di un rapporto di natura romantica. È significativo notare come in NA19, in cui il testo conclude la silloge delle *Seconde licenze* (senza varianti rispetto alla lezione di IL71 e seguenti), venga preceduto da *Ti leccavo fra le sporche lenzuola*. (poesia poi confluita con varianti in *Libro d'amore*).³² Questa anticipa la medesima tematica, contestualizzando la descrizione di un rapporto omosessuale come dato memoriale a cui, nel momento presente della composizione, l'io si riferisce a fronte di una separazione avvenuta («Ora non mi bastano i battuti»).³³ Registrare il dato è utile per osservare come *Folle è ritrovarti*. *Folle* è si riferisca a un tema centrale nella poetica di B. all'altezza della composizione di

32 TP 264.

33 NA19 116.

Invettive e licenze.³⁴ Il caso della poesia risulta comunque distinto dall'assenza di una componente invettivale, e dunque dalla polarizzazione del testo come vera e propria lamentazione amorosa. Questo tratto è riferibile, secondo la lettura di Giovanni Inzerillo, al frangente allargato della quarta sezione della raccolta, in cui «tra distacco, dolore e dimenticanza, l'io lirico lamenta l'abbandono, l'angoscia per un amore impossibile» (Inzerillo 2019, 25).

La seconda strofa è aperta dall'associazione allitterativa dei termini «vendemmie» (separate dalla connotazione «stolte», in chiusura della strofa precedente, tramite *enjambement*) e «Vendicatore». I due sono connessi a livello sintattico da un rapporto di specificazione, e si riferiscono ai «baci» (v. 4) dell'altro da sé come termine di paragone metaforico. La sfumatura allucinatoria del discorso è corroborata dall'impiego dell'aggettivo «malati», ancora associato ai «baci», che esprime la condizione di disagio provata dal soggetto scrivente al momento della ricordanza. In tale momento si attesta infatti una permanenza della sensazione fisica del contatto con l'altro: il «sapore» della «bocca» del poeta è metaforicamente *dato* «ancora» dal rapporto osculare. La sostituzione della virgola, impiegata in C8D39, con il punto e virgola, in NA19 e seguenti, rafforza il senso di scissione tra i due blocchi strofici. Il v. 6 è tuttavia aperto dalla congiunzione «e» (collocata in posizione iniziale in tutte le lezioni), che agisce in direzione contraria implicando nel passaggio un senso di contiguità. L'azione del *non mangiare* è infatti motivata dal non voler *perdere* i «baci» stessi – a cui il poeta fa riferimento in senso metonimico (i baci per il sapore dei baci). Nei vv. 6-7 si osserva una triplice ripetizione dell'associazione tra negazione e componente verbale: «non mangio»: «non perderli»: «non inghiottito». Mentre il primo e il terzo termine della sequenza afferiscono alla stessa sfera semantica, il secondo esprime un riferimento a un concetto ancora metaforico. L'astensione dall'assunzione di cibo dichiarata dal poeta agisce infatti per conservare la memoria sensoriale legata ai «baci» – dunque: per scongiurare il pericolo di «perderli del tutto». La specificazione relativa all'eventuale definitività della perdita contribuisce a connotare tragicamente il discorso poetico, anticipandone l'infelice conclusione.

La sequenza di ripetizione negativo-verbale è conclusa, geometricamente, dal posizionamento della «e» in punta del v. 7 – in richiamo chiasmico all'apertura del v. 6. Segue nel v. 8 l'espressione «m'aggiro», già impiegata dal poeta nel v. 9 di *Nessuna notte risarcirà quella notte* («vedovanza ora m'aggiro gravido»), e nuovamente rintracciabile nel v. 1 di *A Pier Paolo Pasolini* («M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio»).³⁵ Lo spazio in cui il poeta si muove è presentato attraverso il riferimento figurato all'«odore della stanza tua». Nel passaggio, in cui si registrano una dislocazione anastrofica

34 Nell'ambito della raccolta il poeta afferisce al tema in più casi – cf. ad es.: *Al capezzale dei giorni insieme vissuti*; *Dalla storia dei nostri poveri giorni*.

35 A proposito della locuzione, se ne osserva l'impiego in sede incipitaria anche di un testo pubblicato nel 1981 in *Sette poesie* (silloge in *Poesia tre* 1981, 5-15): *Mi aggiro come un fantasma dentro casa* (*Poesia tre* 1981, 14, poi in TP 695). Ancora in una forma priva di elisione vocalica, inoltre, si registra un'occorrenza nel decimo verso di *Reso leggero e pesante dalla vita trascorsa* in cento in *Morte segreta* (TP 156): «nessuno accanto alla mia tomba, e solitario mi aggiro». Gli impieghi presentano una polarizzazione estetica e tematica comune, risultano inseriti – in tutti i casi registrati – in discorsi riferiti agli stati di solitudine e alienazione dell'io, insonne, nell'atto di un movimento senza meta in uno spazio chiuso, sia fisico che metaforico-onirico.

dell'aggettivo possessivo e la separazione via *enjambement* tra sostantivo e preposizione articolata, è da notarsi l'impiego del sostantivo «odore» come prima di tre occorrenze localizzate nella quarta sezione – a fronte di un totale di otto in *Invettive e licenze* tutta, ripartite secondo lo schema:

- SECONDA SEZIONE: 3 occorrenze – in: *Infante di una infanzia un po' cresciuta* (v. 26: «a rate l'odore della memoria»); *L'insonnia che mi prende* (v. 8: «l'odore del mio corpo»); *Dio mi moriva sul mare* (v. 8: «L'odore del mare riempiva»).
- TERZA SEZIONE: 1 occorrenza – in: *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*. (v. 10: «lo del tuo silenzio amavo l'odore»).
- QUARTA SEZIONE: 3 occorrenze – in: *Folle è ritrovarti. Folle è* (v. 8); *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel* (v. 4: «del sonno viaggiatore che coltiva fra l'odore»); *Hai tutte perdute le ore del sonno* (v. 4: «sotto le coperte ficcheresti, il tuo odore»).
- QUINTA SEZIONE: 1 occorrenza – in: *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* (v. 1).

La distribuzione delle occorrenze presenta un bilanciamento scandito dall'assenza nella prima e nell'ultima sezione, e dall'alternanza 3 / 1 / 3 / 1 tra la seconda e la quinta. La citazione in *Folle è ritrovarti. Folle è* risulta dunque inserita in un diffuso orizzonte di rimandi, che testimoniano la centralità del dato olfattivo – e, in senso allargato, sensoriale – nella composizione di B.

Gli ultimi quattro versi della poesia sono focalizzati sulla descrizione dello stato di solitudine del soggetto scrivente. Questo risulta in «compagnia» delle sole «parole» scambiate, in passato, con l'altro da sé – che appaiono citate in conclusione del v. 9 come «usate». Il posizionamento dell'aggettivo di seguito al sostantivo inverte l'ordine della coppia posta in apertura di verso – disposta, come si è detto, in anastrofe. Il v. 10, che apre la quarta strofa ancora di seguito a un *enjambement*, presenta una specificazione sulla natura delle «parole usate», con cui viene nuovamente ribadita la dimensione *amorosa* del rapporto (ormai interrotto) con l'altro da sé. Queste, inoltre, appaiono personificate nel *fargli* una «triste compagnia», dunque nel rimanere presenti nel momento esperito come componenti memoriali resistenti allo sbiadimento – al pari dei «baci malati». Il dato sofferenziale è rilevato dal posizionamento in conclusione del v. 10: oltre a risultare come un nuovo caso di prolessi aggettivale, la collocazione del termine «triste» pone in risalto lo stato di dolore del soggetto scrivente. L'isolamento conclusivo di «compagnia», per converso, risponde a una ragione ossimorica: il riferimento al concetto di vicinanza fisica risulta opposto alla condizione di *separazione* tematizzata – e ribadita – nell'arco della poesia. Guardando alla lezione di C8D39, è possibile notare come il poeta abbia dedicato alla conclusione del testo una riflessione particolare. La cassatura e la riscrittura in modo divergente dalla *princeps* testimoniano infatti un'ipotesi compositiva poi scartata al momento della pubblicazione a stampa. L'assenza di una datazione sul foglio rende tuttavia impossibile collocare temporalmente la lezione, e non è quindi verificabile se si tratti di una correzione apportata – e poi scartata – prima dell'uscita di NA19 o tra l'uscita di NA19 e IL71 (oppure, meno probabilmente, se sia addirittura successiva a IL71).

Commiato alle angosce. Non calzerò più
 il tuo letto di sbarbato. Maciullerò
 il ricordo dei tuoi baci. Votato
 all'Inferno per difetto di grazia
 scarrozzero pisellanti indefinitamente. 5

Allora non t'amerò che all'Inferno,
 al mio ritorno, profanato e scempio
 tentennone. Solo chi ha sete e fame
 sa la delizia dell'essere sazi, e
 ogni giorno vuole il suo affanno 10
 ma della tua vita che ne sarà,
 se arrossisco già reo confesso
 di sfrenato amore per la vita?

NA16 143 / IL71, IL91, TP 75

Documenti: C6D28, C8D70, C9D19

In C6D28 e C8D70 il testo appare dattiloscritto con varianti metriche fino al v. 5 e, *ad finem*, sostanziali (a eccezione del v. 11, osservabile come secondo segmento del v. 7 introdotto da diversa congiunzione) come di seguito:

Commiato all'angoscia. Non calzerò più letti di sbarbati.
 Maciullerò il ricordo dei tuoi baci, per non riconoscermi in
 difetto, in stronza disperazione. Scarrozzero pisellanti in
 -definitamente, irrelato col più confutato di me stesso.
 Non t'amerò ormai che all'inferno, al mio ritorno all'inferno
 – ma all'inferno non ci si va, ci si è, dicono; e allora? –
 profanato e scempio tentennone. E della vita che ne sarà
 se arrossisce già rea confessa di sfrenato amore per la vita?

In C9D19 il testo è manoscritto a ridosso del margine orizzontale inferiore del foglio – con varianti ancora sostanziali rispetto alla *princeps* e privo di a capo metrici, come di seguito:

Commiato all'angoscia. Non calzerò più letti di sbarbati. Maciullerò [f. d. r.] il ricordo
 dei tuoi baci, per non riconoscermi in difetto, in [f. d. r.] stronza disperazione.
 Scarrozzero
 >Scarrozzero< pisellanti indefinitamente col più [f. d. r.] confutato di me stesso.
 Non t'amerò ormai che all'inferno – ma all'inferno non ci si va, [f. d. r.] ci si è, di-
 cono; – profanato e scempio tentennone. E della [f. d. r.] vita che ne sarà se schiu-
 meggia già rea confessa di sfrenato [f. d. r.] am[---] vita? >L'amore bruciò la vita.
 Ma tu no< [f. d. r.] [---] la sua vita. Ma tu non sei più all'[---]

Le lezioni dattiloscritte e manoscritte risultano sostanzialmente coincidenti fino all'ottava riga di quest'ultima (fatta eccezione per l'«e allora» conclusivo del v. 6 di C6D28 e C8D70, che appare comunque integrato in un secondo momento e sovrascritto al trattino lungo di seguito a «dicono» – dunque, in maniera conforme). Segue una variante relativa al verbo «arrossisce», al posto di cui appare impiegato «schiumeggia» in C9D19 – dove, nelle due righe conclusive, lo stato di danneggiamento del foglio impedisce una lettura chiara del testo.

Poesia di tredici versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 5 / 8. Scansione: 11 12 11 11 15 [8+7] - 11 11 11 11 9 10 9 10. Lo statuto autonomo assunto dalle lezioni dattiloscritte di C6D28 e C8D70, e manoscritte di C9D19, permette di individuare un consistente momento di riflessione compositiva precedente alla *princeps* – pubblicata in prima battuta in NA16, e poi in IL71 e seguenti senza varianti. In particolare, uno specifico interesse è sollevato dal passaggio osservato tra la (probabile) prima redazione del testo in forma di prosa e la seconda, spostata sul versante poetico. L'operazione è infatti identificabile come un *unicum* nell'ambito della poiesi testuale di B., come testimoniato dall'analisi delle carte autografe; inoltre, nel passaggio dalla prima lezione poetica (C6D28 e C8D70) alla successiva – NA16 e seguenti – si osserva un'intenzionalità autoriale rivolta a uniformare stilisticamente il testo poetico al *corpus* di *Invettive e licenze*, tramite il ridimensionamento dei versi in unità più brevi, con maggiore incidenza degli *enjambement* e interponendo una separazione strofica originariamente assente. Da un punto di vista lessicale, tuttavia, il testo conserva l'originale polarizzazione sul versante espressivo-prosaico, anche a fronte della consueta attitudine *bellezziana* di accostamento tra materiali verbali aulico-arcaizzanti e di uso quotidiano. In quest'ambito, è possibile registrare un passaggio significativo tra le redazioni precedenti alla *princeps* e quest'ultima all'altezza del primo verso, dove la pluralizzazione del sostantivo «angoscia» in «angosce» interviene come fattore specificamente connotativo della poesia. Laddove il singolare del termine si attesta in ventisette occorrenze nell'opera poetica di B. (di cui nove in *Invettive e licenze*),³⁶ «angosce» appare in soli altri tre casi³⁷ – nessuno dei quali nella prima raccolta.

36 Cf. *Luna spaviera che guardi i miei amori di pura sensualità* in *La vita idiota* (NA12 31, poi in TP 681); *Colosseo* in NA13 43 (TP 521); *Chi ricorda più la tua atroce bellezza* in *La vita idiota* (NA12 32, poi in TP 681) *Fumavi sigarette drogate*; *Cieco nella perfezione varco*; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*; *Smussa le tue femminine parti, angoscia*; *Bagno notturno in cui mi abbandono* (due occorrenze); *M'è rimasto poco tempo*; *M'imprigiono insonnia e ti ripeto*; *Come l'insonne insonnia s'insabbia*; *Se un poeta, io, regalo al cupo silenzio* in *Morte segreta* (TP 140); *L. S. D.* in *Morte segreta* (TP 189); *Scherzo per Catullo e Verlaine* in *Morte segreta* (TP 195); *Che morte leggera questa immane agitazione* in *Morte segreta* (TP 219); *Di là ti masturbai senza lode* in *Libro d'amore* (TP 233); *Sterminare primavere d'ebbrezza* in *Libro d'amore* (TP 258); *Alzarmi, darti luce mentre in io* (TP 311); *Un giorno come un altro in io* (TP 355); *Ad Hart Crane in Serpenta* (TP 409, due occorrenze); *In angoscia mi lacero; il consumo* in *Serpenta* (TP 449); *La mia casa, l'entrata* in *Libro di poesia* (TP 464); *O, le salutari correnti della giovinezza* in *Libro di poesia* (TP 485); *A Bill, dal 1967 a Elsa* in *Donna di Paradiso*, poi ne *L'avversario* come *A Bill, dal 1967* e in TP 589; *Madre* in TP 705 (a proposito della trafila cf. R. Deidier, *Nota all'edizione* in TP 705 XXXII).

37 Cf. *Huston* in *Morte segreta* (TP 182); *Chi odia le Forme è alla fine della vita?* in *io* (TP 304); *Accendo la stufa a ghisa in Proclama sul fascino* (TP 661).

Il testo coincide con l'espressione di un punto di vista soggettivo (dell'lo scrivente) rispetto al rapporto con un altro da sé maschile da cui, nel momento presente, risulta separato. I vv. 1-3³⁸ sono accomunati dalla presenza di un punto fermo interno, atto a separare il verso in due segmenti sintattici, e dalla conclusione in *enjambement* frapposti rispettivamente tra verbo e oggetto nei primi due casi, e tra verbo e complemento di termine nel terzo. L'atteggiamento soggettivo è quello del «commiato» (tessera lessicale e tematica di ascendenza dannunziana e gozzaniana),³⁹ dichiarato nel v. 1 e 'approfondito' nei successivi – in cui il poeta specifica le declinazioni del proprio atteggiamento in termini metaforici. A una dichiarazione di apertura interamente dedicata al piano di elaborazione immateriale (l'lo si *accommiata* dalle proprie «angosce»), seguono nei versi successivi delle specificazioni che contestualizzano in senso fisico il «commiato» stesso: l'lo non *calzerà più* il «letto» dell'altro (la cui giovane età è implicata dall'aggettivo «sbarbato») e farà a pezzi il «ricordo» dei trascorsi momenti di relazionalità corporale. Il terzo *enjambement* (vv. 3-4) introduce una connotazione riflessiva, che vede il poeta autodefinirsi, in termini rimbaudiani, come «votato all'inferno»: condizione ontologica che lo riguarda in quanto soggetto in «difetto» dell'elemento della «grazia».

La risemantizzazione del dato spirituale-cattolico è inquadrata in un frangente estetico maledettistico, in cui l'entità infernale appare citata utilizzando la maiuscola e, così, dotata di un valore ispirativo 'alto'. Il v. 4 è infatti polarizzato da un'espressività genericamente arcaizzante suggerita, oltre che dalla memoria dantescanella locuzione «per difetto»,⁴⁰ dal sostantivo «grazia», identificabile ancora come tessera lessicale dannunziana.⁴¹ Segue, nel v. 5, una repentina inversione di registro: oltre al regionalismo romano-laziale del verbo *scarrozzare* (già attestato in *Una vita violenta* di Pasolini),⁴² il poeta impiega l'*hapax* colloquiale «pisellanti» a cui segue, ancora, una tessera arcaizzante. La strofa è infatti conclusa dall'avverbio «indefinitamente», che risulta connotato letterariamente, oltre che dai plurimi utilizzi dannunziani,⁴³ dal celebre passaggio teorico-estetico dello *Zibaldone* leopardiano dedicato alla categoria dell'indefinito:

Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo

38 A proposito della presenza di un'eco dannunziana nel v. 2, cf. commento a *Forse mi prende malinconia a letto*.

39 Cf. commento a *Dove la notte calza la mattina*.

40 Cf. ad es.: *Chi udisse tossir la malfatata*: «ma per difetto ch'ella sente al nido.» – D. Alighieri, *Rime* in Alighieri 1960, 82.

41 L'occorrenza del termine è registrata dai dati IntraText in oltre centocinquanta casi – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/AA.HTM>.

42 Cf. ad es.: P.P. Pasolini, *Una vita violenta* in Pasolini 1998, 1127-31.

43 Trentatré occorrenze registrate nei dati IntraText – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/3/VG.HTM>.

i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità.⁴⁴

Al netto del diffuso utilizzo del termine da parte di Leopardi, la citazione in questione risulta particolarmente centrale a livello di eredità intertestuale – non solo per la cardinalità nel discorso estetico specificamente leopardiano ma, vista la poetica di B. in *Invettive e licenze*, per l'adozione da parte di quest'ultimo di un *modus* maledettistico tendente al «concepire indefinitamente». A proposito di *Commiato alle angosce. Non calzerò più*, ad es., la questione è resa osservabile dall'alternanza di moduli figurativi astrattivo-immateriali e concreti – come già rilevato a proposito dei vv. 1-3. Tale modalità compositiva connota inoltre il passaggio dal v. 5 al v. 6: qui si osserva, a partire da una prima unità compositiva collocata nell'orizzonte empirico (lo *scarrozzare* come azione compiuta effettivamente), una seconda unità invece localizzata nell'indefinitezza materiale assoluta espressa, ancora, dal termine rimbaudiano dell'«Inferno».

La seconda strofa è aperta da una considerazione relativa al solo frangente esistenziale in cui sarà possibile, per il soggetto scrivente, *amare* l'altro da sé (condizione determinata dall'atto di «commiato» dichiarato all'inizio del testo). La sfumatura eccettuativa della proposizione iniziale contribuisce a implicare nel discorso un senso di confinamento esperito dall'io, afferente nel rapporto con l'altro e, quindi, alla *sola* dimensione dell'«Inferno». La negazione delle altre possibilità relazionali è reiterata nell'arco dell'intera strofa, in cui l'alternanza tra dato empirico e proiezione immateriale restituisce una tematizzazione riferita proprio all'impossibilità di modificare la propria condizione esperienziale ed esistenziale. Il v. 6 è aperto da un'ulteriore tessera lessicale connotata in senso letterario tradizionale: «ritorno»,⁴⁵ a cui il poeta associa due aggettivi nuovamente afferenti a un contesto espressivo 'alto': «profanato» e «scempio», ancora indicativi di un intertesto estetico dannunziano e leopardiano.⁴⁶ A questo segue, nel verso successivo, l'elemento lessicale colloquiale «tentennone» – tramite il quale il poeta formalizza una nuova inversione di registro.

Focalizzando l'attenzione sulle lezioni precedenti alla *princeps*, all'altezza dei vv. 5-6 è inoltre possibile registrare la presenza di un inserto discorsivo, poi scartato, relativo a quella che il poeta presenta come una concezione di senso comune sull'*inferno* (formattato con la minuscola iniziale). Per converso, i vv. 7-9 della *princeps* appaiono inediti rispetto alle lezioni precedenti, e nuovamente dedicati al livello di elaborazione comune del discorso spirituale-ultraterreno. Si osserva infatti in essi una ripresa dell'archetipo biblico relativo alla tensione interiore della «sete» e della «fame» insanabili nel concreto, ma riscattate dalla sola entità divinizzata. Così nel Salmo 62:

⁴⁴ Zib. 472 [vol. 1, 410-11].

⁴⁵ A questo proposito, nello specifico del canone autoriale di riferimento per B., si pensi ad es. alla centralità assunta dal termine in area gozzaniana, dove appare attestato come titolo nei *Sonetti del ritorno de La via del rifugio*.

⁴⁶ Cf. ad. es.: D'Annunzio 1928, 514: «Per quale necessità occulta, per quale influsso di stella ignoto, anche quest'altro profondo mistero doveva essere profanato?»; G. Leopardi, *Sopra il monumento di Dante* in Leopardi 1993, 16: «Ahi, da che lungo scempio | vedi afflitta costei, che sí meschina».

O Dio, tu sei il mio Dio, all'aurora ti cerco,
 di te ha sete l'anima mia,
 a te anela la mia carne,
 come terra deserta,
 arida, senz'acqua.

Ancora, nella ripresa di Gesù testimoniata in Gv, 4, 13-14:

Rispose Gesù: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna».

Il frangente ispirativo vetero e neotestamentario è ripreso da B. nella prospettiva della risemantizzazione: l'*avere* «sete e fame» è dichiarata come unica condizione che implica, per contralto, la *consapevolezza* del soggetto rispetto alla *sazietà* («solo chi ha [...] sa»), dunque al risanamento di quanto resta inappagato nel sé. Il termine del divino è tuttavia assente, e sostituito dalla reiterazione nel v. 4 e nel v. 6 dell'«Inferno». La prospettiva salvifica del testo biblico è così rovesciata in una cornice negativizzante: non solo «sete e fame» non sono riscattate né riscattabili ma, come si è detto, comportano la cognizione interiore dell'«essere sazi», le cui aspettative restano tradite.

La localizzazione dell'io all'«Inferno» esprime così una condizione di dannazione («per difetto di grazia», v. 4) di natura tantalica. La ritrosia della divinità non determina un annichilimento definitivo, ma l'accesso a una condizione esperienziale di tormento. Questa è espressa nei tre versi conclusivi (introdotti dalla congiunzione avversativa, a differenza della coordinante impiegata in origine), dove il poeta domanda retoricamente «che ne sarà» dell'esistenza. Il v. 11, formulato in senso anastrofico, introduce infatti il termine della «vita» – citato nuovamente a conclusione del v. 14 – come tema dell'interrogazione riflessiva. Questo è l'oggetto di uno «sfrenato amore», che viene *confessato* a fronte di un *rossore* – intendibile come un riferimento al frangente della vergogna. L'attaccamento alla «vita» del sé confinato all'«Inferno» fornisce così le coordinate ultime del supplizio (come dichiarato nei vv. 8-9) dell'insanabilità di «sete e fame». Impiegando l'aggettivo possessivo «tua», inoltre, il poeta ammette nuovamente l'altro sé nel discorso. Tale impianto retorico è già testimoniato, nella lezione di C9D19, dall'utilizzo di «sua», che allarga il *focus* prospettico – non più, così, solo dichiarativo-personale.

Sicario che rintocchi i dolci baci dentro la bocca diletta dell'amante,	
scostumata e sontuosa la tua carne che lungamente s'accalda di lussuria agitata dalla lingua del rimorso	5
che piano scivola fino alle cosce rotonde, sei senza cuore per sentire	
il mio battito furore che snoda il suo lento morire nelle ore del tempo innamorato, maltempo e sospetto	10
di sventura per il tuo corpo schivo di sicario che ama indisturbato il giovane corpo del mio amante caro.	
Lontano da me, da me lontano la lontananza ti fa sicuro e idiotamente grave pesi su di lui	15
ed è come se su me pesassi notturnamente abbracciato al suo collo, prodigamente spogliato per spogliare il suo corpo celato che ora sbrani	20
e i lenti tictac dell'orologio vanno lentamente alla deriva se penso testardo al mio passato e al mio	
nuovo amore per te sicario di un mio amore presto assassinato.	25

IL71, IL91, TP 76

Poesia di venticinque versi divisi in nove strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 2 / 3 / 3 / 3 / 4 / 3 / 2. Scansione: 11 12 - 11 12 12 - 11 12 - 12 13 [11+3] 11 - 12 10 12 - 12 12 13 [7+6] - 15 [10+5] 7 12 11 - 12 12 10 9 10. Il primo periodo sintattico è esteso dal primo al tredicesimo verso, a cui ne segue un secondo che porta a termine il testo – definendolo in una ripartizione sostanzialmente simmetrica. La frammentazione del discorso in strofe brevi, prive di uno schema preciso, dota il discorso poetico di un senso di frammentazione, coadiuvato dall'ampio impiego aggettivale. Questo è osservabile già nella prima strofa, in cui entrambi gli elementi afferenti alla dimensione del

contatto fisico sono associati a un termine connotato positivamente (v. 1: «dolci baci»; v. 2: «bocca diletta»). Al tema dell'incontro amoroso è associato quello dell'incontro mortale, tramite il posizionamento del sostantivo «sicario» in *positio princeps*. Il registro lessicale di quest'ultimo, di ordine quotidiano, è contrapposto a quello del verbo conseguente, «rintocchi», impiegato in senso metaforico e afferente a una sfera ispirativa arcaizzante. Esso appare infatti connesso a un τόπος di area romantica: il *rintoccare* della campana come correlativo oggettivo della malinconia esperita dal soggetto scrivente.⁴⁷ Di stampo romantico è inoltre la già indicata associazione dei termini di *amore* e *morte*, nella cui declinazione interviene una risemantizzazione all'altezza del sostantivo iniziale – poi ripetuto nel v. 12 e nel v. 25. Il nome è impiegato nel testo per indicare l'altro da sé a cui il poeta si riferisce, in uno stato esperienziale in cui convivono innamoramento e dolore. Un ulteriore indicatore lessicale romantico, ancora nella prima strofa, è infine costituito dall'aggettivo «diletta», che presenta un'ampia attestazione nei *Canti* leopardiani⁴⁸ – già in ripresa dell'archetipo petrarchesco.⁴⁹

Il modulo accumulativo-aggettivale torna osservabile nell'apertura della seconda strofa, in cui la «carne» dell'altro da sé è definita come «scostumata e sontuosa» (coppia allitterativa stabilita, ancora, in accordo con la *ratio* di opposizione sia semantica che concettuale). Il lessico arcaizzante è posto a servizio della tematizzazione dello stato di crisi della relazione tra i due soggetti – in cui interviene un fattore *linguistico* di «rimorso». Il sottotesto sessuale dell'espressione, suggerito già dalla conclusione del v. 4, è esplicitato in apertura della strofa successiva – dove sia l'atto dello *scendere* che l'elemento delle «cosce» appaiono associati a un dato connotativo. L'utilizzo dell'avverbio «piano» in vece di una forma in *-mente* polarizza il verso in senso colloquiale a livello lessicale, creando una contrapposizione con il v. 4, dove, al contrario, è impiegato il leopardiano «lungamente».⁵⁰ All'aggettivo «rotonde», separato tramite *enjambement* dal relativo nome, segue un riorientamento della prospettiva discorsiva: la verbalizzazione memoriale dedicata all'atto sessuale prelude a un nuovo rivolgimento diretto all'altro da sé, che viene definito metaforicamente come «senza

47 Cf. ad es.: G. Carducci, *Nevicata* in Carducci 1959, 288: «Da la torre di piazza roche per l'aère le ore | gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dí.».

48 Inquadrando l'aggettivo in senso allargato (ammettendo nella rilevazione le declinazioni verbali, sostantivi e aggettivali come «diletto») nei *Canti* si registrano ventotto occorrenze in sedici poesie: *Inno ai patriarchi* in Leopardi 1993, 71; *Ultimo canto di Saffo* in Leopardi 1993, 81; *Il primo amore* in Leopardi 1993, 89; *Alla luna* in Leopardi 1993, 113; *Il sogno* in Leopardi 1993, 117; *Consalvo* in Leopardi 1993, 133; *Al conte Carlo Pepoli* in Leopardi 1993, 149; *A Silvia* Leopardi 1993, 169; *Le ricordanze* in Leopardi 1993, 175; *La quiete dopo la tempesta* in Leopardi 1993, 195; *Il pensiero dominante* in Leopardi 1993, 207; *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* in Leopardi 1993, 239; *Il tramonto della luna* in Leopardi 1993, 267; *XXXIX (Spento il diurno raggio in occidente)* in Leopardi 1993, 305; *XLI (Dello stesso)* in Leopardi 1993, 315; *Ranieri mio, le carte ove l'umana* in Leopardi 1938, 165.

49 Cf. ad es.: F. Petrarca, *Come va 'l mondo, or mi diletta et piace* in Petrarca 2008, 464; *Qual ventura mi fu, quando da l'uno in Petrarca 2008, 366: «Il mal che mi diletta, et non mi dole.»; *Quel rosignuolo, che sì soave piagne*, in Petrarca 2008, 489: «come nulla qua giù diletta, et dura.».*

50 Tra le varie occorrenze, particolare risalto assume quella localizzabile nell'*incipit* dei *Pensieri*: «Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto» – Leopardi 1973, 3.

cuore». Quest'ultimo termine è inquadrato in una coppia rimica con il «furore» inserito nel verso successivo, e veicola una contrapposizione tra i due soggetti (l'uno è *privo* del proprio «cuore» per sentire il «battito» del cuore dell'altro). L'accostamento sostantivale «battito furore» nel v. 8 implica un ulteriore senso di rottura nel discorso. A questo contribuisce una serie di *enjambement* di diverso grado – posizionati sia tra aggettivo e sostantivo (ad es.: vv. 6-7), sia tra verbo e sostantivo (ad es.: vv. 7-8). La quarta strofa presenta inoltre una ripetizione anaforica in apertura di primi due versi, interrotta dal cominciamento del terzo. La strofa successiva risulta definita in maniera speculare, secondo lo schema:

- QUARTA STROFA:
 - v. 8 - «il mio»
 - v. 9 - «il suo»
 - v. 10 - «innamorato»
- QUINTA STROFA:
 - v. 11 - «di sventura»
 - v. 12 - «di sicario»
 - v. 13 - «il giovane»

Un ulteriore indicatore della sussistenza della geometria compositiva è costituito dalla convergenza tematica del v. 10 e del v. 13 – in cui il poeta utilizza, rispettivamente, i termini «innamorato» e «amante». A proposito del v. 10, è inoltre da notarsi come l'aggettivo (nuovamente separato dal sostantivo precedente tramite *enjambement*) costituisca il secondo termine di una nuova verbalizzazione del nesso *amore e morte*: il «lento morire» è presentato come un fenomeno intra-soggettivo che accade «nelle ore del tempo innamorato». Alla sineddoche (il «tempo innamorato» in vece del soggetto innamorato nel tempo) il poeta aggiunge un termine connotativo: «maltempo», atto a formare una coppia rimica e a dotare il discorso di un'ulteriore sfumatura di negatività esperienziale. Il *tempo dell'amore* tra i due è così per il soggetto scrivente un «maltempo», in cui nell'io si radica un presagio funesto (vv. 10-11: «sospetto di sventura»). Quest'ultimo è ancora riferito al dato corporeo dell'altro, nuovamente connotato tramite sineddoche (il «corpo schivo» dell'altro da sé in vece del *corpo dell'altro da sé schivo*). Il sostantivo ritorna poi impiegato nel verso conclusivo della strofa, in cui appare associato a un nuovo aggettivo («giovane») ma riferito, stavolta, a un soggetto terzo: un «amante caro» al poeta, che lo presenta come il *proprio*. L'alterità negativa del «sicario» è così contrapposta a quella positiva dell'«amante» – che, come specificato nel v. 12, viene da lui *amato* in maniera *indisturbata*.

L'apertura della sesta strofa coincide con quella del secondo periodo sintattico del testo, esteso fino alla conclusione. Ancora, in posizione iniziale è collocato dal poeta un termine riferito all'altro da sé – che risulta, *da lui*, «lontano». L'aggettivo è poi ripetuto in punta di verso formando un'epanalessi, a cui si aggiunge nel v. 15 la «lontananza» che prosegue la sequenza accumulativo-allitterativa. La separazione tra il soggetto scrivente e il «sicario» è così contestualizzata in senso spaziale – dimensione a cui B. attribuisce la diretta responsabilità del senso di *sicurezza* dell'altro da sé negativo. Si tratta inoltre, come specificato nel v. 16, del motivo per cui quest'ultimo si trovi a *pesare*, «idiotamente grave», sull'«amante caro». La coppia avverbiale-aggettivale è formata associando due lemmi di ordine sintattico diverso: laddove il

primo si presenta come un *hapax* non collocabile in un frangente linguistico già culturalizzato in senso letterario, «grave» è invece una tessera lessicale di ascendenza alta. L'atto del *pesare* prosegue inoltre la tematizzazione della negatività comportamentale del «sicario», che nella strofa successiva appare dichiarata dal poeta nei termini di una sensazione esperita per interposta persona. Nel primo verso della settima strofa – collegato al precedente dalla congiunzione coordinante *e[d]* – il poeta si esprime infatti in termini dichiarativo-assertivi rispetto al proprio stato percettivo: ciò che il «sicario» fa all'«amante» è da lui esperito in maniera immediata. Il fenomeno è verbalizzato tramite similitudine («è come se») ed è contestualizzato in senso non più spaziale – come nella strofa precedente – ma temporale. Il v. 17 è infatti concluso dall'avverbio «notturnamente», in corrispondenza chiastica con «idiotamente» stabilita su base sia costruttivo-semanticamente sia omosillabica.

Alla ripetizione del verbo *pesare*, segue nel v. 18 una specificazione figurativa: la percezione del peso dell'altro avviene in corrispondenza della figurazione, da parte del soggetto scrivente, dei corpi dei due in un momento di intimità notturna – implicato dal dettaglio del «collo» a cui, fisicamente, il «sicario» si *abbraccia*. Nel v. 19, in cui si estende il discorso proiettivo-immaginario del soggetto, l'inserimento di un nuovo avverbio di natura non comune prosegue la dinamica associativa tra materiali linguistici di diverso registro. Allo stesso modo, l'espressione «spogliato per spogliare», che segue all'avverbio, costituisce un nuovo caso di accumulo allitterativo, atto alla frammentazione del discorso poetico – a cui contribuisce l'*enjambement* finale che separa il verbo dal sostantivo. Torna così citato nel v. 20 il «corpo» dell'«amante», stavolta connotato come «celato» e oggetto di un metaforico impeto cannibalistico di ispirazione dantesca.⁵¹ Alla separazione strofica succede, in corrispondenza speculare di quanto osservato all'inizio della settima strofa, una nuova apertura veicolata dalla congiunzione coordinante – stavolta priva di *d* eu fonica.

Il penultimo segmento del testo è dedicato alla descrizione dello stato percettivo – emotivo e memoriale – del poeta nel momento presente, coincidente a quello della composizione del testo. La citazione metaforica dell'*andare* «alla deriva» dei «lenti tictac dell'orologio» assume, in questa prospettiva, una sfumatura deittica. A fronte di uno scorrere del tempo percepito in maniera sofferta nel contesto notturno, l'«io» («testardo») è intento a *pensare*, congiuntamente, al proprio «passato» e allo stato di cose presenti, connotate da un innamoramento per l'altro da sé. L'aggettivo «mio», associato nel v. 13 alla persona dell'«amante caro», è posto in posizione di rilievo a conclusione della strofa – troncata in *enjambement* – e riferito, stavolta, al «sicario». L'altro da sé negativo torna infatti citato in punta del v. 24 e viene presentato come depositario di un «nuovo amore». È così fornita da B. la chiave di lettura dell'intero testo, svelato come un momento riflessivo-espressivo in cui convergono – e si sovrappongono – elementi memoriali, sofferenziali presenti e di proiezione futura. Il carattere di mistero legato al «sicario» è infine esplicitato: tramite la ripetizione del termine «amore», che torna nel v. 25 nuovamente accompagnato dall'aggettivo possessivo «mio», B. verbalizza l'oggetto metaforico dell'*assassino*. Nel suo

51 Il riferimento è qui sia all'archetipo infernale del Conte Ugolino, in Inf XXXIII, sia al sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* – a cui B. esprime un rimando nella composizione di *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* (cf. commento al testo).

innamoramento è già implicato un senso di morte, connaturato all'identità dell'amante maschile – che, «presto», assolverà al suo compito funesto. Il concetto leopardiano di *fratellanza* dei due termini dell'*amore* e della *morte* (Leopardi 1993, 219) trova così una rideclinazione prospettica, che porta il soggetto scrivente a concepire una sovrapposizione totale dei due elementi nel corpo unico dell'amato. In altre parole: in una persona maschile che comporta, per lui, estasi dei sensi e baratro ontologico.

 Per un rifiuto

Questo tuo rifiuto che nel letto la carne registra
 e ne trema, e lui, il principe della morte
 soddisfatto rispetta, non è che un escatologico
 orgasmo, delirio salvifico che non devasta
 il mio stretto condotto, voglia latitante 5
 che non scuote il mio latente universo!

Questo rifiuto della mia mortuaria carne,
 parabola antica e maledetta nel deserto
 dei sensi se tu non ci stai alle perdonabili
 blandizie, alle carezze, né sveltamente 10
 assicurati l'ospite con quella santa letizia
 che lì ti ritrovi, in basso: insidiata
 che aspetta la mano follemente giustiziera!

Che spudorata fame nella tua notte repressa
 e inutilmente pesta nel rifiuto abietto 15
 ad aspettare tremante fra le lenzuola candide
 materne e paterne la schiarita d'un'alba
 che forse non verrà mai e questo tremito

si perderà e il vento dei morti lo porterà
 nell'erebo dove manchi la dolcezza delle tue 20
 mani.

NA18 95 / IL71, IL91 77 / TP 78

Documenti: C6D20, C8D11

Titolo: >Ad un ragazzo insolente< Per un rifiuto. (C8D11)

Datazione: 19>6<(sovrascritto: «7»)0 (C8D11)

In C6D20, dattiloscritta, appare una lezione del testo priva di titolo che diverge in maniera sostanziale da quella di C8D11 e NA18 e seguenti, come di seguito:

Questo rifiuto che la carne registra
 e il principe della morte soddisfatto rispetta
 non è che una devastazione irrisolta
 alla maniera di una latitante voglia
 che strazia tutto il mio latente universo

questo rifiuto della carne mia
 mortuaria e antica parabola non lievitata
 nel deserto seccato dalla bocca che l'alito pu>e<zza
 e le membra sfatte risolve in imperdonate blandizie

sveltamente assicura l'ospite sacro
 sacra letizia del non-insidiato che aspetta
 la mano che faccia giustizia.

La spudorata fame della notte pesta
 la schiarita d'un'alba che non verrà mai

nè il tremito perso ad aspettare la dolcezza
 delle calde mani.

In C8D11 il titolo «Ad un ragazzo insolente», cassato, è manoscritto in corsivo minuscolo; «Per un rifiuto», che anticipa le lezioni di NA18 e seguenti, segue in stampatello maiuscolo.

C8D11 7. mia mortuaria carne, |] mia >carne< mortuaria carne, | 14. Che spudorata] La (*in interlinea*: «- Che») spudorata 16. le lenzuola candide |] le candide lenzuola 20-1. nell'erebo dove manchi la dolcezza delle tue | mani.] >sull'< («nell'» *sovrascritto*) erebo dove manchi la dolcezza delle tue >mani.< | mani.

NA18 16. aspettare tremante] aspettare tremanti 19. dei morti] dei molti

Poesia di ventuno versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 6 / 7 / 5 / 3. Scansione: 16 [10+6] 14 [6+8] 16 [7+9] 15 [6+9] 13 [7+6] 11 - 15 [5+10] 14 [10+4] 15 [9+7] 12 15 [7+8] 11 14 [6+8] - 15 [7+8] 13 [7+6] 16 [8+8] 13 [6+7] 14 [8+6] - 14 [10+4] 16 [8+8] 2. La ripetizione anafórica dell'espressione «Questo tuo rifiuto» in apertura della prima e della seconda strofa (v. 1; v. 7) riprende il titolo della composizione, indicando una centralità tematica a proposito di un rifiuto ricevuto dall'io scrivente nel contesto di un *rendez-vous* notturno. La cassatura del primo titolo steso in C8D11 si pone così in linea con un intento dichiarativo del poeta, che ridimensiona la centralità della figura del «ragazzo insolente» (dedicario originale) da protagonista a controparte. Il passaggio al titolo definitivo, in altre parole, veicola la focalizzazione del discorso in senso riflessivo: il poeta parla 'di sé' nel rifiuto. La composizione è aperta da un'osservazione sullo stato della propria «carne» che, personificata, «registra» e «trema» in conseguenza di una non corrispondenza del desiderio sessuale soggettivo. Ancora, si osserva una coincidenza tra la prima e la seconda strofa a proposito della connotazione della «carne», definita «mortuaria» in seconda battuta (v. 7), in eco dell'espressione «principe della morte» a conclusione del v. 2. Quest'ultima immette nel discorso una sfumatura onirica (in cui si legge una stratificazione ispirativa biblica e orfica, veicolata dal modello miltoniano),⁵² sovrapposta al dato del fisico, che viene ritratto nel pieno della rispondenza – figurata – alla ritrosia dell'altro da sé.

52 Il sostantivo «principe» rimanda all'immaginario veterotestamentario, in cui appare impiegato nella definizione profetica della figura di Cristo nei termini di «Principe della pace» (Is, 9, 26). La sostituzione del termine positivo con quello negativo della *morte* si pone in linea con una prassi distorsiva dei materiali testuali di area cristiano-cattolica ampiamente attestata in

L'intersezione tra le due sfere è osservabile, inoltre, nell'associazione aggettivale-sostantivale «escatologico orgasmo» – separata dall'*enjambement* tra i vv. 3-4. Al dato del piacere esperito, localizzato nel corpo, è così connessa la sfera onirica dell'*escatologia*. Tale intersezione è definita nello stesso quarto verso come «delirio salvifico», dunque a partire ancora dalla prospettiva singolarizzata dell'io scrivente che si esprime riguardo la propria condizione esperienziale. La *non-devastazione* del suo «stretto condotto» (con cui prosegue il discorso allusivo sessuale), allo stesso modo, è inquadrata in corrispondenza della *latitanza* della sua «voglia». Nella prospettiva del soggetto, la frustrazione del desiderio generata dalla non-consumazione dell'atto sessuale reca quindi una sfumatura salvifica, che trova una rappresentazione nel v. 6 – ancora scandita per negazione («non scuote»), in coincidenza con quelle del v. 3 («non è») e del v. 4 («non devasta»). L'associazione allitterativa e paronomastica «latitante»: «latente» rafforza la sfumatura corrispettiva, attraverso cui – per converso – il poeta dichiara il mantenimento della quiete del suo «universo». Il dato della *latenza* (come si è detto, connesso dalla rete associativa a quello dello «stretto condotto» *non-devastato*) conclude la stratificazione allusiva riferita alla sfumatura anale dell'amplesso desiderato dall'io scrivente, e disatteso dal rifiuto – che viene dichiarato, nuovamente, in apertura del verso successivo.

La seconda strofa è aperta da una contestualizzazione del rifiuto come rivolto alla «mortuaria carne» del poeta. Nella connotazione, si osserva un ribaltamento della prospettiva topica del dato *carnale* come simbolo della *mortalità* individuale: il suo corpo è *mortuario*, dunque portatore attivo di morte. Come già nel v. 2, si osserva in questo un impiego contrastivo del portato biblico, il cui ribaltamento è connesso a una stratificazione orfica, implicata dal dato della *morte*. L'intento di sovversione del modello biblico è testimoniato, inoltre, dall'impiego nel verso successivo di τόποι figurativi sia vetero che neotestamentari, quali la «parabola» (che, ancora in senso di contrapposizione rispetto al modello, è definita «maledetta») e il «deserto». Quest'ultimo è separato per *enjambement* dalla specificazione «dei sensi», che ripete la stratificazione di significato: alla sfumatura allusiva di area biblica è sovrapposta quella – ancora – corporale-soggettiva. La *desertificazione* figurata è così riportata come conseguenza diretta del rifiuto («se tu non ci stai»), che viene descritto tramite l'elencazione di ciò che, concretamente, l'altro da sé declina («perdonabili blandizie» e «carezze»). All'azione del *non-starci* è aggiunta tra i vv. 10-11 quella del *non-assicurare*, in allusione agli atti sessuali che la controparte del soggetto scrivente non intraprende. Il riferimento è corroborato dall'espressione «santa letizia», impiegata per indicare il membro maschile («che lì ti ritrovi, in basso») snaturando nuovamente un termine aggettivale di area biblico-cristiana. Oltre che come «santa», la «letizia» corporale dell'altro da sé è presentata in punta del v. 12 come «insidiata». L'aggettivo è rilevato dal posizionamento oltre i due punti, che avalla l'associazione alla locuzione conclusiva del verso precedente («quella santa letizia»: «insidiata»).

Nel v. 13, che conclude il periodo sintattico in coincidenza della fine di strofa (al pari della precedente), B. si riferisce nuovamente all'immagine figurata della

Invettive e licenze. Nello specifico dell'espressione «principe della morte», l'effetto di contrasto è veicolato dall'impiego di un sostantivo afferente all'immaginario orfico-cimiteriale, con cui B. rideclina il τόπος miltoniano di Satana come «Prince of Darkness» (Milton 2005, 240).

componente genitale dell'altro da sé. Questa appare personificata *in attesa* della «mano», dunque di un'altra componente fisica, che appare tuttavia citata in maniera diretta e non mediata dall'allusione metaforica. L'apposizione «giustiziera» genera un'ambiguità di significato. Il probabile riferimento alla sfera sessuale di quest'ultimo è suggerito, oltre che dall'associazione per contatto delle componenti della «mano» e del pene («santa letizia»), dalla lettura della lezione di C6D20 – nel cui dodicesimo verso si legge: «la mano che faccia giustizia». L'espressione suggerisce infatti un'allusione masturbatoria, che appare presentata come «giustizia» a fronte dell'*ingiustizia* subita, per converso, dal soggetto rifiutato. Il *fare giustizia* della «mano» è dunque tradotto in C8D11 e NA18 e seguenti come un *essere giustiziera* – espressione che aumenta il grado di oscurità interpretativa, anche in funzione dell'associazione all'avverbio «follemente» (in rima con lo «sveltamente» in punta del v. 10). Se considerata alla luce di C6D20, l'espressione risulta veicolare il ritratto di un atteggiamento non solo metaforico, ma anche fisico, ed è interpretabile nei termini di una specificazione sulla modalità di approccio della «mano» – dunque, fuori di sineddoche, dell'amplesso ipotetico desiderato dall'io scrivente. A proposito del termine «giustiziera», è inoltre significativo notare come questo appaia in *Invettive e licenze* declinato, nelle sue tre occorrenze, esclusivamente in senso femminile. Il caso di *Per un rifiuto* è infatti preceduto da quelli di *Quale sesso ha la morte?* (v. 21: «Non l'aspetto che come giustiziera») e di *Ti spingerò nell'ombra. Figura* (v. 4: «giustiziera con la tua pazzia»), che restano privi di corrispettive attestazioni al maschile nel *corpus* della raccolta.

A differenza delle prime due strofe, le seconde due sono unite in unico periodo – separato dall'*enjambement* tra i vv. 18-19. In apertura, il poeta allude nuovamente al proprio desiderio sessuale con la perifrasi «spudorata fame», che colloca all'interno della cornice (esperienziale) della «notte repressa», dislocando l'associazione aggettivale dalla sua persona a quella del contesto temporale. La sensazione di *repressione* è infatti generata dal «rifiuto abietto» dell'altro da sé – che accorda l'intero contesto percettivo notturno in maniera, per il soggetto scrivente, soffocante («[notte] pesta»). Quest'ultimo tratto appare già centrale nella lezione di C6D20, nel cui tredicesimo verso (coincidente, sostanzialmente, al quattordicesimo della *princeps*) si legge in punta di verso della «notte pesta» – in sostituzione dell'immagine della «notte repressa», che resta assente. Si tratta di una differenza significativa, in cui si identifica una divergenza nell'orientamento complessivo della tematizzazione della poesia. Tale divergenza è corroborata, inoltre, dalla mancanza del termine del «rifiuto» nella penultima strofa di C6D20. Ponendo in relazione l'introduzione del sostantivo in C8D11 al fenomeno di riscrittura del titolo, è infatti possibile ricostruire le fasi di una progressiva attribuzione di centralità al termine da parte di B – come secondo il seguente schema:

1. C6D20
 - TITOLO: assente
 - «rifiuto» presente in: v. 1; v. 6
2. C8D11
 - TITOLO: «Ad un ragazzo insolente»
 - «rifiuto» presente in: v. 1; v. 7; v. 15
- 2.2 C8D11
 - TITOLO: «Per un rifiuto»
 - «rifiuto» presente nella stessa.

La localizzazione del sostantivo nel titolo, che conclude la sequenza e centra il dato come fondamentale per il testo sia a livello estetico che tematico, è dunque anticipata dalla variante tra i rispettivi vv. 13 e 15 di C6D20 e C8D11 – con cui B. proseguiva nella ripetizione del lemma già localizzata in apertura della prima e della seconda strofa di entrambe le lezioni.⁵³

Nel v. 16 il soggetto scrivente si auto-rappresenta come «tremante fra le lenzuola». Oltre alla descrizione dello stato fisico, il verso esprime un nuovo riferimento al contesto notturno, tramite l'associazione tra il tempo del sonno e il capo di biancheria da letto. Quest'ultimo è connotato da una triplice attribuzione aggettivale – separata da *enjambement* dopo la prima unità («candide»). Le due seguenti, posizionate dunque in apertura del v. 17, risultano connesse sul piano tematico («materne e paterne») che corrobora la scissione dall'aggettivo iniziale – slegato dalla dimensione connotativo-parentale. Segue «la schiarita d'un'alba», che esprime l'oggetto (dislocato in posizione chiasmica) dell'attesa dell'io. Questa è nuovamente al centro di una dinamica di frustrazione: nel v. 18, che conclude la strofa, il poeta dichiara la possibilità che la «schiarita» non *venga mai*. Dunque, che il contesto del buio persista, metaforicamente, oltre i confini empirici del momento notturno. La sua prospettiva si mostra così annichilita in funzione della negatività esperita, che determina una proiezione altrettanto funesta rispetto al «tremito» soggettivo, connotato deitticamente, che «si perderà». A questo proposito, il passaggio da NA18 a IL71 e seguenti mostra un'intenzionalità autoriale riferita alla polarizzazione del discorso in senso cupo, come testimoniato dall'impiego del sostantivo «morti» (già presente in C8D11) in vece di «molti». Il riferimento cimiteriale, ad ogni modo, risulta già presente nella prima lezione a stampa, in cui nel verso successivo (in coincidenza, ancora, di C8D11) il poeta impiega il termine «erebo». Quest'ultimo risulta afferente a una sfera arcaizzante, che non incontra nell'ultima strofa un termine di contrasto sul piano lessicale o tematico – come accade, ad es., nell'escursione di registro già presente nell'espressione «santa letizia che lì ti ritrovi, in basso» (vv. 11-12).

A proposito del sostantivo «Erebo», oltre alle attestazioni plurime nell'opera di D'Annunzio che costituiscono un retroterra interdiscorsivo significativo per la composizione di B.,⁵⁴ è da notarsi una coincidenza con la mariniana *In morte della sua*

53 Cf. apparato.

54 Cf. ad es.: D'Annunzio 1900, 21: «Vi ricordate voi della scena in cui Persefone è sul punto di sprofondarsi nell'Erebo, mentre il coro delle Oceanidi geme?»; D'Annunzio 1900, 22: «poi, inconsapevole di aver promossa quella subitanea natività, scompariste nell'intimo buio del vostro Erebo.»; D'Annunzio 1921a, 236: «non erano i fiumi inariditi delle valli averne? non erano l'Erebo e lo Stige, il Lete e l'Acheronte?». Consultando la registrazione dei dati IntraText (disponibili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/F/TJ.HTM>), è interessante notare come gli impieghi dannunziani siano formalizzati mantenendo sempre la maiuscola iniziale – scartata da B. in favore di una formattazione attenuativa del portato aulico-solenne, in minuscolo. Un altro dato rilevante, a proposito del lemma, è costituito dalla sua attestazione nel settimo verso della baudelairiana *Les chats*: «L'Èrèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,» (Baudelaire 1996, 138). Oltre che in virtù degli estesi punti di coincidenza intertestuali e interdiscorsivi tra l'opera di B. e quella del poeta francese (cf. ad es.: commento a *Le botte cadevano forte sul mio cranio*), l'occorrenza appare rilevante data la focalizzazione ispirativa del testo. Il *gatto* è infatti un referente significativo nell'estetica di B., sia nello specifico di *Invettive e licenze* (cf. commento a *Hai tutte perdute le ore del sonno*), sia dell'opera poetica generale (si pensi, ad es., alla sezione

donna. Nel secondo verso di quest'ultima si registra infatti un'occorrenza del termine («ombra mortal da l'Erebo traea,» [Marino 1913, 107]), a cui si aggiungono due significativi punti di contatto con il testo *bellezziano*. Nel v. 5 appare impiegata da Marino l'associazione «casto letto» (Marino 1913, 107), in cui risultano connessi due elementi centrali, a livello sia tematico che figurativo, in *Per un rifiuto*: il «letto» come termine allusivo sia del contesto notturno che sessualizzato, impiegato da B. nel v. 1 (e ripreso nel v. 16 tramite la citazione delle «lenzuola») e la *castità* come condizione di frustrazione del desiderio. Nel v. 8 di *In morte della sua donna*, inoltre, si registra l'espressione «sempiterna sera» (Marino 1913, 107), che esprime – per converso – una figurazione coincidente a quella dei vv. 18-17 di *Per un rifiuto* («un'alba che forse non verrà mai»). In senso allargato, i punti di contatto tra i due testi rispondono a una comune associazione tra immaginario – e registro espressivo – cimiteriale e narrazione di una condizione di dolore soggettivo-autoriale derivata da un contesto di rapporto con un altro da sé (*morto* nella composizione di Marino e *rifiutante* in quella di B.).

L'isolamento del sostantivo «mani» in posizione unica nel v. 21 ne determina la messa in rilievo come *fulmen in clausola*. La scelta appare in linea con la già osservata attribuzione di centralità tematica al dato corporeo dell'altro da sé, che viene nuovamente presentato come assente, in conseguenza di un atteggiamento di ritrosia. All'*attesa* della «mano», osservata in conclusione della seconda strofa, è sostituita alla fine del testo «la mancanza» delle «mani», portatrici non più di *giustizia* ma di «dolcezza». La lettura della lezione di C6D20 fornisce, a quest'altezza, un ulteriore spunto di interesse per interpretare l'intenzione compositiva autoriale. Oltre all'assenza della dislocazione in solitaria del sostantivo «mani» (che si attesta in C8D11, dove B. interviene cassando e rimandando a capo il termine, originariamente collocato in punta del verso precedente), l'impiego dell'aggettivo «calde» in vece di «tue» implica nel verso un minore grado di rapporto alla figura dell'altro da sé, che non appare citato direttamente. Per converso, la sostituzione – poi conservata in tutte le lezioni successive – focalizza il discorso poetico sulla specificità personale della sua *mancanza* come fattore di dolore esperito.

Alla stessa ragione appare rispondere la scelta di riportare il termine «tremanti», utilizzato al plurale in NA18, al singolare. Questa rafforza infatti il senso di solitudine – e di separazione – implicato dall'immagine dell'*attesa* tra le lenzuola, che risulta, in ultima battuta, consumata dal soggetto in un contesto da cui la controparte dell'altro è fisicamente assente. Ancora a proposito del v. 16, l'intervento di appianamento della prolessi aggettivale osservabile in C8D11 («candide lenzuola»), poi assente da tutte le versioni a stampa, risulta atto a depotenziarne il portato lirico-tradizionale. Lo stesso si osserva nel passaggio dall'espressione «carne mia mortuaria», impiegata tra i vv. 5-6 di C6D20, a «mia mortuaria carne», presente in tutte le altre lezioni (quando anche quest'ultima non ristabilisce un ordine sintattico piano, infatti, lo scarto interno alla disposizione anastrofica risulta ridimensionato). A questo proposito, è particolarmente interessante notare la cassatura del sostantivo «carne»

Gatti di io, pubblicata nel 1983, poi tradotta «in apposita plaquette, intervenendo con varianti non solo tipografiche (Bellezza 1993a)» – R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP XXX).

posto di seguito a «mia» in C8D11, che mostra una possibile valutazione, da parte di B., della soluzione compositiva piana *tout court* – poi non adottata in sede di stampa.

In linea con l'intento di appianamento della tensione generata dalla prolessi aggettivale si colloca, inoltre, l'inversione del nesso «latitante voglia» presente nel v. 4. di C6D20. Nel verso successivo della stessa lezione, si osserva un ulteriore inversione di posizionamento terminologico, che interessa stavolta il piano tematico della composizione. La «voglia», in C6D20, appare infatti *straziare* il «latente universo» del soggetto scrivente, al contrario di quanto si osserva in C8D11, NA18 e seguenti. In queste, infatti, il concetto appare espresso in forma contraria tramite la formula negativa «non sconvolge», che riorienta il senso della versificazione. L'intervento crea inoltre un contesto di risonanza geometrica tra i quattro versi conclusivi delle strofe, accordati dall'alternanza di forme verbali precedute da negazione e citazioni dell'elemento fisico manuale (come già indicato), secondo il seguente schema:

- v. 6 [conclusione prima strofa]: «non scuote»
- v. 13 [conclusione seconda strofa]: «la mano»
- v. 18 [conclusione terza strofa]: «non verrà»
- v. 21 [conclusione quarta strofa]: «mani»

La struttura così delineata è assente da C6D20 in cui, oltre che per la differente ripartizione strofica (5 / 4 / 3 / 2 / 2), si osservano plurimi punti di divergenza rispetto alla *princeps*. Particolare risalto, a questo proposito, è assunto dal v. 7, dove la componente corporale implicata dall'espressione «deserto dei sensi» (vv. 8-9 della *princeps*) appare declinata in termini non allusivi, ma empirici: «deserto seccato dalla bocca che l'alito puzza». Oltre all'impiego agrammaticale del verbo *puzzare*, usato in modo transitivo, si registra nella variante un punto di particolare interesse, in funzione della coincidenza con il v. 30 di *Infante di una infanzia un po' cresciuta* – che recita: «è la puzza del mio alito a tradirmi!». Allargando l'analisi oltre il *corpus* di *Invettive e licenze*, inoltre, è possibile notare come il riferimento al dettaglio fisico presente in C6D20 ritorni nella prima strofa di *Rinuncio ad usare metafore e analogie* pubblicata in *Morte segreta* (dunque nella raccolta successiva) che recita:

Rinuncio ad usare metafore e analogie
anche se per poco. Non m'infiammo.
Non cerco più di avvampare tra parole
di gesso con l'alito guasto
di un falso demiurgo.⁵⁵

Nel v. 4 il sostantivo è accostato all'aggettivo «guasto», che attenua la colloquialità del termine associatogli in C6D20 e in IL71 e seguenti. Allo stesso modo, la specificazione «di un falso demiurgo» dota il passaggio di una sfumatura arcaizzante, sia in funzione del registro del sostantivo che della prolessi aggettivale. La ripresa in *Morte segreta* avviene dunque in termini estetici opposti a quelli delle prime attestazioni. Per questo motivo, e alla luce di quanto osservato a proposito della stratificazione

relativa all'elemento dell'«alito» in sede compositiva, appare estremamente significativo notare come quest'ultimo venga impiegato da B., per l'ultima volta, nell'ambito di un discorso poetico riferito proprio alla – temporanea – *rinuncia* alla composizione.

Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel
e la notte vari fino al giorno dell'insonnia
la mia impasticcata notte fino all'avventura

del sonno viaggiatore che coltiva fra l'odore
dell'inconscio il suo ballo disperato. Dove ti

5

trovo e poi ti perdo e niente riscuote
l'antica letizia di trovarti.

IL71, IL91 78 / TP 79

Documento: C8D47

Il testo è manoscritto di seguito a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*, da cui risulta separato tramite una linea orizzontale estesa dal margine sinistro del foglio alla conclusione del v. 1 (in corrispondenza di «Stekel»); è seguito da *M'aggio fra ricatti e botte e licenzio*,⁵⁶ distanziata da uno spazio vuoto.

1. Terapia del Feticismo] t(sovrascritto: «T»)eoria del f(sovrascritto: «F»)eticismo 2-3. all'avventura || del sonno] all'avventura | del sonno 4. che coltiva fra] che >balla< (in interlinea: <>†< coltiva») fra 7. l'antica] >la< l'antica

Poesia di sette versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 2. Scansione: 16 [8+8] 14 [6+8] 16 [8+6] - 15 [11+4] 14 [11+3] - 11 10. Il primo verso costituisce un *unicum* nel *corpus* della raccolta, a proposito della citazione del titolo del saggio che il poeta si dichiara intento a leggere. Il riferimento è all'edizione del 1963 (prima in traduzione italiana) di *Psicologia e terapia del feticismo* di Wilhelm Stekel:⁵⁷ psicanalista e medico viennese tra i primi seguaci di Sigmund Freud. L'intento autoriale di esprimere un richiamo puntuale al titolo del volume, e non di citare la *terapia stekeliana* in senso generico, è testimoniato dall'uso delle maiuscole, che vengono inserite in C8D47 tramite un intervento sulla formattazione originale, in minuscolo. A questo si aggiunge l'osservazione, nel passaggio dalla lezione autografa a quella di IL71 e successive, della sostituzione dell'originale «Teoria» con «Terapia» – che costituisce, di fatto, un adeguamento al titolo del volume. La citazione, rilevata dal posizionamento in punta del v. 1, non è tuttavia seguita da altri richiami evidenti al saggio stekeliano – fatta eccezione per il lemma «inconscio», nel v. 5, come generico indicatore lessicale della sfera psicanalitica, che costituisce per B. un orizzonte di lettura importante.

Guardando all'area freudiana, è interessante notare come in *Ti cadono i capelli*, *qualcuno* sia formalizzato da B. un riferimento a *L'interpretazione dei sogni*, proprio

56 Lezione dedicata a *Enzo Siciliano* – cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

57 W. Stekel, *Psicologia e terapia del feticismo*, trad. a cura di L. De Marchi, Milano, Sugar, 1963.

nello specifico di un paragrafo (*Il lavoro onirico*) in cui Freud richiama ampiamente la teoria – e il nome – di Stekel.⁵⁸ L'interesse è suscitato dal fatto che il rimando riguarda la trattazione, nell'ambito onirico del sogno, della rimozione e della perdita dei capelli come simbolo di un sentimento inconscio di impotenza. Quest'ultimo punto viene trattato dallo stesso Stekel, il quale connette in *Psicologia e terapia del feticismo* «il taglio dei capelli» al «complesso di castrazione» (Stekel 1963, 314). È quindi significativo notare come la lettura del saggio da parte di B., avvenuta negli anni della composizione di entrambe poesie (*Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel e Ti cadono i capelli, qualcuno*), determini sì la citazione della prospettiva stekeliana – e freudiana – in sede compositiva, ma non nella poesia in cui dichiara di stare leggendo il saggio. In quest'ultima, come si è detto, non si registrano significativi punti di rimando alla trattazione dello psicanalista – che risulta comunque, in senso allargato, un riferimento intertestuale importante, sia a proposito della formazione di B. in materia psicanalitica (e dunque per la sua messa a fuoco di concetti come quello dell'*omosessualità*), sia in quanto si registrano, in esso, ulteriori punti di contatto con il *corpus* letterario a cui B. afferisce sistematicamente in sede di composizione.⁵⁹

Tra il v. 2 e il v. 3 si osserva la corrispondenza ripetitiva dei termini «notte» e «fino» (seguito, quest'ultimo, dalle relative preposizioni articolate). Tale coincidenza veicola una specificazione relativa al contesto notturno in cui l'azione del soggetto, in stato di «insonnia», si svolge. Il posizionamento di quest'ultimo sostantivo in punta del v. 2 ne determina la messa in rilievo come *focus* tematico – a cui contribuisce l'associazione ossimorica con il «giorno», in sostituzione della «notte». Oltre alla connotazione implicita di quest'ultima come *variabile*, si osserva l'influenza personificante dell'aggettivo «impasticcata» che viene associato a essa traslando lo stato di alterazione del soggetto scrivente, data l'assunzione delle *pasticche*.⁶⁰ La separazione strofica tra i vv. 3-4 (introdotta nel passaggio da C8D47 a IL71 con effetto di rafforzare l'*enjambement*) spezza il sintagma «all'avventura del sonno», specularmente a quello in punta del v. 2: «al giorno dell'insonnia». La corrispondenza (che interessa anche le singole componenti di «sonno»: «insonnia» in senso allitterativo) corrobora la trama ripetitiva del testo. Ancora in rapporto di allitterazione sono collocate nel v. 4 «viaggiatore» e «odore» – connesso metaforicamente al termine dell'«inconscio». ⁶¹ Questo, in apertura del v. 5, formalizza una nuova corrispondenza speculare con quella del verso precedente – già aperto da preposizione articolata come secondo termine di un *enjambement* («avventura» // «del»: «odore» / «dell'»). La trama metaforica è estesa dall'immagine della *coltivazione* del «ballo», anch'esso personificato come

58 Cf. commento al testo.

59 A questo proposito, ad es., si consideri la citazione dannunziana di Stekel nell'ambito della trattazione su *Il parzialismo e il culto dell'harem*, quando connette il «cortocircuito [feticistico] tra l'infatuazione e la predisposizione amorosa» e la dedica, da parte di D'Annunzio, della sua *Gioconda* «alle mani graziose di Eleonora Duse» (Stekel 1963, 119).

60 Da notarsi, a riguardo, la coincidenza con *Quante albe ci videro in piedi*, in cui, pure, il poeta impiega il lemma in riferimento all'assunzione di stupefacenti – cf. commento al testo.

61 A proposito dell'impiego metaforico dell'«odore», si può notare una corrispondenza modale con il v. 10 di *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. – in cui si legge: «del tuo silenzio amavo l'odore».

«disperato» in richiamo allo stato di dolore e logoramento del soggetto scrivente. La cassatura del verbo «balla» e la sua sostituzione con «coltiva» in C8D47 (poi in IL71 e seguenti), mostra l'intenzione dell'autore di sopprimere l'originale ripetizione: *ballare*: «ballo» – che avrebbe altrimenti interessato i due versi, rafforzando ulteriormente la trama reiterativa del testo.

Il passaggio dalla seconda alla terza strofa veicola un nuovo *enjambement*, che separa l'*incipit* della interrogativa indiretta «dove ti» dal verbo *trovare*, posto in corrispondenza oppositiva con *perdere* nel v. 6. La coppia richiama a una dialettica di avvicinamento e allontanamento tra il soggetto scrivente e l'altro da sé – che determina, in ultima battuta, «l'antica letizia» dell'incontro seriale tra i due, di natura romantica. La sfumatura arcaizzante dell'espressione (che raccoglie due termini significativamente attestati nella tradizione letteraria e, nello specifico, nel canone autoriale di riferimento per B.)⁶² risulta in continuità con l'impiego in *Per un rifiuto*, dove il termine «letizia» è similmente connotato come «santa». Nello specifico di *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*, tale polarizzazione si pone in contrasto con il registro colloquiale dell'aggettivo «impasticcata» nella prima strofa, e veicola la polarizzazione della conclusione del testo in maniera solenne. A fronte dell'«insonnia», dell'assunzione delle *pasticche*, del movimento («viaggiatore») nel contesto *notturno* e del sentimento di mancanza dell'altro, si attesta quindi infine una considerazione sul *ritrovarsi* – che, tragicamente, «niente riscuote». La condizione del soggetto è così priva di un riscatto, ed è proiettata all'interno del frangente onirico del *viaggio nell'inconscio* sovrapposto a quello empirico della *flânerie* notturna. La dichiarazione della lettura del testo di Stekel è quindi parte di una più generale affermazione doloristica, e specifica l'orizzonte teorico psicanalitico di riferimento nel momento in cui, a livello esperienziale, si attraversa la dialettica di *ritrovo* e *perdita* dell'altro, in preda al delirio indotto dall'*impasticcamento*.

Relativamente alla cassatura dell'articolo «la» in C8D47, in apertura dell'ultimo verso, è possibile formulare due diverse ipotesi: la prima riguarda la possibilità che, nelle intenzioni iniziali dell'autore, l'aggettivo «antica» fosse sostituito da un termine non iniziante per vocale *a* – dunque: non richiedente elisione vocale; la seconda ipotesi, più probabile, suggerisce invece un refuso da parte sua, corretto tramite la cassatura dell'intero articolo e non della sola vocale per motivi di comprensibilità del manoscritto.

62 Cf. ad es.: InfXXVI 85: «Lo maggior corno della fiamma antica»; Pur. XXVIII 16: «ma con piena letizia l'ore prime»; G. Leopardi, *Amore e morte* in Leopardi 1993, 224: «per antica viltà l'umana gente»; *Palinodia* in Leopardi 1993, 256: «la pubblica letizia, e le dolcezze»; D'Annunzio 1921b, 125: «come se tutta quest'antica pietra trionfale fosse dispietrata»; *Terza offerta* in D'Annunzio 1921b, 419: «in onore e in letizia degli adolescenti».

Ma mi accora la tua foto
dove inerme guardi velato
di tristezza l'arido mondo.

Dove la certezza dell'amore
è solo la quiete inquieta
della fine.

5

IL71, IL91 79 / CAL13 17 / TP 80

Documento: C2D21

Datazione: 1970

Alla poesia, manoscritta a matita, segue nel foglio un autografo di *Quando mi alzo alzo lo sguardo* – la quale appare datata in maniera identica. In aggiunta, accanto a entrambi i testi B. annota il numero «2» (in *Ma mi accora la tua foto* questo appare tracciato a penna in corrispondenza del v. 4, a destra). Sul margine superiore del foglio, separati tramite un ampio spazio dalle due poesie, appaiono manoscritti – ancora a matita – due versi inediti: «O mio fuggito da me chi ti sostiene | e ti possiede, o mio fuggito!».

6. della fine.] della fine, (>unico bene<).

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe simmetriche secondo lo schema: 3 / 3. Scansione: 8 9 9 - 10 8 4. Il testo è polarizzato da una tensione espressiva genericamente lirico-romantica, che orienta la composizione all'esclusione di inserti lessicali colloquiali e di escursioni di registro. Sono infatti assenti dalla poesia i riferimenti alla corporeità e alla sessualità, topicamente accostati dal poeta, in *Invettive e licenze*, alle speculazioni su temi come la mancanza, la memoria, l'amore e la morte – centrali, invece, in *Ma mi accora la tua foto*. Il v. 1 è già indicativo in tal senso: risulta infatti come una dichiarazione del soggetto scrivente sul proprio stato emotivo al momento della composizione, in cui esperisce il reiterarsi di una condizione di *accoramento*. Il verbo costituisce una tessera lessicale dannunziana, tratta ancora⁶³ da *Al poeta Andrea Sperelli*, in cui già appare impiegato in senso dichiarativo («Ma nulla più mi turba e più m'accora.»).⁶⁴ Il rapporto intertestuale è osservabile anche all'altezza dell'impiego del verbo *guardare*, nel verso successivo, che presenta in *Al poeta Andrea Sperelli* sette occorrenze.⁶⁵ La prima strofa è così divisa in due segmenti asimmetrici: al v. 1, dedicato riflessivamente alla dimensione del sé, segue nei v. 2-3 una focalizzazione sull'oggetto della «foto» – dunque, sulla persona dell'altro. Quest'ultimo è infatti descritto come soggetto immortalato nell'istantanea – che lo ritrae «inerme»,

⁶³ Cf. commento a *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

⁶⁴ G. D'Annunzio, *La Chimera* in D'Annunzio 1966, 37.

⁶⁵ Cinque di cui verbali e due sostantivi, nella forma del sostantivo «sguardo». – D'Annunzio, *La Chimera* in D'Annunzio 1966, 37.

«velato di tristezza», nell'atto di *guardare*. La scelta di entrambi gli aggettivi (ancora attestati in area dannunziana)⁶⁶ risponde a una ragione di solennità espressiva, riflessa nell'impiego del dispositivo di accumulazione connotativa.

Lo stato di «tristezza» dell'altro da sé è così presentato in chiave figurativo-estetica e implicato in senso immaginifico *dalla* sua descrizione. Nella prospettiva compositiva, inoltre, si osserva una ripresa del modello leopardiano, che in *Il sogno* presenta un identico utilizzo dell'aggettivo «velato» come connotativo fisico-posturale. Nei vv. 59-64 si legge:

soggiunsi, e di pallor velato il viso
per la tua dipartita, e se d'angoscia
porto gravido il cor; dimmi: d'amore
favilla alcuna, o di pietà, giammai
verso il misero amante il cor t'assalse
mentre vivesti?
(Leopardi 1993, 121-2)

Il passaggio permette di osservare un punto di contatto ispirativo. I due testi convergono infatti nella tematizzazione dell'assenza dell'altro da sé come ragione attiva di sofferenza, che riguarda l'Io scrivente in quanto fenomeno esperito in concomitanza dell'atto compositivo. La connessione è osservabile anche sul piano semantico: oltre all'aggettivo «velato», Leopardi impiega nel testo il sostantivo «amore» (osservabile nel v. 4 di *Ma mi accora la tua foto*) in quattro occorrenze, a cui si aggiungono quella del «mondo» (rispettivamente, nel v. 3 del testo di B. e nel v. 43 de *Il sogno*) e del termine della «tristezza» (ancora nel v. 3 e, ne *Il sogno*, nel v. 9 e nel v. 81 in forma connotativa aggettivale). La memoria leopardiana è dunque osservabile come fattore orientativo a livello compositivo – che contribuisce, in altre parole, alla polarizzazione romantica e maledettistica del testo *bellezziano*.

Nella seconda strofa il discorso assume nuovamente un assetto dichiarativo: il poeta afferma una verità relativa alla propria concezione del dato amoroso, la cui «certezza» è sovrapponibile a un aspetto della «fine». Quest'ultimo è espresso nei termini ossimorici – e allitterativi – della «quiete» (ancora leopardiana)⁶⁷ «inquieta». L'accostamento per opposizione appare adottato, originariamente, anche nella composizione del v. 6 – concluso in C2D21 dalla locuzione (già cassata nel manoscritto) «unico bene». Quest'ultima avrebbe infatti assunto il senso di una specificazione contraria alla negatività del termine della «fine», risemantizzato come sola possibilità positiva. Tramite l'eliminazione, B. non scarta solo il raddoppiamento ossimorico, ma sopprime anche la ripetizione avverbiale-aggettivale della coppia «solo» (v. 5) : «unico» (v. 6) che genera, nella prima lezione, un contesto ripetitivo. All'intervento di cassatura, inoltre, non segue alcuna integrazione testuale: il verso conclusivo si presenta interrotto in forma quadrisillabica – dimezzando dunque l'estensione dell'ottonario appena precedente.

66 A proposito delle di «inerme», i dati IntraText presentano un totale di trentaquattro occorrenze (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/3/S4.HTM>; relativamente a «velato», cinquantadue occorrenze (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/2/IG.HTM>).

67 G. Leopardi, *La quiete dopo la tempesta* in Leopardi 1993, 195.

Sembra che m'abbandoni la follia
e poi la trovo dentro un cinema

a delirare e subito fuori mi butto
con l'orecchio che confonde tutto
il rumore in lui versato con il canto
incerto dell'amore. Ma ininterrotto

5

s'attarda il sesso sotto i fangosi
ponti a salutare la notte.

IL71, IL91 80 / TP 81

Documento: C2D71

In corrispondenza del verbo «abbandoni», con la stessa matita con cui risulta manoscritto l'intero testo, il poeta sovrascrive «abbandonarmi». Allo stesso modo, a destra del v. 3 annota: «mi butto». La scelta del pronome di prima persona è già osservabile nel corpo del testo, dove nel primo verso «ti» appare cassato e riscritto come «mi». L'annotazione laterale risulta dunque utile per sciogliere una possibile ambiguità interpretativa rispetto al passaggio che, dopo l'intervento correttivo, risulta di non facile lettura. Ancora sulla destra, in corrispondenza del v. 5, è annotato a penna «3», a indicare una possibile separazione strofica – che avrebbe ridefinito la scansione del testo in maniera simmetrica: 2 / 2 / 2 / 2.

1. che m'abbandoni] che >t<(sovrascritto: «m») 'abbandoni 2. poi la trovo] poi >mi< (in interlinea: «la») trovo 3. fuori mi butto]] fuori >ti<(sovrascritto: «mi») butto | 5. in lui versato] in >esso< (in interlinea: «lui») versato 6-7. i fangosi | ponti a salutare la] sotto i ponti (in interlinea: «fangosi») | a >respirare< (in interlinea: «salutare») la

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 4 / 2. Scansione: 11 10 - 13 [8+5] 10 12 11 - 10 9. Il testo riprende il tema della «follia», trattato a più riprese in *Invettive e licenze*, che viene tuttavia inquadrato qui in maniera singolare. Non è propriamente uno stato di pazzia a essere trattato dall'io scrivente, ma un'illusione di rinsavimento. Il concetto è già implicato dal verbo posto in *positio princeps*, tramite il quale il soggetto dichiara il senso proiettivo del suo atto scrittivo. L'*abbandono* della «follia» è infatti una realtà solo apparente, la cui natura effimera trova riscontro già nel secondo verso. Il nesso congiuntivo-avverbiale «e poi», recante una sfumatura avversativa, trasferisce la dimensione dichiarativo-espressiva del discorso poetico a una propriamente diegetica: «dentro un cinema» avviene il metaforico *ritrovamento* della «follia» soggettiva. Se il v. 1 coincide con la verbalizzazione di una percezione, il successivo si pone come attestazione della caducità di quest'ultima tramite una narrazione memoriale. La contestualizzazione spaziale corrisponde infatti a quella di un momento esperito effettivamente – dunque, al vissuto del poeta. Il comportamento *delirante* (e i relativi fenomeni emotivi) del soggetto scrivente, espresso dal verbo all'infinito in apertura della seconda strofa, si rivela così come il vero oggetto della

composizione. Tale carattere oggettivo, oltre che in senso tematico, è espresso anche a livello retorico. Nei vv. 2-3, si osserva infatti una de-personalizzazione del soggetto, che disloca il dato della follia come un elemento agente al di fuori del sé – oggetto, tra l'altro, di un *ritrovamento*. Ciò che l'io scrivente incontra nel cinema, in uno stato di delirio, è la «follia» stessa, personificata come individualità prima *abbandonante* (v. 1) e poi ricorrente (v. 2). La contestualizzazione empirica aggiunge dunque un carattere di tragicità al discorso sulla ricaduta nello stato irrazionale, che appare non come una semplice dinamica interiore, ma come un fattore che distorce e tormenta il soggetto nella sua realtà relazionale e, in senso lato, comportamentale.

Il v. 3 presenta una scansione franta – determinata, oltre che dalla conclusione in *enjambement* e dall'apertura con il nesso 'preposizione - infinito verbale', dalla prolessi dell'avverbio «fuori». Il tratto anastrofico implicato da quest'ultima connota in senso allargato la seconda strofa, differenziandola dalla prima – in cui, al contrario, si osserva una scansione piana. Il soggetto è (auto-)ritratto nel *buttarsi fuori*: espressione colloquiale che rende il senso di un'uscita violenta dallo spazio sopracitato del «cinema». Lo stato di *delirio* è poi contestualizzato, nel v. 4, in senso corporale: l'elemento dell'«orecchio» è inquadrato in maniera *sineddotica* come vettore della *confusione* soggettiva, allargata in punta di verso a un imprecisato «tutto» e poi circoscritta repentinamente al «rumore», dislocato in apertura del verso successivo. Il senso onirico associato alla distorsione percettiva del dato uditivo è poi tradotto in termini metaforici: il suono indeterminato appare «in lui versato», dunque confluisce *nell'altro* da sé nell'ambito di una dinamica, ancora, proiettiva. Con l'espressione del «canto incerto dell'amore», il soggetto scrivente dichiara la sovrapposizione tra la «follia» e l'«innamoramento» nei confronti di un *tu* recondito – privo di una reale incidenza nel frangente esperienziale dell'io. I vv. 4-5 presentano inoltre una connotazione espressiva di ordine lirico-romantica, che apporta una variazione di registro rispetto ai versi precedenti.

L'aggettivo «incerto», associato ai dati del «canto» e dell'«amore», risulta particolarmente interessante in questo senso, presentandosi come una tessera stilistica già petrarchesca⁶⁸ e leopardiana,⁶⁹ mediata dalla lezione penniana.⁷⁰ Ancora, la medesima sfumatura è osservabile nel passaggio tra la seconda e la terza strofa: l'espressione «ininterrotto s'attarda» (separata da *enjambement*) è nuovamente connotata

68 Cf. ad es.: F. Petrarca, *Di pensier in pensier, di monte in monte* in Petrarca 2008, 221: «Onde a la vista huom di tal vita experto | Diria: Questo arde, et di suo stato è incerto.»; *Mie venture al venir son tarde et pigre*, Petrarca 2008, 104: «La speme incerta, e 'l desir monta et cresce, | Onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce;».

69 Cf. ad es.: G. Leopardi, *Il primo amore* in Leopardi 1993, 92: «pensieri si volgean! qual tra le chioeme | d'antica selva zefiro scorrendo, | un lungo, incerto mormorar ne prome.»; *Il sogno* in Leopardi 1993, 123: «dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi | pur mi restava, e nell'incerto raggio | del Sol vederla io mi credeva ancora.».

70 Il riferimento è qui al verso incipitario di *Nel sonno incerto dormo ancora un poco*. (Penna 2017, 209), che stabilisce con *Sembra che m'abbandoni la follia un rapporto intertestuale scandito su plurimi contatti a livello tematico e ispirativo*. Nel testo di Penna, oltre a un *modus* espressivo-figurativo dalle forti tinte oniriche, si osserva infatti la convergenza di una serie di elementi ripresi da B. come punti estetici focali: l'altro da sé maschile oggetto di un desiderio omosessuale, il contesto spaziale cittadino, il frangente temporale notturno e il dato acquatico – declinato da Penna come orizzonte proiettivo del sogno e da B. come compagine geografica implicitamente annessa al dato dei «ponti» romani.

da una generica sfumatura arcaizzante a cui segue, in posizione oggettiva, un termine di contralto semantico costituito dal «sesso». Questo è collocato dal poeta in posizione nuovamente soggettivizzata – al pari della «follia» nel segmento iniziale del testo. Il parallelo è osservabile anche sul piano dell'inquadramento sintattico, che offre un accoppiamento speculari tra sostantivi e infiniti verbali:

- «la follia» (v. 1) : «a delirare» (v. 3)
- «il sesso» (v. 7) : «a salutare» (v. 8)

L'atto sessuale è così presentato come un fenomeno «ininterrotto» che, a differenza della «follia» (contestualizzata nello spazio chiuso del «cinema») prende corso all'esterno, «sotto i fangosi ponti». Al pari della sala cinematografica, le nuove coordinate spaziali di area cittadina rispecchiano un contenuto memoriale immediato, che confluisce nello stato di delirio in senso proiettivo. L'orientamento diegetico del discorso poetico resta infatti ancorato a una *ratio* onirica: la *confusione* esperita dall'«orecchio» (dunque, dal corpo del soggetto) risulta, all'interno del testo, come un motivo estetico dominante, che orienta la sovrapposizione di piani semantici, estetici e figurativi differenti. Il v. 8, in linea con questa dinamica, porta a termine il termine il testo con un'ultima immagine di ordine onirico: il «sesso» stesso, nell'*attardarsi* tra i «fangosi ponti» (spazio identificabile nell'ambiente trasteverino o, più in generale, negli argini dei corsi fluviali romani), *saluta* la «notte». Quest'ultima è così inclusa nella dinamica di personificazione, e costituisce un ultimo indicatore estetico-figurale utile a contestualizzare non solo l'orizzonte memoriale del poeta, ma il tempo presente del suo delirio. La sovrapposizione tra le emozioni dell'innamoramento, lo stato di «follia» e la pluralità *ininterrotta* degli atti sessuali appare così come un fenomeno esperito dal soggetto nel tempo notturno, *salutato* dagli atti stessi nel momento del loro verificarsi. È possibile osservare, così, un forte grado di omogeneità stilistica ed estetica del testo rispetto al *corpus* di *Invettive e licenze* – dove la presentazione degli atti omosessuali nel contesto cittadino notturno, come dato soggettivo-memorale che viene verbalizzato nell'atto compositivo, costituisce un motivo fondante.

Le correzioni autografe in C2D71 possono essere inquadrate alla luce della stessa ragione di omogeneità – in particolare, a proposito degli interventi sul v. 1 e sul v. 3, dove lo slittamento pronominale (dalla seconda persona alla prima) riorienta, riflessivamente, il discorso in senso soggettivo. Per converso, la cassatura del «mi» originariamente presente nel v. 2 appare rispondere alla volontà di non triplicare la ripetizione del pronome, ma di inserirne il riferimento secondo uno schema: A / B / A. Ancora, la ragione di omogeneità stilistica appare motivare la sostituzione dell'originale «esso» con «lui» nel v. 5, in cui si osserva una flessione semantica in direzione del registro colloquiale. La modulazione del portato estetico *letterarizzante* in opposizione a quello dell'espressività quotidiana connota, allo stesso modo, gli ultimi due versi: nel passaggio alla lezione a stampa, si osservano infatti l'introduzione di una nuova anastrofe (l'aggettivo «fangosi» è dapprima inserito in maniera sintatticamente lineare e poi dislocato prima del sostantivo «ponti») e la sostituzione di «respirare» con «salutare». Se il primo dei due interventi – a cui si aggiunge la formalizzazione della chiusa in *enjambement* – è operato in direzione di una maggiore stratificazione retorica, il secondo è invece *normalizzante*, e sostituisce un verso romanticamente connotato con uno di natura estetica più neutra.

Le botte cadevano forte sul mio cranio
e tu eri la pianta della vita che balbetta
inguaribile la sua lontananza. Scelte

le percosse a farmi male e io testardo
a supplicare la tua dolce e innocente
corruzione. Forse invano sei venuto

5

a visitarmi se la tua pietà non mi ha
ucciso come si doveva.

IL71, IL91 81 / TP 82

Documento: C2D70

Datazione: 1970

Il testo è manoscritto a matita di seguito a quello di *I nostri cento giorni sono passati*, assente da TP e datato anch'esso 1970. In corrispondenza dell'estensione di *Le botte cadevano forte sul mio cranio* il poeta traccia una linea verticale, sul lato destro del foglio, oltre cui annota «bella». Alla luce dello scarto del primo dei due testi, assente dalle edizioni in volume delle poesie di B., l'indicazione è probabilmente da interpretarsi come una prima valutazione autoriale in senso valoriale.

1. Le botte] >Se< le botte 2. e cadevano] cadevano («e» *aggiunta a latere*) 5. la tua dolce e innocente |] la tua >innocente< (*in interlinea*: «dolce e innocente») | 7-8. mi ha | ucciso come si doveva] mi | ha >assassi< (*in interlinea*: «ucciso come si doveva»)

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 2. Scansione: 14 [9+5] 14 [10+4] 12 [10+2] - 12 12 12 - 12 9. Il testo tematizza una violenza subita dal soggetto scrivente, inquadrata in senso metaforico nell'ambito del rapporto con un altro da sé maschile. Quest'ultimo è presentato dal poeta in termini simbolico-onirici – che contribuiscono a connotare il discorso in maniera surreale. Il primo verso, tuttavia, reca una polarizzazione figurativa opposta, determinata dall'assetto enunciativo della verbalizzazione. Esprimendosi in prima persona rispetto a un passato recente, B. si dichiara infatti oggetto di un attacco violento da parte di un soggetto imprecisato. La conclusione del verso non in *enjambement* (e dunque la dislocazione della congiunzione coordinante in apertura del verso successivo) contribuisce, inoltre, alla connotazione del v. 1 in maniera assertiva – contrapposta al resto del testo poetico – così come la cassatura del «se» originariamente impiegato in apertura. A livello di registro, anche, il v. 1 risulta un punto di interesse a proposito della dinamica di contraddizione come fattore di elaborazione testuale. Sia il sostantivo «botte» che l'avverbio «forte» rispondono infatti a un impiego di natura colloquiale, a cui invece risultano opposti il verbo *cadere* associato alle percosse e il sostantivo «cranio», utilizzato in vece del corrispettivo informale *testa*. Per converso, i vv. 2-3 – che

portano a conclusione la prima strofa – risultano polarizzati in senso genericamente romantico e arcaizzante. Il solo elemento in controtendenza è identificabile nel verbo «balbetta», il cui portato semantico conversativo risulta ottuso dalla costruzione anastrofica in cui è inserito.

L'altro da sé è così definito come «la pianta della vita», espressione che connette un forte grado ispirativo lirico a una risemantizzazione del τόπος transculturale di riferimento – quello dell'*Arbor Vitae*. Il grado di surrealtà del discorso è ampliato dalla soggettivizzazione del dato vegetale, che viene presentato come «inguaribile», *balbettante* – e dunque comunicante – la propria «lontananza»: mediante termini di ispirazione culturale romantica e maledettistica. La rilevazione di quest'ultimo carattere, in particolare, è utile per interpretare la scelta lessicale incipitaria del «cranio», che appare afferire direttamente alla voce baudelairiana – in particolare, a *LXXVIII (Spleen)*, in cui i due versi conclusivi recitano: «Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, | Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.» (Baudelaire 1996, 154). Il sostantivo è dunque ripreso nell'ambito di una traslitterazione puntuale («sur mon crâne»: «sul mio cranio»), nell'ambito di un più allargato orizzonte di coincidenza tematica tra i due testi – che convergono nella trattazione di uno stato sofferenziale esperito dal soggetto scrivente e narrato in termini onirici. La seconda strofa è interessata per intero da un ordinamento anastrofico che, diversamente, non risulta adottato nei due versi finali. La conclusione del v. 3 in *enjambement*, inoltre, introduce un senso di frammentazione discorsiva, coadiuvato dall'assenza di un verbo principale all'interno del periodo esteso ai vv. 3-6. Il v. 4, introdotto dalla separazione strofica, apre a una speculazione riflessiva il cui contenuto risulta mediato sia da una scansione sintattica non piana, sia dall'oscurità espressiva. Le «botte» – ora «percosse» – sono «scelte», generate da un'attitudine autodistruttiva che coincide con la *testardaggine* dell'io. Quest'ultima (che presenta una nuova coincidenza tematica con il testo baudelairiano, in cui al v. 16 si legge «à geindre opiniâtrément» [Baudelaire 1996, 154]) è diretta non solo al *farsi male*, ma anche al *supplicare* la «corruzione» dell'altro da sé.

Il v. 6, preceduto e chiuso ancora da *enjambement*, apre l'ultimo periodo sintattico spezzato dalla divisione strofica, che interviene a generare un'ambiguità di significato relativa al verbo *venire* in punta di verso. La separazione di quest'ultimo dal complemento di termine introduce infatti una sfumatura sessualizzata – connotata in senso negativo dall'avverbio «invano», appena precedente, la cui associazione richiama a un senso di sterilità. Il contesto allusivo, rafforzato dal passaggio strofico, è comunque risolto nel v. 7 che riporta il discorso a una dimensione di maggiore intelligibilità espressiva. La sterilità del gesto dell'altro, inquadrato ora in una più piana cornice di movimento, deriva da un mancato compimento del metaforico omicidio perpetrato ai danni del poeta stesso dalla sua «pietà». La strofa conclusiva reitera così il rivolgimento all'altro in termini autodistruttivi – formalizzati in un'implicita invocazione di morte a un soggetto che, nel passaggio da C2D70 a IL71, appare presentato non solo come «innocente» rispetto alla propria «corruzione», ma anche come «dolce». Oltre a creare un contesto ometrico esteso all'intera seconda strofa, l'aggiunta dell'aggettivo interviene a dotare la caratterizzazione dell'altro di una sfumatura patetica, e dunque a 'umanizzarne' la figura in senso adolescenziale – tema centrale in *Invettive e licenze*.

La variazione del verbo in apertura dell'ultimo verso, diversamente, appare rispondere a una ragione di abbassamento del registro linguistico («uccidere» in vece di «assassinare») che, nel frangente del testo, risulta privo di significativi punti di pressione arcaizzante. Ciò si registra anche a fronte della ripresa baudelairiana, la cui traduzione letterale non genera una tensione particolarmente rilevante in termini di accostamento tra materiali linguistici afferenti al registro ottocentesco e di uso quotidiano. Il verso iniziale risulta infatti organico al resto della composizione, chiusa specularmente da un verso dedicato – come si è detto – all'atteggiamento distruttivo del poeta, auto-collocatosi nella condizione di un sopravvissuto alle «botte» e all'*uccisione* – giunta, ma non «come si doveva».

Le illogiche parole dell'amante
che tu non capisci e vai di notte
a cercare un nuovo letto, un

nuovo sesso da rendere infelice.

Ma perché rimani freddo. Non ti
scaldi mai!

5

IL71, IL91 82 / TP 83

Documento: C2D63r

Datazione: 10 maggio 1970

La poesia appare di seguito al testo inedito di *Volevi destreggiarmi e ti sei tirato*, manoscritto con la medesima penna con cui, pure, il poeta appunta a ridosso del margine superiore del testo:

Quel giorno che t'innamorerai. La bellezza di quell'incontro. Tu [f. d. r.] cagna
Ansia. La notte dell'angoscia passata quando tu [f. d. r.] nel mio letto arrivasti.

La datazione segue al testo di *Le illogiche parole dell'amante*, ripetuta due volte, separata da a capo e formattata in maniera identica ([giorno] cifra numerica - [mese] lemma - [anno] cifra numerica / [giorno] cifra numerica - [mese] lemma - [anno] cifra numerica).

5. Ma perché rimani] Ma >tu< (in *interlinea* «perché») rimani

Poesia di sei versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 1 / 2. Scansione: 11 11 9 - 11 - 10 4. Il v. 1 presenta un assetto dichiarativo-nominale (assente il verbo) a cui segue, nel verso successivo, una proposizione relativa. Le «parole dell'amante» sono connotate come «illogiche», dunque inquadrate in un frangente di incomprendimento determinato da uno stato di irrazionalità del parlante. Quest'ultimo richiama il tema dell'assunzione di sostanze stupefacenti, centrale in *Invettive e licenze* come parte di una più generale tematizzazione delle circostanze autodistruttive che coinvolgono l'io nel frangente notturno. Una specificazione relativa a quest'ultimo orizzonte giunge nel v. 2, dove il poeta si rivolge direttamente all'altro da sé – il quale, non capite le «parole dell'amante», è posizionato in un movimento di *ricerca* di «un nuovo letto» (v. 3). Allo stato di alterazione psicofisica è così connesso quello del desiderio omosessuale, che spinge il soggetto anelante a un movimento notturno, erratico, motivato dall'incomprensione verbale. L'isolamento dell'articolo indeterminativo, preceduto dalla virgola e seguito dall'*enjambement* a cavallo della separazione strofica, dota il discorso poetico di un senso di frammentazione. A quest'ultimo contribuisce anche il posizionamento inter-strofico del verso successivo, concluso dal punto fermo

e, nuovamente, formalizzato in maniera dichiarativo-nominale (sfumatura determinata dalla ritrazione del verbo *cercare*, che resta sottinteso, nel verso precedente).

L'accostamento tra il dato della sessualità e dell'infelicità, in particolare, appare come un punto di interesse in senso estetico e tematico. Oltre a costituire un indicatore di organicità rispetto all'orizzonte allargato della raccolta, il nesso costituisce un fattore di continuità con la poesia precedente – dove il tema appare veicolato da un maggiore grado di sublimazione.⁷¹ Il «sesso» è qui citato, invece, come elemento allusivo, e impiegato in senso *sineddotico* (la parte del corpo dell'altro in vece dell'altro). La sua connotazione come «nuovo», inoltre, introduce un'indicazione relativa alla serialità dei rapporti omosessuali dell'altro da sé. A questo si aggiunge il dispositivo di ripetizione, che determina il parallelismo, sul piano della sessualizzazione, tra il «sesso» e il «letto» a cui, nel verso precedente, è associato lo stesso aggettivo. La connessione genera inoltre un allargamento dell'incidenza della negatività evocata dall'espressione «da rendere infelice» – che appare riferibile, in definitiva, a entrambi gli elementi. Gli ultimi due versi, che portano a conclusione la poesia, presentano una scansione sintattica disallineata da quella metrica. *Enjambement* tra il v. 5 e il v. 6 divide la seconda delle due proposizioni in due segmenti, isolando «non ti» come componente conclusiva del v. 5 – che, per converso, contiene la prima proposizione per intero. Il discorso assume un assetto diretto: il poeta si rivolge ora all'altro, accostando un'espressione interrogativo-indiretta a una vera e propria esclamativa. La sfumatura fática della strofa è suggerita dal posizionamento della congiunzione avversativa in apertura: dispositivo mimetico del *parlato* tra i due soggetti. L'approccio diegetico al contesto della *ricerca* del «sesso» e del «letto» è così integrato da una prospettiva *dall'interno*: a un'iniziale presentazione della situazione esperita, il poeta sostituisce una mimesi delle parole pronunciate nella situazione stessa.

L'assenza del virgolettato veicola una nuova frammentazione del discorso, in cui l'inserimento dei materiali verbali enunciativi genera un effetto di straniamento del punto focale. L'ultima strofa appare dunque come un *a parte* rispetto al resto del testo, in cui il poeta restituisce il senso di frustrazione esperita a seguito della ritrosia dell'altro da sé nel contesto dell'atto sessuale. È interessante notare come tale dinamica consista nell'inversione della prospettiva espressa in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*. A uno stato di cose che vede B. auto-collocarsi nella posizione dell'impossibilità di corrispondere l'istinto sessuale dell'altra (vv. 8-10: «Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi | la mia mano. E poi volevi quello che non ti | davvo.») è ora opposto un posizionamento nel ruolo del richiedente. La connessione tra i due passaggi antinomici è suggerita, inoltre, dalla scansione formale dei testi, in cui i due blocchi strofici risultano collocati in posizione conclusiva. In aggiunta, si registra una corrispondenza nell'inserimento di un verso ultimo significativamente più breve rispetto ai precedenti (nel caso di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*, addirittura bisillabico).

La diversa prospettiva adottata da B. nel posizionamento del sé all'interno dei fenomeni relazionali è ascrivibile come parte di una corrente auto-descrittiva che

71 Cf. commento a *Le botte cadevano forte sul mio cranio* – in specifico riferimento al passaggio tra il v. 6 e il v. 7.

attraversa *Invettive e licenze* nella sua interezza. L'inquietudine esperita del soggetto scrivente al momento della composizione (tema che B. eredita da una concezione romantica cristallizzata) si riflette infatti in una pluralità di situazioni – relazionali e solitarie – differenti. La moltiplicazione delle circostanze che vedono il poeta immerso in una difficoltà esistenziale, in altre parole, permette un allargamento dello spettro ispirativo: l'io del poeta nella raccolta può così essere amante e amato (si ricordi l'«amato-amante di bambine.» di *Cullavo la tua disperazione:*), desiderato e desiderante tradito.

Nello specifico di *Le illogiche parole dell'amante*, la strofa conclusiva appare quindi rispondere a una pressione tematica auto-rappresentativa. La citazione del *rimanere* «freddo» dell'altro da sé, in altre parole, risulta impiegata non in risposta a un intento descrittivo etero-direzionato, ma riflessivo. L'insistenza dell'io scrivente nel momento dell'atto sessuale, in cui l'altro mostra una reticenza, offre al lettore una panoramica descrittiva focalizzata non sulla persona reticente (la dimensione identitaria resta inespressa e non contestualizzata), ma su quella insistente – appunto, il poeta. Si osserva così l'impiego di un dispositivo di inversione retorica, in linea con quanto detto a proposito della tensione auto-descrittiva in *Invettive e licenze* e, dunque, ancora inquadrabile nel segno dell'omogeneità stilistica. Dalla lettura dell'appunto presente in C2D63r si osserva, inoltre, una stratificazione memoriale – altro aspetto identificabile come un indicatore di organicità. In particolare, risulta significativo notare come B. impieghi il sostantivo «letto» associandolo all'aggettivo «mio». La contestualizzazione dell'elemento come *posseduto* fornisce un'indicazione ulteriore sulla dimensione auto-rappresentativa del testo poetico. La coincidenza nell'utilizzo del lemma «letto» rivela infatti una continuità tra la composizione della poesia e dell'appunto *a latere*, in cui il poeta verbalizza una breve serie di considerazioni non mediate dall'elaborazione estetica testuale, e appartenenti a un orizzonte di riflessione singolare sugli aspetti emotivi delle circostanze esperite nel momento presente.

Sullo stesso piano si colloca la citazione della «notte dell'angoscia» (contesto poi evocato nella poesia a livello tematico, sebbene privo di una citazione diretta). L'identificazione di un orizzonte di corrispondenza tra i due blocchi testuali – come si è detto, di elaborazione privata il primo e poetico il secondo – risulta inoltre utile per contestualizzare un grado di ambivalenza affettiva rispetto all'altro da sé, osservabile implicitamente nella poesia (l'*andarsene di notte* dell'altro, amato dal poeta, appare infatti nel testo poetico come fonte di un'*infelicità* futura), e direttamente nell'apertura dell'appunto. La proiezione relativa al «giorno» – futuro – dell'*innamoramento* dell'altro da sé è infatti connessa alla sua connotazione come «cagna Ansia» che segue il pronomi personale, poi scartato dal v. 5 nel passaggio da C2D63r a IL71 e seguenti.

Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline
straniere, insieme a qualche provvisorio
amante. E il mio odio genera odio
e autodistruzione. Io relitto mi vesto

di ricordi e la dimenticanza di te mi scuote 5
fra gli applausi degli amici che sanno
la mia ansia. Dov'è la nostra vita
lì è la disperazione. Dov'è il giorno

dell'addio lì è il viaggio necessario 10
per la morte.

IL71, IL91 83 / TP 84

Documento: C8D47

Dedica: A M.

Il foglio risulta danneggiato in maniera sostanziale nella parte superiore sinistra, in corrispondenza del testo – manoscritto a penna e seguito da quello di *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel* (separato dalla precedente da una linea orizzontale) e *M'aggirò fra ricatti e botte e licenzio* (dedicato a Enzo Siciliano).⁷² Uno strappo interessa le prime metà dei vv. 5-6, che risultano di difficile lettura.

2-3. qualche provvisorio | amante. E] qualche >amante< (*in interlinea*: «provvisorio») | E 4. e autodistruzione. Io] [---] auto distruzione. Io 5-6. mi scuote | fra] mi scuote || fra 9. dell'addio lì] dell'addio>,< lì

Poesia di dieci versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 4 / 2. Scansione: 16 [9+7] 11 11 13 [6+7] - 16 [4+12] 11 12 12 - 12 4. La cassatura della dedica, presente nella prima lezione e poi scartata da quelle di IL71 e seguenti, aumenta il grado di organicità della poesia rispetto al frangente allargato di *Invettive e licenze*. La soppressione del dato referenziale (già velato, nelle intenzioni iniziali, dall'impiego della sola iniziale) configura infatti il testo come riferito a un altro da sé maschile privo di una contestualizzazione identitaria autonoma rispetto a quella delle circostanze di relazione con il soggetto scrivente. Questa dinamica, centrale nella raccolta, determina l'integrazione delle descrizioni identitarie delle singole alterità alle descrizioni dei contesti di relazione con esse. In questo senso, l'eliminazione dell'intestazione dedicatoria porta *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* a una maggiore omogeneità stilistica con il contesto di *Invettive e licenze* – dove, nella quasi totalità dei casi, le identità con cui l'io scrivente si rapporta restano anonime.

72 Cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

La questione della dedica del testo risulta particolarmente interessante, se si considera il carattere di stratificazione che emerge dall'analisi dei materiali manoscritti, dattiloscritti e a stampa precedenti a IL71. Questi mostrano infatti due occorrenze utili per l'analisi della variante: la prima, in *Nessuna notte risarcirà quella notte*, dedicata in NA18 «A Maurizio»; la seconda, in *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, che «A M(aurizio.)» viene dedicata in C8D17. Quest'ultima, inoltre, risulta posizionata come testo seguente a *Nessuna notte risarcirà quella notte* in NA18 – oltre che in apertura della quarta sezione di *Invettive e licenze* in cui, pure, figura *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*. Tali connessioni permettono di osservare la sussistenza di un retroterra ispirativo comune alle poesie, e di identificare l'identità di «M.» come quella di «Maurizio». Lo scarto delle rispettive intestazioni nelle lezioni di IL71 e seguenti (operato, come si è detto, in funzione di una ragione di uniformazione stilistica) interviene così a cancellare una stratificazione intertestuale articolata. Resta tuttavia osservabile, nelle edizioni in volume, una convergenza tra il testo di *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* e *Bruciavi d'amore e voluttà*. Quest'ultima termina infatti con la strofa di due versi: «Noi, | le generazioni sterili per la morte.», in cui si osserva una coincidenza con la coppia conclusiva di *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*: «dell'addio lì è il viaggio necessario | per la morte.». I fenomeni di interconnessione relativi al testo sono così scanditi su diversi piani – non ultimo, quello delle coordinate tematiche ed estetiche, del tutto in linea con la poetica generale di *Invettive e licenze*. Nella poesia appaiono, infatti, alcuni tra i maggiori elementi topici della raccolta: l'«amante» maschile da cui si è ormai lontani, l'«odio», l'«autodistruzione», la «disperazione», la «morte».

Il v. 1 apre un periodo sintattico esteso fino al v. 3, da cui risulta assente – sottinteso – il verbo principale. La scansione nominale dell'espressione riflette un'impostazione dichiarativa del discorso poetico tutto, spezzato in cinque periodi e separato, all'altezza dei due passaggi strofici, da altrettanti *enjambement* (a cui si aggiungono quelli interni ai singoli blocchi). La frammentazione del discorso segue un assetto simmetrico nella prima e nella seconda strofa, che coincidono secondo lo schema:

- Primo periodo: aperto nel verso iniziale / concluso nel terzo verso della strofa.
- Secondo periodo: aperto nel terzo verso / concluso nel quarto verso della strofa.
- Terzo periodo: aperto nel quarto verso / concluso al terzo verso della strofa seguente.

La ripetizione dello schema determina un'alterazione all'inizio della seconda strofa, che risulta aperta sintatticamente non nel v. 5, ma da una proposizione iniziante già nel v. 4 – dunque, nella strofa precedente. Lo stesso si osserva nel passaggio successivo, tra la seconda e la terza strofa, composta da un periodo unico aperto nel v. 8 ed esteso fino alla conclusione del testo. Laddove nell'ultima strofa il discorso poetico (ancora formalizzato in senso dichiarativo) assume l'assetto di un'espressione onirica, dalla sfumatura filosofica, la prima è invece dedicata alla contestualizzazione dello stato esperienziale del soggetto scrivente. Questo riceve, dall'altro da sé maschile, delle «cartoline» recanti le sue «menzogne cristalline». La risonanza rimica genera un effetto di sovrapposizione tra i due dati (quello materico delle missive e quello immateriale delle falsità), coadiuvato dalla duplice associazione sostantivale-aggettivale.

A proposito della seconda coppia, spezzata dall'*enjambement* tra il primo e il secondo verso, si registra inoltre l'utilizzo metonimico di «straniera» (la nazionalità dell'oggetto in vece della provenienza dell'oggetto). La terza coppia, separata nuovamente nel successivo passaggio tra versi, è tuttavia formalizzata antepponendo l'aggettivo «provvisorio» al sostantivo «amante» e, dunque, variando lo schema. Tale divergenza rafforza, per converso, la coincidenza iniziale, contribuendo alla restituzione di un contesto sofferenziale esperito dal soggetto al momento della ricezione delle «cartoline», che coincide con quello della presa di coscienza della menzogna e del tradimento.

Il periodo successivo tematizza il dato dell'«odio» come conseguenza di tale consapevolezza. In apertura si osserva il posizionamento di una congiunzione coordinante (poi ripresa, in maniera speculare, all'inizio del verso successivo) atta a rafforzare la sfumatura di causalità. Il sentimento esperito e connotato in senso personale dall'aggettivo «mio» è dichiarato dal poeta come momento – anch'esso – generativo. Alla dinamica figurata di moltiplicazione di sé, il poeta connette l'elemento dell'«autodistruzione», la cui citazione fornisce un'indicazione ulteriore sul suo stato esperienziale di «relitto» e di persona *vestita* – ancora figurativamente – «di ricordi». Il tema della ricordanza, che apre la seconda strofa, è così presentato in una chiave disallineata rispetto a quello tipico-romantica di compresenza tra elemento negativo-sofferenziale e positivo-amoroso. Quest'ultimo è infatti totalmente assente dal discorso poetico, che risulta polarizzato sul versante negativo come un momento di pura «autodistruzione». Alla distorsione del τόπος ricordativo contribuisce la negazione ossimorica che segue nel v. 5 («ricordi»: «dimenticanza»). La perdita della memoria che «scuote» l'io è inoltre presentata come oggetto di festeggiamento da parte dei suoi «amici».

Il contesto relazionale allargato non costituisce tuttavia un orizzonte di riscatto dal dolore, e la presenza del soggetto scrivente nel frangente sociale non comporta alcun sollievo: lo stato sofferenziale dell'«ansia» è semplicemente *conosciuto* dalle persone altre. Nel v. 7 è nuovamente impiegato il dispositivo di ripetizione oppositiva: alla formula «la mia ansia», in apertura del verso, corrisponde in chiusura «la nostra vita». Queste sono mediate dal nesso avverbiale-verbale «Dov'è», poi ripetuto nel verso successivo come momento di apertura di una nuova associazione locativo-metaforica, corrisposta da «lì è» rispettivamente nel v. 8 e nel v. 9 – come secondo lo schema:

- «nostra vita»: «disperazione»
- «giorno dell'addio»: «viaggio necessario per la morte»

Lo stato soggettivo di dolore è così associato alla relazione stesso con l'altro da sé; parallelamente, il momento della loro separazione coincide con una proiezione funerea. Nell'ambito di quest'ultima, che conclude il testo, l'aggettivo «necessario» implica un carattere di ineluttabilità, che contribuisce all'orientamento del discorso in senso climatico-ascendente. La dislocazione dell'espressione «per la morte» a costituire interamente il decimo verso pone infatti in rilievo il termine esiziale come punto di culmine, nonché momento terminale del processo di «autodistruzione».

Hai tutte perdute le ore del sonno
ma t'agiti nel letto senza alzarti.

Se entrasse freddo nella stanza la testa
sotto le coperte ficcheresti, il tuo odore
selvatico d'animale a respirare.

5

E solo il sesso eretto inutilmente
vivo ti rende finché non strizzi
le palle.

IL71, IL91 84 / TP 85

Documenti: C2D20, C6D7v

Datazione: 1969 (C6D7v)

In C2D20 IL testo è dattiloscritto fino al v. 6. I due versi conclusivi sono invece manoscritti, impiegando la stessa penna utilizzata per gli interventi sui versi precedenti. In C6D7v, pure, sia la stesura testo (manoscritto a ridosso del margine inferiore sinistro del foglio) sia le cassature sono realizzate a penna. Dal v. 2, accorpato al precedente senza separazioni strofiche, al v. 6, la lezione diverge inoltre in maniera sostanziale da quella di C2D20 e dalla *princeps*, come di seguito:

>†< (in interlinea: «ma») t'agiti nel lesto >da cui non< (in interlinea: «senza alzarti.»)
se entrasse vento nella stanza,
ficcheresti la testa sotto le coperte.
Respireresti il tuo odore >d'animale< a respirare
>selvatico<
d'animaleselvatico
la † come un gatto in amore
per ogni amore non ricambiato.
E solo il sesso eretto inutil-
mente (in interlinea: «>†<») ti rende vivo,
finché non strizzi le palle.

L'indicazione di datazione è apposta di seguito all'ultimo verso della poesia, in corrispondenza verticale del punto fermo. Un secondo punto è inoltre aggiunto dal poeta di seguito alla cifra numerica dell'anno.

C2D20 1. tutte perdute le ore del] tutta perduta l'ora del (*anche in C6D7v*) 5. selvatico d'animale a respirare] selvatico >a respirare< d'animale («a respirare» aggiunto di seguito) 6. sesso eretto inutilmente] sesso eretto >vivo< (*sovrascritto*: «inutilmente»)

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 3. Scansione: 11 11 - 12 14 [10+4] 12 - 11 11 3. Il poeta si rivolge direttamente a un altro da sé maschile,

tematizzando la sua condizione di insonnia. Questa è dichiarata in apertura del primo verso, in cui le «ore del sonno» appaiono «perdute» dal soggetto, che resta nel proprio «letto», *agitandosi* in preda alla veglia. Nel passaggio dalle lezioni di C2D20 e C6D7v a IL71 e seguenti, si assiste a una versione al plurale dell'originale «ora del sonno» – intervento che implementa il senso di estensione della condizione d'insonnia e polarizza il registro espressivo in maniera piana. Nel testo, il poeta impiega infatti un lessico prevalentemente appartenente alla sfera del quotidiano. Tuttavia, l'ordinamento sintattico generale è scandito in maniera anastrofica – come già osservabile nel primo verso. Il dispositivo retorico crea così un senso di frattura tra la materia semantica e il dettato lirico, che incorpora soluzioni arcaizzanti come le elisioni vocaliche nel secondo e nel quinto verso («t'agiti», «d'animale»).

La seconda strofa è dedicata a una proiezione immaginativa del poeta – a differenza della prima e della terza, che riguardano la condizione dell'altro da sé come di una realtà effettivamente esperita nel momento presente. I vv. 3-5, al contrario, sono formulati in senso ipotetico, e trattano del caso in cui «entrasse freddo nella stanza». La condizione ambientale si sostituisce in C2D20 al «vento» impiegato in C6D7v, ponendosi dunque in linea con le lezioni di IL71 e seguenti. Il passaggio costituisce così un primo indicatore di una possibile antecedenza della lezione manoscritta rispetto a quella dattiloscritta. L'ipotesi è inoltre avvalorata dalla presenza in C2D20 delle separazioni strofiche, in linea con quelle dalla *princeps*, e dallo scarto dei vv. 7-8 della lezione di C6D7v. A proposito di questi ultimi, si rileva come l'immagine del «gatto in amore», assente dalla versione a stampa del testo, si ponesse già in linea con un τόπος figurativo-animale presente in cinque sedi⁷³ di *Invettive e licenze* – e, più in generale, da considerarsi importante nell'estetica B., che dedica alla figura del felino diversi componenti nell'arco della sua produzione.⁷⁴

Nel v. 3 il «freddo» (non preceduto da articolo) appare personificato e collocato in posizione agentiva. Il suo ingresso – ipotetico – nella «stanza» determina la ritrazione del soggetto maschile «sotto le coperte». La postura fisica è evocata dal particolare della «testa», in punta di verso, che anticipa in anastrofe il verbo «ficcheresti». Quest'ultimo costituisce un indicatore rilevante a proposito della colloquialità del registro, al pari del verbo *strizzare* impiegato nella conclusione del v. 7 e connesso al termine, ancora più marcato, delle «palle». Nel v. 4, di seguito alla virgola, il poeta posiziona ancora anastroficamente l'espressione «il tuo odore», che anticipa la conseguenza dell'atto del soggetto espressa nel verso successivo. L'essersi coperto il viso con «le coperte» comporta infatti per lui un sentore diretto del proprio corpo,

73 Cf. *Se per i ricordi l'anima trasalisce; Dove la notte calza la mattina; Finché cadrà la parola odio nasconderai; Come il sonno si agita nel mio cervello; Tempestosa e inquieta respiri la notte.*

74 Si pensi, a questo proposito, a *Gatti e altro*: «Plaquette di 40 pagine, pubblicata nella collana "Iride" a cura di Amanda Knering, con sei tavole di Francesco Paolo Delle Noci e un ritratto di Sergio Vacchi. [...] La sezione *Gatti* comprende le seguenti poesie, già apparse nella sezione eponima di *io*: *Alzarmi, darti luce mentre; Mi contempi se scrivo; Rimorso a guardarti nelle confusiones; Cessa di puntarmi come il cane; Una giornata di maggio, piovosa; Mi tremano i polsi, si fa per dire; Miosotis; Sfortunata; La gattità; Gatti, occhi.* A queste si aggiungono *Gatti 1983* (poi, con il titolo *Gatti*, ne *L'avversario*; (*Variante*), mai più accolta in volume [...] e probabile riscrittura, per la prossimità tematica, di *Alzarmi, darti luce mentre; Inquiete larve*, poi ne *L'avversario*, con il titolo *Ad un gatto; Alla lupetta di nome: Giotto*, poi ne *L'avversario*, con il titolo *Ad un cane*) – R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 718.

associato metaforicamente a quello di un *animale selvatico* introdotto dall'ipallage tra la conclusione e l'inizio dei vv. 4-5. Il fenomeno olfattivo costituisce il *quid* tematico della strofa, in cui risultano rispettivamente collocate in punta di verso – e dunque rilevate – le rispettive componenti soggettive, oggettiva e verbale:

- v. 3: «la [tua] testa»
- v. 4: «il tuo odore»
- v. 5: «a respirare»

La prolessi oggettiva che si osserva nella sequenza risulta in linea con il generale ordinamento anastrofico, e corrobora la sfumatura di solennità retorica dell'impostazione discorsiva. La discrasia tra quest'ultima e l'oggetto della tematizzazione, che trova già con la seconda strofa un'espressione chiara, è portata nella successiva a un punto di culmine. Nel periodo sintattico conclusivo (coincidente, come i due precedenti, con l'estensione della strofa) il piano espressivo è riportato a quello di una realtà osservata dal soggetto scrivente. L'interruzione del contesto ipotetico relativo all'ingresso del «freddo» determina così una corrispondenza con l'impostazione della prima strofa – già formulata in termini di effettività empirica. Nella conclusione, questa è focalizzata sull'*inutilità* dell'*erezione* del membro dell'altro da sé, collocato in una dialettica di «esistenza : inesistenza» in funzione dell'*erezione* stessa. Nonostante questa sia connotata dall'avverbio «inutilmente», viene infatti presentata dal poeta come condizione che garantisce l'essere «vivo» dell'altro. È così stabilita un'equivalenza tra l'azione masturbatoria dello *strizzare* «le palle» e quella di un'ipotetica morte – laddove il «sesso eretto», per converso, «rende» il soggetto vivo.

Il posizionamento finale del nesso 'articolo-nome', isolato in un verso unico, è impiegato dal poeta per rilevare in maniera netta la dimensione colloquiale del sostantivo. Quest'ultimo si presenta inoltre come la seconda citazione di una parte specifica del corpo dell'altro (già osservata nel v. 3: «la testa»), e contestualizza empiricamente l'allusione genitale già implicata nel v. 6 dal termine «sesso». A proposito di quest'ultimo, inoltre, è possibile osservare una corrispondenza tra la componente allusiva di significato del verbo «alzarti», riferito al corpo dell'altro da sé in conclusione della prima strofa, e dell'aggettivo «eretto» nel v. 6, che vengono associati a componenti di negazione: rispettivamente «senza» e «inutilmente». Tale concordanza determina l'evocazione, nella poesia, di un contesto di frustrazione sessuale – come si è detto, direttamente proporzionato all'esistenza vitale del soggetto maschile.⁷⁵ È inoltre possibile osservare come lo scarto dei già citati vv. 7-8 della lezione di C6D7v contribuisca a isolare, nella *princeps*, il parallelo animale nella sola seconda strofa. L'assenza della figura del «gatto» nella lezione definitiva rende infatti l'allusione all'animalità dell'«odore» dell'altro da sé come parte della proiezione immaginativa, ed è dunque assente dal discorso sull'esistenza concreta, minacciata dalla possibilità del non essere più «vivo» una volta *strizzate* «le palle».

75 Un'allusione alla possibile risoluzione della tensione sessuale (che comporterebbe per lui una morte) è localizzabile nella sola seconda strofa, dove si registra un'altra stratificazione polisemica a ridosso del verbo *ficcare*, suggerita dalla presenza della contestualizzazione figurativa «sotto le coperte». Il contesto in cui quest'ultimo verbo viene impiegato è tuttavia ipotetico, e l'allusione resta isolata come una possibilità non effettivamente data all'altro da sé.

V

A Elsa Morante

- I ragazzi drogati, guardie del corpo
dell'Assoluto, vanno per il mondo
mattutino fino alla sera della loro
sopravvivenza: come passerotti
mangiano distrattamente 5
tutti presi dai loro sogni d'avventura.
- E la sciagura che li coglie per strada
e li fulmina piamente stecchiti
li lascia prede delle iene umane
che scrivono i loro necrologi sui giornali. 10
- Le loro dita sono piene di anelli;
la loro grazia bugiarda di mentire
sa che io non ho bisogno di droghe.
- E mi guardano come un povero reietto,
un infelice, ma troppo non m'offendo. 15
So che vanno per le vie del mondo
con in bocca il sapore della polvere
e del tossico:
strepito vano è il loro baloccarsi
bambino, orgoglio luciferino 20
di chi si consuma, strugge come cera,
ma anche così la mia voce smorta
li vorrà sempre al mio capezzale.

NA16 142 / IL71, IL91 87 / P96 14 / CAL13 64 / TP 89 / AMD21 24

Poesia di ventitré versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 6 / 4 / 3 / 10. Scansione: 12 11 13 11 8 13 - 12 11 11 14 - 12 12 10 - 13 12 10 12 5 11 10 12 10 10. Il testo è il primo di sei recanti intestazione di dedica all'interno della quinta sezione. A fronte di un totale di tredici poesie complessive nel segmento della raccolta, il raggruppamento dei testi dedicati risulta come un punto di interesse, occupando essi la quasi metà delle sedi. A proposito della dedica *A Elsa Morante*, inoltre, è significativo osservare come in NA16 questa fosse apposta a *Le pazienti fami dei giovani diversi* – che condivide con *I ragazzi drogati, guardie del corpo* diversi punti di contatto a livello compositivo e ispirativo.¹ Il titolo è quindi attribuito alla poesia, da IL71 in avanti, in coincidenza dello scarto dalla sede originaria. La stessa dinamica si osserva

1 Cf. commento al testo.

a proposito di *Le pazienti fami dei giovani diversi*: anch'essa pubblicata in NA16 con dedica a *Pier Paolo Pasolini*, è spogliata di quest'ultima a partire da IL71 ed è inserita nella quinta sezione della raccolta.

Le dediche a Elsa Morante, esplicite e implicite, sono ad ogni modo svariate nell'opera del poeta. Il caso più significativo è costituito dal *Piccolo canzoniere per E. M.*, plaquette pubblicata nel 1986 per i tipi di Edizioni del Giano (contenente, oltre alla componente testuale, due opere degli artisti Sergio Vacchi e Giuseppe Guccione). I testi del *Canzoniere* confluiscono poi in *Serpenta* e in *Libro di poesia* (con alcune varianti relative ai titoli),² e vengono ristampati nel 1992 in *Donna in paradiso*, che Deidier definisce come «una ristampa a cui Bellezza ha aggiunto a distanza di sei anni alcuni testi, piuttosto che una vera e propria nuova raccolta di tutte le poesie dedicate a Elsa Morante».³ A proposito del *microcorpus* testuale dedicato a Morante, è possibile notare come il secondo titolo apposto presenti una derivazione ispirativa dalla celebre *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi.⁴ La connessione è testimoniata anche dalla presenza nel gruppo delle poesie di *Se io fossi donna* (già in *Piccolo canzoniere per E. M.*), in ripresa di un altro testo archetipico del canone letterario medievale: *S'i' fosse foco* di Cecco Angiolieri. Il dato risulta utile all'analisi di *A Elsa Morante*, in quanto permette di osservare il passaggio da un'iniziale approccio compositivo totalmente polarizzato verso la contemporaneità letteraria e culturale (come testimoniano le scelte estetiche, lessicali, figurative e critico-metapoetiche) a una stratificazione invece snodata nell'arco di una memoria letteraria atavica e multifocale.

Quest'ultima fase di composizione dedicata a Morante è stata di recente oggetto di un'analisi di Arnaldo Colasanti. Osservando l'attestazione di una variante (riconducibile a un refuso) nel passaggio da *Piccolo canzoniere per E. M.* a *Donna in paradiso*, il critico presenta una riflessione sullo stadio terminale del rapporto tra i due:

Com'è possibile non vedere che il dramma di Dario ed Elsa è quello edipico di due origini edeniche che, dopo il frutto proibito della disumanità letteraria, non riescono a ritrovare l'unica voce che sognano, sì quella di Dio, cioè per loro l'unica santità possibile per un poeta, essere come lui, dico Sandro Penna? Credo che sia Penna il motivo del litigio amoroso quanto imperdonabile che legò e spezzò insieme la Morante e Bellezza: giacché fu la poesia di Penna la maternità che cercarono entrambi per tutta la vita, la violenza candida della poesia contro tutte le violenze della Storia e del Mondo. (Colasanti 2019, 110)

2 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 720.

3 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 721.

4 A proposito dei riferimenti a Jacopone, è interessante notare come un'altra derivazione venga registrata da Donato Di Stasi nella raccolta *L'Avversario*, pubblicata oltre vent'anni dopo IL71: «il vocativo “giubilo antico” ricalca in maniera fin troppo evidente l'arcinoto jubelo del core del santo-folle Jacopone da Todi» (Di Stasi 2006, 65). L'espressione virgolettata dal critico è tratta dal quarto verso della poesia *Roma* (TP 559) – in cui è rilevata dal posizionamento in punta di verso. Il è inoltre interessante notare come anche alla sia associata da B. un'intestazione di dedica – nello specifico, riferita allo scrittore Giorgio Montefoschi.

In aggiunta, la riflessione offre uno spunto utile all'analisi di *A Elsa Morante* in quanto rileva come il carattere di *santità laica* di Penna costituisca per entrambi gli autori un archetipo irraggiungibile – e, nel corso dei rispettivi tragitti letterari e biografici, irraggiunto. La critica di B. al gruppo giovanile della sua generazione, presentato in senso dispregiativo come «guardie del corpo dell'Assoluto» (vv. 1-2), poggia infatti su un rifiuto del poeta dell'approccio alla vita empirica di questi ultimi. Il loro *andare per il mondo*, spinti da «sogni d'avventura» (v. 6), è oggetto della disapprovazione del poeta, che si auto-esclude dal gruppo sociale posizionandosi (implicitamente) sul versante opposto: quello della solitudine e della disappartenenza alla vita empirica – come testimoniato, oltre che a livello implicito nel testo, dalla tematizzazione ossessiva della questione in *Invettive e licenze*.

Se anche in NA16 la poesia risulta priva di dedica, è comunque già possibile leggere una traccia referenziale diretta a Morante a livello della composizione testuale. L'espressione «ragazzi drogati» nel v. 1 appare infatti riprendere una formula impiegata da Morante nel secondo testo di *Il mondo salvato dai ragazzini*: «i ragazzi ubriacconi» (Morante 1968, 13). L'identificazione del riferimento alla raccolta consente di leggere con maggiore precisione i caratteri della critica espressa da B. alle «guardie del corpo dell'Assoluto» e, più in generale, alla visione di Morante – secondo cui:

[i ragazzini] si identificano, in sostanza, coi Felici Pochi (F. P.), nei quali consiste il sale della terra, e che saranno sempre, infine, i veri rivoluzionari. Che questi poi oggi si trovino (quando si trovano) in ispecie fra i giovanissimi, è un fatto significativo delle società attuali, le quali non tardano a sopprimere, in varia maniera, il non assimilabile, o a corrompere tutto quello di cui si appropriano. Il rischio, oggi più che mai, è «diventare adulti». E questo spiega non solo l'impegno estremo e urgente di tanti ragazzi; ma anche la «fuga dalla vita» di tanti altri, che si riducono al suicidio e alla droga.⁵

L'attribuzione valoriale operata da Morante nei confronti dei giovani è così oggetto di scherno da parte di B., che impiega nella strofa un tono fortemente derisorio e infantilizzante. La similitudine estesa nei vv. 4-6 li presenta come dei «passerotti», senza tuttavia che alla condizione di animalità sia annesso un carattere positivo come creature distaccate dalla contingenza della vita empirica. Al contrario, questi sono «tutti presi» da un sentimento ispirativo, definito con condiscendenza come un *sogno*. Il posizionamento di quest'ultimo elemento nella sede conclusiva della prima strofa genera un rimando a quella iniziale del v. 1, incipitaria, in cui per converso la loro condizione effettiva è presentata in termini riferiti alla realtà fenomenica della loro esperienza. Alla presentazione della loro reale condizione di «drogati», corrisponde quindi, alla fine della strofa, una definizione edulcorata e sbeffeggiante.

L'orientamento del discorso poetico è così in linea con quanto osservato da Colasanti rispetto alla considerazione, da parte di B., dell'esempio ascetico penniano come massima «santità possibile» (Colasanti 2019, 110) a fronte invece di una concezione positiva riservata da Morante ai movimenti della giovane generazione che,

5 Nota introduttiva in Morante 1968, VI.

nei tardi anni Sessanta, assume ai suoi occhi il ruolo dei «Felici Pochi». ⁶ La posizione di B., in questo senso, si mostra in linea con quella assunta da Pasolini nell'arco di un dibattito sulle istanze rivoluzionarie dei giovani del '68 – da lui ricondotte, tra le altre cose, in sedi come la celebre *Il PCI ai Giovani!!*, a «una mera necessità di ricambio generazionale» (Pera 2008, 31). La comunanza tra la prospettiva di B. e quella di Pasolini rispetto alla questione è inoltre testimoniata dalla concezione che quest'ultimo esprime nei confronti di Penna. In una lettera a lui indirizzata nel febbraio del 1970 (ad es.) Pasolini scrive:

La tua esclusione di te stesso da un mondo che del resto ti escludeva è stata una lunga ascesi, fatta di notti e di giorni, in cui si ride e si piange, come ingenui personaggi di opere romantiche senza principio né fine, con le loro croci e le loro delizie: una lunga ascesi in cui, anziché pregare, hai cantato le forme del mondo lontano. Che ciò abbia fatto di te – oltre che un santo anarchico e un precursore di ogni contestazione passiva e assoluta – forse il più grande e il più lieto poeta italiano vivente – è un discorso che si svolge su un piano molto più basso di quello di questa lettera incerta e incompleta. ⁷

È dunque proprio l'aver adottato un atteggiamento contrario a quello delle giovanili «guardie del corpo dell'Assoluto» ad aver reso Penna «forse il più grande e il più lieto poeta italiano vivente» nell'ottica di Pasolini – e, come si osserva in *A Elsa Morante*, di B. La seconda e la terza strofa del testo proseguono così nella connotazione negativa dei fenomeni relativi al gruppo sociale, oggetto di una «sciagura» che «coglie per strada» (v. 7) i giovani, dunque nel pieno della peregrinazione adolescenziale. Nei due blocchi di testo, che preludono a quello finale (asimmetricamente più lungo dei precedenti), si osserva inoltre un contesto di ripetizioni interne:

- «e» [in anafora]: v. 7 / v. 8
- «i» [seguito da verbo]: v. 7 / v. 8 / v. 9
- «loro» [come aggettivo possessivo]: v. 10 / v. 11 / v. 12
- «di» [a introdurre il lemma in punta di verso]: v. 11 / v. 12

Nel v. 8 l'impiego dell'avverbio «piamente» rimarca il senso dissacrante della considerazione di B., che prospetta una folgorazione (figurata) come sorte che attende i giovani «passerotti», «prede delle iene umane» (v. 9). Prosegue così la metafora animale, attraverso cui sia i «ragazzi» sia i loro detrattori adulti sono inseriti in una dialettica da cui B. risulta estraneo – come specificato nel v. 13 a proposito della sua indifferenza al «bisogno di droghe» che, invece, connota gli altri (v. 1). Il rapporto simbiotico che si stabilisce in natura tra le «prede» e i predatori costituisce così un termine di paragone metaforico per quanto, invece, succede nella realtà storico-sociale contemporanea al poeta. Dopo l'assassinio dei primi a opera dei secondi, reso possibile dalla «sciagura» che «coglie» e «fulmina», questi «scrivono i loro necrologi sui giornali». Nel riferimento alla dinamica si osserva la reiterazione della presa di posizione critica di B.,

6 Nota introduttiva in Morante 1971, VI.

7 P.P. Pasolini, *Lettera a Sandro Penna*, febbraio 1970, in Pasolini 1988, 665.

rivolta dunque non solo alla negatività della componente giovanile, ma anche all'atteggiamento predatorio dell'adulità borghese – coinvolta nel massacro come parte responsabile e ipocritamente intenta, in seconda battuta, nella *scrittura* dei «giornali». Alla focalizzazione sulla componente giovanile, che resta centrale in quanto vittima implicita delle «iene umane», si aggiunge nella terza strofa quella sul gruppo dei predatori, le cui «dita» sono allusivamente descritte come «piene di anelli» (a esprimere la loro posizione di potere) e il cui atteggiamento consiste in una «grazia bugiarda di mentire» (nuovamente in riferimento al comportamento ipocrita degli individui orientati dalle convenzioni borghesi, come già nel v. 10).

Come la seconda strofa, la quarta è aperta dalla congiunzione «e», non ripetuta tuttavia in anafora nel verso successivo ma ugualmente impiegata in posizione incipitaria nel v. 18. I vv. 14-15 sono ordinati secondo una struttura chiastica, che pone in risalto la consequenzialità tra le due azioni (*guardare* [degli altri da sé]: *non offendersi* [del poeta]) e la corrispondenza tra le due similitudini («come un povero reietto»: «[come] un infelice»). È da notarsi come la proiezione interpretativa degli altri nei confronti del poeta non venga smentita: il suo stato di emarginazione e di infelicità è implicitamente confermato, e posto come una realtà effettiva la cui osservazione non genera, nell'lo scrivente, alcuno scompenso. All'azione giudicante compiuta dal gruppo plurale, che *guarda* il poeta, corrisponde nel v. 16 una specificazione su quanto lui *sappia*. Ancora, si osserva una separazione tra B. e gli altri da sé, basata su un diverso grado di 'consapevolezza'. Laddove l'azione dei primi risulta, per quanto corretta, vaga, quella del poeta nei loro confronti è una vera e propria certezza. Nello stesso verso, inoltre, l'espressione «vanno per le vie del mondo» genera un rimando interno al v. 2 («vanno per il mondo») e al v. 8 («per strada»). La ripetizione dei due termini, scandita sulla base di una corrispondenza rispettivamente puntuale e sinonimica, agisce a perorare il punto di vista dell'lo scrivente. Alla stessa ragione risponde il posizionamento nel v. 18 del lemma «tossico», in richiamo al v. 1 («drogati») e al v. 13 («bisogno di droghe»). La prossimità tra il termine, rilevato dalla collocazione in punta del verso più breve del testo, e quello della «polvere», genera un'ambiguità interpretativa a proposito di quest'ultimo, che risulta leggibile sia in chiave empirico-materiale sia come allusione alla *droga* consumata dai «ragazzi».

La seconda metà della strofa (vv. 19-23), che porta a conclusione la poesia, non presenta variazioni nella tematizzazione, risultando ancora dedicata al ritratto infantilizzato dei giovani – le cui voci assumono l'aspetto di uno «strepito vano». Nel v. 19, ordinato anastroficamente come già il v. 14, il loro atteggiamento è particolarmente connotato dal poeta in tal senso, con l'impiego del verbo «baloccarsi» – rilevata dal posizionamento conclusivo – associato al lemma seguente: «bambino». Quest'ultimo, che assume una sfumatura aggettivale, è inoltre posto in corrispondenza rimitica di «luciferino», secondo un chiaro intento negativizzante. A proposito dell'aggettivo, di registro non comune, è significativo notare una ricorrenza in altri due casi in *Invettive e licenze*: in *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. – v. 5: «Ti faccio schifo, vero? Luciferino mi prodigo» – e in *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, dove viene già associato proprio al termine dell'*orgoglio* – v. 17: «i nostri luciferini orgogli di poeta». Oltre alla coincidenza sostantivale-aggettivale, un altro punto di contatto con il precedente impiego è relativo alla conseguenza di una specificazione: «orgogli di poeta»: «orgogli di chi» (v. 21). Lo stato di *tossicità* dei «ragazzi» è così descritto come un

atteggiamento borioso a fronte di una *consumazione* progressiva – equiparata tramite similitudine all'elemento della cera a cui viene associato, in ipallage, il verbo *struggersi*, corrispondente alla loro dimensione esistenziale.

Nei due versi conclusivi, il poeta formalizza come *fulmen in clausula* una dichiarazione relativa al desiderio di non distaccarsi del tutto dal gruppo degli altri, che restano *voluti*. Pur reiterando la separazione tra la propria persona e questi (laddove lui si prospetta sul punto di morte e loro restano vivi, per quanto in preda allo *struggimento*), afferma il desiderio di prossimità tramite la personificazione *sineddotica* della propria «voce smorta» (la sua «voce» in vece della sua persona). Se la vita dei «ragazzi drogati» coincide con un movimento «per le vie del mondo», infantile e «vano», la sua è invece vissuta come se al proprio «capezzale». Riferendosi così a un tema affrontato a più riprese in *Invettive e licenze*,⁸ B. formula qui una prospettiva sul suo proprio stato ontologico personale e, in senso metaletterario, di poeta. È infatti centrale nella sua riflessione teoretica la questione dell'introyettamento della morte nel vivere al fine dell'atto di scrittura. Nella conclusione della poesia, secondo tale criterio, B. non si riferisce alla proiezione della propria morte nel senso canonico del termine, ma a una situazione di intromissione del dato esiziale nel suo vivere empirico. La volontà di avere accanto le «guardie del corpo dell'Assoluto» non riguarda quindi il prossimo futuro della sua dipartita, ma il momento presente – coincidente con la composizione del testo – che sta vivendo già con «voce smorta», al proprio «capezzale».

⁸ Cf. ad es.: commenti a *Il serpente inquieto che indugiava e M'è rimasto poco tempo*.

A Pier Paolo Pasolini

M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio
la mia anima mezza vuota e peccatrice

e la derelitta crocifissione mia sola
sa chi sono: spia e ricattatore
che odia i suoi simili. E non trovo

5

pace in questa sordida lotta
contro la mia rovina, il suo sfacelo.

Dio! Non attendo che la morte.
Ignoro il corso della Storia. So solo
la bestia che è in me e latra.

10

IL71, IL91 88 / P96 15 / P02 16 / TP 90 / PIN95 1039 / PTU12 246 / QP2 130 / AMD21 26

Documenti: C8D43, C8D47

Dedica: A Enzo Siciliano (C8D47)

C8D43 presenta una versione dattiloscritta del testo, priva del celebre titolo dedicatorio. In C8D47 la poesia appare manoscritta di seguito a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* e *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*.

C8D47 7. il suo sfacelo. ||] il (mio) (*in interlinea*: «suo») sfacelo. || 8-9. la morte. | Ignoro il corso della Storia. So solo |] la morte, ignoro il corso della Storia, so solo | (*anche in C8D43*)

Poesia di dieci versi liberi, ripartiti in quattro strofe simmetriche secondo lo schema 2 / 3 / 2 / 3. Scansione: 12 12 - 14 [11+3] 11 9 - 9 11 - 9 12 7. Il primo verso è aperto da una localizzazione soggettiva: i «ricatti» e le «botte» costituiscono l'orizzonte entro il quale l'io poetico si muove e *licenzia* la propria anima. Il verbo, già pasoliniano («E io, feto adulto, mi aggiro | più moderno di ogni moderno»),⁹ introduce il senso di prossimità di un congedo definitivo: l'anima è *dispensata* dal poeta, che si riferisce a essa, fin dal primo, verso nei termini del commiato. Il senso di separazione trova inoltre un riscontro formale nell'*enjambement* che chiude il verso, separando in maniera netta il predicato dal sostantivo e introducendo un secondo verso interamente dedicato alla caratterizzazione del dato spirituale. Questo, seppur non annichilito del tutto, appare corroso e compromesso dalla pratica comportamentale adottata

⁹ P.P. Pasolini, *La realtà* in Pasolini 2009, 1099. È interessante notare come dieci anni dopo IL71 tali versi appaiano citati in *Bellezza* 1981b, 54.

dall'lo. Tra il terzo e quarto verso il termine dell'anima viene spogliato del suo valore connotativo identitario. A *sapere chi sia* il poeta non è la sua «anima» degenerata e «mezza vuota», ma la sua stessa *crocifissione*, ossia la rappresentazione simbolica del suo agire autodistruttivo (pratica a cui, poco prima, ha attribuito la responsabilità di compromissione spirituale). In richiamo al Vangelo di Marco, B. esprime qui una visione dell'*essere-peccatrice* dell'anima come motivo di condanna morale e spirituale che non lo riguarda nella singolarità del suo privato, ma come ragione generazionale.¹⁰ L'identità dell'lo, nella sua visione, è dunque un dato performativo, la cui affermazione avviene non in funzione a una determinazione spirituale (come si è visto, non è l'anima a *sapere chi sia*), ma nella pratica del comportamento autolesivo.

Tra il secondo e il terzo verso si stabilisce così una scissione di significato: l'incorporeo dell'anima da un lato e la materializzazione sensibile del comportamento. Tale scissione trova un riscontro nella diversa sistemazione dei lemmi nei due versi, che passano da una conformazione sintattica lineare nel secondo a una distorsione anastrofica nel terzo. Non solo: mentre nel secondo verso l'anima è oggetto del verbo espresso in conclusione del primo, nel terzo verso la *crocifissione* assume il ruolo di soggetto. È così rimarcata la subordinazione della componente spirituale rispetto a quella empirica – condizione che trova ancora riscontro tra il quarto e il quinto verso, sintatticamente contigui ma spezzati dall'*enjambement* a cavallo della subordinata relativa. Qui il poeta definisce sé stesso come «spia» e «ricattatore», proiettandosi identitariamente in ciò che nel primo verso aveva definito come luogo extrasoggettivo e affermando, definitivamente, la sovrapposizione totalizzante tra l'lo e le coordinate del suo stesso agire. I «ricatti» e le «botte» tra cui si muove sono infatti presentati come il riflesso della sua stessa prassi, generata dall'odio per quelli che chiama *i suoi simili*, di nuovo in riferimento alla visione biblica generazionale.

Considerato il legame di significato tra l'*essere peccatrice* e la *crocifissione* (vv. 2-3), lo stilema di risonanza soggetto-oggetto che connota l'lo come «ricattatore» tra i «ricatti» (vv. 1-4) completa il chiasmo concettuale. Il suo stigma appare dunque nei termini di una diversità consapevole, che si rende motrice di aggressività e violenza – si è detto, comportamentale ed empirica, non sublimata. La postposizione della dichiarazione identitaria, implicita già nel primo verso, assume così il valore di un'ammissione o, più precisamente, di una confessione. Il termine della «crocifissione» fornisce una chiave semantica per intendere i parametri della dialettica in cui B. determina la riflessione sulla propria soggettività. Parametri binari, in definitiva, culturalmente e spiritualmente orientati dalla mistica cristiana (e più precisamente cattolica) a cui il poeta afferisce nel riferimento a concetti come il *male* e il *peccato*. La seconda strofa si conclude nuovamente con un *enjambement*, teso a rafforzare il senso di irrisoluzione implicato dall'espressione «E non trovo» – che rimane in sospeso, priva di un oggetto, specificato poi in apertura della terza strofa. In quest'ultima B. porta a conclusione il discorso poetico, offrendo una connotazione definitiva di ciò che ha presentato come il suo status soggettivo-identitario, spirituale e comportamentale. Tutto ciò è una «sordida lotta» in atto per resistere a una rovina *personale*, proiettata

10 Cf. Mc, 8, 38: «Perché se uno si sarà vergognato di me e delle mie parole in questa generazione adultera e peccatrice, anche il Figlio dell'uomo si vergognerà di lui quando sarà venuto nella gloria del Padre suo con i santi angeli».

in una dinamica più generale di «sfacelo». La «rovina» stessa, come parte della realtà identitaria, appare come un fenomeno di graduale degradazione, che proietta (come specificato nel v. 8) in direzione del termine ultimo della morte.

La dichiarazione di assenza di «pace», nel sesto verso, è un punto fondamentale sia all'interno della poesia, sia di *Invettive e licenze* tutta. Come già sottolineato, B. presenta la sua condizione come un paradigma non di sconforto o disperazione esistenziale, ma di inquietudine. L'esposizione costante al dolore interdice all'io le possibilità di ristoro offerte dall'eventuale cessazione del male che garantirebbe, potenzialmente, la morte. La quarta strofa, aperta da un'invocazione al divino espressa in senso esclamativo, sancisce infatti lo *status* ontologico del poeta come *in attesa* della morte: l'io poetico guarda a essa come al margine di cessazione della propria sofferenza, ma tale orizzonte resta recondito. In questi termini, B. verbalizza un'inversione dell'archetipo cristico del Salmo 21 e della crocifissione neotestamentaria: al grido «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?», che prelude al sopraggiungere della morte, il poeta oppone un'invocazione della morte stessa. Questa, tuttavia, non giunge, e la conseguenza è l'immersione dell'io nel frangente serrato dei «ricatti» e delle «botte» – dunque: della violenza verbale e del dolore. È inoltre possibile rilevare una coincidenza tra il v. 8 della poesia e il v. 25 di *Al Circo Massimo*, pubblicata in NA15 (dunque due anni prima di IL71), aperto dalla medesima forma esclamativa: «Dio! È il sesso stellare, ».

I due versi conclusivi assumono ancora la valenza della dichiarazione: il «corso della storia», la dimensione collettiva e socioculturale del suo tempo, è da lui *ignorata* in quanto estrinseca allo spazio entro cui l'io *si aggira*. Il poeta verbalizza in questi termini la frattura che scinde il sé da quanto non tange in maniera immediata il *corso* della sua soggettività. Si registra a quest'altezza una connessione intertestuale con la rimbaudiana *Nuit de l'enfer*, in cui già si legge: «[non ho] più nessuna fiducia nella storia». ¹¹ Il senso opprimente della diversità, che penetra la dimensione ontologica di B. fino a condurla al punto critico della tendenza autodistruttiva, genera il *rifiuto* del suo contesto culturale, morale e sociale. La «bestia che è in me e latra» costituisce un'immagine allegorica di quella che il poeta presenta come la propria fenomenologia di rapporto al dolore (rapporto, come si è detto, pervasivo e totalizzante). La problematicità del rapporto ontologico tra l'io e «il corso della storia» è inoltre espressa in termini ossimorici: l'atto dichiarativo stesso del poeta che proclama la propria ignoranza è espresso mediante una citazione dantesca – dunque, in riferimento a una tradizione storico-letteraria di cui conserva memoria attiva. L'elemento del *latrato* richiama infatti all'immaginario infernale (cf. ad es.: Inf VI 13-14: «Cerbero, fiera crudele e diversa, | con tre gole caninamente latra»; Inf XXX 20-1: «forsennata latrò sì come cane | tanto il dolor ne fé la mente torta»), che costituisce un riferimento fondamentale per l'estetica di B. A proposito del verso, la stratificazione intertestuale è inoltre

11 Rimbaud 2016, 253 (originale: «plus de foi en l'histoire»). Il testo appare un punto di riferimento per B. anche nella composizione (a. o.) di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello e di È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* – ai commenti dei quali cui si rimanda per approfondimento.

arricchita da una mediazione pascoliana. In *L'avvento*, a cui pure il poeta appare riferirsi in *M'è rimasto poco tempo*, già si legge: «Era una bestia quella che aveva in sè».¹²

L'irrisoluzione del conflitto interiore tra le due tendenze dell'io – da un lato quella dell'essere partecipi della realtà extrasoggettiva, dall'altro il rifiuto – è un tema che attraversa *Invettive e licenze* nella sua interezza. A *Pier Paolo Pasolini* costituisce uno dei punti della raccolta in cui la questione è oggetto di una messa a fuoco particolarmente intensa. L'attribuzione di una dedica a Pasolini proprio in questa sede appare rispondere a una necessità di validazione, da parte di B., delle coordinate filosofiche e culturali che la sua poetica propone. In altre parole, il poeta formalizza la dedica come nesso utile alla presentazione del proprio dramma esistenziale (a cui, di fatto, è dedicata la poesia) nei termini dell'elezione pasoliniana. La strumentalità dell'operazione di B. è testimoniata dall'oscillazione dell'attribuzione dedicatoria stessa: come riportato già in apparato, ben due testimoni autografi riferiscono lezioni diverse a proposito della dedica. Nel primo caso (in C8D43) questa non appare, nel secondo (in C8D47) è addirittura riferita a Enzo Siciliano – figura che, come Pasolini, ricopre un ruolo di fondamentale importanza negli anni della formazione e dell'esordio del poeta, sia in senso biografico e affettivo, che di maestranza letteraria.

A questi dati è da aggiungere un ulteriore: in NA16, dunque tre anni prima della pubblicazione di IL71, a Pasolini appare dedicata *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, poesia poi spogliata della dedica in tutte le lezioni successive. È possibile identificare in quest'ultima un punto di contatto significativo con *A Pier Paolo Pasolini*. Nel testo di *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* si legge infatti di una «lingua morta dell'anima denutrita», immagine densa del medesimo senso di compromissione presentato nel ritratto dell'anima in *A Pier Paolo Pasolini* (v. 2: «[anima] mezza vuota»). Entrambe le poesie riferiscono di un sentimento relativo alla progressiva *corruzione* dell'anima, tradotto in immagini afferenti alla metafora della perdita di consistenza. In momenti diversi, la dedica a Pasolini – e a Siciliano – appare dunque apposta a poesie che tematizzano lo stesso concetto, vale a dire la degradazione del dato spirituale in diretta conseguenza dell'agire. È possibile assumere, a questo proposito, un'intenzione strumentale di B. nel presentare questo specifico aspetto della sua concezione poetica e filosofica¹³ sotto l'egida di uno dei suoi *maîtres à penser* in sede di pubblicazione.¹⁴

12 Cf. commento a *M'è rimasto poco tempo*.

13 Come si è detto, relativo in senso allargato al rapporto conflittuale tra accettazione e rifiuto della realtà fenomenica extrasoggettiva.

14 L'analisi di questa dinamica risponde a una più generale necessità di rilettura del rapporto tra B. e Pasolini, rispetto al quale i termini acritici di un rapporto di semplice epigonismo stilistico ed estetico appaiono insufficienti.

Alla rivoluzione

S'attarda la rivoluzione in conversari
fra capi stupidi. E, dopo tutto,
precipiterà nell'infingardo

che comanda e purgatorizza come può
i possibili gregari dell'eternità.

5

P240 58 / IL71, IL91 89 / TP 91

Documenti: C8D6, C8D7

Datazione: 1969 (C8D7); 1967-1969 (P240)

Sia C8D6 che C8D7 riportano una versione dattiloscritta del testo come di seguito:

La rivoluzione s'attarda in conversari fra capi stupidi;
e, dopo tutto, precipiterà nell'infingardo che comanda
e purgatorizza come può i possibili gregari dell'eternità.

In C8D7 il segno di interpunzione alla fine del v. 1 è aggiunto a penna. Con la stessa, di seguito al testo battuto a macchina, il poeta manoscrive una seconda versione della poesia. Questa coincide con quella di P240 ed è priva di varianti rispetto alla lezione di IL71. La sola variazione osservabile nel passaggio alla *princeps* riguarda il titolo: assente sia negli autografi sia in P240, viene introdotto a partire dalla pubblicazione in volume.

Poesia di cinque versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 3 / 5. Scansione: 13 [9+4] 11 10 - 12 13 [8+5]. Si tratta di uno dei punti più rappresentativi della raccolta a livello dichiarativo-ideologico. Nel testo, il poeta esprime infatti una posizione critica nei confronti dei movimenti studenteschi del Sessantotto. Oltre che dall'analisi testuale, il dato è suggerito dall'impiego della datazione estesa «1967-1969» presente in P240 – in contraddizione a quella monoannuale in C8D7. Il titolo, che appare impiegato per la prima volta in IL71, reca una sfumatura derisoria riferita ai coetanei del poeta impegnati nei contesti sociali di contestazione politica dei tardi anni Sessanta. A questo proposito, un riferimento interessante è offerto da Arnaldo Colasanti in *Dario il grande*, in cui si legge:

La poesia ci ha salvati: è stata la nostra rivoluzione, più degli elicotteri gabbiani negli schermi in bianco e nero del cielo di Saigon. Se c'è stato qualcosa, dopo gli anni Sessanta, che abbia permesso all'Italia di resistere al suo più grande nemico – sé stessa, l'incubo di un'identità mancata e di una democrazia incompiuta e sempre rinviata – non è stato il pensiero o la politica, le grandi inchieste o il romanzo: no, è stata davvero la poesia. (Colasanti 2019, 11)

Nella testimonianza si osserva un riferimento diretto alla poesia, utile per contestualizzare il punto di vista di B., che appare presentato dal critico come condiviso

da entrambi. A livello testuale, *Alla rivoluzione* tematizza stessa prospettiva di distacco espressa in *A Pier Paolo Pasolini* (vv. 9-10: «Ignoro il corso della Storia. So solo | la bestia che è in me e latra.»). L'esperienza politico-sociale è rifiutata a favore di quella – nei termini di Colasanti – *poetica*: la focalizzazione soggettiva sul dolore esperito e sulle dinamiche a esso connesse (che costituisce la radice dell'esperienza creativa), in altre parole, sostituisce la prassi dell'impegno e della partecipazione. Si tratta di un punto fondamentale nella concezione poetica di B., che orienta il proprio rapporto con la composizione inquadrandola come un momento a-storico. Le profonde implicazioni politiche e morali contenute nei suoi versi sono da leggersi, nella sua prospettiva, come il riflesso di un'istanza soggettiva.

Nel frangente della critica a lui dedicata, il tratto è colto ad es. da Enrico Testa, che colloca *Invettive e licenze* (e, più in generale, il momento di esordio poetico di B.) «in una specie di zona franca liberata dall'esaurirsi di progetti comuni e dalla fine dell'impegno e della neoavanguardia».¹⁵ Il punto, per B., non è così affermare un distacco assoluto dalle questioni storico-sociali dei suoi anni (a cui dedica costante e attiva attenzione, come testimoniato dalla fitta attività pubblicistica e intellettuale), ma evitare il pericolo di orientare la sua composizione in funzione delle 'parole d'ordine' politiche e degli «intenti di gruppo»¹⁶ letterari. Il rifiuto di questi ultimi non ha dunque a che vedere con un atteggiamento di distacco e disimpegno generalizzato: al contrario, come sottolineato da Marco Marchi, B. «rivendica il preciso intento di fornire un contributo al sommovimento del quadro» (Marchi 1976, 136). Appare significativo notare, a questo proposito, come il poeta si esprima in termini coincidenti a quelli assunti da Pasolini (anche a fronte di un'attitudine differente, da parte di quest'ultimo, nei confronti della prassi politica). In un'intervista del 1985 (ad es.) B. afferma infatti che, pur essendo Pasolini «molto politicizzato, [...] non [lo era] così rozzamente da usare solo la politica per esprimersi» (Fogliani 1985, 39).

Il v. 1 presenta due punti di interesse semantico. Il primo è costituito dalla tessera verbale dannunziana in posizione di apertura – già impiegata da B. in *Sembra che m'abbandoni la follia* (v. 5: «s'attarda il sesso sotto i fangosi»). L'associazione tra forma «attarda» e il pronome riflessivo «si» con elisione della vocale finale è infatti un tratto diffuso nell'opera di D'Annunzio – come mostrato, ad es., dai dati IntraText, che non registrano nel *corpus* dannunziano alcuna occorrenza di «attarda», «attardan» e «attardano» priva di «s'» antecedente.¹⁷ La prolessi della forma verbale adottata nella *princeps*, a differenza delle versioni dattiloscritte di C8D6 e C8D7, mostra l'intento di dotare il passaggio di un'ulteriore sfumatura arcaizzante, e dunque l'afferenza a un modello estetico e compositivo preterito. Il secondo punto riguarda il nesso «in conversari», utilizzato anch'esso in un unico altro caso, precedente nella raccolta: *Se penetravo il ragazzo ribelle* – v. 28: «La notte perdevamo in conversari». Se nel testo di quest'ultima l'espressione veicolava un dato memoriale relativo al rapporto tra l'io scrivente e un altro da sé, in *Alla rivoluzione* acquista invece valore metaforico. È infatti

15 E. Testa, *Introduzione* in DL05 XI.

16 E. Testa, *Introduzione* in DL05 XI.

17 Cf. per «attarda», dati consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/E/HI.HTM>; «attardan» e «attardano» in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_H4.HTM#F1RMU.

la personificazione della «rivoluzione» ad *attardarsi*, e i *conversari* vengono citati come riferimento allusivo agli sterili contesti di dialogo dei «capi stupidi».

L'impiego del lemma «conversari» nella poesia, ad ogni modo, acquista particolare rilievo in funzione di un dato registrato in C8D8, dove il sostantivo viene utilizzato nel v. 5 di *Bruciavi d'amore e voluttà* [ms], in vece del sostantivo «abbracci», poi adottato nella *princeps*.¹⁸ La variante è estremamente significativa, in quanto *Bruciavi d'amore e voluttà* appare pubblicata nello stesso gruppo di testi di P240. Ciò permette di identificare il lemma come un punto importante per la riflessione compositiva di B., che lo mantiene in *Alla rivoluzione* e lo elimina da *Bruciavi d'amore e voluttà* probabilmente nell'ambito di una fase di lavoro sui testi condivisa – in quanto prelude alla pubblicazione in rivista. La compilazione del *corpus* per l'uscita su «Paragone» costituirebbe in questo senso un fattore influente sulla scelta dello scarto: questa permette infatti al poeta l'impiego del termine come un *hapax* (già rilevato, oltre che dalla polarizzazione semantica di area gozzaniana,¹⁹ dal posizionamento in conclusione del primo verso dell'ultima delle cinque poesie raccolte), e dunque di porlo in risalto. In aggiunta, la sostituzione in *Bruciavi d'amore e voluttà* con «abbracci» veicola una maggiore focalizzazione estetica del testo sul dato del corpo nel rapporto con l'altro da sé – che costituisce già il tema centrale della poesia.²⁰

La scansione del testo in cinque versi, successiva a una prima versione di tre soli (come mostrato da C8D7), indica un particolare interesse dell'autore nella frammentazione del discorso poetico tramite gli *enjambement*. In apertura del v. 2, «fra capi stupidi» (che porta a termine il primo periodo sintattico) risulta infatti come la componente originalmente conclusiva del v. 1. Con l'espressione, il poeta rivolge una critica a un imprecisato 'gruppo dirigente' giovanile, che risulta oggetto della sua disapprovazione in funzione della *stupidità*. Questa appare responsabile non solo dell'*attardarsi* della «rivoluzione» (dunque: della dinamica che porterà al fallimento le sue istanze di trasformazione sociale e politica), ma del suo *precipitare* nell'*«infingardo»*.

Il posizionamento, nella *princeps*, del lemma in punta del v. 3 contribuisce ad attribuirgli risalto – al contrario di quanto si osserva nelle lezioni dattiloscritte di C8D6 e C8D7, in cui appare minormente rilevato. Si identifica così nel sostantivo un punto di interesse tematico: attraverso di esso il poeta appare esprimere un riferimento allusivo alla dimensione partiticamente organizzata del gruppo politico giovanile, nuovamente connotata in maniera negativa. Oltre alla connotazione dispregiativa già iscritta nel lemma «infingardo», questo viene infatti impiegato per descrivere un soggetto agente nel *comandare* e *purgatorizzare* i «possibili gregari dell'eternità». La componente rivoluzionaria-giovanile è così presentata come prossima all'assoggettamento da parte di un soggetto politico istituzionalizzato. Nel verso finale il discorso poetico assume una sfumatura irrisorio-inveittiva: il poeta torna a presentare i «capi stupidi» della «rivoluzione» in termini derogatori, come figure sottomesse (e subalterne) a un'ideale politico assoluto.

18 Cf. apparato e commento a *Bruciavi d'amore e voluttà*.

19 Cf. commento a *Se penetravo il ragazzo ribelle*.

20 Cf. commento a *Bruciavi d'amore e voluttà*.

Le pazienti fami dei giovani diversi che aspettano nei carrozzoni, nei treni l'arrivo del profeta essenziale allo stomaco vorace, giovane di fame gagliarda,	5
ordinato disordine del denaro acquistato con vili prostituzioni, veloci masturbazioni, sodomie in camere d'albergo a ore, per sentirsi in regola con gli dei, abbrutiti dalla loro solare divinità a questa udienza ufficiale di ogni mancata libertà.	10
O figli spersi e affamati, miei figli celestiali e bugiardi, miei curiosi prediletti sparsi per la terra inospitale, in rivolta illegale coi consapevoli cittadini, perenni amanti della mia solitudine piena,	15
sperate nel battesimo del delitto per edificare cristianamente l'Inferno.	20

NA16 140 / IL71 / IL91 90 / TP 92

Dedica: A Elsa Morante (NA16)

Poesia di venti versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 13 / 5 / 2. Scansione: 13 [6+7] 12 10 14 [8+6] 3 12 12 8 11 11 15 [11+4] 9 8 - 11 11 14 [6+8] 17 [7+10] 16 [5+11] - 12 14 [11+3]. Il v. 1 è aperto dall'accostamento di due coppie sostantivali-aggettivali secondo lo schema A / B / B / A:

- [aggettivo] «pazienti»
- [sostantivo] «fami»
--- «dei» ---
- [sostantivo] «giovani»
- [aggettivo] «diversi»

L'assetto ripetitivo è osservabile anche nel verso successivo, dove il poeta posiziona una duplice specificazione («nei» : «nei») relativa ai luoghi in cui i «giovani diversi» trascorrono l'attesa del «profeta essenziale» (v. 3). La dedica «A Elsa Morante» presente in NA16, rimossa nelle lezioni di IL71 e seguenti, permette di interpretare il testo alla luce della coincidenza tematica con *A Elsa Morante (I ragazzi drogati, guardie del corpo)*, con la quale condivide il posizionamento nel primo verso della coppia connotativa 'sostantivo + aggettivo' riferita alla componente giovanile dei tardi anni

Sessanta – in ripresa di una formula già impiegata dalla stessa Morante ne *Il mondo salvato dai ragazzini*: «i ragazzi ubbriaconi».²¹ La collocazione incipitaria delle rispettive connotazioni anticipa il *quid* di entrambe le poesie, dedicate ai «ragazzi» stessi nel rapporto ai fenomeni storico-sociali e politici della contemporaneità – a cui già si riferisce l'opera di Morante. Se in quest'ultima, tuttavia, la prospettiva assume dei toni manicheisticamente positivi rispetto ai «giovani», considerati come i «Felici Pochi»,²² B. si esprime invece nei loro confronti in termini di critica. Il tratto è comune alle due poesie (*Le pazienti fami dei giovani diversi* e *A Elsa Morante*), che condividono anche, a livello formale, un assetto strofico sbilanciato dalla presenza di un segmento distintamente più lungo degli altri.

Nello specifico del testo presente, la prima strofa risulta occupare più della metà dell'intera poesia (tredici versi a fronte di un totale di venti), e raccoglie al suo interno una fitta rete di rimandi intrastrofici e di ripetizioni – foniche (rimiche e allitterative) e di campo semantico. Oltre ai dati già registrati a proposito dei vv. 1-2, così, si osservano:

- «giovani» (v. 1) : «giovane» (v. 4)
- «fami» (v. 1) : «fame» (v. 4)
- «profeta» (v. 3) : «dei» (v. 10): «divinità» (v. 11)
- «ordinato» (v. 6) : «acquistato» (v. 7)
- «prostituzioni» (v. 7) : «masturbazioni» (v. 8) [: «sodomie» (v. 9)]
- «vili» (v. 7) : «veloci» (v. 8)
- «in camere» (v. 9) : «in regola» (v. 10)
- «divinità» (v. 11) : «libertà» (v. 13)

Ancora nell'ottica delle corrispondenze interne, particolarmente connotato risulta il v. 6, dove il contesto allitterativo risulta innestato sull'associazione ossimorica forte: «ordinato disordine». Nella strofa, si osserva inoltre la coagulazione di alcuni tra i temi chiave di *Invettive e licenze*: la sessualità (declinata nei termini della «masturbazione», della «prostituzione» e della *sodomia*) il rapporto negativo con il frangente divino e religioso, la giovinezza, il senso di marginalizzazione ed esclusione sociale. Il ritratto dei «giovani diversi» è così ricavato assumendo una prospettiva 'dall'interno': la loro dimensione esistenziale viene approcciata assumendo una postura non estrinseca (come in *A Elsa Morante*), ma radicata nell'accadere dei fenomeni e della dialettica – sofferenziale – che la strofa tematizza. L'aggettivo «diversi» nel v. 1, in questo senso, costituisce un indicatore fondamentale, in quanto veicola un concetto chiave per B. nella formazione del suo autoritratto poetico nella raccolta. Un esempio archetipico a questo proposito è costituito dalla strofa finale di *Al capezzale dei giorni insieme vissuti.*, con cui la prima strofa di *Le pazienti fami dei giovani diversi* condivide inoltre l'assetto conclusivo in rima tronca rispettivamente baciata e alternata a ridosso della vocale «a» accentata («diversità» / «banalità» : «divinità» /

21 Morante 1968, 9; ancora a proposito dello stesso testo di Morante, alla formula citata sono inoltre da aggiungersi: «i ragazzi insultati» (Morante 1968, 17) e «i ragazzi perdenti» (Morante 1968, 17); cf. commento ad *A Elsa Morante*.

22 Nota introduttiva in Morante 1968, VI.

[...] / «libertà»). La questione della *diversità* riguarda infatti la sua persona a livello identitario, diversamente da quella della *droga*, che permette di stabilire un discorso sulla componente giovanile rimarcando in maniera netta la sua estraneità al gruppo sociale. Tra le due poesie dedicate a Morante (come si è detto: rispettivamente in rivista e in volume) si stabilisce quindi una differenza sul piano della prospettiva assunta dall'lo scrivente, osservabile già dal primo verso come indicatore di posizionamento intrinseco o estrinseco.

Il fenomeno si rende ulteriormente osservabile nella seconda strofa – dove, proseguendo con la modalità accumulativa («figli»: «figli»), il poeta si rivolge ai «giovani» in termini di appartenenza consanguinea. Questi sono *suoi*, e restano «prediletti» anche a fronte di un loro *spargimento* sulla «terra» – questione che in *A Elsa Morante* viene tematizzata in termini estremamente dispregiativi.²³ Tra i due testi si stabilisce così una differenza sempre più marcata, la cui osservazione permette di interpretare la ricollocazione della dedica come un atto motivato non solo da un riorientamento prospettico, ma anche da una volontà declaratoria. Riferendo a Morante *I ragazzi drogati, guardie del corpo*, B. assume una posizione nettamente più critica di quella in *Le pazienti fami dei giovani diversi* – in cui, pure, il tono del discorso poetico adotta una sfumatura di sufficienza paternalistica. Questa si osserva, in particolare, nei vv. 14-16, in cui il nesso di filialità è impiegato per implicare una subordinazione tra l'lo scrivente e il gruppo sociale, composto da individui parimenti (di nuovo in ossimoro) «celestiali» e «bugiardi». Nei due versi successivi, che portano a conclusione la strofa, inoltre, il loro atteggiamento di «rivolta» (connotato negativamente come «illegale») è contrapposto alla componente dei «cittadini» (al contrario, positivamente: «consapevoli»). L'orientamento della critica di B. trova così una specificazione a proposito della sfumatura *rivoluzionaria* dell'atteggiamento giovanile – nei confronti di cui assume una prospettiva avversa, allineandosi con la presa di posizione pasoliniana e in chiaro disaccordo con la valutazione di Morante.²⁴ Nel v. 18, conseguentemente, posiziona sé stesso come persona *amante* (insieme ai «cittadini») della *propria* «solitudine», introducendo dunque un fattore di differenziazione rispetto ai *rivoltosi* – che costituiscono un gruppo corale e uniforme.

L'associazione del sostantivo «solitudine» all'aggettivo «piena», oltre a costituire un nuovo ossimoro, conclude una sequenza di accumulazioni aggettivali che prosegue il *modus* ripetitivo della strofa precedente – da cui, pure, viene ripresa la citazione dell'elemento della *fame* nel verso incipitario («fami» v. 1: «affamati» v. 14). Alla serie connotativa, nella seconda strofa, si aggiungono infatti: «spersi» e «affamati» (v. 14), «celestiali» e «bugiardi» e «curiosi» (v. 15), «prediletti» e «sparsi» e «inospitale» (v. 16), «illegale» e «consapevoli» (v. 17) – oltre a «perenni», ancora nel v. 18. Si registra inoltre la corrispondenza rimica «inospitale»: «illegale» differenziata, per collocazione in punta e nel corpo del verso degli elementi coinvolti, da quelle della strofa precedente, posizionate invece in punta (vv. 7-8; v. 11 e v. 13) e in inizio (vv. 6-7) di verso. La strofa conclusiva, formalizzata come distico, porta a conclusione il periodo sintattico aperto nel v. 14 – condiviso con la strofa precedente e separato dalla prima,

23 Cf. commento ad *A Elsa Morante*.

24 Il tema è ancora approfondito in commento ad *A Elsa Morante* – a cui si rimanda.

che risulta invece coincidente con un periodo unico a sé stante. Entrambi i vv. 19-20 presentano un'associazione ossimorica interna, impiegando materiali semantici afferenti alla sfera della religiosità cristiana. Nel v. 19, il sacramento del «battesimo» viene paradossalmente associato non al corpo di un individuo, ma a un «delitto»; nel v. 20, è prospettata dal poeta addirittura un'*edificazione cristianizzata* dell'«Inferno». La polarizzazione in senso negativo dei termini legati alla cristianità – nei confronti di cui il poeta assume un atteggiamento costantemente ostile – è così utilizzata per veicolare la critica alla componente giovanile. Il carattere ipocrita della *rivolta* è quindi paragonabile, nella sua prospettiva, al rovesciamento parossistico dei dogmi, che assume una sfumatura ridicola e dissacrante.

Come il sonno si agita nel mio cervello
per non addormentarsi mai e dormo
in piedi la mia solitudine.

Sciagurato solo di me so parlare.
Senza simboli da visceralmente
squadernare, 5
senza che la calma necessaria o lo
svanito spavento mi raggiunga
a turbarmi.

E il piangermi addosso cos'è, 10
l'analisi fischiante della mia
ferita in versi,
il nudo elenco del mio corpo
trafitto nei miei amori
senza fretta nel pianto 15
della notte suicidale.

Ma ormai c'è solo rumore in me, fastidio
di arrivare alla casa della Morte, oblio
sereno nella dimenticanza dei miei gatti
che nel sogno si trasformano in leoni 20

e mangiano, divorano e la conoscenza
è spenta nell'alba che s'affretta
e sono solo fratello mio, di me
che mi bacio e bacio e la mattina
leggendo questi versi, nella polvere 25
del sonno mai dormito, le labbra
secche e stanche di baciarsi, con
la matita li perderò per sempre
scancellati e affonderò con tutte
le sensazioni di quest'ora. 30

NA19 110 / IL71, IL91 91 / CR96 137 / TP 93

Dedica: A me stesso (NA19)

Poesia di trenta versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 6 / 7 / 4 / 10.
Scansione: 13 [7+6] 11 11 - 12 11 4 11 12 4 - 8 10 5 9 8 7 8 - 12 14 [11+3] 13 [10+3] 12 - 14
[8+6] 10 12 10 12 10 9 11 10 9. La dedica presente nella prima lezione a stampa del testo risulta coerente con la sua tematizzazione. Il discorso poetico è focalizzato da B. sulla propria persona – come testimoniato già dalla prima strofa (la più breve della

poesia). Nei vv. 1-2, lo spazio del «cervello» del poeta è presentato come l'area entro cui il «sonno», personificato secondo una memoria ariostesca,²⁵ «si agita», eseguendo ossimoricamente uno sforzo per «non addormentarsi mai». L'avverbio connota la condizione di insonnia del soggetto scrivente come perenne, e introduce così nell'autoritratto poetico un senso tragico iperbolico. A ciò contribuisce anche l'impiego transitivo del verbo dormire, in punta del v. 2, riferito alla propria «solitudine» come oggetto di una situazione di paradossale impossibilità di accesso al riposo e, dunque, di tormento. Ancora, nel v. 4 – che apre la seconda strofa – si registra un'aderenza significativa alla dedica di NA19: definendosi come «sciagurato», B. dichiara di *saper parlare* «solo» di sé, e offre così le coordinate per intendere il testo come un discorso autoriferito. La questione è inoltre rilevata dal posizionamento del punto fermo alla fine del verso, che determina il carattere assertivo ed epigrammatico del tono assunto.

La possibilità di stabilire un nesso rimico-baciato tra «parlare»: «squadernare»²⁶ è scartato in virtù della definizione anastrofica del verso successivo, dove si assiste a una prolessi dell'avverbio «visceralmente» che anticipa il verbo. Allo stesso modo, la ripetizione in sede anaforica di «senza» (v. 5 e v. 7) è intervallata dal secondo infinito – che determina così un contesto di ripetizioni interne prive di corrispondenze dirette. Alla trama ripetitiva si aggiungono l'allitterazione della sibilante che interessa tutte le prime sedi della strofa tranne l'ultima (vv. 4-8: «sciagurato»: «senza»: «squadernare»: «senza»: «svanito»), e la corrispondenza tra l'ultima e la terza (v. 6) come versi significativamente più brevi degli altri in cui si registra il comune posizionamento dell'infinito verbale («squadernare»: «turbar[mi]»).

Il ritratto poetico assume nella seconda strofa un carattere di atarassia: l'assenza di uno «spavento» (v. 8), o di un possibile *turbamento*,²⁷ riguarda la sua persona al pari della mancanza di sonno dichiarata nella strofa precedente. Ancora, nella strofa successiva viene fornita un'indicazione metapoetica sul senso stesso del testo – presentato nel v. 10 come un *piangersi addosso*. Associando l'elemento dell'insonnia a quello dell'esternazione solipsistica nel frangente di un momento di dolore, B. formula un autoritratto estremamente organico a quello deducibile dalla lettura complessiva di *Invettive e licenze*. In altre parole, la presentazione di sé in *Come il sonno si agita nel mio cervello* risulta allineata in maniera «ortodossa» alla poetica e all'estetica soggettivista²⁸ della raccolta. La ragione dello scarto della dedica è dunque motivabile come volontà di attenuazione di tale dinamica presentativa. La dimensione

25 Cf. commento a *Tu sei il sonno. E quando arrivi*. Il riferimento è poi approfondito nel commento presente, a proposito del v. 18.

26 Come segnalato (ad es.) da Barbara Fanini per il *Vocabolario Dantesco* dell'Accademia della Crusca nel 2021, nel verbo si identifica una tessera lessicale dantesca particolarmente connotata – cf. http://www.vocabolario.dantesco.it/voce_prn.php?id=4816

27 Termine caro all'estetica di B., che (ad es.) nel 1984 lo impiega come titolo di romanzo (*Bellezza* 1984).

28 A proposito dell'opera di B., la valutazione critica di «soggettivismo» non è nuova, e appare anzi già attestata nel corso degli anni Settanta – cf. ad es.: Tanturri 1977, 122: «il soggettivismo diventa per Bellezza il campo di indagine e nello stesso tempo la pietra d'inciampo, la sua vocazione di maledetto salto oltre la mediocrità è condanna senza sbocco: il poeta è “maledetto dalle sue oscure maledizioni”».

riflessiva del testo resta infatti chiaramente deducibile anche senza l'intestazione di dedica, che risulta agli occhi del poeta – per questo motivo – pleonastica. Tra il v. 4 e il v. 10 si stabilisce una corrispondenza basata, oltre che sull'assetto connotativo metapoetico, sul posizionamento del segno interpuntivo in sede finale – rispettivamente: punto fermo e virgola. La formula allusiva del *piangersi addosso* incontra nei versi seguenti una serie di articolazioni, ancora formulate in senso figurato. All'assenza di «simboli» da «squadernare», e dunque di oggetti extra-soggettivi a cui dedicare la propria «analisi» (che resta interamente confinata nello spazio della soggettività singolare), corrisponde nella terza strofa una dichiarazione su ciò che, invece, è l'oggetto presente dello *squadernamento* del poeta: la sua «ferita in versi». Con l'espressione, particolarmente emblematica, B. specifica la dimensione del suo discorso poetico come interamente focalizzata sul proprio dolore, 'poeticizzato' in una dinamica di corrispondenza estrema tra «ferita» (dunque: contenuto sofferenziale soggettivo) e atto compositivo.

Si tratta di un binomio fondamentale per intendere la poetica e l'impostazione estetico-compositiva di B. in *Invettive e licenze*, come registrato a più riprese dalla critica. Mario Luzi, a questo proposito, indica la necessità di non intendere l'atto compositivo di B. come orientato dalla «scelta di un presunto maledettismo», ma come «la inevitabilità di un dibattito, anzi di una colluttazione con il mondo».²⁹ La pubblicazione di *Come il sonno si agita nel mio cervello* in NA19 (quindi in una fase già avanzata delle uscite su *Nuovi Argomenti* delle sillogi poi confluite in IL71) si rivela, a questo proposito, coerente con un processo di focalizzazione progressiva della propria poetica. Alle soglie dell'uscita della prima raccolta, questa risulta già afferire a dei punti cardinali (teoretici ed estetici) coerenti – come, appunto, quello della «ferita in versi». Nel v. 13 il concetto è ulteriormente scandito tramite l'immagine del «nudo elenco» del proprio «corpo» – nella cui associazione aggettivale disarticolata (in linea con l'accostamento già alogico dei termini «analisi fischiante») si registra un'ipallage. La reiterazione dell'aggettivo possessivo (v. 11, «mia»: v. 13, «mio»: v. 14 «miei») corrobora il senso autoreferenziale della composizione, che assume così un elevato grado di organicità interna. Al medesimo effetto contribuisce il nuovo riferimento al frangente notturno, nel v. 16, in ripresa del contesto stabilito nella prima strofa. L'«elenco» poetico risulta infatti stilato dal soggetto scrivente in corrispondenza del momento d'insonnia, in cui si manifesta un sentimento di *traffiggimento* (v. 14) citato come nuovo riferimento allo stato di dolore, al pari del «pianto» (v. 15). La connotazione negativa dell'orizzonte relazionale degli «amori», inoltre, è integrata nel discorso come un altro dei motivi che spingono l'io nella «notte [d'insonnia] suicidale», in cui il dato della morte coincide con quello della vita e rende possibile l'atto compositivo-poetico.³⁰

La quarta strofa, come la precedente e la successiva, reca una congiunzione in posizione incipitaria. Nel v. 17 il discorso assume tuttavia una sfumatura avversativa: *nel sé* (nei termini del v. 13: nel «corpo») del poeta «c'è solo rumore». Come specificato in punta dello stesso verso, per il poeta l'elemento non è solo sinonimo di animosità

29 M. Luzi, *Sempre in colluttazione con il mondo e con sé stesso* in AAC96 15.

30 Il concetto è centrale nell'ambito della poetica e dell'estetica di *Invettive e licenze* – cf. ad es.: commento ad *A Elsa Morante*.

e attività, ma di «fastidio» nei confronti dell'approssimarsi della «Morte» stessa. Tramite la figurazione della «casa» di quest'ultima, prosegue l'attestazione dell'eco ariostesca dal quattordicesimo canto dell'*Orlando furioso*. Oltre alla rispettiva personificazione della «Morte» e del «Sonno» si osserva infatti, a proposito di quest'ultimo, il reiterato riferimento all'ambiente della sua «casa»,³¹ ripreso da B. e dislocato a proposito dell'elemento funereo. All'antecedente fiabesco della narrazione epica di Ariosto, il poeta sostituisce nella poesia un contesto negativizzato, proiettando la propria persona come protagonista di un'anti-epopea – circoscritta nel tempo della notte insonne. Il riferimento al quattordicesimo canto ariostesco è inoltre avvalorato dalla presenza del lemma «leoni», rilevato dal posizionamento in conclusione di strofa, di cui si registrano nell'antecedente tre diverse occorrenze.³² A proposito del v. 18, inoltre, si registra il posizionamento del lemma finale in coincidenza del verso precedente, in cui pure il sostantivo «fastidio», al pari di «oblio», è preceduto dalla virgola nella collocazione in punta di verso. La corrispondenza tra i due termini, che convergono in una sovrapposizione concettuale, è inoltre scandita dalla rispettiva polarizzazione in senso 'negativo : positivo'. L'alternanza tra i due gradi introduce l'ultimo segmento del discorso poetico, aperto da una proiezione immaginativa focalizzata sui propri «gatti» nello spazio del «sogno» (v. 20), coincidente con un orizzonte – ipotetico – di *serenità* e «dimenticanza». La trasformazione allucinatoria dei felini veicola così la tematizzazione di un momento salvifico, dichiarato tuttavia inconsistente e illusorio nella conclusione della poesia.

Il v. 21, che apre l'ultima – e più estesa – strofa della poesia, prosegue nella tematizzazione figurativa dei «gatti» trasformati. Questi, avendo assunto una sembianza leonina, sono ritratti nell'atto di *mangiare* e *divorare*. L'accostamento climatico ascendente tra i due verbi genera un effetto di ripetizione, corroborato dal duplice posizionamento della congiunzione «e» – che presenta, nell'arco della strofa, altre cinque occorrenze. Di queste, due sono nuovamente posizionate nello spazio di un verso unico e connesse alla ripetizione di un altro elemento interno – v. 24: «bacio e bacio e». Il *modus* accumulativo paratattico è posto a servizio di una nuova specificazione discorsiva, a proposito dello stato interiore del soggetto scrivente. L'«oblio» derivato dal possibile «sogno», e declinato nell'allucinazione trasformativa dei felini, è così descritto nei vv. 21-2 come uno *spegnimento* della «coscienza», che sovviene non nella notte (dato lo stato d'insonnia) ma al sopraggiungere dell'«alba». Quest'ultima, personificata al pari del «sonno» e della «morte», è ritratta nell'atto di *affrettarsi*. La tematizzazione dell'atto è seguita, nel v. 23, da un repentino mutamento di prospettiva focale. Il verso è infatti aperto da una nuova dichiarazione doloristico-soggettiva: il poeta si rivolge a un altro da sé, connotato in senso vago come «fratello» e identificabile come un generico lettore del testo, dichiarando la propria *solitudine*. Il passaggio, che costituisce un significativo punto di interesse intertestuale, è interpretabile come un riferimento all'archetipo baudelairiano di *Au lecteur*, nella cui conclusione

31 Ariosto 1960, XIV, 90, 412: «alla casa del sonno, senza fallo»; Ariosto 1960, XIV, 91: «ch'alla casa del Sonno, che ben dove».

32 Ariosto 1960, XII, 386: «Balugante del popul di Leone,»; Ariosto 1960, XIV, 420: «Rodomonte di Sarza il leon spiega, | [...] Al leon sé medesimo assimiglia;».

già si incontra la celebre invocazione metapoetica «mon frère!» (Baudelaire 1996, 22). L'ipotesi sulla ripresa è avvalorata dalla radicazione dell'archetipo vocativo nella prima contemporaneità letteraria italiana – dunque: in un orizzonte di riferimento per B., al momento della composizione di *Invettive e licenze*. A questo proposito, un esempio emblematico è offerto dal *Preludio* alle *Penombre* di Emilio Praga (autore cui B. intesse, in diversi punti della raccolta, dei nodi di incontro intertestuale):³³ «Non irridere, fratello, al mio sussurro,» (Praga 1969, 84).

A essere *baciato* nella notte insonne (v. 24) non è quindi un partner, ma lui stesso, da sé stesso. La dimensione masturbatoria notturna cede poi il passo a quella, altrettanto solitaria, della *lettura* diurna, a seguito dell'ennesima specificazione sullo stato di insonnia della notte. Nel v. 26, in ripresa del v. 2 (sia a livello di ripetizione semantica che d'impiego transitivo del verbo), il «sonno» è nuovamente presentato come «mai dormito». L'incidenza di tale condizione sul «corpo» del poeta è localizzata inoltre a livello delle «labbra», che vengono personificate nel verso successivo come «stanche» di *baciare* sé stesse. Come si osserva, la concatenazione stretta tra diversi piani di discorso prosegue l'effetto allucinatorio introdotto nei vv. 19-20 dalla citazione della dinamica onirico-trasformativa, e proseguito tramite l'impiego di espressioni surreali come «[la] polvere del sonno» (vv. 25-6). La sovrapposizione tra tale contesto visionario e il dato sessuale-masturbatorio, in particolare, risulta come un punto di interesse. Nel secondo capitolo di *Morte di Pasolini*, pubblicato dieci anni dopo IL71, B. formula infatti una definizione che sistematizza in senso teorico l'associazione tra i due termini – quello della masturbazione e quello del pensiero irrazionale – nella sua prospettiva: «La masturbazione: il delirio dell'immaginazione erotica» (Bellezza 1981b, 90).

I tre versi conclusivi sono introdotti da *enjambement* (vv. 27-8) posizionato tra congiunzione e articolo determinativo. Il dispositivo di separazione, ampiamente utilizzato nel testo, viene poi reiterato nei due successivi passaggi di verso. L'andamento franto del discorso connota così il testo fino al suo segmento conclusivo, dedicato al rapporto tra il soggetto scrivente e i suoi stessi versi. Nella proiezione relativa al prossimo futuro, e dunque al frangente del giorno che segue la notte insonne, questi appaiono come «scancellati». Il lemma, caratterizzato in senso colloquiale e popolare, enfatizza l'atto di cassatura che determina il *perdere per sempre* «questi versi» (connotati deitticamente nel v. 25). Si osserva un'ultima polarizzazione paradossale del discorso, relativa alla dichiarazione di cancellazione di ciò che, da lettore («fratello»), si è appena letto. All'azione dell'eliminazione è associata quella dell'*affondamento* metaforico dell'io. Tale corrispondenza è stabilita anche su base formale, tramite la concordanza rimica «perderò»: «affonderò» e il posizionamento della «e» (conclusiva) nel verso mediano dei tre – così da separarli in due diverse aree, esteticamente bilanciate. Inoltre, la connotazione deittica «quest'ora» nel v. 30 riprende quella già osservata a proposito dei «versi», stabilendo un altro punto di contatto tra la composizione e il momento esperito che essa tematizza.

33 Cf. ad es.: commento ad *All'Ambra Jovinelli*.

Le pazzie dei disadattati sanno l'odore infernale dei bruciati dall'odio della razza; noi siamo diversi	
e aggrediamo tranquillamente chi ha bisogno della nostra riconoscenza.	5
Poi salutiamo in barba ai ladri le nostre care madri che più non ci aspettano; e quando scrivendo si sa dove si va a parare solo	
allora abbiamo la certezza del nostro fallimento.	10
Ma per ora taciturni ci aggiriamo col cuore freddo e in tumulto e il cervello sfatto alla ricerca di chi non bisogna disprezzare. E troviamo soltanto l'intontimento di chi allibito ci sta a guardare.	15
Nessuno capirà questa sconclusionata finzione; questa immonda carità verso di noi poveretti che sappiamo soltanto di non essere mai nati.	20
Mentre i mostri mortali abbrutiti dal bisogno vanno caramente a lavorare con le mani della sapienza la loro pietà di frustrati.	25
Io sono solo qui a ricordare come era bella l'innocenza di sapersi normali!	

NA19 102 / IL71, IL91 93 / TP 95

Documento: C1D141

Dedica: A Dacia

La poesia, manoscritta, si interrompe al v. 11. I versi seguenti appaiono nella metà inferiore del foglio come poesia a sé stante. A ridosso del margine superiore del foglio sono presenti quattro titoli cassati: *L'insonnia / L'animus e l'anima / Animus-anima*

/ A Elsa Morante. Restano senza cancellature la dedica A Dacia e l'indicazione *Licenze seconde*. Quest'ultimo riferimento prefigura il titolo *Seconde licenze*, che B. attribuisce al gruppo di poesie uscite in NA19, in cui *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* è pubblicata per la prima volta, con dedica A Dacia – poi eliminata nella lezione di IL71 e seguenti.

24-5. mani della sapienza | la loro] mani della | sapienza la loro

Poesia di ventotto versi liberi, ripartiti in otto strofe secondo lo schema 3 / 2 / 4 / 2 / 6 / 4 / 4 / 3. Scansione: 15 [10+5] 11 10 - 9 13 [8+5] - 9 10 9 11 - 10 6 12 10 12 10 10 9 - 13 [6+7] 10 12 12 - 10 10 14 [9+5] 9 - 12 12 3. Il primo verso è aperto da un riferimento generico al contesto comportamentale irrazionale delle «pazzie». La distorsione dell'espressione «hanno l'odore» in «sanno l'odore» attribuisce un carattere attivo, personificato, alla pluralità dei comportamenti folli di quelli che il poeta definisce, in maniera plurale, come i «disadattati». La dimensione collettiva del gruppo, unito dalla caratteristica negativa del *disadattamento*, reca un senso di derivazione dantesca. Questa è inoltre implicata nel v. 2 dall'aggettivo «infernale», con cui il poeta connota l'«odore» stesso dei «bruciati dall'odio della razza». In questa espressione figurata B. appresta, come già al termine del primo verso, una distorsione di significato indotta dalla scelta del sintagma *odio* in luogo del corrispettivo eventuale *olio* – termine più comunemente associato al tema della bruciatura. L'ustione come conseguenza attiva dell'odio appare di nuovo come un riferimento dantesco – nello specifico: alla «fonte che bolle e riversa» di Inf VII 101, in cui sono collocati, per l'appunto, gli iracondi.

Nel terzo verso B. introduce un termine collettivo opposto a quello dei disadattati: mentre i primi sono «bruciati dall'odio» *razziale*, è proprio la sua *diversità* a collocarlo in un gruppo antropologico diverso. A lui e ai suoi simili è infatti dato di aggredire impunemente e *tranquillamente*, senza incorrere nella reprimenda del quinto Cerchio. A questa facoltà di aggressione (attribuita nella poesia non solamente a sé stesso, ma a un contesto plurale) corrisponde il tema dell'invettiva poetica. L'espressione violenta che si materializza nella scrittura assume nella sua visione il peso dell'autoconsapevolezza identitaria: «solo allora» (vv. 9-10) è possibile rendersi conto del proprio «fallimento». Ossia: solo nel momento in cui l'*aggredire* trova riscontro formale nella *scrittura* il poeta è partecipe del proprio fallire. Non solo B. riferisce alle «care madri» (gruppo antropologico ancora una volta citato al plurale) il proprio impunito atto aggressivo (sono loro le maggiori *bisognose di riconoscenza*), ma descrive anche il distacco da esse come un atto atarassico e spogliato dal dramma. Il senso cristicosacrificale di un congedo straziante dalla vita, che accade sotto gli occhi della propria madre e accanto ai *ladri*, è così ridimensionato per mezzo del tono ironico che connota tanto l'aggettivo «care» quanto l'espressione «in barba».

Analizzando la lezione di C1D41, la conclusione del testo anticipata all'undicesimo verso e la sovrapposizione delle due diverse dediche a Elsa Morante e Dacia Maraini (entrambe molto vicine affettivamente a B. già nei tardi anni Sessanta) forniscono un'indicazione sulla originale centralità tematica, nella poesia, del rapporto tra l'lo scrivente e le figure materne. La scelta di accorpare, in NA19, i versi di quella che in C1D41 appariva come una poesia a sé stante, e di eliminare in IL71 e seguenti la dedica «A Dacia», appaiono quindi come interventi tesi a ridimensionare l'apporto

tematico del rapporto tra l'io e la maternità plurale. In IL71 e seguenti, dal v. 11 *ad finem* (dunque nella 'continuazione' della redazione iniziale), il discorso poetico è infatti principalmente focalizzato non più sul rapporto con le madri, ma sul gruppo dei *diversi* di cui il poeta fa parte. Di questi viene fornito un ritratto sofferente e condizionato da un senso di alterità che non solo risulta *incomprensibile* (vv. 18-19) agli occhi degli altri, ma determina anche un anonimato sociale (vv. 20-1). La penultima strofa è invece dedicata alla caratterizzazione del gruppo antropologico a loro 'opposto' dei *disadattati*, ritratti dalla catena allitterativa «[mentre] mostri mortali abbruttiti» – dunque: come creature grottesche, imbarbarite dalla normalità che genera in loro una frustrazione. Il *disadattamento* rivela così il suo carattere ossimorico: l'odio razziale rivolto ai *diversi* è il motivo del bruciore infernale di coloro che, al contrario, abitano la normalità borghese dell'andare «caramente a lavorare».

La quinta e la sesta strofa costituiscono un punto di interesse significativo all'interno di *Invettive e licenze*. La formulazione della dichiarazione identitaria in termini collettivi, da parte del poeta, costituisce infatti un momento rilevante in funzione della sua singolarità. A un'attitudine riflessiva all'auto-presentazione, B. sostituisce in *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* una collocazione di sé in un gruppo plurale (dinamica in cui, come si è detto, si osserva una ripresa dantesca). La contestualizzazione deittico-temporale nel v. 12 localizza l'*aggirarsi* come un'azione performata nel presente, attualizzando le coordinate ontologiche ed esperienziali del gruppo. La dimensione totalizzante di queste ultime è implicata dal duplice riferimento agli elementi del «cuore» e del «cervello», in richiamo alle componenti razionale ed emotiva della persona. Entrambe sono connotate in senso sofferenziale (in linea con il *modus* maledettistico proprio di B. nella raccolta). La prima è collocata all'interno di una dinamica ossimorica: il «cuore» è al contempo «freddo» e «in tumulto», dunque immerso in una tensione tra il polo del disincanto e quello della passione. Il «cervello», per converso, è connotato come «sfatto» – dunque distorto nei suoi processi razionali perché in una condizione di alterazione dovuta (ancora in linea a quanto osservabile, a livello di tematizzazione generale, nella raccolta) all'assunzione di droghe. È inoltre rilevante notare come la polarizzazione negativa del discorso porti alla dichiarazione sul 'fallimento' della *ricerca*, destinata a *trovare* «soltanto» delle figure instupidite e immobili – a fronte di una tensione, come si è detto, parimenti ispirativo-passionale e razionale.

Il generico gruppo di quelli che «non bisogna disprezzare» è così assente, a fronte di un contesto di generale negatività – prossimo a diventare oggetto, per converso, del *disprezzo* del 'gruppo' del poeta. L'associazione rimica «disprezzare»: «guardare» corrobora il concetto, e si inserisce in un contesto ripetitivo che interessa, rispettivamente, le conclusioni di v. 12 e v. 15 («aggiriamo»: «troviamo»), e di v. 13 e v. 16 («di chi»: «di chi non»). Il «fallimento», già presentato come cosa *certa*, trova così un riscontro non solo nella sterilità dell'atto di ricerca, ma anche nella mancata *comprensione* sociale della «sconclusionata finzione» esperita – e connotata, ancora, deitticamente. L'inserimento dell'aggettivo dimostrativo nel v. 18 ripete lo schema specificativo già osservato nel v. 12, in apertura della strofa precedente. La condizione collettiva tematizzata dal poeta non riflette una sua speculazione proiettiva, ma coincide a un *hic et nunc*. La coscienza della futura *incomprensione* è così connotata, in senso tragico, come una realtà effettiva. La ripetizione della sequenza

aggettivale-aggettivale-nominale nel v. 19, identica alla precedente (separata da *en-jambement*), specifica il senso del travisamento della «sconclusionata finzione» come una «immonda carità» – dunque: come un atteggiamento di condiscendenza pietosa. Nella connotazione negativa del sostantivo è identificabile, in aggiunta, un elemento di critica anticristiana. Il tono dissacratorio veicola infatti un rifiuto delle possibilità di riscatto dalla condizione doloristica e, così, l'assunzione di una prospettiva opposta a quella della salvezza messianica. Lo sdegno nei confronti della «carità» è inoltre esteso, nuovamente, in senso plurale (v. 20), ed è presentato come condizione riguardante i «poveretti» consapevoli *solo* di «non essere mai nati».

Nell'ultima strofa, composta da tre versi come già la prima, B. utilizza la prima persona e focalizza il discorso sullo specifico della propria condizione soggettiva. Nel contesto esistenziale collettivo descritto fino a quel punto, la sua posizione è statica e ritirata nell'atto memoriale rivolto a un tempo – ormai scomparso – in cui la consapevolezza illusoria della propria normalità donava uno stato di grazia. Il termine dell'innocenza ritorna, in *Invettive e licenze*, nella sola altra poesia *Cullavo la tua disperazione*, il cui secondo verso («innocenza di saperti diverso») presenta una corrispondenza ossimorica con la conclusione di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*. Il confronto tra le due diverse sedi permette di sottolineare il valore che il poeta attribuisce all'atto del «sapersi» come termine univoco a fronte di due condizioni diametralmente opposte – quella della diversità e, al contrario, dell'appartenenza a una norma. Alla consapevolezza del sé, B. associa un valore di *innocenza* ontologica. Tanto la diversità quanto la normalità sono riportate, dall'autocoscienza, al grado zero dell'assenza di colpa, dunque a uno stato aurorale che riscatta il comportamento violento e autodistruttivo attuato dall'io del poeta come prassi costante.

Il concetto è centrale nell'ambito del romanzo d'esordio di B., pubblicato un anno prima di IL71 e intitolato, per l'appunto, *L'innocenza*. Qui il protagonista, Nino, allevato proprio da una coppia di *figure materne* (le «amatissime zie», Bellezza 1970d, 13), accede nell'arco della narrazione a una perdita della propria purezza preadolescenziale in coincidenza del suo allontanamento progressivo dalla capacità di interpretare consapevolmente e coerentemente la realtà circostante. Il tema è poi affrontato dal poeta a più riprese nell'arco della sua produzione. Un ulteriore esempio è offerto da *Nozze col diavolo* del 1995: all'atto del presentarsi al lettore nel segmento iniziale del romanzo, il protagonista – *alter ego* di B. – non solo si dice estraneo alla capacità di *odiare* (Bellezza 1995, 27), ma dichiara anche il proprio stato di *innocenza* nei termini di una condizione di autoconsapevolezza. La corruzione imminente (che coincide, come per il romanzo *L'innocenza*, con un percorso di formazione rovesciato) è già iscritta nello stato adolescenziale del corpo, senza tuttavia essere integrata nella coscienza e nel proprio di sé (Bellezza 1995, 27-8) – usando i termini di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*: nel proprio senso di *normalità*.

Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace,
 lingua morta dell'anima denutrita,
 fiacca ormai di speranze soavi
 alla razza semimorta dei diversi
 sbudellati mitemente per l'eternità. 5

Ecco le tranquillità paurose
 del sesso maniacalmente teso
 al nulla più deterso da ogni purità:

orfanità gloriosa era il mio sesso
 materno, 10
 abbracciato all'alba dell'umanità.

NA16 148 / IL71, IL91 95 / TP 97

Dedica: A Pier Paolo Pasolini (NA16)

Poesia di undici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 5 / 3 / 3. Scansione: 15 [12+3] 12 11 12 13 [8+5] - 10 10 13 [7+6] - 11 3 11. Il testo costituisce uno dei primi tentativi di dichiarazione poetica di B. L'intestazione di dedica *A Pier Paolo Pasolini*, presente nella prima sede a stampa e poi scartata in IL71 e seguenti, è interpretabile nell'ottica di una volontà autoriale relativa all'attribuzione di valore emblematico al testo, 'servendosi' del portato culturale annesso al nome di Pasolini.³⁴ L'impiego strumentale della dedica è testimoniato, oltre che dal passaggio di quest'ultima a *M'aggio fra ricatti e botte e licenzio* (dedicata in C8D47 a Enzo Siciliano e priva di dedica C8D43) in IL71 e seguenti, dalla contestualizzazione del caso presente non come isolato, ma come parte di un frangente allargato di slittamenti e scarti nelle dediche di *Invettive e licenze*, che contraddicono l'ipotesi di una focalizzazione ispirativa effettiva. Il caso di Pasolini risulta, in questo senso, particolarmente interessante, sia in funzione dell'enorme risalto della figura di quest'ultimo al momento della pubblicazione di NA16 e IL71, sia alla luce della presentazione iperbolica offerta nel risvolto di copertina di IL71. Da quel momento (che incide in maniera indelebile sulla poesia di B., ascrivendola all'egida pasoliniana) in poi, il nesso di rapporto con Pasolini è tematizzato da B. molto diffusamente. In nessuna sede, tuttavia, il poeta tratta della questione dell'oscillazione di dedica.

Il v. 1 apre un periodo sintattico concluso in corrispondenza della fine della prima strofa. Qui il posizionamento del lemma «eternità» genera un contesto di risonanza rimica con gli ultimi termini sia della seconda sia della terza strofa: (v. 8) «purità»: (v. 11) «umanità». Al contrario della prima, queste risultano tuttavia unite in un periodo solo,

34 Cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*; la questione è stata inoltre approfondita in sede di pubblicazione nell'articolo: Bottero 2024, 155-61 – a cui si rimanda.

e separate in due segmenti identici di rispettivamente tre e tre versi. Non si registrano, in ogni caso, cambiamenti significativi del tono espressivo nell'arco del testo. Tale uniformità è raggiunta attraverso un equilibrio nell'alternanza di componenti lessicali tradizionali e quotidiane, come osservabile già nel v. 1. Qui è infatti collocata una personificazione dell'«Indifferenza», determinata dall'impiego della maiuscola iniziale che implementa il senso di gravità del termine, già attestato nell'ambito della prima contemporaneità italiana in area sia filosofica (ad es.: leopardiana),³⁵ sia poetica (ad es.: pariniana).³⁶ Altro elemento arcaizzante nel verso è il termine «alibi», come calco dal diretto dalla forma latina. I due lemmi sono tuttavia inseriti in una ripetizione sostantivale-aggettivale secondo lo schema A / B / B / A:

- [aggettivo] «scomodo»
- [sostantivo] «alibi»
--- «dell'» ---
- [sostantivo] «indifferenza»
- [aggettivo] «rapace»

L'inquadramento in tal senso genera un effetto accumulativo che, per converso, agisce a ridurre il senso di solennità implicato dalla componente semantica tradizionale (riduzione a cui, pure, contribuisce il termine «scomodo», ascrivibile al registro colloquiale). A proposito dello schema interno A / B / B / A, è significativo notare la coincidenza puntuale con il v. 1 di *Le pazienti fami dei giovani diversi*: pubblicata anch'essa in NA16 con dedica (*A Elsa Morante*) poi scartata da IL71 e seguenti, dunque in esatta corrispondenza de *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*. La connessione è rafforzata dalla scelta di adottare lo schema A / B / B / A per il solo primo verso – a fronte di una tensione associativa sostantivale-aggettivale diffusa, invece, per l'intero testo. Pur presentando altre due coppie (ancora intervallate dalla forma composta «dell[a]»), il v. 2 risulta infatti ordinato in maniera differente, secondo lo schema (non chiastico ma parallelistico) C / D / C / D:

- [sostantivo] «lingua»
- [aggettivo] «morta»
--- «dell'» ---
- [sostantivo] «anima»
- [aggettivo] «denutrita»

Tra il v. 1 e il v. 2 si stabilisce un rapporto di corrispondenza scandito, oltre che sul piano semantico, su quello del significato – presentandosi il secondo come un'articolazione (ancora in termini metaforici) del primo. La «lingua morta» dell'«anima» risulta

35 Guardando allo *Zibaldone*, la centralità è testimoniata anche solo a livello superficiale dal numero delle occorrenze, quantificabile in cinquantasei unità.

36 Cf. ad es.: G. Parini, *Il giorno, Il – Il meriggio* in Parini 1929, 133: «e d' invincibil noia e di torpente | indifferenza gli ricinse il core.»; Parini 1929, 197: «già i riti volge del bel mondo; | e lieta la indifferenza maritale affronta». L'attestazione del termine nell'area della prima contemporaneità poetica italiana appare ancora più chiara includendo nell'analisi le derivazioni aggettivali – cf. ad es.: G. Carducci, *Piemonte* in Carducci 1902, 955: «e albergò ne la indifferente calma | tanto dolore!»; E. Praga, *Versi scritti in un giorno di buio. Ad Arrigo Boito* in Carducci 1969, 324: «S'anco accoglier dove se indifferente | un sorriso o una celia il verso mio.»

coincidere, in questa prospettiva, con «l'alibi dell'Indifferenza»: intendendo il primo dei due termini come un riferimento all'atto di composizione poetica, è possibile leggere nel passaggio un intento dichiaratorio del poeta, mirato ad auto-presentarsi come *indifferente* e in stato di dolore (la sua stessa «anima» è «denutrita»). Si osserva così una coincidenza con il testo di *M'aggio fra ricatti e botte e licenzio* (che, come si è detto, eredita la dedica *A Pier Paolo Pasolini* in IL71 e seguenti), dove pure il poeta dichiara il proprio stato sofferenza e di distacco: «Dio! Non attendo che la morte. | Ignoro il corso della Storia. So solo | la bestia che è in me e latra». Risulta comune anche il termine della *morte*, associato in *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* alla «lingua» in ripresa del tema (centrale in *Invettive e licenze*) dell'intromissione, nell'atto scrittoria, del dato della morte.

Nel passaggio tra i vv. 2-3 si osserva la prosecuzione dell'accumulo aggettivale, tramite il raddoppiamento attributivo «denutrita, fiacca» riferito all'«anima» del poeta. Alla piega ripetitiva del discorso contribuisce la determinazione di un contesto fonico allitterativo (sibilante) tra i vv. 3-4, a cui si aggiunge l'aggettivo «sbudellati» in apertura del v. 5. Il lemma «diversi» associato a quest'ultimo, da cui risulta separato tramite *enjambement*, costituisce un punto di interesse come altro indicatore di connessione tra il testo della poesia e *Le pazienti fami dei giovani diversi* – in cui pure si registra la citazione del tema della *diversità* come orizzonte ontologico ed esperienziale imprescindibile. A proposito, ancora, dell'aggettivo «sbudellati», è da notarsene l'occorrenza nel v. 6 di *Il mare di soggettività sto perlustrando*: «[Eppure oltre il mio io] sbudellato alquanto c'è la resa incostante». Con l'impiego di *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, quest'ultimo condivide anche l'associazione avverbiale («mitemente»: «alquanto»). La coincidenza acquista risalto, oltre che per la dimensione semanticamente inconsueta dello *sbudellamento* (contrapposta nella prima strofa, ad es., a quella dell'aggettivo tradizionale «soavi»),³⁷ in virtù dell'attribuzione di emblematicità *bellezziana* a quest'ultimo da parte della critica.³⁸ Un'ulteriore corrispondenza interna nella prima strofa è identificabile a proposito del dato della *morte*. Questo appare citato nel v. 2 e nel v. 4, e declinato in due diversi gradi aggettivali – rispettivamente «morta» e «semimorta». La seconda occorrenza, polarizzata in senso attenuativo, è riferita al gruppo plurale dei «diversi» – in riferimento all'orizzonte esistenziale allargato a cui il poeta ascrive la propria persona in quanto omosessuale e (con attitudine maledettistica) poeta. Questi non sono dunque *morti* nel senso compiuto del termine, ma rasentano una metaforica estinzione: a essere interessata dalla *semimorte* è la loro stessa «razza» (v. 4).

Nel verso iniziale della seconda strofa si osserva un'associazione ossimorica nel nesso «tranquillità paurose», che fa seguito a quella di «sbudellati mitemente» nel verso appena precedente. Con quest'ultimo, il v. 6 condivide anche la corrispondenza rimica «eternità»: «tranquillità» – inserita nel contesto di concordanze esteso a

37 Cf. ad es.: Inf I 56:«e cominciommi a dir sove e piana,»; Petrarca 2008, 421: «Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,»; L. Ariosto, *Rime* in Ariosto 1989, 222: «Aventuroso carcere soave,».

38 Un esempio è offerto nell'approfondita analisi di Borio a *Il mare di soggettività sto perlustrando* in «Studi novecenteschi», dove *L'«lo sbudellato»* (impiegato come titolo di paragrafo) è indicato come vero e proprio «centro strutturale e semantico» – cf. commento a *Il mare di soggettività sto perlustrando*.

tutti e tre i versi in chiusura strofica. Proseguendo nell'alternanza tra componenti lessicali colloquiali (v. 7 «sesso») e arcaizzanti (v. 8 «deterso»), a seguito del posizionamento mimetico-fàtico dell'avverbio «ecco» in apertura, il discorso poetico è focalizzato sulla persona del poeta. Nei vv. 7-8 si incontra un'altra associazione topica in *Invettive e licenze*: quella tra dato sessuale (implicato dal riferimento genitale, «maniacalmente teso») e annichilimento ontologico («[teso] al nulla»). La dialettica tra i due elementi assume un valore connotativo identitario fortemente maledettistico – a cui contribuisce la formula iperbolica negativa: «deterso da ogni purità». Il sostantivo in chiusura di quest'ultima, in particolare, reca una sfumatura arcaizzante, risultando attestato sia in area leopardiana (ancora nello *Zibaldone*)³⁹ che, a livello atavico, dantesca.⁴⁰ Come già nel passaggio dalla prima alla seconda strofa, in quello da seconda a terza si registra una nuova corrispondenza rimica: «purità» (v. 8) : «orfanità» (v. 9). Quest'ultimo termine è poi associato dal poeta al «sesso materno», riferimento alla componente genitale femminile – opposta binariamente a quella maschile, citata nel v. 7 tramite l'impiego allusivo dello stesso lemma («sesso»).

Tramite la dichiarazione sulla propria condizione esistenziale *orfana* della componente sessuale femminile, è specificata in conclusione una delle ragioni di disperazione soggettiva. Il solo momento di contatto – di *abbraccio* – possibile con il *proprio* «sesso materno», dichiara B. nel v. 11, è localizzato nel momento della nascita, che viene evocato allegoricamente tramite l'espressione «all'alba dell'umanità». Come *A Pier Paolo Pasolini, Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* raccoglie dunque diversi tra i motivi tematici dominanti nella raccolta. Questi risultano tuttavia messi a fuoco con minore immediatezza rispetto alla poesia poi recante la dedica. La registrazione di questo dato contribuisce, così, all'interpretazione del ricollocamento dell'intestazione come mosso dalla volontà autoriale di 'impiegare' il nome di Pasolini in una sede maggiormente rappresentativa del lavoro poetico di *Invettive e licenze*.

39 Interrogando ancora la diffusione delle occorrenze come indice di centralità, queste si attestano in novantasette casi.

40 Nel *Convivio*, sia come «purità» che come «puritade» – cf. ad es.: D. Alighieri, *Convivio* in Alighieri 2014, Trattato Terzo, Capitolo VII, 422: «Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti dalle sostanze separate, cioè dalli Angeli, che sono senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità de la loro forma.»; Alighieri 2014, Trattato Quarto, Capitolo XXI, 722: «E s'elli avviene che, per la puritade de l'anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea».

La distruzione è l'unico movimento dell'eterno.
 Prendere lucciole per lanterne non serve a niente,
 s'inganna solo se stessi. Meglio, molto
 meglio inghiottire i bocconi amari, ascoltare
 le folli sirene decadute nel mare grondante
 del sangue stinto dei feroci umani, 5
 cantare la trista canzone dei posseduti
 dalle maternità senza parto possibile,
 che coltivano l'angoscia come prezzemolo
 nel loro privato vaso privilegiato, 10
 dove l'orina monta le scale della pigrizia,
 travasa, scivola piano verso il letto
 profanato come un sudario
 dalla sporcizia dei corpi, dal seme
 seccamente sprecato nel desolato amore, 15

ricovero degli animosi non cresciuti,
 rimasti eternamente bambini,
 ostilmente amici delle loro madri
 senza incesto, a piangere la loro
 equivoca sterilità, il loro coraggio 20
 degradato a passare per diversi,
 nel caos miserabile dell'ingiusta totalità.

NA14 72 / IL71, IL91 96 / TP 98

Datazione: 9 giugno 1969 (NA14)

Dedica: A Enzo Siciliano (NA14)

Poesia di ventidue versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 15 / 7. Scansione: 15 [12+3] 15 [10+5] 12 15 [11+4] 16 [10+6] 11 14 [9+5] 14 [6+8] 14 [8+6] 13 [8+5] 15 [10+5] 12 [6+6] 9 11 14 [7+7] - 13 [9+4] 10 14 [7+7] 10 12 11 14 [7+8]. Come già accaduto in *M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio*, la dedica *A Enzo Siciliano* è scartata dalla lezione di IL71 e seguenti – senza tuttavia risultare sostituita da un diverso referente, come nel caso di *Pier Paolo Pasolini*. Lo stesso accade alla datazione, che non viene riportata in alcuna delle lezioni successive a NA14. È tuttavia utile fare riferimento a essa per collocare la composizione del testo sostanzialmente a ridosso dell'uscita in rivista, che avviene nell'arco dello stesso mese. Il rapporto ravvicinato tra la creazione del testo e la pubblicazione in *Nuovi Argomenti* risulta coerente con quanto si osserva, più in generale, incrociando i dati d'archivio e quelli delle uscite sul periodico. La fase iniziale del percorso autoriale di B., precedente a IL71, appare infatti connotata in tal senso. Se si aggiunge a questo aspetto quello della profonda vicinanza tra il poeta e Siciliano negli stessi anni, la doppia intenzione di dedica risulta congruente a una fase di prossimità affettiva – la cui esternazione, nel 1971, viene ridimensionata e mediata da una minore intenzionalità declaratoria.

Il testo è aperto dal poeta impiegando un tono oracolare. Il punto fermo al termine del v. 1 (che lo conclude sintatticamente in un'unità finita) e l'assetto dichiarativo della frase contribuiscono ad attribuirle una sfumatura di solennità – già implicata dal contenuto della dichiarazione. L'assetto aforismatico di quest'ultima è poi ripetuto nel verso successivo, nuovamente definito in senso assertivo e dedicato a un'esternazione di ordine filosofico. Il v. 2, a differenza del primo, è concluso dalla virgola, a cui segue – nel primo segmento del v. 3 – una specificazione atta a motivare la fondatezza dell'espressione idiomatica e proverbiale sul: «[non] prendere lucciole per lanterne». L'elisione della vocale risulta impiegata per le stesse ragioni di polarizzazione solenne del tono, come dispositivo arcaizzante. Sulla stessa linea si colloca la ripetizione di «meglio, molto meglio» (vv. 3-4), in cui già Colasanti identifica un'ascendenza «elegiaca» in richiamo a Simonide di Ceo e ai «suoi “non può non essere”» (Colasanti 2019, 30). Alla ripetizione fanno seguito tre infiniti verbali, tramite cui viene specificato cosa effettivamente sia «meglio», per il poeta, dell'autoillusione. Di questi, due sono posizionati nello stesso v. 4 (nel corpo del verso e in punta) e uno nel v. 7 (incipitario). A proposito del primo infinito, «inghiottire», si rileva un nuovo impiego in senso fraseologico-popolare. Il secondo, che prelude a un *enjambement*, apre invece a un segmento del discorso polarizzato in senso immaginativo e allucinatorio. La sfumatura è implicata in prima battuta dall'aggettivo «folli», riferito alle «sirene» (in richiamo alle creature mitologiche e non all'elemento – più realistico – del dispositivo acustico). Queste sono rappresentate in uno stato di *decadenza*, che ne determina la paradossale discesa nel «mare» in cui, tradizionalmente, il loro canto portava le vittime verso l'annegamento. Il riferimento al mito è mediato dall'espressione «grondante del sangue» – ancora separato da *enjambement* (vv. 5-6). L'inversione di prospettiva, oltre che rispetto alle creature, le quali passano da carnefici (come secondo la connotazione omerica e tradizionale) a vittime, riguarda anche la controparte *umana*: da vittima a *feroce*.

Il terzo infinito della sequenza si presenta come termine opposto al precedente, sia per posizionamento (finale : iniziale) che per significato («ascoltare» : «cantare»). Riferendosi nuovamente a un gruppo antropologico plurale, B. introduce con attitudine metapoetica la «trista canzone dei posseduti» – in duplice richiamo all'elemento del *canto* delle sirene e al proprio stesso atto compositivo. L'aggettivo «trista», in particolare, costituisce un punto di interesse semantico, presentandosi come un ulteriore indicatore arcaizzante in quanto tessera lessicale dantesca⁴¹ – poi ripresa (a. o.) diffusamente da D'Annunzio,⁴² che appare già indicato da Colasanti come riferimento fondamentale per B. nella composizione di *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*.⁴³ Nel v. 7 la dimensione del *possedimento* è attribuita alle «maternità sen-

41 Cf. ad es.: Inf VI 55: «E io anima trista non son sola,»; Pur. XIV 64: «Sanguinoso esce de la trista selva,»; Par IX 72: «l'ombra di fuor, come la mente è trista».

42 Un'indicazione sull'ampia diffusione del termine nell'opera dannunziana è già ricavabile dalla consultazione dei dati IntraText, che riportano un totale di cinquantuno occorrenze del lemma – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/2/KA.HTM>.

43 In *Dario il grande*, il critico dedica al testo un approfondimento specifico, adottando un registro impressionistico: «Di fatto, dovremmo definire questa poesia la più dannunziana, se con il riferimento a D'Annunzio accettassimo di vedere il senso di una tragedia che deve nascondersi,

za parto possibile», in cui si identifica una nuova associazione paradossale nell'ambito di una ripresa di un τόπος letterario (di area, stavolta, shakespeareana).⁴⁴ Il verso esprime implicitamente un auto-collocamento del poeta nel gruppo dei «posseduti», in ripresa del tema – affrontato a più riprese in *Invettive e licenze*⁴⁵ – del rapporto *angoscioso* (v. 9) tra l'io scrivente e il dato della maternità. Il verso successivo, ulteriormente, articola la descrizione del frangente esistenziale dei «posseduti» intenti in un nuovo atto paradossale: «coltivano l'angoscia come prezzemolo». La *coltivazione* del dato sofferenziale è nuovamente interpretabile nei termini di un discorso meta-poetico sull'atto di scrittura come scavo nelle dinamiche di dolore soggettivo – che trovano, nella composizione, un'espressione diretta.

Secondo un *modus* oppositivo tipico della raccolta, la citazione dell'elemento vegetale del «prezzemolo» veicola una tensione semantica contraria a quella arcaizzante. Il lemma apre inoltre una sequenza allitterativa labiale estesa al v. 10 – dove, pure, l'accumulo terminologico risponde a una ragione di abbassamento ironico del tono del discorso. Lo stesso si osserva a proposito dei vv. 11-12, in cui la perifrasi metaforica relativa all'«orina» che, personificata, «monta le scale della pigrizia», tematizza un momento di enuresi: «travasa» e «scivola» nel «letto» del poeta. A proposito dell'aggettivo «piano», è significativo notare come su quattro occorrenze in *Invettive e licenze* tre si presentino in associazione al verbo *scivolare* identicamente coniugato. Oltre al caso presente, si incontrano infatti: «nella gola scivola piano» in *Forse mi prende malinconia a letto* (v. 8) e «piano scivola fino alle cosce» in *Sicario che rintocchi i dolci baci*, (v. 6).⁴⁶ I tre versi conclusivi della strofa sono dedicati all'elemento del «letto», che in ripresa del tono solenne precedentemente impiegato è paragonato a un «sudario». Il parallelo connette anche gli elementi dell'«orina» e della «sporcizia dei corpi», assimilati sulla base del loro effetto insudiciante. Come già nei vv. 9-10, il lemma finale del v. 14 (che prosegue nell'accumulo terminologico della similitudine) apre una sequenza allitterativa – sibilante – estesa nel verso successivo. Al più generico riferimento alla «sporcizia» segue così la specificazione sul «seme», che oltre a precisare (tramite allusione metaforica) la natura della materia organica macchiante, introduce il tema dell'atto sessuale. La sua emissione è infatti presentata come *spreco* nell'ambito di un «desolato amore» (espressione in cui si osserva una prolessi aggettivale ancora rispondente alla ragione stilistico- arcaizzante), che conclude la prima strofa.

La seconda strofa è aperta dalla presentazione di un'equivalenza tra il suddetto «desolato amore» e un «ricovero» per gli «animosi non cresciuti»: nuovo gruppo antropologico a cui il poeta ascrive implicitamente la propria persona. L'appartenenza

deve sottrarsi persino al proprio rito, inerme quanto uno splendido monologo amletico recitato da soli, completamente nudi, in camera da letto. Questa poesia nasce dall'assoluto. D'annuncio è per Bellezza il tema musicale di una verginità lirica greca che parla di un assoluto futile» (Colasanti 2019, 31).

44 Il riferimento è qui all'archetipo del personaggio di MacDuff: unico uomo *non nato di donna* in grado di nuocere, in accordo alla profezia iniziale della tragedia, al personaggio di Macbeth – cf. per approfondimento: Wolterstorff 1980, 123-39.

45 Cf. ad es.: *Preghiera; Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*.

46 La quarta occorrenza, non interessata dall'associazione verbale, è localizzata nel v. 8 di «Non c'è altra donna fuori di me: «e io imberbe lo trascivevo piano».

a questo frangente costituisce il tema principale della strofa, dedicata alla descrizione dei fenomeni identitari dei «rimasti eternamente bambini», tramite la nuova citazione del loro rapporto con le «matri» (v. 18). L'ossimoro «ostilmente amici» (dove l'avverbio genera una rima con «eternamente», nel verso precedente) definisce una relazione di conflittualità asessualizzata – «senza incesto». Il raddoppiamento del lemma «loro» nel v. 18 e nel v. 19, inserito in un più ampio contesto di ripetizioni interne, è utilizzato in riferimento a due diversi gruppi: mentre il primo è rivolto alle «matri», il secondo è invece relativo al complesso infantilizzato dei «non cresciuti», che vengono *pianti* da queste ultime a causa della loro «equivoca sterilità». È così introdotto dal poeta il tema dell'omosessualità maschile (si veda anche il «seme» nel v. 14) come fonte di separazione dalla componente genitoriale e di *diversità*. L'accettazione di quest'ultima nel frangente *ingiusto, caotico* e «miserabile» della «totalità» sociale viene infine presentata dal poeta come un atto di «coraggio». L'associazione dell'aggettivo «degradato», separato tramite *enjambement* dal sostantivo in punta del verso precedente (vv. 20-1), ribadisce tuttavia la sfumatura doloristica della condizione identitaria omosessuale, a cui è associato – all'atto della composizione della «trista canzone» – un sentimento di «angoscia» privo di riscatto.

Se viene la guerra
non partirò soldato.

Ma di nuovo gli usati treni
porteranno i giovani soldati
lontano a morire dalle madri. 5

Se viene la guerra
non partirò soldato.

Sarò traditore
della vana patria.

Mi farò fucilare 10
come disertore.

Mia nonna, da ragazzino
mi raccontava:
« Tu non eri ancora nato. Tua madre
ti aspettava. Io già pensavo 15
dentro il rifugio osceno
ma caldo di tanti corpi, gli uni
agli altri stretti, come tanti
apparenti fratelli, alle favole
che avrebbero portato il sonno 20
a te, che, Dio non voglia!,
non veda più guerre. »

NA14 75 / IL71, IL91 97 / TP 99

Documenti: C6D4F4, C8D10

Datazioni: 1968 (C6D4F4) / 24 marzo 1969 (C8D10)

Dedica: Ad Aldo Braibanti (NA14)

In C8D10 il testo della poesia è manoscritto su un foglio numerato «1» nell'angolo superiore destro. Risulta interrotto al diciannovesimo verso per mancanza del foglio successivo. L'ordine della quarta e della quinta strofa della poesia risulta invertito rispetto alla lezione di NA14 e seguenti. Interposte tra la seconda e la terza strofa della *princeps*, inoltre, appaiono due strofe inedite di rispettivamente 4 e 5 versi:

Lontano, lontano, a morire
in un atroce silenzio appena
appena rotto prima del timore
dal fatale boato.

Di nuovo l'atroce silenzio
 prima del timore :
 >un< (*sovrascritto*: «il») pianto >sommesso< (*in interlinea*: «urlato») del bambino
 assetato di tutte
 † mammella inerte.

In C6D4F4 i due versi conclusivi della poesia sono dattiloscritti a ridosso del margine orizzontale superiore del foglio, in posizione centrale. La datazione, non coincidente con quella di C8D10, è manoscritta di seguito, a penna.

C6D4F4 21. a te, che, Dio non voglia!, |] che, dio non voglia, | 22. Guerre ».] guerre. ”

C8D10 12. nonna, da] nonna da 13. mi raccontava: |] Mi cantava così l'ultima guerra : | 14-16. nato. Tua madre | ti aspettava. lo già pensavo | dentro il rifugio osceno] nato. Ma io già | pensavo, dentro il rifugio osceno | 18. come tanti |] come tanti, | 19. apparenti fratelli, alle favole |] apparenti, fratelli, le favole |

Poesia di ventidue versi ripartiti in sei strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 2 / 2 / 2 / 11. Scansione: 6 7 - 9 10 10 - 6 7 - 6 6 - 7 6 - 8 5 11 8 7 10 9 11 9 7 6. L'estensione del testo si presenta coincidente a quella della poesia appena precedente nella sezione, con cui *Se viene la guerra* condivide anche la dinamica relativa all'intestazione: presente in NA14 e scartata in IL71 e seguenti. A differenza di *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno.*, tuttavia, il cui primo dedicatario (Enzo Siciliano) risulta assente da *Invettive e licenze*, a Braibanti B. dedica un'altra – posizionata in conclusione della stessa quinta sezione: *A Braibanti uscito di prigione*. Nel marzo del 1969, in cui risulta collocata la composizione del testo secondo la datazione di C8D10, Braibanti è infatti carcerato a Regina Coeli, perché giudicato colpevole del reato di plagio. La prima sentenza a suo carico è datata 14 luglio 1968 (Albano, De Robert 2019, 45), a cui fa seguito la conferma della Corte di assise di appello di Roma il 28 novembre 1969 (Albano, De Robert 2019, 46). Si tratta di un fatto unico, considerato che «Braibanti è il primo a essere condannato per plagio [nell'Italia democratica], e sarà l'ultimo, perché nel 1981 una sentenza della Corte Costituzionale cancellerà il reato dal nostro ordinamento» (Albano, De Robert 2019, 57). Oltre che in funzione della sua unicità, il caso suscita il coinvolgimento dell'*intelligencija*, della politica e dell'opinione pubblica nazionale data la radice antiomosessuale che soggiace all'accusa.⁴⁷ In un articolo giornalistico del 13 agosto 1968, pubblicato dunque circa un mese dopo la prima condanna e intitolato «Il caso di un intellettuale», Pasolini si esprime in questi termini a proposito della questione:

Qual è dunque il delitto che egli ha commesso per essere condannato attraverso l'accusa, pretestuale, di plagio? Il suo delitto è stata la sua debolezza. Ma questa

47 Una raccolta di testimonianze e riflessioni sulla vicenda, ad es., è già allestita e pubblicata in volume nel 1969 da Bompiani, per cui esce *Sotto il nome di plagio* (Moravia 1969). Essa è inoltre oggetto del documentario del 2020 *Il caso Braibanti*, realizzato da Carmen Giardina e Massimiliano Palmese.

debolezza egli se l'è scelta e voluta, rifiutando qualsiasi forma di autorità: autorità, che, come autore, in qualche modo, gli sarebbe provenuta naturalmente, solo che egli avesse accettato anche in misura minima una qualsiasi idea comune di intellettuale: o quella comunista o quella borghese o quella cattolica, o quella, semplicemente, letteraria... Invece egli si è rifiutato d'identificarsi con qualsiasi di queste figure – infine buffonesche – di intellettuale. [...] Ora, degli italiani piccolo-borghesi si sentono tranquilli davanti a ogni forma di scandalo se questo scandalo ha dietro una qualsiasi forma di opinione pubblica o di potere; perché essi riconoscono subito, in tale scandalo, una possibilità di istituzionalizzazione, e, con questa possibilità, essi fraternizzano. (Pasolini 1979, 43)

Oltre all'identificazione della chiara *pretestualità* dell'accusa di plagio mossa a Braibanti, Pasolini individua nell'esito della vicenda processuale l'influenza di due diversi fattori: il primo relativo all'isolamento dell'intellettuale (che, pur appartenendo all'area della scrittura d'avanguardia, resta estraneo alla fidelizzazione del Gruppo '63 e privo di una 'copertura' politica [Pasolini 1979, 42]); il secondo fattore, invece, relativo alla tendenza dell'«opinione pubblica» italiana a *fraternizzare* con la possibilità di «istituzionalizzazione» delle proprie istanze omofobiche. Guardare al passaggio dell'articolo è utile perché permette di contestualizzare la dedica *Ad Aldo Braibanti* nella lezione di NA14 alla luce di una generale presa di posizione intellettuale antistituzionale – a cui il discorso poetico di *Se viene la guerra*, polarizzato in senso antimilitarista e critico nei confronti della «vana patria» (v. 9) intesa come espressione di un portato culturale destrorso e veterofascista,⁴⁸ risulta totalmente organico. All'altezza della pubblicazione su *Nuovi Argomenti*, per B. la persona dell'amico Braibanti assume così il valore simbolico di vittima di un sistema – politico, giudiziario e di pubblica morale – da cui lui stesso si percepisce e dichiara escluso, paragonandosi a un disertore in tempo di guerra. La stessa concezione torna espressa, ancora su *Nuovi Argomenti*, nel 1971: nel breve intervento critico *Il diavolo nell'inferno* B. torna a citare il caso di Braibanti nei seguenti termini:

Quando perfino un poeta come Montale – all'epoca del caso Braibanti – non firma il manifesto per la scarcerazione del mirmicologo, ma in una intervista afferma che una genia simile va tenuta in galera, allora si può capire quanta strada ancora bisogna fare per abbattere i pregiudizi, se un poeta che dovrebbe vivere dentro di sé tutte le contraddizioni, parla come un padre piccolo-borghese, cui hanno insidiato il figlio e che non sa, non vuole sapere o rimuove, perché non ha letto Freud, che invece è stato il figlio a insidiare giustamente, se questa era la sua natura, il « mostro ».⁴⁹

A eccezione della seconda strofa, le prime cinque sono costituite da distici formati da versi di estensione breve – a cui segue una strofa conclusiva sbilanciata in lunghezza.

48 Albano, De Robert 2019, 57-8: «[il plagio] È un reato previsto dal fascista "Codice Rocco" [1930] e che, in quell'anno [1968], ancora staziona nei codici della stessa Italia repubblicana [...]: l'articolo 603 del codice penale commina tra i cinque e i quindici anni di reclusione a chi sottoponga "una persona al proprio potere in modo da ridurla in totale stato di soggezione"».

49 D. Bellezza, *Il diavolo nell'inferno* in NA21 15-16.

Quest'ultima è differenziata dalle precedenti anche sulla base del suo posizionamento, dislocato a destra, verso l'interno del foglio. Tale collocazione, unica in *Invettive e licenze*, è già presente nell'autografo di C8D10. La prima e la terza strofa risultano identiche, come ripetizione di un *leitmotiv* dichiarativo-identitario. Le due coppie di versi sono separate all'altezza del passaggio da protasi ad apodosi, e presentano una specularità interna scandita anche sul piano dell'ordinamento – secondo lo schema:

- [avverbio] «se» (v. 1 e v. 6) : «non» (v. 2 e v. 7)
- [verbo] «viene» : «partirò»
- [sostantivo] «[la] guerra» : «soldato»

Le due dichiarazioni di non-partecipazione del soggetto scrivente all'eventuale conflitto sono intervallate da una considerazione di ordine collettivo e sociale. In riferimento al carattere ripetitivo del fenomeno – tragico – della leva, il poeta osserva che, nel caso in cui «la guerra» *venisse*, gli «usati treni» riprenderebbero «di nuovo» la loro funzione di trasporto dei «giovani sodati» verso la *morte*. Ancora, si osserva l'impiego di un *modus* ripetitivo, che determina il posizionamento in epifora delle tre componenti sostantivali plurali: «treni» (v. 3) : «soldati» (v. 4) : «madri» (v. 5). Nell'accostamento tra l'elemento del *treno* e quello dei «giovani» è possibile osservare l'influenza dell'archetipo penniano,⁵⁰ a cui si accosta una memoria di area quasimodiana nella connessione tra componente giovanile, il dato della *morte* e quello delle «madri». ⁵¹ La stratificazione interdiscorsiva è inoltre arricchita da quello che appare come un riferimento all'Ungaretti de *Il porto sepolto*, mediato dall'impiego della forma epigrammatica nella tematizzazione del rapporto con la guerra. A questo proposito di questo tratto, si presenta in linea lo scarto delle due strofe nel passaggio da C8D10 a NA14 e seguenti, che riduce l'orizzonte discorsivo e incrementa l'incisività dei riferimenti impiegati. Il duplice impiego della locuzione «atroce silenzio», così come quella di «Lontano, lontano, a morire» e il nuovo riferimento al dato della *maternità*⁵² risultano infatti volti, nella prima lezione, all'articolazione del primo segmento del testo (vv. 1-11) in senso ripetitivo, e polarizzato come maggiormente tragico (cf. riferimento al *grido* del *neonato* nella seconda delle strofe scartate).

Alla ripetizione del *leitmotiv* iniziale nella terza strofa, seguono nella quarta e nella quinta due distici focalizzati nuovamente sulla condizione del soggetto scrivente – nello specifico: relativi alle conseguenze del suo (ribadito) *non partire*, che consiste in un *tradimento*. Nei due blocchi si osserva la prosecuzione del contesto accumulativo-ripetitivo, veicolato dal raddoppiamento della forma verbale futura negli *incipit* – «sarò» (v. 8) : «[mi] farò» (v. 10) – e dalla rima «traditore» : «disertore» in punta del primo e dell'ultimo verso della coppia strofica. Il discorso tematizza così gli esiti del comportamento (ipotetico) del poeta sul piano marziale, generando una connessione tra il

50 Il riferimento è qui a *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, poesia-manifesto dell'estetica e della poetica di Penna – cf. commento a *Il mare di soggettività sto perlustrando*.

51 A questo riguardo, è infatti da considerarsi archetipica, per il canone novecentesco, la poesia di Quasimodo *Alle fronde dei salici*: «[al lamento] d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero | della madre che andava incontro al figlio | crocifisso sul palo del telegrafo?» (Quasimodo 1971, 127).

52 Cf. apparato.

«morire» dei «giovani soldati» e la *fulcrazione* a cui incorrerebbe per aver disatteso la chiamata alle armi. La sfumatura paradossale della coincidenza tra le due circostanze di morte è posta in risalto, inoltre, dal cambio di prospettiva discorsiva nel secondo segmento del testo (vv. 12-22). L'evocazione del dato memoriale trasferisce infatti il *focus* dal frangente della proiezione ipotetica a quello della realtà vissuta, dove il *racconto* della «nonna» assume un valore non solo testimoniale, ma anche connettivo-empatico.

L'inquadramento del fenomeno della guerra a partire dalla prospettiva affettiva pone in risalto l'aspetto grottesco – e, secondo la prospettiva di B. nel v. 9, la *vanità* – dell'intera vicenda. La selezione di un lessico quotidiano (ad es.: «ragazzino»), privo di arcaismi letterari, si colloca in questo senso in linea con l'intento di verosimiglianza che soggiace alla presentazione del discorso della «nonna» come effettivamente pronunciato – e dunque effettivamente impattante sulle emozioni del lettore. Ciò nonostante, nella strofa si osserva un'attenzione alla costruzione retorica, a partire dal chiasmo in apertura del discorso diretto: «tu» (v. 14), «io» (v. 15) : «tua madre» (v. 14), «ti» (v. 15). A quest'altezza, il posizionamento in punta di verso del lemma «madre», assente dalla lezione di C8D10, riprende inoltre quello delle «madi» nel v. 5. Sulla stessa linea strutturativo-retorica si pongono l'espressione metaforica «caldo di tanti corpi» nel v. 17 e l'adozione dell'ordinamento anastrofico tra i vv. 17-19 (dove il lemma «fratelli» richiama nuovamente all'immaginario ungarettiano).⁵³

La focalizzazione del *pensiero* della «nonna» sulle future «favole» raccontate per conciliare il «sonno» del poeta bambino, non ancora nato, si presenta come un elemento emotivamente connotato – in controtendenza rispetto al tono asettico assunto dal discorso poetico nella prima metà del testo. Nel passaggio da C8D10 a NA14 si nota la risoluzione, a quest'altezza, di un'ambiguità di significato generata dall'originale impiego di «le», in vece di «alle», a proposito delle «favole», la cui dimensione di oggetto del *pensiero* (v. 15) risulta invece incontrovertibile nella *princeps*. Lo straniamento dettato dall'alternanza delle prospettive espressive è quindi portato a un punto di culmine nella conclusione, dove l'invocazione relativa al *non vedere* «più guerre» riprende specularmente l'inizio della poesia. Il *venire* della «guerra» – scongiurato dalla «nonna» – comporterebbe infatti la *diserzione* e la *fulcrazione* del poeta. Tra i due piani temporali si crea così una risonanza parossistica: l'intenzione votiva dell'anziana («Dio non voglia!»), consapevole per esperienza diretta dell'orrore della guerra (vv. 15-19), anticipa la morte certa del soggetto scrivente in tale (ipotetico) contesto. Il passaggio da C6D4F4 a NA14 e seguenti contribuisce quindi a indentificare un'intenzione diretta di B. nel polarizzare la conclusione della poesia come momento 'empatico'. L'inserimento della maiuscola e del punto esclamativo – assenti nella lezione dattiloscritta – agisce, in questo senso, a implementare la sfumatura devozionale dell'invocazione, e a creare un contesto di maggiore aderenza mimetica al reale. Un punto di interesse è inoltre suscitato, a proposito di C6D4F4, dalla datazione, che anticipa di un anno quella della composizione della poesia (secondo C8D10) e quindi, potenzialmente, quella dell'incarcerazione di Braibanti. L'assenza di un riferimento di mese o giorno impedisce di collocare con certezza il frammento rispetto

53 G. Ungaretti, *Fratelli* in Ungaretti 2016, 77.

alla data della sentenza; tuttavia, risulta significativo notare come la sua composizione preceda di un anno quella del resto del testo.

A Carlo Betocchi

Sterile figlio della notte feconda
il rimorso appeso al filo del sonno

canta le sue sottili nenie, la sua ira
attraverso le coltri mezze nere
ma le sue grandi ali variopinte 5
non si spezzano all'urto del sonnifero
ospitale. Quando nato da un sogno

l'incubo ci porterà a te spiaggia
di un nostro perduto mare,

la tua fronte stellata, i tuoi occhi 10
scolorati baceremo e come

colombe dal desio chiamate
chiameremo l'amore col suo nome
maledetto.

NA19 113 / IL71, IL91 98 / TP 100

Poesia di quattordici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 5 / 2 / 2 / 3. Scansione: 10 11 - 13 [9+4] 11 10 12 11 - 10 8 - 10 10 - 9 11 4. Come accade anche negli altri casi delle persone a cui dedica dei testi in *Invettive e licenze*, Carlo Betocchi è vicino a B. a livello affettivo e interpersonale negli anni della composizione della raccolta. A dichiararlo è lui stesso (ad es.) in un intervento del 1987 presso un convegno dedicato alla figura dell'amico – che B. apre nei seguenti termini:

Ho conosciuto Carlo Betocchi in anni difficili, ma felici: gli anni del mio apprendistato poetico. Il fatto che Betocchi mi scrivesse,⁵⁴ in seguito, – a me giovane poeta bistrattato e sconosciuto – mi riempiva di stupore e ammirazione. Insieme a quelle di Marino Moretti, altro mio estimatore fedele, le lettere che ricevevo da Betocchi mi facevano bene. Scrivere diventava non un atto sterile e senza speranza, ma mi riordinava dentro un piccolo rumore di una società letteraria certo remota, che stava scomparendo, ma lontana, se Dio vuole, dai traffici romani o milanesi. Ero amico di altri due poeti che avevano avuto corrispondenza con Carlo Betocchi, Sandro Penna e Pier Paolo Pasolini, ma non

54 L'analisi dei documenti presenti nell'*Archivio Bellezza* non ha permesso di individuare materiali appartenenti alla corrispondenza. Di questa restano tracce presso il *Fondo Carlo Betocchi* nell'*Archivio contemporaneo* del *Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux* di Firenze, consultabile in: <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/carlo-betocchi/>.

osavo dire loro che ero in rapporto epistolare col poeta fiorentino che per me veniva da lontano, dal periodo dell'ermetismo senza essere ermetico.⁵⁵

Risulta significativo notare come all'altezza dello stabilirsi del contatto, e dunque in un momento per B. di giovane età e di «apprendistato poetico», questo risultasse già criticamente consapevole della distanza tra il proprio profilo autoriale e quello del poeta torinese. Distanza che, di fatto, trova un riscontro puntuale nella composizione di *Invettive e licenze*, in cui le convergenze interdiscorsive (e intertestuali) di area betocchiana risultano sostanzialmente assenti. Non è tuttavia impossibile tracciare delle coordinate di contatto tra l'opera poetica di Betocchi e quella del primo B. – a proposito, ad es., dell'elemento del dato del *corpo*. Si pensi, in questo senso, all'inquadramento nel titolo della sezione centrale dell'ultimo libro di Betocchi (*Poesie del sabato*, del 1980): «I resti del corpo» (Betocchi 1996, 421). Come puntualizzato da Giovanni Raboni, si tratta «del suo [stesso] corpo – il corpo che invecchia, che patisce, che si ribella, che cocciutamente, atrocemente ancora desidera».⁵⁶ La coincidenza tra questa prospettiva estetica e quella di B. non è difficile da rilevare – come anche a proposito di esempi relativi al volume pubblicato da Betocchi nel 1967 (dunque a ridosso dell'«apprendistato» di B.): *Un passo, un altro passo*, aperta proprio da un testo dedicato al tema del risveglio, della sofferenza notturna e della solitudine contemplativa:

O tu che, roco, vieni ogni mattina
sulla tua porta, flaccido, a spurgare
l'affanno notturno dell'asma
mentre scialli di sole risplendenti
trapassano di fresche ombre la via,
(Betocchi 1967, poi in Betocchi 1996, 279)

La comunanza nella radice ispirativa, evidente, è ad ogni modo inquadrata in un impianto formale molto distante da quello *bellezziano* – date (ad es.) la compattezza della scansione metrica e la tensione lessicale arcaizzante priva di elementi di rottura o di variazioni di registro. Stabilito questo quadro, la testimonianza di B. nell'intervento dell'87 torna ulteriormente utile, in quanto fornisce degli strumenti per interpretare i parametri di rapporto tra i rispettivi profili. Impiegando un procedimento di sovrapposizione proiettiva, il poeta descrive infatti la relazione tra Betocchi e Pasolini (oggetto del suo discorso) in termini applicabili al proprio stesso caso – come di seguito:

I rapporti tra Betocchi e Pasolini – ripeto – ci sono stati, ma non vanno cercati all'interno della loro opera o della loro posizione letteraria. Voglio dire che non è nella analisi dei testi dei due poeti così diversi tematicamente linguisticamente che si potrà stabilire un nesso.

55 D. Bellezza, *I rapporti tra Betocchi e Pasolini* in Stefani, Betocchi 1990, 199.

56 G. Raboni, *Premessa* in Betocchi 1996, XVI.

In linea con l'indicazione, mediata dal filtro della narrazione pasoliniana, è infatti possibile «stabilire un nesso» maggiormente stretto in area metapoetica – come mostrato chiaramente dalle prospettive critiche di Betocchi (tra cui, ad es., quelle raccolte negli scritti pubblicati su «Il Frontespizio»⁵⁷ negli anni Trenta). L'osservazione della sussistenza di uno stretto rapporto interpersonale tra i due poeti, inoltre, è coadiuvata dalla ricostruzione della trafila del testo, che ne mostra la pubblicazione in NA19 – dunque: già un anno prima dell'uscita di IL71. Quanto testimoniato dal poeta oltre quindici anni dopo, nell'intervento fiorentino, trova così una conferma in questo dato. Nella stessa ottica, è possibile identificare un ulteriore elemento di interesse nel fatto che a *Invettive e licenze*, ancora nel 1971, viene conferito il Premio Gatti da una giuria di cui lo stesso Betocchi fa parte.⁵⁸

L'accoppiamento di due versi nella prima strofa del testo è poi ripetuto nella terza e nella quarta – anch'esse formalizzate come distici. Nella disposizione delle componenti sostantivali e aggettivali, intervallate da preposizione articolata, il v. 1 presenta una struttura simmetrica: A / B / B / A. La collocazione del termine «sterile» in posizione incipitaria afferisce a un tema centrale della raccolta, come pure il lemma «notte». L'associazione del sostantivo «figlio» a quest'ultimo, tramite specificazione, si presenta come una ripresa del primo verso della mariniana *Al sonno*: «O del Silenzio figlio e de la Notte,» (Marino 1913, 104). L'ipotesi è avvalorata dall'impiego comune del lemma «sonno», utilizzato da B. nel v. 2 e rilevato dal posizionamento conclusivo, e già presente in *Al sonno* – oltre che nel titolo, in apertura del terzo verso: «Sonno gentil». A ciò si aggiunge la citazione topica dell'elemento dell'*amore*, rispettivamente presente nel v. 13 di *A Carlo Betocchi*, e nel quarto di *Al sonno* («al ciel d'Amor»). Ancora a proposito del primo verso, si osserva l'opposizione tra il primo e l'ultimo lemma: «sterile»: «feconda». Le due dimensioni contrappongono la persona *generata* (verosimilmente identificabile nel dedicatario) e l'elemento notturno *generante*. La cornice onirica così stabilita è poi estesa al verso successivo – in cui, metaforicamente, l'elemento del «rimorso» è presentato come fisicamente annesso al «filo del sonno». Quest'ultimo sintagma presenta una somiglianza con un'espressione già dannunziana impiegata ne *Le faville del maglio*, in cui si legge de «l'attitudine più acconcia per riprendere il filo del sogno» (D'Annunzio 1928, 217). Nel suggerire la connessione, alla coincidenza parziale tra i due sintagmi si aggiunge l'osservazione del posizionamento, da parte di B., del lemma «sogno» in chiusura della strofa successiva (in ripresa del tema della natalità notturna: v. 1 - «figlio della notte»: v. 7 - «nato da un sogno») – dunque: in una sede speculare.

57 Gli scritti sono poi raccolti in volume due anni prima dell'intervento di B., in Betocchi 1985. In particolare, a proposito delle vicinanza tra la prospettiva di quest'ultimo e quella del poeta romano, si vedano ad es. *Leopardi e noi* (in «Il Frontespizio», anno IX, nr. 9, settembre, 1937, 666-9, poi in Betocchi 1985, 101-4) e *La lezione di Rimbaud* (in «Il Frontespizio», anno X, nr. 7, luglio, 1938, 411-14, poi in Betocchi 1985, 128-32).

58 *Assegnato il Gatti* 1971, 11. La questione è rievocata da B., ancora, nell'intervento – cf. *Bellezza* 1987b, 200.

La tensione onirica è rafforzata dalla personificazione del «rimorso» in apertura del v. 3. Il lemma, connotato in senso lirico-drammatico⁵⁹ e già ampiamente attestato in area dannunziana,⁶⁰ appare come una tessera baudelairiana da *Remords posthume* – in cui, pure, si registra il posizionamento incipitario della contestualizzazione (metaforica) notturna (Baudelaire 1996, 78). L'accostamento connotativo «sottili nenie» riprende il *modus* di associazione fisico-immateriale già osservabile nel verso precedente, a proposito della connessione tra «filo» e «sonno». La ripetizione interna «le sue»: «le sue», inoltre, introduce una trama reiterativa, ripresa poi nel v. 5 («le sue») e nel v. 12 («col suo») – e implementata, tramite *variatio*, nel v. 10 («la tua»: «i tuoi»). Gli elementi cantati dal «rimorso» del «figlio» (le «nenie» e l'«ira»), negativi, implicano nel testo una sfumatura lugubre, a cui pure contribuisce nel v. 4 l'immagine delle «coltri mezze nere». Il dato coloristico è poi contrapposto a quello delle «grandi ali variopinte», che determina una contrapposizione figurativa – corroborata dal posizionamento della congiunzione avversativa in apertura di verso. La conseguente dichiarazione sul *non-spezzarsi* delle «ali», recante ancora una sfumatura onirica, determina una lettura delle stesse come *fisiche* – e appartenenti dunque a un corpo ornitologico. Il riferimento permette di leggere il «canto» non come un richiamo alla dimensione poetica (pure, implicata nella stratificazione di senso), ma a quella del verso dell'animale – poi citato apertamente nell'*incipit* dell'ultima strofa.

La *resistenza* della componente fisica è comunque ricondotta a una dimensione metaforica, tramite il rimando all'«urto del sonnifero» – nuovamente ascrivibile al tema notturno. L'*enjambement* che separa il sostantivo dall'aggettivo tra i vv. 6-7 attenua l'allitterazione vocalica tra finale e iniziale, e pone in risalto la nuova personificazione, dettata dalla connotazione del farmaco come «ospitale». Il lemma è infatti rilevato dall'isolamento in posizione iniziale tramite il punto fermo, che conclude il primo periodo (vv. 1-7) e apre a un secondo esteso fino alla conclusione (vv. 7-14), determinando la separazione del testo in due blocchi sintattici di uguale estensione. Il nuovo riferimento al «nato», che conclude la seconda strofa, è poi traslato nella successiva come «incubo». Tramite il lemma è ripresa la tensione negativizzante dei vv. 3-4, nuovamente seguita da un contralto positivo localizzato nella figurazione marittima – in cui è comunque presente una sfumatura malinconica, dettata dall'aggettivo «perduto». L'associazione tra quest'ultimo e il termine del «mare» appare come un calco sabiano da *Ebbri canti*, nel cui decimo verso già si legge di un «antico

59 È da segnalarsi, a questo proposito, il caso significativo dell'attestazione gozzaniana nel titolo di *Un rimorso* (Gozzano 1907, 79-80), che costituisce uno dei testi più iconici del torinese. In aggiunta, risulta interessante notare le occorrenze diverse occorrenze del termine all'interno del *Canzoniere* sabiano (nove singolari e una plurale), a fronte: a) della citazione – inconsueta, per B. – dello stesso Saba nell'arco dell'intervento dell'87: «Saba diceva in uno di quei suoi aforismi che fanno di lui un vero saggista che per essere veramente un poeta un individuo deve avere nel suo cuore due anime: quella di un bambino che si stupisce del mondo e quella di un uomo che non si lascia travolgere da questo sbigottimento e stupore» (Bellezza 1987b, 20); b) del calco nel v. 9 – approfondito di seguito.

60 Attestata dalla rilevazione dei dati IntraText in settantatré occorrenze – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/TW.HTM>.

mare perduto». ⁶¹ L'inversione dell'ordine sostantivale-aggettivale e la sostituzione di «antico» con «nostro» attenua il senso arcaizzante della locuzione – già di per sé interessata da una sfumatura aulica. Nel distico successivo è espresso un riferimento diretto alla persona dell'altro da sé, che consegue alla connotazione dell'orizzonte marino come condiviso. Il tratto possessivo è così traslato dalla pluralità alla singolarità («nostro»: «tua», «tuoi»).

Nei vv. 10-11 il poeta affianca così due specificazioni descrittive, ancora metaforiche, sulla persona dell'altro. Agli elementi fisici della «fronte» e degli «occhi» sono associati gli aggettivi «stellata» e «scolorati», tra loro in una risonanza allitterativa (che si aggiunge alla trama ripetitiva già osservata). Il secondo aggettivo è dislocato in apertura del v. 11 tramite *enjambement*, come pure il sostantivo «colombe», in posizione iniziale della strofa successiva, che assume il valore di termine di paragone all'interno di una similitudine sospesa dalla separazione strofica. Il nuovo utilizzo della forma plurale per il verbo *baciare*, in coincidenza dell'aggettivo possessivo nel v. 9, ne problematizza l'interpretazione suggerendo l'ipotesi di una *pluralizzazione* della persona stessa del poeta. Questa riguarda anche il dato animale, declinato al plurale – come pure il verbo *chiamare*, a esso associato e inquadrato nella ripetizione diaforica: «chiamate»: «chiameremo». Il v. 12 costituisce inoltre un particolare punto di interesse intertestuale, presentandosi come un calco di Inf V 82: «Quali colombe dal disio chiamate».

Il riferimento all'elemento del *desiderio* è connesso alla citazione finale del tema dell'omosessualità, mediato dalla perifrasi dei vv. 13-14 in riferimento alla dimensione *maledetta* dell'«amore» stesso. Alla proiezione futura sul *chiamarlo* «col suo nome» corrisponde infatti un'assenza di nominazione nel presente. Il frangente coincide con il momento stesso della composizione, l'assenza di vocazione diretta è sostituita dal termine «maledetto», impiegato in senso allusivo. È così generata una sovrapposizione implicita tra la dimensione identitaria *maudit* e quella dell'*amore propriamente chiamato* – che resta come una possibilità utopica, per il poeta, a fronte del suo confinamento in una cornice onirica e d'insonnia, in quanto (come le «ali») resistente *ai sonniferi*.

61 U. Saba, *Mediterranee* in Saba 2001, 543. La sussistenza del richiamo è avvalorata a fronte di quanto già rilevato a proposito del lemma «rimorso» e della citazione nell'intervento dell'87.

 All'Ambra Jovinelli

I

Cinema in penombra che m'accoglievi
 pomeridiano ragazzo imberbe
 col pudore infedele e rauco alla bisogna
 taciturna dell'amore desolato,
 m'accogli e m'adagi su una tua 5
 cigolante poltrona. Vuoto d'intorno
 lo scenario dei miei teatrati lutti
 aspetta di riempirsi tacitamente
 servile, di sorde complicità fasciato,
 di labbra sottili che vanno e vengono, 10
 di nervose mani che cercano altre mani:
 simmetrie d'emisferi rapidamente
 penetrati.

II

L'errore qui non esiste. Esistono
 infelici gli errori di un attimo 15
 che piamente il destino s'affanna
 ad inseguire nel lurido gabinetto,
 dove ogni regola è un labirinto
 che conduce al Minotauro feroce
 e i giorni preparati dalla morte 20
 sono concessi alla vita fisiologica:
 coltello per uccidere il mio cuore
 dove cade il Tempo di vivermi
 così prontamente:
 labirinto che non conduce a nessuna 25
 salute del piacere e dell'eccesso,
 non ha che la sua fine nel sesso,
 ma è il tempo solo che vola
 senza senso, nel riflesso di questo
 trapasso arcaico ai ginnasi d'Atene. 30

III

Urlo qui la mia fame, un gesto
 ripeto quotidiano, cercato
 e ritrovato in trecento lirette
 confuse nelle sacche sporche
 di innamorati palpeggiamenti. 35

IV

Addio adolescenza, miserabili catene
 della speranza! Ora è lividamente certa
 all'eccitato una mano presta
 a piegarlo al furtivo amore
 del povero: strapazzo breve, 40
 fracasso di poltrona addomesticata
 da qualche sudore di ragazzetto
 che sognando di... nel sesso ingordo
 della sua ragazza, aspetta docile
 il cliente, la richiesta infame 45
 di chi guardando la vita addormentato
 crudelmente è risvegliato alla realtà
 dalla mobile vita che si muove
 dentro i calzoncini di qualche ragazzo.

V

Fuori i ragazzi andranno lieti in giro. 50
 Scenderanno a fiume a raccogliere
 i frutti di qualche loro segreto:
 maschile presenza dell'inconscio
 ambivalente che sgomina il giorno
 femminile e austero di sapersi fonte 55
 di lucro, pieno di morte da congedare
 virilmente.

VI

Io, con gli occhi bendati, assente,
 sbandito uccello della notte
 perso in un inutile richiamo 60
 batto nel freddo i piedi
 e la mia storia solo da me saputa
 si perde chiara nella lieve nebbia
 del fiume che arresta il mio cuore
 ad un sogno illuso, presente 65
 come Dio ovunque impaziente
 si apra all'aria un sesso di ragazzetto,
 e qui, lontananza infallibile,
 affanno cieco, coi ragazzi
 a lato che la pubertà infiora 70
 sul volto amaro di miseria,
 il tempo si dilata, finalmente esiste
 nel possesso dell'occhio che trascura

il film
e l'impossibile come fulmine precipita. 75

VII

Ma è notte ormai per il poeta
che al falso abbraccio della modernità
preferisce la grande stella del tramonto
della civiltà.

Irsuta stella in corsa ancora 80
ma quasi tramontata ormai
che non si moltiplica più
in migliaia di stelle lontane.

Ogni alba è una resurrezione, ritorno 85
alla pluralità, ma noi abitatori della notte
non arriveremo mai all'amore
della nostra decadenza!

Cancellando il nome dell'amore
dal Libro della vita, ci si ritrova 90
qui a spetalare un sesso...
come fosse la fine del mondo.

NA16 149 / IL71, IL91 99 / P02 17 / TP 101 / PTU12 247 / QP2 132

Documenti: C2D47, C3D31v, C8D5

Datazione: 1968 (NA16)

In C2D47 la poesia appare priva di titolo e di indicazioni numeriche per i singoli segmenti (assenti anche in C8D5 e NA16). Viene preceduta dai sei versi inediti:

O testimone infedele così sciancato
t'aspetta Penelope dove la pensi
rifocillando sopravvivrà
a questo amore morto.
Falso † a tutte le cose
tornerai

Dal diciannovesimo alla fine del foglio, il testo si discosta in maniera sostanziale dalla *princeps*, in coincidenza di C8D5, come di seguito:

scalcinato e scritto di maledizioni,
di perdizioni di chi, perso, spreca
i giorni preparati dalla morte (in C8D5: «dalla morte >†<»)
alla vita fisiologica, insensata:

cuore gonfio d'amore sterile
 e abusato di sapersi tale, esistente, (in C8D5: «e abbuaiato di»)
 quotidiano, cercato, ritrovato
 nel miserabile cinema da trecento lire:
 lirette perdute nelle sacche >†<

In C8D5, il testo – nuovamente privo di titolo e di numerazioni – è dattiloscritto su un foglio numerato a mano «1» nell'angolo superiore destro. Rispettivamente a sinistra e sotto la cifra numerica sono presenti due appunti: il primo, per cui viene impiegata una penna di colore blu, recita: «>ti ag<giungo questa poesia.»; il secondo, a penna nera: «non c'è». In aggiunta, allineati al margine verticale destro del foglio (dunque: in posizione laterale rispetto ai vv. 16-29 della poesia), appaiono manoscritti quattro versi di difficile lettura:

(a matita) gli † sfumati
 (a matita) come li vuoi
 (a penna nera) nei † squallidi †
 (a matita) bellezza †

Nella lezione sono assenti i sei versi aggiunti in C2D47 (*O testimone infedele così sciancato*, ecc.); altri quattro versi seguono a «lirette perdute nelle sacche»:

sporche di palpeggiamenti innamorati
 a colui che crescendo spegne il fantasioso
 amore dell'infanzia pervertita
 per un vendersi sciatto

Questi ultimi raggiungono il margine inferiore del foglio – come già «lirette perdute nelle sacche» in C2D47. L'interruzione e la numerazione portano così a supporre un'originale continuazione della lezione, che tuttavia non è presente nell'Archivio. Come testimone di interesse, a C2D47 e C8D5 si aggiunge C8D31v – solo a proposito dei vv. 17-18 del testo, che risultano accorpati un unico verso: «ogni regola è un labirinto e conduce al Minotauro». Quest'ultimo è manoscritto a ridosso del margine superiore del foglio (fittamente annotato) come primo verso di quella che appare una composizione di 33 versi (di cui 9 parzialmente illeggibili a causa del deterioramento della carta) e 5 righe di prosa. Tale corpo testuale, inedito, appare contiguo a quello di C8D31r, in cui si registrano altri 28 versi – assenti anch'essi da TP.⁶²

C2D47 1-2. Cinema in penombra che m'accoglievi | pomeriggio ragazzo imberbe]
 >Buio, pesto cinema< (*in interlinea*: «Cinema in penombra,») pomeriggio | che m'accoglievi ragazzo imberbe, | 6. poltrona. Vuoto] poltrona : vuoto 15. infelici gli errori di un attimo |] infelici, gli amori di un attimo, | 16-17. che piamente il destino s'affanna |

62 L'assenza della riproduzione del testo complessivo nell'apparato è dovuta al rispetto delle condizioni poste dal prof. Giuseppe Garrera – titolare privato e curatore (in sede di conservazione e di disposizione museale) dell'Archivio.

ad inseguire nel lurido gabinetto, |] che il destino s'affanna d'inseguire, | piano, dentro il lurido gabinetto

C8D5 1-2. Cinema in penombra che m'accoglievi | pomeridiano ragazzo imberbe | Cinema in penombra, pomeridiano | che m'accoglievi ragazzo imberbe, | 6. poltrona. Vuoto] poltrona: vuoto 15. infelici gli errori di un attimo |] infelici gli amori di un attimo | 16-17. che piamente il destino s'affanna | ad inseguire nel lurido gabinetto, |] che il destino s'affanna ad inseguire, | piano, dentro il lurido gabinetto

C247, C8D5 3. col pudore infedele] testimone infedele 4-5. desolato, m'accogli |] desolato || m'accogli 7. teatrati lutti |] miei malinconici lutti || 8. riempirsi tacitamente |] riempirsi, dapprima tacito, | 9. servile, di sorde complicità fasciato, |] servile, fasciato di sorde complicità, | 10. di labbra sottili che] di sottili labbri che 11-13. di nervose mani che cercano altre mani: | simmetrie d'emisferi rapidamente | penetrati.] di mani nervose che cercano altre | mani, sporche, dolci mani per altri || scontri di palpitanti >carni< (*solo in C2D47*) adagi. || 14. L'errore qui non esiste. Esistono |] Non esiste qui l'amore, perché esistono |

NA16 43. sognando di... nel sesso] sognando di pisciare nel sesso 87. decadenza! |] decadenza. | 90-1. un sesso... | come] un sesso da succhiarsi | come

Poemetto di novantuno versi in sette strofe numerate, secondo lo schema: 13 / 17 / 5 / 14 / 8 / 18 / 16. Si tratta dell'unico testo del suo genere all'interno di *Invettive e licenze*, in cui risulta predominante la dimensione della lirica singolare, in linea con il modello canzonieristico petrarchesco. Oltre che dalla lunghezza, la particolarità del testo è osservabile a livello della dedica al luogo fisico, che costituisce un *unicum* nella raccolta. Non si tratta tuttavia di una novità all'interno della produzione di B. – il quale, prima dell'uscita di *All'Ambra Jovinelli* in NA16, aveva già pubblicato il poemetto *Colosseo* (poi non accolto in volume in IL71 e seguenti) in NA13. La continuità estetica con quest'ultimo è osservabile a partire dal suo *incipit* («Colosseo che mi hai cresciuto agli amori | rientro in te come nel ventre di mia madre»),⁶³ che mostra la connessione tematica tra l'ingresso dell'lo in uno spazio (fisico e metaforico) *accogliente* e la relazionalità omosessuale in esso vissuta. La rete di connessioni intertestuali interne all'opera di B. che interessa *All'Ambra Jovinelli* è inoltre estendibile a un orizzonte – anche – posteriore alla sua pubblicazione, come mostra il caso di *Lettere da Sodoma*. Nel romanzo epistolare si osservano infatti più punti di contatto tra lo spazio fisico del «cinema» e gli elementi tematici ed estetici della sessualità omogenerica maschile⁶⁴ e della solitudine esperita⁶⁵ – già centrali nel poemetto.

63 NA13 42.

64 Bellezza 1977, 46: «Caro Mario, poco fa Luciano mi ha dato un bacio; mi sono subito eccitato; mi sono masturbato, mentre lui per riempire la sua noia, se n'è andato al cinema».

65 Bellezza 1977, 24: «Quella sera eravamo andati tardi al cinema: a vedere un film di Dryer un po' noioso e avevamo fatto tardi. Luciano, poverino, era al suo terzo tentativo quando bussò la volta fatale in cui io dentro il letto cullavo la mia solitudine mortale».

L'orizzonte di organicità tematica tra quest'ultimo e il *corpus* di *Invettive e licenze* risulta molto esteso, come mostrato dall'analisi. Tale contesto è testimoniato anche dall'osservazione della variantistica – sia precedente alla pubblicazione in rivista, sia (come approfondito di seguito) a proposito del passaggio dalla lezione di NA16 alla *princeps*. Pur mostrando dei punti di divergenza sostanziale dalla lezione di IL71 e seguenti, l'analisi dei testimoni rivela infatti una prospettiva compositiva già organica in sede della prima stesura. È emblematico, in questo senso, il caso della citazione di «Penelope» nei quattro versi iniziali (poi espunti) di C2D47, che anticipa l'impiego della materia mitologico-tradizionale dei vv. 18-19. Nelle stesure precedenti alla prima pubblicazione in rivista – consultabili in apparato – non sono infatti identificabili significativi punti di divergenza tematica ed estetica dalla *princeps*. Considerando quanto sottolineato a proposito dell'organicità del testo con il frangente allargato della produzione di B., tale dato mostra lo stabilirsi di un contesto stilistico estremamente coerente già nella sua fase compositiva iniziale.

La questione della coerenza del poemetto rispetto all'orizzonte allargato della pratica compositiva di B. interessa la sua figura anche a livello biografico e relazionale – oltre che critico. È infatti significativo notare come il forte carattere di emblematicità assunto dal testo, in virtù delle ragioni di organicità di cui sopra, determini un fenomeno di associazione nominale relativo all'identità stessa della persona del poeta. In un ricordo degli eventi dell'estate del 1975, pubblicato su *La Stampa* nel 1991, Laura Betti dichiara infatti che il soprannome attribuito affettivamente a B. nel frangente amicale fosse proprio: «Aduca Jovinelli» (Betti in Deaglio 1991, 15). Il dato è particolarmente rilevante, in quanto lo pseudonimo viene già impiegato da lei nel *memorie Teta veleta* – pubblicato nel 1979. Nel testo di quest'ultimo si identifica così una serie inedita di riferimenti inediti a B., che appare descritto in maniera coerente con l'«autoritratto poetico» formalizzato in *Invettive e licenze* e, in particolare, in *All'Ambra Jovinelli*. Un esempio in questo senso è offerto dal riferimento di Betti alla ricerca, da parte di B., di contesti di relazionalità sessuale in spazi romani topicamente connotati – come quello del *Colosseo* a cui (come poi all'*Ambra Jovinelli*) il poeta dedica un poemetto in *Nuovi Argomenti* prima, e in IL71 e seguenti poi:

Invece l'Aduca [Jovinelli] fa di tutto e, anche se si rimpicciolisce e s'incurva per far vedere la disperazione, sotto, ben nascosti, c'ha dei grossi muscoli. D'altra parte con il cazzo nero sempre fuori e dentro la mutanda, al sole, al vento, sotto la pioggia o la neve, in mezzo ai buchi del Colosseo, si diventa robuste per forza.⁶⁶

66 Betti 1979, 70. Un riferimento implicito alla dimensione identitaria di Aduca Jovinelli come «Dario Bellezza» è presente nella *Nota dell'autore* annessa al volume. Qui Betti scrive: «Nel 1984 successe un fatto clamoroso di cui si occupò il Tg2+7 in cosmo-visione a colori virati in bianco e nero: il poeta Dario Bellezza venne colto sul fatto e cioè con vistosissima coda di lupo nero lievemente rossiccia e spelacchiata, alle ore 23,45, al Colosseo, con l'aggravante di aver sostenuto il diritto al pelo con un gruppo di emigrati milanesi ivi accampati in un frigo di marca Etas Kompass, e di avere inoltre vantato una generica "inviolabilità del poeta" stando al paragrafo 34 della legge 2387/F/79 sul "buon senso comune della trasgressione"; più avanti, nel medesimo paragrafo, l'autrice passa dal nome di battesimo allo pseudonimo: «Il centro storico di Roma è quasi deserto. [...] Aduca Jovinelli non si muove da Campo de' Fiori. Puntuale, alle 8,37 del mattino, spalanca la finestra perché deve passare il cascherino del fornaio» (Betti 1979, 171-2).

I

Scansione: 11 10 14 [9+5] 10 9 12 11 12 13 [3+10] 12 [6+6] 14 [7+7] 12 4. Il primo verso è dedicato alla contestualizzazione delle coordinate esperienziali del soggetto scrivente, che presenta sé stesso nell'atto di essere accolto da un «cinema» personificato. L'intestazione di dedica permette di identificare il riferimento nel cinema pornografico romano dell'*Ambra Jovinelli*⁶⁷ (oggi convertito in teatro). Tramite la dislocazione dell'aggettivo «pomeridiano» nel secondo verso, il poeta crea una sovrapposizione referenziale tra gli elementi del «cinema» e del «ragazzo». Quest'ultimo è inquadrato in un'alternanza (A / B / A)⁶⁸ tra i due aggettivi, con cui vengono sottolineati il suo stato di inesperienza e il frangente temporale del *pomeriggio* in cui l'azione tematizzata si svolge. Guardando a C2D47 e C8D5, le coordinate di questa appaiono diversamente focalizzate – sia in funzione dell'apertura sull'elemento del «buio» (poi attenuato nella «penombra»), sia della connotazione del sé giovanile come «testimone». Lo scarto di quest'ultimo termine, in particolare, determina un significativo cambiamento dell'orientamento tematico della poesia: eliminata la categoria testimoniale, le circostanze descritte e le relative implicazioni identitarie ed esistenziali dell'io sono inquadrate in maniera non-mediata. Senza la schermatura garantita dall'osservazione funzionale al racconto, in altre parole, il «ragazzo» è collocato come parte attiva del contesto stesso – in cui interviene: non *da* «testimone», ma *con* il suo «pudore». Il ricordo del *cinema pomeridiano*, che viene rievocato al momento della composizione, è così spogliato della ragione morale-positiva della testimonianza. Per converso, assume i caratteri di un'esperienza picaresca rovesciata – come *imprinting* sessuale dell'io adolescente.

Nel v. 3, l'uso delle tessere espressive colloquiali «col» e «alla bisogna» veicola una tensione opposta a quella lirico-arcaizzante implicata dall'elisione vocalica nella locuzione «m[i] accogli» del primo verso, poi ripetuta nelle due occorrenze del v. 5 (rilevate, in C2D47 e C8D5, dalla posizione incipitaria, derivata separazione strofica poi scartata nella *princeps*). Il portato emotivo del «ragazzo» è qui descritto nei termini di un *bisogno* «dell'amore desolato» – dunque: come una pulsione *taciuta* (in metonimia: la «bisogna» è «taciturna» in vece del *soggetto taciturno* e *bisognoso*) e negativizzata dalle circostanze presenti. All'altezza del v. 4 è già possibile osservare un accumulo aggettivale, che implementa la sfumatura diegetica della strofa – orientandola come

67 Nato come teatro di varietà nel 1909, la struttura inizia a ospitare spettacoli filmici di spogliarello e a luci rosse nella seconda metà degli anni Sessanta, quando: «Con il progressivo avanzare del tempo e la concorrenza di cinema prima e della televisione poi, l'Ambra Jovinelli ripiegò prima sulle sole proiezioni cinematografiche, poi sugli spettacoli di spogliarello seguiti da film erotici di gusto affine. Negli anni Settanta era diventato definitivamente un cinema a luci rosse» (*Storia*, 1970, consultabile in: <https://www.ambrajovinelli.org/storia/>). A fronte di un fallito tentativo di conversione della struttura da parte di Graziano Jovinelli, che «aveva, infatti, nel gennaio del 1978, rilanciato nel suo locale, dove si avvicendavano film di scadente qualità e spettacoli di spogliarello» (Acconciamesa 1979, 11) una diversa linea di intrattenimento, nel palazzo continua la messa in scena pornografica fino al 1982 – quando un incendio lo devasta e ne determina la chiusura, fino alla seconda metà degli anni novanta (cf. *Storia*, 1982 e 1996-2009).

68 A come valore aggettivale; anche di seguito nel commento.

una vera e propria reminiscenza esperienziale (come si è visto: non *testimoniale*). Anche il v. 4, come il v. 2, presenta un posizionamento aggettivale secondo lo schema: A / B / A. Tra il v. 5 e il v. 6, inoltre, separata da *enjambement*, si registra la sequenza A / A / B. La prolessi di «cigolante» veicola ancora la sfumatura arcaizzante – a seguito, pure, della duplice ripetizione elisiva nel verso precedente. In quest'ultimo, il soggetto è ancora connotato come passivo rispetto all'azione del «cinema», che viene scandita sia in senso incorporeo (*accogliere*, in ripetizione del v. 1) sia fisico (*adagiare*).

L'elemento della «cigolante poltrona» conclude il primo periodo sintattico della strofa – a cui segue un secondo esteso fino al v. 13. Il v. 6 è simmetricamente separato dal punto fermo in due blocchi composti da due associazioni connotative. La spezzatura tra i due è rafforzata nella *princeps* dal punto fermo, che sostituisce i due punti impiegati in C2D47 e C8D5 (rispettivamente: introdotti da uno spazio vuoto, e accorpati come secondo norma grammaticale al termine di «poltrona»). Al riferimento al sedile del cinema segue una figurazione relativa all'ambiente circostante, presentato come «vuoto d'intorno» – semanticamente in linea con la *desolazione* implicata (già in punta) nel v. 4. Proseguendo nella sovrapposizione tra la descrizione ambientale e lo stato esperienziale ed esistenziale dell'io, nel v. 7 i due piani convergono come «scenario» dei «teatrati lutti» del poeta. L'aggettivo – coniato da B. e mai più usato nella sua opera poetica – implica una stratificazione che coinvolge ancora l'ambiente circostante dell'*Ambra Jovinelli* come correlativo fisico della percezione soggettiva, di ordine funereo. Come già il «cinema», il «vuoto» stesso è personificato, in quanto *in attesa* di un paradossale *riempimento*.

Quest'ultimo aspetto introduce, nei vv. 9-13, un contesto allusivo-sessuale basato ancora sulla sovrapposizione di cui sopra – attestata anche nello slittamento dell'attribuzione di passività, dapprima riferita al «ragazzo» e poi trasferita al (suo) «vuoto», che risulta *tacito* (come già «la [sua] bisogna») e «servile». Il contesto descritto assume così delle sfumature oniriche, introdotte dall'associazione metaforica: «fasciato» di «complicità». Proseguendo nell'impiego aggettivale, gli elementi fisici delle «labbra» (nella forma arcaizzante «labbri» in C2D47 e C8D5) e delle «mani» sono accompagnate nei vv. 10-11 da due connotazioni disposte in maniera chiasmica. L'associazione è rafforzata dalla ripetizione anaforica della preposizione, che crea un contesto reiterativo funzionale alla specificazione su che cosa *riempia*, metaforicamente, il «vuoto». Nei testimoni, in linea con questa *ratio*, si osserva inoltre l'implemento dell'accumulo aggettivale relativo alle «mani», poi scartato e ridotto al singolo aggettivo funzionale alla creazione del chiasmo.

L'allusione al contesto dell'attività sessuale interna al cinema, infine, è resa esplicita nei due versi conclusivi della strofa, dove tramite la perifrasi «simmetrie d'emisferi» il poeta richiama all'elemento dei glutei – «rapidamente» *penetrati*. La dislocazione del lemma come unico elemento del v. 13 ne pone in rilievo la dimensione sessualizzata, attribuendo a quest'ultima un valore centrale sul piano tematico. È così fornita da B. una chiave di lettura per interpretare il metaforismo della strofa nella sua interezza – in anticipazione, inoltre, della tematizzazione dell'intero testo. Questo aspetto è già presente in C2D47 e C8D5, dove tuttavia il *fulmen in clausula* è formalizzato in maniera minormente esplicita. Ciò si deve alla cassatura del lemma «carni» nel manoscritto, e al posizionamento singolarizzante non di un lemma unico (come poi «penetrati»), ma di un intero verso, isolato tra la prima e la terza strofa. L'elemento centrale

di quest'ultimo è inoltre costituito dai «palpitanti adagi», e dunque da una locuzione metaforico-allusiva di natura più vaga e dalla sfumatura arcaizzante – poi cassata.

II

Scansione: 12 11 10 13 [5+8] 10 11 11 13 [8+5] 11 10 6 12 11 10 8 11 11. La strofa è aperta da una formulazione assertiva a proposito della categoria dell'«errore», che il poeta dichiara essere *inesistente* nell'*hic et nunc* delle circostanze esperite all'interno del cinema. Il lemma è rilevato dal posizionamento incipitario e dalla ripetizione nel verso successivo, in cui ritorna declinato al plurale («errori») e personificato («infelici»). Alla coincidenza si aggiunge quella del verbo *esistere* localizzata interamente nel v. 14 e separata da punto fermo: «esiste»: «esistono». Il contesto di risonanza così osservato appare depotenziato in C2D47 e C8D5, dove in vece del termine «errori» è impiegato «amori». Oltre a rafforzare la trama ripetitiva, nella *princeps*, la sostituzione interviene a smussare la sfumatura tradizionale-patetizzante implicata, al contrario, dalla pluralizzazione dell'*amore* (come secondo l'archetipo ariostesco,⁶⁹ poi leopardiano).⁷⁰ È comunque osservabile una tensione arcaizzante, veicolata dall'elisione vocalica in «s[i] affanna» e dall'avverbio «piamente»,⁷¹ assente nelle lezioni precedenti alla *princeps*. Nell'ambito di tale tensione, ancora, si assiste alla personificazione del «destino» al pari degli «errori», a fronte di un brusco abbassamento di registro dettato nel v. 17 dall'espressione «lurido gabinetto» (in cui, pure, si registra una prolessi aggettivale).

La sovrapposizione tra i piani espressivi è proseguita con la citazione del «labirinto» e del «Minotauro», in chiaro richiamo alla narrazione mitologica. Gli elementi – topici – della tradizione culturale vengono impiegati in senso metaforico, e asserviti a un discorso allusivo. A partire dalla dichiarazione iniziale di *inesistenza dell'errore*, il poeta esprime infatti una prospettiva che de-negativizza i dati dell'orrore e dell'oscenità. Questi sono al centro della narrazione (onirica) su quanto esperito, e appaiono privi di una connotazione moralistica. All'interno del «gabinetto» sono infatti le *regole a condurre* al «Minotauro feroce». Si osserva così una stratificazione di significato a proposito dello spazio «lurido» (coincidente con il «qui» del v. 13) che assume una duplice valenza – parimenti metaforica ed empirico-effettiva. Il senso della sovrapposizione è restituito chiaramente dai vv. 20-1, in cui appare dichiarata la coesistenza (per *concessione*) dei «giorni preparati dalla morte» nella «vita fisiologica». Il dato esiziale è quindi introiettato dal poeta come parte integrante dell'accadere fenomenico soggettivo.

69 Ariosto 1960, I, 1: «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori».

70 G. Leopardi, *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone nella «Repubblica»* in Leopardi 1993, 30: «cantor vago dell'arme e degli amori».

71 Oltre alle diffuse attestazioni nel canone letterario in senso generale, l'avverbio assume una particolare rilevanza semantica in funzione della sua attestazione in area pre- e primocontemporaneità – cf. ad es.: U. Foscolo, *Le grazie* in Foscolo 1968, 121: «e a te il pensier: ché piamente a queste | Dee non favella»; S. Corazzini, *La chiesa venne riconsacrata... in Corazzini 1999, 126: «biancheggiò davanti a Gesù | piamente la cotta del sagrestano morto».*

Segue nei vv. 22-4 una descrizione di tale fenomeno, che coincide metaforicamente con un «coltello». Attraverso la formula *sineddotica* «uccidere il mio cuore» (l'organo della persona in vece della persona) è ribadita la sfumatura mortuaria dello stato esistenziale del soggetto scrivente *nel vivere*. È infatti impiegato l'avverbio «dove» (in posizione iniziale, in ripresa del v. 18) per ribadire il posizionamento deittico del discorso e contestualizzarne la dimensione in senso presente. L'*accoltellamento* accade infatti all'io nell'orizzonte della *vita* vissuta «prontamente» – dunque: nello specifico del frangente comportamentale sessualizzato esperito nel Cinema. La ripetizione nei vv. 24-5 della formula: 'due punti / sostantivo', già osservata tra i vv. 21-2, corrobora la trama ripetitiva già implicata dal nuovo impiego del lemma «labirinto». Questo risulta contestualizzato, come prima il «coltello», in una cornice esplicativa.

Nei vv. 25-7 viene approfondita la dimensione di significato annessa all'immagine metaforica della costruzione, che risulta priva di valenza salvifica. Il «labirinto», ancora personificato, non «conduce» infatti ad alcuna «salute del piacere e dell'eccesso»: non porta nessuna positività nel contesto lascivo (e scevro da giudizio morale) esperito. La sua stessa «fine» è localizzata nel «sesso» (citato in rima baciata), dunque nella pura dimensione empirica e fisiologica dell'atto consumato – non senza una sfumatura di oscenità – nel «lurido gabinetto».

Nel discorso poetico è così identificabile una nuova tensione declaratoria a proposito della concezione di B. dell'atto sessuale omogenero. L'azzeramento del contenuto trascendente, veicolato dalla metafora, risulta infatti coerente con la prospettiva assunta in senso allargato in *Invettive e licenze* – in cui pure sono sistematicamente accostati al dato del sesso gli attributi di oscenità, libertà dal giudizio e radicazione identitaria. Nello specifico della strofa, l'impiego della figurazione classica risulta particolarmente aderente a tale prospettiva, in quanto rifunzionalizza il portato arcaico-tradizionale impiegandolo per veicolare una lettura culturalmente 'nuova', e priva di condanna, della fenomenologia omosessuale.

Il riferimento estetico alla classicità è poi ripreso in conclusione della strofa (vv. 28-30), dove si legge dei «ginnasi d'Atene» come «riflesso» di quanto accade nel presente – che consiste, infatti, in un «trapasso arcaico». La coincidenza tra il contesto attuale e quello atavico è stabilita dunque a livello della prassi comportamentale, contestualizzata in senso empirico e «senza senso» altro. Il «tempo» che «vola» non è così un tempo spiritualizzato, per quanto connotato dall'intromissione della morte. La maiuscola iniziale, impiegata inizialmente per descrivere la specificità del *vivere* soggettivo (connotata dall'avverbio «prontamente») nel v. 23, è infine espunta, in virtù dell'assenza stessa di significato.

III

Scansione: 10 10 11 9 10. La strofa è aperta da una nuova contestualizzazione deittica, determinata dall'avverbio «qui» di seguito al verbo *urlare*, in posizione incipitaria. Al senso fisico del gesto è sovrapposta una sfumatura emotivo-esistenziale, attraverso cui è presentato lo stato del soggetto scrivente – intento nel gridare la propria «fame». Il sostantivo, allo stesso modo, presenta una stratificazione di significato in allusione alla sfera sessuale (in anticipazione di quanto dichiarato nel v. 35, in conclusione della strofa). L'isolamento del sintagma «un gesto» in posizione conclusiva, di seguito

a virgola, è inoltre ripreso nel v. 32 – concluso anch'esso da una componente prececuta da interpunzione (allo stesso modo del primo verso della strofa precedente).

Con attitudine metadiscorsiva, la condizione esistenziale di *appetenza* è resa oggetto sia della dichiarazione poetica testuale ([io] «urlo»), sia dell'*urlo* stesso di B., che viene tematizzato dal testo. Le due sfere si trovano si trovano quindi a coincidere: il poeta dichiara la propria *fame sessuale* – dotando il discorso di una valenza identitaria – attraverso il grido, a sua volta coincidente con quanto è fissato *soggettivamente* nella scrittura poetica, tramite l'adozione della prima persona. Questa dinamica è inoltre coerente con la contestualizzazione del v. 32, in cui il «gesto» sessuale a cui l'io tende è descritto (tramite *ripetizione*) come «quotidiano» – e dunque normalizzato come parte del «tempo» vissuto «prontamente».

Lenjambement tra i vv. 32-3 interviene a spezzare l'accostamento allitterativo: «cercato»: «ritrovato», che risulta così posizionato in senso diaforico. I due verbi proseguono la contestualizzazione del «gesto», attualizzandolo nella pratica prostitutiva. Questa è evocata dall'elemento delle «trecento lirette», nella cui citazione si registra un'eco dell'archetipo evangelico dei *trenta denari* – oltre a un richiamo tematico di area pasoliniana.⁷² Il sostantivo è inoltre identificabile come una tessera *bellezziana* particolarmente connotata – in funzione, oltre che della sua particolarità, del suo posizionamento in punta del capoverso di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*.⁷³

Il v. 34 è aperto e concluso da componenti aggettivali – riferite rispettivamente alle «lirette» e alle *tasche* dei pantaloni. La connotazione di queste ultime come «sporche» riprende un tema già osservato nella strofa precedente, con la citazione dello stato di *luridume* del gabinetto. La connessione è anche stabilita sul piano dell'impiego retorico, a fronte della prosecuzione nell'uso del registro metaforico-allusivo e, nello specifico, personificante. I «palpeggiamenti» sono infatti personificati come «innamorati», determinando una chiara allusione alla sfera sessuale ed esplicitando la dimensione della *sporizia* come frutto del «gesto» stesso. L'accostamento ossimorico tra il termine negativo dello *sporco* e quello dell'*innamoramento* risulta ancora in linea con l'estetica (e con la prospettiva ideologica) del poeta nei confronti dell'attività omosessuale. Questa, liberata dal giudizio morale, risulta connotata da un'oscenità paradossalmente non-negativa, e viene connessa all'elemento topico-poetico dell'*amore*. L'espressione di quest'ultimo nei «palpeggiamenti», e dunque in un contesto sia linguistico sia estetico non tradizionale, ne contestualizza definitivamente la dimensione in senso *quotidiano*.

IV

Scansione: 15 [7+8] 15 [5+10] 11 9 9 12 11 10 11 10 12 11 11 11. La strofa è aperta da un'espressione di congedo nei confronti dell'«adolescenza». Le circostanze presenti determinano il distacco definitivo, da parte del soggetto, da quest'ultima – che

⁷² Cf. P.P. Pasolini, *Una vita violenta* in Pasolini 1998, 1132-5. Rispetto all'ambiente della sala cinematografica, il riferimento pasoliniano è identificabile anche in *Sembra che m'abbandoni la follia* – in cui pure si registra la medesima contestualizzazione estetica.

⁷³ Cf. commento al testo.

viene accostata alla figurazione metaforica delle «catene». Sul modello de *L'innocenza*, la caduta delle illusioni del tempo giovanile è così connessa strettamente agli eventi del «cinema in penombra» come parte di una rivelazione identitaria negativa. La connotazione dei vincoli adolescenziali come «miserabili» implica una prima sfumatura doloristica, a cui segue l'associazione tra il termine della «speranza» e quello dell'«addio». All'esclamazione relativa al commiato segue una nuova contestualizzazione deittica («ora»), che rimarca la coesistenza – consequenziale – tra il fenomeno e la condizione di *livida certezza* soggettiva. La sfumatura arcaizzante identificabile nell'avverbio «lividamente» apre a una tensione solenne estesa fino al v. 40 tramite l'adozione della scansione sintattica anastrofica. All'innalzamento del tono retorico del discorso poetico contribuiscono anche l'assonanza «certa»: «presta» e la reiterazione allitterativa della vocale *a* nel v. 39. I versi riprendono inoltre la tematizzazione della *marchetta*, già osservata nella strofa precedente.

L'espressione «furtivo amore» consiste in un calco penniano dal capoverso di *Il mio amore è furtivo* (Penna 2017, 327). A differenza della sede originale, il tema amoroso è nuovamente accostato da B. alla sfera dell'oscenità sessuale (come si osserva nell'uso del verbo *piegare* nel v. 39), che risulta spogliata di connotazioni morali negative, in linea con la lezione pasoliniana. A livello tematico, la componente poetica penniana viene dunque disarticolata e rifunzionalizzata all'interno di un discorso focalizzato sull'incontro sessuale tra l'io scrivente – non più *adolescente* – e l'altro da sé, che «una mano presta». Nel v. 40, inoltre, segue ai due punti un'allusione alla pratica masturbatoria, figurativamente presentata come «strapazzo breve». La polarizzazione colloquiale del sostantivo è comune a quella del lemma «ragazzino», nel v. 42. Prosegue così l'alternanza tra componenti discorsive arcaizzanti e solenni, e 'basse'. Ancora a proposito di quest'ultima sfera, è significativo notare la coesistenza nel v. 41 del dantesco «fracasso»⁷⁴ e della «poltrona». Tramite una personificazione dalla sfumatura animalizzante, l'elemento del mobilio del cinema è connotato in punta di verso come «addomesticato». Di seguito all'*enjambement* che separa l'aggettivo dalla preposizione, si osserva un'anastrofe che ridefinisce l'ordine degli elementi non solo sul piano sintattico, ma anche logico, attribuendo agentività al «sudore» in vece del «ragazzino».

Il v. 43 è interessato da una variante significativa, osservabile nel passaggio dalla lezione di NA16 a quella di IL71 e seguenti. Nella versione del testo pubblicata in rivista si legge infatti: «sognando di pisciare nel sesso». L'infinito, sostituito dai punti di sospensione, è fortemente connotato in senso gergale e implica una sfumatura di grevità figurativa che nella *princeps* risulta soppressa. Il fenomeno è particolarmente rilevante in quanto risponde agli stessi parametri adottati dal poeta quando, in vista della pubblicazione di IL91, interviene sul testo della raccolta.⁷⁵ Commentando la propria operazione correttoria, la definisce come un'«autocensura» direzionata «a versi che contengono una rabbia giovanile oggi [nel 1996] scomparsa», e che

74 Cf. Inf IX 64-5: «E già venia su per le torbide onde | un fracasso d'un suon, pien di spavento,»; Pur. XIV 136-7: «Come da lei l'udir nostro ebbe triegua, | ed ecco l'altra con sì gran fracasso.».

75 Cf. § 3.1 *Testo base*.

«risuonavano volgari».⁷⁶ L'intervento sul v. 43 risulta così in linea con la prospettiva che adotta – ancora – vent'anni dopo, e si presenta come un caso emblematico per intendere la forte coerenza del percorso autoriale e della concezione estetica e poetica di B.

Alla mediazione metaforica offerta precedentemente dal termine della «fame», è sostituita nel v. 43 quella del *sogno*, ancora utilizzato per alludere al desiderio sessuale. Questo è richiamato direttamente dalla citazione del «sesso ingordo», in cui si assiste a una nuova personificazione. Il posizionamento terminale dell'aggettivo è ripreso nel verso seguente, che termina con «docile» in risonanza tematica con «addomesticata» in punta del v. 41. Il contesto geometrico è arricchito dal posizionamento della virgola, sia nel v. 44 sia nel v. 45, di seguito a un sostantivo indicante l'identità altra con cui, nell'atto sessuale, il soggetto scrivente si rapporta. All'*ingordigia* sessuale del v. 43 è inoltre sostituita nel v. 45 l'*infamia* della «richiesta», con cui è espresso un nuovo rimando alla dialettica mercantile delle «lirette», adottata (*pasolinianamente*) nel cinema. Come già nel v. 39, nel v. 46 si assiste a un chiaro calco penniano («Io vivere vorrei addormentato | entro il dolce rumore della vita» [Penna 2017, 279]), che risulta impiegato in un contesto estetico radicalmente diverso dall'originale a proposito del grado di trivialità nella tematizzazione della relazionalità omosessuale. Alla sfera penniana, pure, è connesso il termine del *risveglio*.⁷⁷ Questo viene associato alla *crudeltà*, in linea con il concetto espresso all'inizio della strofa a proposito del distacco dal tempo iniziatico (e *incatenante* anch'esso) dell'età giovanile.

La «realtà» a cui l'io è chiamato nel momento presente, e dunque nella fase della sua esistenza che consegue a quella *adolescenziale*, è una realtà sessuale di cui il testo (e, in particolare, i vv. 47-9) descrive la fenomenologia. L'immagine della *vita vissuta* «prontamente» (v. 24) è circostanziata nello specifico gestuale dell'incontro erotico: assume nella quarta strofa i caratteri di una «mobile vita», il cui *movimento* (presentato tramite la ripetizione aggettivale-verbale) è interamente scandito dalla pulsione sessuale stessa. L'*hic et nunc* del cinema si presenta così come un contesto non solo esperienziale-empirico, ma ontologico in senso lato. A differenza della prospettiva di Penna, l'*addormentamento* è dunque per B. una possibilità negata dalla caduta delle illusioni adolescenziali, che proietta verso un *movimento* (l'unico possibile, per quanto risposta a una «richiesta infame») all'interno dei «calzoni di qualche ragazzo». Con l'espressione, che conclude la strofa, il poeta appiana la costruzione anastrofica del v. 42. È quindi ripristinato il grado di comprensibilità lineare, come a voler sottolineare la veridicità empirica del *movimento* della sua persona (evocata *sin-dottedicamente* dalla «vita») nel frangente della relazione sessuale.

V

Scansione: 11 10 11 10 11 12 13 [3+10] 4. La strofa è dedicata all'alterità plurale dei «ragazzi», prospetticamente inquadrati *all'esterno* del cinema tramite l'avverbio in posizione incipitaria: «Fuori». L'espressione colloquiale *andare in giro* è inframezzata

76 MDB06 76.

77 Cf. S. Penna, *La vita... è ricordarsi di un risveglio* in Penna 2017, 9.

dall'aggettivo «lieti» che costituisce, al contrario, una tessera lessicale connotata in senso letterario-tradizionale. Il posizionamento del punto fermo in fine di verso, inoltre, polarizza l'osservazione in maniera assertiva – isolandola in un periodo a sé stante, a cui ne segue un secondo esteso fino alla conclusione della strofa. Il comportamento degli *altri* è così descritto da B. come una realtà certa, a fronte della prossimità del suo accadimento. Tale sfumatura è implicata dalla ripetizione della forma futura nei vv. 50-1: «andranno»: «scenderanno». Al contesto rimico generato dai due termini si aggiunge, ancora nel v. 51, quello determinato dal raddoppiamento della «a» prima di sostantivo e di verbo. Quest'ultimo è impiegato metaforicamente, come parte di un riferimento figurato a ciò che i *segreti* dei «ragazzi» generano. Nel posizionamento finale dei due punti (v. 52), seguiti da sostantivo nel verso successivo, si identifica la ripresa di una formula già impiegata in due casi nella seconda strofa:

- vv. 21-1 - «vita fisiologica:» / «coltello per»
- vv. 24-5 - «così prontamente:» / «labirinto che»

e in un caso nella quarta, priva di separazione di verso:

- v. 40 - «del povero: strapazzo breve,»

La «maschile presenza dell'inconscio» è dunque posta in una coincidenza di significato con i rispettivi «frutti» del «segreto». Il *focus* discorsivo è intendibile come un riferimento a quanto espresso all'inizio della strofa precedente, ossia al crollo delle illusioni della giovinezza a fronte di una consapevolezza nuova sul proprio stato esistenziale e identitario di persona omosessuale. La specificazione sulla *maschilità* centra infatti la prospettiva in senso monogenerico: viene così identificata la qualità *esclusiva* della proiezione del soggetto scrivente – che contrappone nei vv. 54-5 il frangente dei «ragazzi [maschi]» al «giorno femminile». Quest'ultimo è *sgominato* dall'«inconscio» maschile, la cui citazione fornisce una chiave di lettura per interpretare il senso di *segretezza* e profondità emotiva annessa alla figurazione metaforica del *raccoglimento dei frutti*.

La negativizzazione dell'orizzonte femminile (che costituisce un tema osservabile a più riprese nella terza sezione della raccolta) è estesa dal v. 55 al termine della strofa. L'*austerità* del «giorno» stesso è determinata da una condizione di autocoscienza – al pari di quella assunta dal soggetto nel contesto della sua 'formazione' nel cinema, ma dotata di una sfumatura nefasta. Quest'ultima è implicata, oltre che dall'elemento del «lucro» (v. 56), dall'espressione «pieno di morte» – che risulta particolarmente interessante a livello intertestuale. È infatti possibile inquadrarla come un calco da *Alla polvere della chiesa* di Emilio Praga, nel cui terzultimo verso si incontra già l'immagine: «[occhio] pieno di morte» (1969, 159). L'interesse è inoltre suscitato dall'identificazione di un secondo caso di coincidenza, localizzabile ancora nel frangente della prima contemporaneità poetica. Nella pascoliana *Foglie morte* si incontra infatti un ulteriore impiego della sequenza lessicale, con una variazione relativa al lemma «morte» che appare utilizzato in senso aggettivale: «pieno di morte [foglie]» (Pascoli 2002, 777).

Nello specifico della strofa, il dato esiziale è inquadrato contrastivamente e presentato come «da congedare». La dislocazione dell'avverbio come sola unità del v. 57 pone nuovamente in risalto la trama oppositiva 'maschile : femminile', specificando

la dimensione *virile* del *congedo* (necessario) nei confronti del «giorno femminile». Il posizionamento singolare del lemma nel verso finale della strofa, inoltre, risulta coincidente a quanto osservabile nel v. 13. Già in chiusura della prima strofa, è infatti posizionato il termine «penetrati» che esprime (come la tessera dantesca «virilmente») ⁷⁸ un richiamo allo specifico maschile del contesto relazionale omosessuale – a cui la quinta strofa è dedicata.

VI

Scansione: 10 9 10 7 12 11 10 9 9 11 10 9 10 9 13 [7+6] 11 2 15 [11+4]. Il v. 58, in apertura, è dedicato a una nuova contestualizzazione dello stato esperienziale ed esistenziale dell'«lo», connotato come «assente» e figurato metaforicamente «con gli occhi bendati». Ai due elementi descrittivi è aggiunto un terzo in apertura del v. 59, ancora di ordine figurativo-metaforico e di genere animale: «sbandito uccello». L'aggettivo costituisce un *hapax* nell'opera poetica di B. e si presenta come una tessera lessicale arcaizzante di interesse in funzione della sua stratificazione. Attestata già in area petrarchesca ⁷⁹ e todiana, ⁸⁰ questa appare poi impiegata da Leopardi ⁸¹ e ripresa, in un numero esiguo di casi, da D'Annunzio. ⁸² A tali occorrenze (già di per sé rilevanti, perché coerenti alla rete intertestuale della raccolta) si aggiunge un dato relativo all'impiego del lemma da parte di Francesco De Sanctis in sede critico-letteraria. L'informazione è significativa in quanto, oltre ad arricchire l'ipotesi relativa all'orizzonte delle derivazioni lessicali di B., rivela come queste ultime si estendano non solo all'area letteraria (poetica e narrativa) e della comunicazione quotidiana, ma anche a quella della critica.

Relativamente al sostantivo «uccello» è possibile ipotizzare un'influenza tematica pasoliniana, in funzione della connessione tra l'identità volatile e l'elemento *notturno* già presente in *Poema per un verso di Shakespeare* (Pasolini 2009, 1161-2). La coincidenza acquista risalto in vista di un secondo punto di connessione tra un testo di *Invettive e licenze* e quello pasoliniano, osservabile in *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* su base lessicale – a proposito, ancora, dell'«uccello». ⁸³ Nello specifico della strofa, l'animale si presenta come un *alter ego* creaturale della persona del poeta. In linea con l'immagine della *bendatura degli occhi*, questo si presenta «perso» nell'atto di un «inutile richiamo». Il tema dell'*urlare* la propria «fame», citato in

78 Cf. ad es.: D. Alighieri, *Convivio* in Alighieri 2014, Trattato Primo, Capiolo I, 105-6: «E se nella presente opera [...] più virilmente si trattasse che nella *Vita Nova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare».

79 Cf. ad es.: F. Petrarca, *Tornami a mente, anzi v'è dentro quella* in Petrarca 2008, 451: «Ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,».

80 Cf. ad es.: I. da Toti, *O Amore muto* in Da Toti 2010, 33: «Tale amore à <e>sbandita da sé la ipocresia,».

81 Sette occorrenze nel testo dello Zibaldone.

82 Cf. ad es.: G. D'Annunzio, *Ditirambo I (Romae Frugiferae Dic.)* in D'Annunzio 2018, 139: «Ove le sferze sonanti, | le rèdine lunghe sbandite».

83 Cf. commento al testo.

apertura della terza strofa, torna così citato in maniera degenerata: l'atto vocale-egressivo è spogliato di speranza, e risulta performato da un soggetto «assente». Il suo posizionamento in uno spazio altro (negativo: «nel freddo») risulta in linea con la distinzione tra il sé e l'alterità plurale già osservata nella strofa precedente, e rimarcata dalla contrapposizione dei due *incipit*: «Fuori i ragazzi andranno lieti in giro.» : «Io, con gli occhi bendati, assente,». Al contesto positivo esperito dagli *altri*, il poeta oppone una descrizione sofferenziale del sé.

La pressione arcaizzante implicata dall'aggettivo «sbandito» è proseguita dalla scansione sintattica anastrofica – già osservabile nella prolessi aggettivale del v. 61 e proseguita fino al v. 63. In quest'ultimo, in particolare, si osserva una forte tensione petrarchesca, derivata dall'uso sequenziale di quattro tessere liriche fortemente connotate. Alla stessa sfera estetica tradizionale appartiene l'immagine dell'*arrestare il cuore* nel verso successivo, che propone topicamente l'archetipo romantico di *amore e morte*. Il contesto discorsivo resta polarizzato in senso pesantemente negativo, in particolare, dalla specificazione sulla solitudine dell'io nel v. 62. Qui il poeta dichiara quanto la propria «storia» sia inconoscibile agli *altri*, ponendosi in una condizione di isolamento esistenziale (ancora in linea con quanto osservato a proposito del rapporto tra i due *incipit* strofici). Il verso costituisce inoltre un punto di interesse a fronte del rapporto con i tre versi conclusivi di *A Pier Paolo Pasolini*. In quest'ultima, alla dichiarazione sull'*ignoranza* del «corso della Storia» – con la *s* maiuscola – segue una specificazione sulla *coscienza* della propria interiorità come *bestiale*. Rapportando tale contesto a quello della strofa, emerge un punto di contatto a proposito della «storia», declinata in senso singolare e ancora al centro di una dichiarazione di inconoscibilità – non riflessiva, ma relativa all'*alterità* (non è il poeta a *non-conoscere* la storia, ma gli altri); questa, inoltre, è accompagnata da un riferimento all'*animalità* utilizzato come correlativo identitario al centro di una cornice doloristica (la «bestia» dantesca «latra»⁸⁴: l'«uccello» dà un «inutile richiamo»).

La proiezione figurativa della «nebbia del fiume» è connotata in senso aggettivo come responsabile dell'*arresto del cuore* del poeta, in presenza (metaforica) di un «sogno illuso». La dimensione onirico-salvifica di quest'ultimo, in linea con la quarta strofa, appare preclusa all'io *morente*, intento nel canto «inutile» e *solitario*. L'incomunicabilità tra lo stato esistenziale del soggetto scrivente e quello del «sogno illuso» è inoltre rimarcata dalla contrapposizione tra i lemmi «presente», in punta del v. 65, e «assente», nel v. 58. La diade corrobora la sfumatura doloristica, attribuendo il carattere di presenza all'illusione e non all'io – confinato, al contrario, in uno spazio «freddo» di assenza e incomunicabilità. Al «sogno» è inoltre associata la figura della divinità tramite similitudine e coincidenza rimica («presente»: «impaziente»). Nel v. 67 è nuovamente espresso un riferimento diretto alla sfera dell'omosessualità maschile, che inverte la polarizzazione di registro – 'dall'alto al basso'. Vengono quindi impiegati nuovamente i sostantivi «sesso» e «ragazzetto» (già presenti nei vv. 42-3) e, nel verso successivo, l'avverbio «qui», che implementa la serie di indicatori deittici. Nei vv. 68-75, il discorso torna infatti a focalizzarsi sull'*hic et nunc* esperienziale, sottintendendone la localizzazione interna al cinema.

84 Cf. commento al testo.

L'assenza del soggetto, in ripresa del v. 58, è nuovamente tematizzata come «lonnanza infallibile». Il collegamento è suggerito dal posizionamento della locuzione in conclusione di verso, e dall'accompagnamento della virgola come già a seguito di «assente». A ciò si aggiunge il richiamo alla *cecità* nel v. 69, che pure mostra una connessione con l'immagine incipitaria degli «occhi bendati». Lo stato di «affanno» dell'io è tuttavia contestualizzato, in questo caso, nel frangente della relazionalità sessuale con i «ragazzi» – nuovamente in coincidenza dell'*incipit* della strofa precedente. L'espressione connotativa «che la pubertà infiora» risulta come un punto semantico di interesse, in considerazione di due aspetti. Il primo riguarda la connessione tra il sostantivo e quello dell'«adolescenza» in apertura della quarta strofa, che rimarca il contesto oppositivo tra il sé e il gruppo plurale dei «ragazzi» (dato l'«addio» del primo e il *fiorire* dei secondi); il secondo punto è relativo alla stratificazione arcaizzante del verbo, già dantesco⁸⁵ e ampiamente attestato nel canone letterario pre- e primocontemporaneo.⁸⁶ Alla stessa ragione estetica risponde l'espressione «volto amaro» nel verso successivo, che risemantizza l'archetipo petrarchesco del «viso amaro» della morte.⁸⁷

La specificazione sullo stato di «misera» esistenziale reitera il senso di sofferenza del sé nel pieno della situazione sessualizzata, a cui B. esprime un riferimento diretto nei vv. 73-5. La *dilatazione del tempo*, esperita, avviene in coincidenza dell'atto erotico, che determina il disinteresse per il «film». Come già nel v. 13 e nel v. 57, quest'ultimo è rilevato dal posizionamento singolarizzante. L'avverbio «finalmente» (v. 72) veicola inoltre un ulteriore riferimento alla tensione soggettiva all'atto sessuale come situazione agognata – e, in definitiva, raggiunta. Posizionando nuovamente la congiunzione coordinante in apertura di verso, come nel v. 68, il poeta implica un'allusione al momento *finale* dell'orgasmo. Questo coincide metaforicamente con un'«impossibile» – che, ancora impiegando un tono genericamente arcaizzante, il poeta accompagna alla similitudine: «come fulmine precipita».

VII

Scansione: 9 11 13 [9+4] 5 10 9 8 10 12 17 [6+11] 10 8 10 12 7 10. I primi quattro versi assumono il tono di una dichiarazione poetica. A fronte del sopraggiungere («ormai») della notte, si conclude l'orizzonte temporale «pomeridiano» in cui gli eventi esperiti si svolgono all'interno del cinema. La specificazione sulla terminalità del contesto contribuisce a connotare la dichiarazione in senso solenne. Allo stesso scopo si presta l'attribuzione alla figura del «poeta» (coincidente con l'io scrivente) di un carattere ieratico. Questo è infatti presentato nell'atto di *preferire* la «grande stella del tramonto della civiltà» al «falso abbraccio della modernità». Dunque: è contestualizzato nel

85 Cf. ad es.: Par X 91-2: «Tu vuov' saper di quai piante s'infiora | questa ghirlanda che 'ntorno vagheggia»; XIV 13-14: «Diteli se la luce onde s'infiora | ostra sustanza, rimarrà con voi»; XXIII 71-2: «che tu non ti rivolgi al bel giardino | che sotto i raggi di Cristo s'infiora?».

86 Cf. ad es.: G. Prati, *Il di men triste* in Prati 1916, 193: «né raffrettar del tuo dimàn l'acquisto, | cui non saputo la speranza infiora.»; Foscolo 1968, 136: «Tre vaghissime donne a cui le trecce | infiora di felici itale rose | giovinezza»; G. D'Annunzio, *L'Oleandro*, III in D'Annunzio 2018, 237: «O fior d'estate | prima rosa del lauro che s'infiora!».

87 F. Petrarca, *Non pò far Morte il dolce viso amaro* in Petrarca 2008, 571.

rifiuto della propria integrazione sociale, in un tempo presente decadente (e *infido*), a fronte di una *preferenza* per la contemplazione del suo collasso. La dichiarazione è formulata adottando una modalità reiterativa, dettata dalla ripetizione della sequenza:

v.	Aggettivo	Sostantivo	Preposizione articolata [specificazione]	Sostantivo
77	falso	abbraccio	della	modernità
78	grande	stella	del	tramonto

Nel v. 79 è aggiunta una specificazione ulteriore a proposito della «civiltà» come oggetto *tramontante*. Il sostantivo è inoltre connesso a «modernità» (che, pure, viene posto in punta di verso) oltre che a livello di significato, dalla coincidenza rimica tronca. L'attenzione autoriale alla costruzione di un contesto ripetitivo-geometrico è inoltre testimoniata dalla scansione in blocchi sintattici di quattro versi. Il v. 81 apre infatti un secondo periodo esteso fino al v. 83 – e a seguire: vv. 84-7; vv. 88-91.

Il secondo blocco sintattico è dedicato all'immagine della «stella», connotata in apertura come «irsuta». L'associazione aggettivale-sostantivale si presenta come un calco dell'epigrafe (a firma di Marina Cvetaeva) posta da Elsa Morante al testo di *La serata a colono ne Il mondo salvato dai ragazzini*: «O stella irsuta che corri senza punto d'arrivo | da un terribile punto di partenza che non esiste.» (Morante 1968, 35). La derivazione è confermata dall'impiego del sintagma «in corsa», in ripresa del verbo *correre* della sede originale. A differenza di quest'ultima, in cui l'astro è inquadrato in un moto privo di esiti o punti terminali, il contesto tracciato da B. è quello di un «tramonto» (della «civiltà») prossimo: la «stella» è «quasi tramontata», e vicina all'annichilimento dettato dal non-rinnovarsi della sua *moltiplicazione* «in migliaia di stelle lontane». Il carattere definitivo del discorso poetico è inoltre corroborato dall'utilizzo della formula *non più* nel v. 82, a seguito di una ripetizione dell'avverbio «ormai», in punta del v. 81, in ripresa del verso incipitario della strofa. La successiva quartina sintattica è aperta dalla focalizzazione sull'elemento dell'«alba». Questa conclude una sequenza figurativa che interessa già gli incipit del primo e del secondo periodo (v. 76 e v. 80: «notte» > «stella»). Il momento albare appare così come ultimo tassello di uno svolgimento temporale-consequenziale, che si presenta come un *a parte* rispetto al resto del poemetto – dedicato al tempo «pomeridiano».

L'alterità della strofa è osservabile anche a fronte della connotazione riflessiva del sé come «poeta», e non più come «ragazzo» (come si è visto: distinto dal gruppo plurale degli altri «ragazzi» e confinato nella solitudine). Tale connotazione si differenzia inoltre sulla base della pluralizzazione del 'gruppo' a cui il soggetto scrivente appartiene. Nel v. 85, B. si presenta infatti come uno degli *abitatori* «della notte» – non più, quindi, isolato. La comunanza ontologica e identitaria con il gruppo *notturno* è ancora stabilita sulla base di un presupposto doloristico, dichiarato nei vv. 86-7 come un'impossibilità di giungere ad *amare* la propria «decadenza». L'utilizzo del punto esclamativo nella *princeps*, a differenza della lezione di NA16, corrobora l'aspetto fatico ed esclamativo della dichiarazione – caricandola in senso enfatico. In considerazione di quanto dichiarato nei vv. 78-9, quest'ultima specificazione risulta connotata da un particolare grado di gravità: anche fronte del rifiuto dell'orizzonte sociale moderno, e della preferenza per un'osservazione *a latere* del suo tramonto, il poeta

esplicita l'irraggiungibilità dell'«amore» per tale condizione di «decadenza». Dunque: la prosecuzione del tormento. A fronte della «resurrezione» e della *pluralizzazione* offerta dal ritorno ciclico dell'«alba», l'io scrivente implica quindi una corrispondenza tra sé e quanto, invece, è prossimo a una *non-rinascita*: l'«irsuta stella», ancora in movimento, ma prossima alla fine.

Nel blocco sintattico finale, in cui prosegue l'utilizzo della tonalità espressiva solenne (osservabile nell'arco di tutto il segmento strofico), è ripresa la tematizzazione della relazionalità omosessuale. Questa viene inquadrata come risultato della *cancellazione* metaforica del «nome dell'amore» dal «Libro della vita», e mediata dalla figurazione dello *spetalamento* del sesso altrui. Il verbo «spetalare», in particolare, costituisce un punto di semantico di interesse, presentando una connessione con il solo altro caso in *Invettive e licenze* del lemma «spetalato» (in *Prendo il sonnifero immortale e lunare*),⁸⁸ e identificabile come un neologismo autoriale – privo di altre occorrenze nell'opera poetica.⁸⁹ L'utilizzo dell'avverbio «qui» nel v. 90 veicola una nuova contestualizzazione deittica, riferita in conclusione a 'un' *hic et nunc* non più coincidente con le coordinate spaziotemporali del *cinema pomeridiano* ma, più in generale, con lo stato esistenziale dell'io. Lo *spetalamento* in cui questo si «ritrova» intento, appare infatti come un contesto normalizzato, in quanto legato all'identità omosessuale stessa del soggetto scrivente.

Come già per il v. 43, i tre punti di sospensione che appaiono nella *princeps* sono il risultato dello scarto di un verbo particolarmente connotato in senso triviale ed esplicito: «succhiare». A questo proposito, si osserva come le intenzioni dell'autore restino coerenti nello smussare dei punti di maggiore tensione espressiva volgare. La sostituzione contribuisce inoltre alla messa in risalto dell'espressione inconsueta (sia dal punto di vista semantico, sia figurale) del v. 90, che prelude alla conclusione del testo isolando l'ultimo verso tramite una pausa sospensiva. Il v. 91, introdotto così *in crescendo*, inverte tuttavia la polarità solenne del discorso poetico. Il riferimento fraseologico alla «fine del mondo» implementa il versante colloquiale del soliloquio finale del poeta – il quale, come osservato, dota l'ultima strofa di un valore aspettuale distintivo, basato proprio sulla focalizzazione meta-discorsiva della versificazione. Il commento *notturno* (scandito dalle tre fasi) agli eventi del *pomeriggio* è infatti compiuto da una prospettiva altra: non più interna al fenomeno, esperito come «ragazzo», ma esterna, adottando lo sguardo del «poeta».

Questa distinzione motiva anche il tono allegorico assunto nella conclusione – e nei vv. 88-9 in particolare. L'utilizzo della maiuscola per il sostantivo «Libro» dota l'intera proiezione metaforica di una sfumatura mitografica: la dimensione della narrazione biografica (per quanto mediata dalle proiezioni immaginative e metaforiche), centrale all'interno del testo, viene trascesa. Il crescendo di solennità è tuttavia

88 Cf. commento al testo.

89 Se ne identificano ulteriori, invece, in sedi saggistico-critiche e narrative – Cf. Bellezza 1970d, 60: «Lui, il ragazzo bello come un fiore, così si pensava nel collegio, orrendamente spetalizzato, senza più il suo nettare.»; Bellezza 1981b, 15-16: «Il sesso era il punto finale del teorema, ma prima, come per una margherita mortuaria, bisognava spetalare tutto quello che era successo fra i due»; Bellezza 1981b, 106-7: «il punto, dicevo, è, e non voglio andare in nessun a capo, ma continuare imperterrito a spetalare questa margherita di orrore e di dolore».

ridimensionato dall'ultima unità di verso – che, contrariamente ai tre precedenti, assume di nuovo l'aspetto del discorso quotidiano. La stratificazione ironica presente nell'espressione, inoltre, ridimensiona la solennità dell'intera strofa, sminuendo sardonicamente l'importanza dell'atto sessuale che fonda, per converso, la riflessione identitaria del poeta nella sua interezza.

Il mare di soggettività sto perlustrando
 immemore di ogni altra dimensione.

Quello che il critico vuole non so dare. Solo
 oralità invettiva infedeltà

codarda petulanza. Eppure oltre il mio io 5
 sbudellato alquanto c'è già la resa incostante
 alla quotidianità. Soffrire umanamente

la retorica di tutti i normali giorni delle
 normali persone. Partire per un viaggio

consacrato a tutte le civili suggestioni: 10
 pensione per il poeta maledetto dalle sue
 oscure maledizioni.

NA18 100 / IL71 103 / PDP75 83 / IL91 103 / P02 17 / PDP04 99 / TP 105 / PIC23 62

Documento: C8D36

Datazione: 1969 (NA18)

Dedica: A Sandro Penna (NA18)

2-3. dimensione. || Quello] dimensione. | Quello 4-5. oralità invettiva infedeltà || codarda] >disimpegno< (*in interlinea*: «>egoismo< oralità») totale, invettiva, >diversità< infedeltà, | codarda 7-8. quotidianità. Soffrire umanamente || la] quotidianità. Soffrire umanamente | la 9-10. persone. Partire per un viaggio || consacrato] persone, partire per un viaggio | consacrato 10-11. suggestioni: | pensione per] suggestioni: pensione | per 11-12. dalle sue | oscure maledizioni] dalle sue oscure | maledizioni.

Poesia di dodici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema 2 / 2 / 3 / 2 / 3. Scansione: 14 [9+5] 11 - 13 [12+2] 10 - 14 [7+7] 15 [11+5] 14 [7+7] - 15 [8+7] 14 [7+7] - 15 [8+7] 16 [12+4] 8. Secondo la definizione di Princiotta: «testo-manifesto di *Invettive e licenze*» (2017, 112). Il v. 1, nella lettura di Mazzoni, è «il verso più famoso della raccolta» (2017, 6). L'espressione «mare di soggettività» riprende in maniera distorsiva il titolo del calviniano *Il mare di oggettività* (saggio pubblicato su «Il menabò di letteratura» nel 1960)⁹⁰ e assume un valore topico rispetto alle pratiche compositive della nuova generazione di poeti degli anni Settanta. Come sottolineato da Borio, il testo costituisce infatti un momento «metapoetico che descrive il modo in cui la nuova poesia acquisisca i riferimenti culturali di un immaginario mutato e che fa luce sugli sviluppi della scrittura degli anni Settanta» (2016, 150). Il valore emblematico del testo è

90 Cf. commento a *Monumentale bric-a-brac, mia parte*.

dunque riferibile al contesto allargato dei ‘nuovi poeti’ – la cui prassi compositiva, come registrato da Princiotta, è tesa alla ricerca di una «via di rinnovamento della soggettività poetica» (2019, 93). A questo proposito, particolarmente utili risultano le analisi di Mazzoni e di Giovannuzzi, che approcciano la questione adottando una prospettiva comparativa. Il primo scrive:

La poesia di Bellezza [...] era compattamente egocentrica, come quella di Penna, e chiusa in un solo tema (il desiderio personale e il suo risvolto, l'angoscia); aveva la stessa predilezione di Pasolini per certe forme di ornatus (gli aggettivi letterari in posizione epitetica), usate per innalzare un discorso diaristico e trasformarlo in letteratura. Rispetto a Penna, Bellezza non ha un rapporto organico con la tradizione. Rispetto a Pasolini, non possiede né il senso della forma che Pasolini conserva fino a *La religione del mio tempo*, né la volontà di inserire il personaggio-che-dice-io in una totalità politica, sociale, antropologica. L'intero è uno sfondo, non una presenza reale: a Bellezza non interessano né la tradizione, né la totalità. Per dirla con una formula che pochi anni dopo sarebbe diventata di uso comune presso il movimento femminista, Bellezza parte da se stesso. La sua poesia perlustra il mare della soggettività. (Mazzoni 2017, 6)

Nell'ambito dello studio sul contesto della poesia italiana anni Settanta di *Nello splendore della confusione*, Giovannuzzi sottolinea che

per Bellezza [...] il discorso si svolge tutto sul versante privato: l'azzeramento della storia non viene messo a tema come in De Angelis, ma la dialettica fra dimensione pubblica e poesia è risolta a completo svantaggio della prima. Lo stesso accade con Patrizia Cavalli e il contrasto è ancora evidente facendo reagire Bellezza con Pasolini: la contraddizione fra storia e corpo (estetico) è eliminata cancellando uno dei due poli, la storia. Il che consente a Bellezza di imbastire di nuovo un discorso prettamente lirico, anzi di proporre una esibizione persino spudorata dell'io, ridefinendo da zero i codici della poesia, come se la storia precedente non avesse lasciato traccia. Questo è il modo in cui si entra nella modernità degli anni Settanta. (Giovannuzzi 2021, 115-16)

I due termini comparativi impiegati da Mazzoni appartengono all'area delle figure di riferimento per B. all'altezza della formazione della sua poetica – dunque, dei suoi ‘maestri’. Il nome di Pasolini, in particolare (come rilevato anche da Giovannuzzi), è fondamentale per analizzare questo aspetto della lezione *bellezziana*, che appare condiviso da diversi dei poeti della sua generazione negli anni Settanta – tra cui, con le dovute differenze, Cavalli e De Angelis. Nell'accostamento con il poeta di Casarsa, la *reazione* permette di osservare lo scarto del fattore storico dalla poiesi testuale di B.,⁹¹ che risulta completamente dimensionata nel «partire da se stesso» (Mazzoni 2017, 6) e nel «versante privato» (Giovannuzzi 2021, 115). Questo processo è definito nel v. 1 come un atto di *perlustrazione* dello spazio metaforico del «mare» dell'io – che risulta, per il poeta, l'unica dimensione esistenziale possibile. L'aggettivo

91 Cf. *A Pier Paolo Pasolini*, vv. 9-10: «Ignoro il corso della Storia. So solo | la bestia che è in me e latra».

«immemore», in apertura del v. 2, esprime infatti un'incomunicabilità tra la sua persona e il frangente storico-sociale in cui essa è inserita. Il riferimento al dato memoriale si pone in linea con la conclusione di *A Pier Paolo Pasolini*, e riprende il tema (evidenziato da Giovannuzzi e Mazzoni) della soppressione del dato storico a fronte di una focalizzazione assoluta, nella composizione, sul sé. Con l'espressione «mare di soggettività» B. risemantizza così l'impiego calviniano del dato marino, originariamente utilizzato per descrivere uno stato di cose della letteratura contemporanea:

Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste. (Calvino 1995, 52)

La dimensione metapoetica identificata da Borio nel testo trova così un riscontro di tipo dichiarativo: l'atto di *perlustrazione* del poeta costituisce un atto oppositivo nei confronti di una tendenza percepita dall'autore come generalizzata, e rispetto a cui si pone in assetto apertamente critico. Con la poesia, in altre parole, B. non intende negare la sussistenza, presso i suoi contemporanei, del modello – secondo la sua dialettica – *oggettivo*, ma collocarsi sul versante opposto in una ideale separazione dei percorsi poetici.

Il senso polemico della sua posizione è inoltre osservabile nel v. 3. Qui, in termini nuovamente assertivo-dichiarativi, appare citata la figura antagonista del «critico»: la collocazione di quest'ultimo in posizione *desiderante* costituisce un dato significativo, in quanto si inserisce in maniera organica nel tessuto tematico ed estetico di *Invettive e licenze*. L'opposizione tra un'identità desiderante e un oggetto del desiderio negato in maniera ineluttabile costituisce infatti una dialettica estremamente diffusa nel *corpus*, e generalmente impiegata per motivare e descrivere lo stato di dolore del soggetto scrivente. Allineando la figura del «critico» a tutto questo, B. mette in pratica – ancora metapoeticamente – quanto dichiarato nel v. 1: anche ciò che gli viene richiesto dall'esterno è percepito e tradotto nei termini della sua soggettività. La dialettica che instaura, come autore, con la controparte della critica collettiva, è da lui percepita negli stessi termini che regolano la sua esistenza privata – tormentata dall'impossibilità di riscatto del dolore e dall'inappagamento del desiderio. Ciò è suggerito anche da un indicatore testuale: la dinamica del *non dare* in risposta a un *volere* è già osservabile nei versi conclusivi di *Spiavi i sonni e le marchette, le stentate lirette*, in cui si legge: « E poi volevi quello che non ti | davo. ». La coincidenza mostra un elevato grado di organicità macrotestuale, che interessa *Il mare di soggettività sto perlustrando* nella sua interezza. Un altro esempio, ancora nel v. 3, è costituito dall'avverbio «solo», posto di seguito al punto fermo e separato tramite *enjambement* dall'enumerazione oggettiva. Questo si presenta coincidente al «solo» utilizzato nel v. 9 di *A Pier Paolo Pasolini* – anch'esso in punta di verso, separato dal relativo oggetto e impiegato per identificare l'*unica* cosa nota al soggetto scrivente, a fronte della sua ignoranza «di ogni altra dimensione» o, nei termini di *A Pier Paolo Pasolini*, del «corso della storia».

Nel v. 4 il poeta presenta la combinazione (non mediata da connettivi) dei termini che consistono in quanto, paradossalmente, *può dare* al critico – disattendendone

implicitamente le richieste. I tre sostantivi sono accordati fonicamente all'alternanza rimica interna A / B / A, e preludono a un quarto dislocato all'inizio del verso successivo e associato a un aggettivo dispregiativo. Tutta la serie risulta polarizzata in senso negativo, la cui sfumatura risulta acuita dalla formula eccettuativa. Il «mare» interiore del soggetto appare così nei termini di uno stato di dolore e di infingardaggine. Il concetto della composizione poetica è mediato dai termini derogatori «codarda petulanza», a cui si aggiunge il sostantivo «oralità» che congiunge la suggestione poetico-verbale a un riferimento alla *fellatio* omosessuale. A questi si aggiungono l'«invettiva», in richiamo di una delle direttive estetiche, poetiche e tematiche di *Invettive e licenze*, e l'«infedeltà», tematizzata anch'essa in maniera diffusa nella raccolta.⁹² Alla conclusione dell'enumerazione segue nella seconda strofa una nuova dichiarazione metapoetica relativa all'«io sbudellato alquanto» del poeta. Questo è già condizionato da una tensione alla «resa», dunque al tradimento (tema che richiama l'«infedeltà» del v. 4) della propria identità poetica a favore di un'integrazione nella sfera borghese – negativa – della «quotidianità». Rispetto alla propria presa di posizione, tramite ipallage (rafforzata dalla collocazione dei due termini interessati in punta dei vv. 5-6) il poeta si presenta come «incostante». La denuncia della propria ipocrisia, formulata in questi termini, prelude al tema della seconda parte del testo (vv. 7-12), dedicata a un autoritratto dalle tinte decadenti, come persona arresa a ciò che mortifica la propria identità di poeta – *pensionandola*.

Ancora a proposito del concetto di *lo sbudellato*, è utile richiamare la lettura di Borio, che dedica a esso ampio spazio nel secondo paragrafo del suo già citato approfondimento in «Studi novecenteschi». Nel saggio, la studiosa sottolinea:

La traccia principale da seguire nell'analisi della poesia è quella che delinea la fisionomia contemporanea dell'io, sviluppata attraverso alcune espressioni e termini chiave («mare di soggettività», «dimensione», «io sbudellato», «viaggio», «pensione»), suddivisi in due unità semantiche contrastive dall'*enjambement* «io | sbudellato» dei vv. 5-6, centro strutturale e semantico. Attraverso un richiamo alla tradizione del *dérèglement* di tutti i sensi, che a partire da Rimbaud ha costituito un modello di rappresentazione del viaggio dell'io nei luoghi dell'irrazionale e dell'inconscio, il «mare di soggettività» appare nei primi distici la nuova «dimensione» feconda per il soggetto. [...] Con l'*enjambement* dei versi centrali si ha una torsione di prospettiva, marcata anche dalla concentrazione allitterante sulla vocale chiusa o («Eppure oltre il mio io | sbudellato alquanto») rispetto alla frequenza delle vocali aperte *a* ed *e* nei primi versi. L'io «sbudellato» è, infatti, un campo aperto che ha perso ogni autorialità tradizionale. (Borio 2016, 151-2)

Nella presentazione dello stato dell'io come «sbudellato», così, confluiscono ragioni relative sia alla concezione teoretica della prassi compositiva, sia allo stato esistenziale ed esperienziale del poeta. La dichiarazione del «personaggio-che-dice-io» (Mazzone, 2017, 6) è formalizzata tenendo insieme il portato soggettivo «dell'irrazionale e dell'inconscio» (Borio 2016, 151) interiore e un'indicazione rispetto alla radicazione

92 Cf. ad es.: *La vergogna del sesso sconclusionato; Se nelle belle notti di luna allarmavi; Se viene la guerra*.

di quest'ultimo nella poiesi del testo poetico. Si osserva inoltre una connessione immediata tra il concetto espresso e l'assetto formale: l'inserimento dell'*enjambement* tra sostantivo e aggettivo traduce a livello empirico-testuale il sentimento di frattura tematizzato. L'aggiunta di «alquanto», di seguito nel v. 6, riduce la *gravitas* dell'espressione, dimensionando lo *sventramento* metaforico in senso limitativo. Tra i due termini riferiti all'io si registra un'opposizione anche sul piano semantico: alla colloquialità del primo⁹³ corrisponde la letterarietà del secondo – che appare attestato (tra i molti esempi possibili) già in area dantesca⁹⁴ e boccacesca.⁹⁵ Il nesso risulta di particolare interesse anche in funzione della sua citazione puntuale nel romanzo *Il carnefice*, in cui B. torna a impiegarlo riproducendone la sequenza associativa:

Tutti quelli che hanno parlato di sé, miei cari, sempre hanno dato una camuffata visione dei loro piani o intenti, anche nel rigore spietato del masochismo: sono stati pieni di riguardo, insomma, per il loro io sbudellato alquanto.⁹⁶

Più in generale, è possibile registrare una centralità diffusa della questione dell'io *sbudellato* nelle opere successive a *Invettive e licenze* – come osservato da Donato Di Stasi, che gli attribuisce lo statuto di «oggetto poetico» principale per B.⁹⁷ A livello di occorrenze, si registra un impiego analogo del derivato participiale-aggettivale del verbo *sbudellare* in altri tre casi (il primo dei quali ancora in *Invettive e licenze*, nel quinto verso de *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*), a cui si aggiunge una singola occorrenza declinata in forma di participio presente.⁹⁸

Nel v. 7 il poeta accosta i termini della «quotidianità» e della *sofferenza*, rimarcando così la connotazione negativa dell'orizzonte di vita borghese-quotidiano che costituisce, nella sua prospettiva, la mortificazione della vita 'poetica' – disattesa dalla sua persona in virtù della sua stessa *incostanza*. L'azione del «soffrire» è connotata dall'avverbio «umanamente», che conclude la strofa e corrobora la presentazione

93 Oltre alla dimensione colloquiale del lemma, è possibile registrarne l'attestazione già nell'opera poetica Trilussa – e, dunque, la radicazione tradizionale come regionalismo romanolaziale. Cf. ad es.: Trilussa, *I sonetti* in Trilussa 2004, 620: «Ecco Viltòm che dopo avé sedotte | le serve gle sventrava l'intestini».

94 Cf. ad es.: Inf IV 97: «Da ch'ebber ragionato insieme alquanto»; Pur. V 20: «Dissilo, alquanto del color consperso»; Par XXXIII 73 «ché, per tornare alquanto a mia memoria».

95 Nel solo corpo testuale del *Decameron*, il lemma presenta oltre duecentoquaranta occorrenze.

96 Bellezza 1973, 154. Il passaggio è citato anche da Borio nel saggio dedicato al testo, di seguito all'estratto già riportato (cf. Borio 2016, 152).

97 Di Stasi 2006, 66: «Il suo oggetto poetico rimane nei libri successivi (*Morte segreta* del 1976, *Libro d'amore* del 1982, *Io* del 1983, *Serpenta* del 1987, *Proclama sul fascino* del 1996), invariabilmente, l'io con le sue scissioni, le sue cupe lacerazioni, i suoi desideri gorgoglianti, i suoi insuperabili sensi di colpa».

98 Cf. *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, v. 5: «sbudellati mitemente per l'eternità.»; *Mi sveglio di soprassalto la mattina* in *Morte segreta* (TP 147), v. 55: «sbudellanti ipotesi di immortalità nella sfera»; *Reso leggero e pesante dalla vita trascorsa in cento* in *Morte segreta*. (TP 156), v. 25: «viscere sbudellate. Mi faccio paura e compassione.»; *Regina di morte* in *Serpenta* (TP 434), v. 17: «della tua sbudellata condotta».

del contesto della vita quotidiana come sofferenziale. Lo stesso si osserva in apertura della strofa successiva: a generare il dolore è la «retorica» borghese collettiva («di tutti»). La percezione di quest'ultima come onnipervasiva è testimoniata dalla ripetizione dei nessi aggettivo-sostantivi «normali giorni»: «normali persone», di nuovo in riferimento a uno stato di *normalità* come opposto a quello di *diversità* del poeta. Il v. 9 è concluso in maniera speculare al v. 7, in cui già si osservava il posizionamento di un infinito verbale dopo il punto fermo, a cui segue un segmento eptasilabico terminante in *enjambement* strofico. L'associazione negativizzante tra «soffrire» e «partire» è suggerita, oltre che dalla coincidenza, dalla specificazione nel v. 10 del «viaggio» come «consacrato a tutte le civili suggestioni». Oltre alla coincidenza con il «tutti» del v. 8, nella formula si si legge una sovrapposizione tra l'azione vacanziera e la dimensione civile – sinonimo, come si è detto, di «retorica» e *sofferenza*. I due punti, in conclusione di verso, indicano inoltre una sovrapposizione tra l'atto del viaggiare borghese e il *pensionamento* dell'io. Tramite l'espressione «poeta maledetto dalle sue oscure maledizioni», separata da *enjambement* e in risonanza con l'associazione ripetitiva «normali giorni delle normali persone», il poeta contestualizza il proprio autoritratto nel frangente negativo della *normalità*, come proiezione ancora una volta generata dal suo stato di «infedeltà» e *incostanza*.

Nella lezione di NA18, coincidente a quella della *princeps*, si registra un punto di interesse a proposito dell'intestazione di dedica, poi scartata nel passaggio a IL71 e seguenti: «A Sandro Penna». Oltre che in virtù della grande importanza del testo nell'orizzonte di *Invettive e licenze* e, più in generale, della poetica di B., la presenza della dedica è da considerarsi estremamente significativa per interpretare il dato del «viaggio» come un riferimento all'iconico testo di Penna *La vita... è ricordarsi di un risveglio*. Questa, che apre la prima raccolta dell'autore pubblicata nel 1939,⁹⁹ assume una particolare rilevanza nell'opera penniana in quanto comprende alcuni tra i τόποι compositivi fondamentali per la sua opera tutta: il rapporto tra l'io desiderante e un altro da sé maschile (eredità raccolta da B., come ampiamente registrato dalla critica), la rarefazione del contesto figurativo, la percezione malinconica di una solitudine impossibile da trascendere e l'approccio ispirativo alla prassi compositiva. In questo frangente, si osservano citati nel testo sia l'elemento del *viaggio*, implicato dalla localizzazione figurativa «in un treno all'alba» nel v. 2, che quello del mare, nel v. 10: «un mare tutto fresco di colore.»¹⁰⁰ La dedica rivela così un'ascendenza referenziale più stratificata rispetto al semplice richiamo calviniano di apertura, e permette di leggere la componente dichiarativo-metatestuale della poesia in diretto rapporto all'opera di uno dei 'maestri' di B. all'altezza della composizione – la quale, inoltre, trova in NA18 una datazione inedita rispetto alla *princeps*, da cui il poeta scarta, oltre al nome di Penna, l'indicazione annuale. Entrambi i dati risultano assenti anche da C8D36, la cui lezione diverge dalla *princeps* all'altezza delle separazioni strofiche (come registrato in apparato).

99 R. Deidier, *Note e notizie sui testi* in Penna 2017, 1015-17.

100 Penna 2017, 9. A proposito del rapporto tra la composizione di B. e quella di Penna relativamente al dato del mare, si rimanda inoltre al commento a *Dio mi moriva sul mare*.

Un punto di interesse nell'autografo è identificabile nel processo di selezione dei lemmi del v. 4. La cassatura dell'originale «disimpegno totale» a favore di «oralità» si presenta in linea con la poetica in B., che si rapporta in maniera disarticolata rispetto alla partecipazione al discorso politico e sociale, senza tuttavia *disinteressarsene* e senza accedere a uno stato di distacco assoluto¹⁰¹ – come, invece, Sandro Penna. La cassatura di «diversità», al contrario, si pone in controtendenza rispetto alla poetica di B., che dota il lemma di un'importanza particolare. L'assenza del sostantivo dalla versione definitiva esclude inoltre un termine dalla dialettica «normalità»: «diversità», esplicita in C8D36 e presente come sola corrente sottotestuale in NA18 e seguenti. La dislocazione nel v. 11 di «pensione», originariamente posizionata in punta del v. 10 di seguito a «suggerioni:», permette la messa in rilievo di quest'ultimo termine in risonanza con il «maledizioni» conclusivo. L'accostamento all'aggettivo «oscure» (dislocato anch'esso, dal v. 11 al v. 12) contribuisce all'integrazione del termine nel discorso, eliminando l'effetto di rottura originariamente assunto dall'isolamento come *fulmen in clausula*.

Contestualizzando il testo nella produzione generale di B., come si è detto, esso assume un valore archetipico e risulta come un momento – convenzionalmente – fondativo rispetto a molte delle istanze poetiche ed estetiche reiterate dall'autore nei decenni successivi. Si tratta, inoltre, di uno dei punti di *Invettive e licenze* in cui l'ascendenza leopardiana risulta maggiormente chiara. Come sottolineato da Franco Fortini, nell'analisi critica sul recanatese è infatti necessario evitare di

fingere che in Leopardi l'operare poetico non abbia ad un alto grado una funzione gratificante ed eudemonica, non si faccia, almeno in parte, oggetto di se stesso, poesia della poesia; non si può insomma omettere dal «pensiero» leopardiano l'enorme gioia dell'avventura formale, ossia quella contraddizione che la storia della critica leopardiana ha tanto variamente intonato.¹⁰²

L'invito di Fortini, che sottolinea la necessità di «strappare definitivamente Leopardi all'estetismo di ieri», è motivato da una sua lettura della figura del poeta come uno «fra i primi grandi interpreti poetici europei d'una dissociazione tragica fra “poesia” e “verità”». ¹⁰³ In altre parole, nella sua esperienza si localizza un punto di fondazione della contemporaneità, come momento storico in cui la poesia reca in sé un'avvenuta dissociazione tra il dato dell'assoluto – in termini crociani, della «verità» – e quello empirico della materia testuale. L'approccio di Leopardi nel rendersi «oggetto di se stesso, poesia della poesia» è ereditato da B. come direttiva teorica e poetica. Ne *Il mare di soggettività sto perlustrando* è evidente quanto la collocazione totale dell'atto di scrittura entro gli argini chiusi della soggettività (che ripara dall'antagonismo del «critico» e dalla sua *volontà* inquisitoria) sia per il poeta un'azione tesa a portare alle estreme conseguenze l'istanza – originaria – di soggettivizzazione

101 La questione è affrontata più approfonditamente nel commento ad *Alla rivoluzione* – a cui si rimanda.

102 F. Fortini, *Il passaggio della gioia* in Fortini 1969, 252-3.

103 Fortini 1969, 253.

leopardiana. La lezione del recanatese, in altre parole, si pone in questo senso come un momento fondamentale per la formazione della poetica di B., e risponde a pieno titolo alla definizione pasoliniana di frammento del «mondo vecchio che [Bellezza], accecato dal suo dolore e dalla sua mancanza di libertà, non ha potuto o voluto o osato riconoscere come vecchio».¹⁰⁴

A Braibanti uscito di prigione

L'antica poesia si chiamò lingua degli dei,
la mia, modesta, aspetta il mattino di domani
dell'incertezza per sapere la sua presenza, il suo
peso innocente di patire ideologicamente.

E non è eletta, non siamo eletti ma semplici 5
inetti visitati dalla rabbia, noi poeti.

Tu a che razza appartieni? Ora che la fama
ti ha baciato, la nostra amicizia s'è smarrita
dietro le maschere del successo, e io
candidamente ti guardo massacrato 10
dai due anni di prigionia a meditare

sul plagio, e credo che non mi riconoscerai
più.

NA16 152 / IL71, IL91 104 / TP 106;

NA16 1. dei, |] Dèi | 11-12. Meditare || sul] meditare | sul

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 5 / 2. Scansione: 15 [11+4] 16 [8+8] 16 [9+7] 16 [9+7] - 14 [10+4] 15 [11+4] - 13 [7+6] 14 [4+10] 12 12 14 [9+5] - 14 [5+9] 1. Si tratta del secondo testo dedicato a Braibanti su *Nuovi Argomenti*, preceduto da *Se viene la guerra* in NA14 (poi spogliata dell'intestazione in IL71 e seguenti).

Rapportando i dati cronologici della vicenda giudiziaria a quelli relativi alle pubblicazioni in rivista e tratti dagli autografi, è possibile articolare una riflessione utile all'analisi di *A Braibanti uscito di prigione*. L'intellettuale «è in carcere dal 5 dicembre 1967» (Guidi 1969, 8). Il 14 luglio 1968 viene condannato per il reato di plagio (Albano, De Robert 2019, 45). Stando alla datazione presente in C8D10, il 24 marzo 1969 B. compone *Se viene la guerra* (dove integra una coppia di versi già datati 1968 in C6D4F4), che poi gli dedica in NA14 – dunque: nel mese di giugno dello stesso anno. Ancora nel 1969, il 5 dicembre, Braibanti viene rilasciato (Ghirotti 1969, 9). Nello stesso mese appare *A Braibanti uscito di prigione* in NA16. Alla sequenza così ricostruita è da aggiungersi un dato ulteriore: in C8D23 appare una lezione manoscritta di *Insieme a Elsa e Aldo*,¹⁰⁵ non inserita in *Invettive e licenze*, datata 1970. Il riferimento a Brai-

105 Una parziale ricostruzione della trafila del testo è già offerta da Deidier nella *Nota all'edizione* di TP (XXXI): «Un nemico della poesia e *Insieme a Elsa e Aldo* appartengono a una serie che l'autore aveva dapprima escluso dalle raccolte canoniche fino ad allora congedate e pubblicato a parte nella plaquette *Colosseo*, confluita in *Colosseo. Apologia di teatro* [...]. *Insieme a Elsa e Aldo* è stato successivamente inserita nella plaquette *Donna di Paradiso*».

banti e Morante è reso incontrovertibile dall'aggiunta di due note, ai piedi del testo, in cui B. specifica rispettivamente: «[Elsa] Morante» e «[Aldo] Braibanti». Il fatto significativo è tuttavia costituito dalla data: se infatti si considera che *A Braibanti uscito di prigione* tematizza un momento di sostanziale lontananza tra quest'ultimo e B., e che invece *Insieme a Elsa e Aldo* ritrae un contesto affettivo nuovamente condiviso e positivamente partecipato, la scelta di inserire nella raccolta solo la prima delle due poesie acquista una particolare rilevanza. Risulta infatti interessante che B. abbia optato per l'inclusione in *Invettive e licenze* del testo polarizzato negativamente, e recante un quadro deterioro dei rapporti con Braibanti, a fronte dell'aver composto (un anno dopo questo) una seconda poesia a lui dedicata, nella quale viene restituita un'immagine, al contrario, positiva.

Tenendo conto della variante registrata nel passaggio da C6D4F4 a NA14 a proposito del penultimo verso di *Se viene la guerra*, quella che interessa il v. 1 di *A Braibanti uscito di prigione* nel passaggio da NA16 a IL71 e seguenti suscita un particolare interesse. I due processi correttivi si mostrano infatti opposti. Nel primo caso, l'autografo presenta il lemma «dio» con la minuscola iniziale – tradotta in maiuscola nella prima versione a stampa (poi conservata in IL71 e seguenti). Al contrario, nel secondo caso, la prima lezione del testo presenta l'impiego della maiuscola e l'accentazione della vocale e («Dèi»): entrambe vengono scartate in IL71 e seguenti, in favore della forma piana «dei». I risultati finali di entrambi i processi risultano in linea – e, dunque, organici – al contesto allargato di *Invettive e licenze*. Nella raccolta, tutte le nove occorrenze della parola «Dio» presentano infatti la maiuscola iniziale,¹⁰⁶ allo stesso modo, le due occorrenze del termine «dei» sono accomunate dalla minuscola – e prive di accentazione.¹⁰⁷

La prima e la seconda strofa del testo coincidono con due rispettivi periodi – a differenza della terza e della quarta, connesse da una struttura sintattica unica. I primi due versi sono polarizzati dall'opposizione: «l'antica poesia» (v. 1) : «la mia [poesia]» (v. 2). Il rapporto di alterità tra i due termini veicola una presentazione dell'atto scrittoriale dello stesso del poeta – che, con attitudine metapoetica, definisce la propria composizione come «modesta». Utilizzando il termine «poesia», genera inoltre nel v. 2 un'ambiguità di significato, in cui si sovrappongono il riferimento alla *poesia come genere* (già localizzato nel v. 1) e alla *poesia come testo concluso* (v. 2). La personificazione della *propria* [poesia], ritratta come *aspettante*, ne suggerisce comunque la singolarizzazione, a fronte invece dell'indicazione di pluralità insita nella connotazione: «antica poesia» – che afferisce a un orizzonte generico e allargato. La definizione di quest'ultima come «lingua degli dei», e quindi la sua connotazione trascendente, si pone nuovamente in contrasto con la caratterizzazione della *poesia del poeta*, che appare dimensionata da fattori antropomorfizzanti di «incertezza» e *innocenza*.

106 Cf. *Infante di una infanzia un po' cresciuta*, v. 29: «“Dio del sesso rotto a tutti i corpi”»; *Dio mi moriva sul mare*; *Dormivi o eri sveglia quando materna*, v. 10: «Non resta un Dio di quell'amore»; *La sapevi lunga. Imposte*, v. 10: «e io ti dicevo che eri «Dio»»; *A Pier Paolo Pasolini*, v. 8: «Dio! Non attendo che la morte.»; *Se viene la guerra*, v. 21: «a te, che, Dio non voglia!»; *All'Ambra Jovinelli*, v. 66: «come Dio ovunque impaziente»; *Prendo il sonnifero immortale e lunare*, v. 10: «O mio spetalato fiore! O Dio»; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato.*, v. 2: «Sono innocente dinanzi a Dio. Se».

107 Cf. *Le pazienti fami dei giovani diversi*, v. 10: «per sentirsi in regola con gli dei.».

La sfumatura criptica assunta dal discorso poetico nel v. 3, inoltre, concorre alla presentazione della [poesia] *del poeta* come immersa in una condizione di aleatorietà. Al contrario, il v. 4 introduce un elemento di chiaro richiamo alla situazione esperita dal dedicatario *uscito di prigione*, che consiste in un *patimento ideologico* a fronte di un (ossimorico) «peso innocente».

Nel verso successivo, il poeta prosegue nel connettere la riflessione sulla poesia a quella sulla persona, tramite il raffronto di entrambi i termini al concetto dell'*elezione* («non è»: «non siamo»). Oltre a implementare la sfumatura retorica del discorso, il posizionamento dell'espressione «noi poeti» in punta del v. 6 pone inoltre in risalto la misura condivisa di quella che B. dichiara essere la propria condizione esistenziale di «[poeta] inetto visitato dalla rabbia». Tale prospettiva determina un'ulteriore contrapposizione rispetto alla dimensione divinizzata della poesia «antica» – al contrario, connotata nel presente da attributi di natura più prosaica. Nel primo segmento del testo, B. formula così una serie di considerazioni di ordine teorico, che fissano il retroterra concettuale con cui la situazione di Braibanti (tematizzata nelle due strofe successive) viene posta in relazione. L'argomento principale del testo non è dunque la prigionia dell'amico intellettuale, ma la sua condizione poetico-identitaria (e, più in generale, esperienziale) successiva alla scarcerazione.

Nel v. 7 B. si rivolge direttamente alla sua persona, domandandogli del suo posizionamento rispetto agli orizzonti esistenziali tracciati nei vv. 1-6 («poesia antica» e «[poesia] non eletta»), tramite l'impiego della metafora animale. Segue una contestualizzazione deittica della domanda veicolata dall'avverbio «ora», che colloca il discorso nell'orizzonte del presente – ancora in linea con la specificazione temporale dell'intestazione. Al riferimento all'essere «visitati dalla rabbia» del v. 6, corrisponde nei vv. 7-8 l'essere *baciati* dalla «fama». Laddove il primo è formulato in termini plurali, il secondo è invece focalizzato sulla sola persona di Braibanti, ed è presentato da B. come ragione che determina il distacco e lo *smarrimento* dell'«amicizia». Il v. 9 corrobora la valutazione, specificando – metaforicamente – l'intervento negativo delle «maschere del successo» come fattore responsabile della rottura. La persona di Braibanti, al momento della liberazione, è infatti al centro dell'attenzione collettiva suscitata dalla vicenda giudiziaria. Le ragioni che determinano il distacco, e la conseguente sofferenza di B., sono così ascrivibili a un orizzonte di verosimiglianza biografica. Nel testo, in altre parole, il poeta tratta di una dinamica presentata al lettore in chiave realistica. Allo stesso scopo contribuisce il riferimento alla condizione esperienziale di Braibanti nei vv. 10-12. Oltre alla citazione dell'elemento del «plagio», il richiamo ai «due anni di prigionia» stabilisce delle coordinate tematiche precise, *entro cui* prendono posto la valutazione sullo stato «massacrato» dell'intellettuale e quello, esperito da B., di persona tradita – che osserva «candidamente». Il contesto di verosimiglianza è così posto a servizio di quella che il poeta intende presentare come una narrazione di stampo diaristico.

L'introduzione della separazione strofica tra i vv. 11-12 nel passaggio da NA16 a IL71 e seguenti posiziona ulteriormente in risalto la dimensione di 'attendibilità' della dichiarazione finale. Nella *princeps*, l'isolamento di quest'ultima contribuisce infatti a porne in rilievo la sfumatura di immediatezza – a cui si aggiunge l'impiego della forma «credo che», mimetica di una comunicazione reale. Nella costruzione del testo, si osserva così l'attenzione da parte dell'autore all'abbattimento di una quarta

parete, e quindi alla presentazione del discorso come allineato alla verità biografica della propria esperienza emotiva. La polarizzazione di quest'ultima in senso sofferenziale afferisce all'archetipo maledettistico, che riguarda l'identità del poeta come persona in preda a uno stato di dolore privo di riscatto possibile. Si osserva, a questo proposito, la dislocazione del lemma «più» come verso a sé stante (v. 13), che introduce un senso di irrimediabilità tragica nella separazione tra B. e Braibanti – contraddetta, come testimoniato da C8D23, dalla prosecuzione dei loro rapporti affettivi.

VI

Smussa le tue femminine parti, angoscia,
 lascia la bella età che si consumi
 nel suo tenace portare novità
 che nessuno s'accorge, nessuno canta.

Morta è la poesia. E quietamente
 mi assale il desiderio di morire 5
 e certa è la fine, certa la distanza
 che da tutti mi separa, in questa
 alba mattina e alla finestra della

nuova casa, col nuovo amante 10
 che non pretende commenti, false
 carte per credere all'agio
 e al disamore.

NA18 101 / IL71, IL91 107 / P02 21 / TP 109

Documento: C2D19

Dal v. 5 *ad finem*, il testo presenta una divergenza sostanziale rispetto alla *princeps* come di seguito:

Morta è la poesia. Ogni speranza
 s'affanna d'(sovrascritto: «i») esistere. Quietamente
 m'(sovrascritto: «i») assale il desiderio di morire
 e certa è la fine, certa la distanza
 che da >te< (in interlinea: «tutti») mi separa, in questo
 mattutino d'albe (sovrascritto: «a»), semifredde (sovrascritto: «a»),
 alla finestra della nuova casa, col
 nuovo amante che non pretende
 commenti, carte (ms di seguito: «false»)
 per >credere< all'agio dell'amore.

Le aggiunte in interlinea e le cassature sono manoscritte a penna su testo dattiloscritto. Tra i vv. 8-9 e i vv. 12-13 appaiono due tratti (in interlinea, in corrispondenza delle estremità sinistre delle rispettive righe) atti a indicare separazioni strofiche – divergenti da quelle della *princeps*. Alla vocale finale del lemma «credere», cassato nell'ultimo verso, è sovrapposto un trattino verticale obliquo.

1. tue femminine parti, angoscia, |] tue >parti< femminine, (in interlinea: «parti») angoscia, 3. suo tenace portare] suo pesto portare

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 5 / 4. Scansione: 12 11 11 12 - 11 11 12 [6+6] 10 11 9 10 8 5. Nella prima quartina il poeta interpella la

propria «angoscia», richiedendole di *smussare* le sue «femminine parti». La preghiera carica implicitamente queste ultime di un valore negativo: a esse è attribuita la responsabilità del tormento esperito, dal momento che l'atto di supplica è rivolto al loro appianamento. La cassatura presente in C2D19 mostra come la prolessi aggettivale nel verso sia il risultato di un'intenzione autoriale tesa a polarizzare il discorso poetico in senso arcaizzante. Alla originale formalizzazione sintattica piana, B. oppone nella *princeps* una versione dalla maggiore tendenza lirico-tradizionale, anticipando il posizionamento di un aggettivo già connotato come arcaizzante e attestato in area dantesca¹ e leopardiana.² La derivazione da quest'ultima appare come la più probabile, in funzione di una ulteriore ripresa nel v. 2 dove «la bella età» appare richiamare all'«età più bella» de *Il sabato del villaggio* (Leopardi 1993, 203). Con quest'ultimo, il testo di *Smussa le tue femminine parti, angoscia*, condivide inoltre il tema del *consumarsi* della giovinezza – declinato da B. in chiave di irrimediabilità e disperazione. All'osservazione leopardiana sullo «stato soave» è infatti sostituita, nella poesia, la reiterazione di una presa di coscienza relativa all'esaurimento di alternative di riscatto dal dolore, e alla *certezza* dello stato di solitudine e pena. Il rapporto con il *canto* è inoltre suggerito, a livello testuale, dalla comunanza nel riferimento al contesto temporale dell'«alba», rispettivamente nel v. 9 e nel v. 37 («Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.» [Leopardi 1993, 204]), e dall'impiego della forma «canta» in posizione rilevata dalla conclusione strofica.

Nel v. 2 è osservabile una seconda dislocazione sintattica: il «che» è collocato anastroficamente di seguito alla «bella età», a cui si riferisce come elemento prossimo al *consumarsi* nel «portare novità». Il senso positivo di rinnovamento implicato da quest'ultima espressione è infatti annullato dalla specificazione sul suo progressivo esaurimento, corroborata sillogisticamente dal posizionamento di entrambi gli elementi («si consumi»: «portare novità») in punta di versi conseguenti. La doppia ripetizione di «nessuno» nel v. 4 contribuisce alla connotazione negativa del discorso, e anticipa il tema della solitudine del singolo, ripreso nei vv. 7-8. L'elisione della vocale nella forma «s[i] accorge» costituisce un punto di interesse, suscitato dalla lettura della lezione di C2D19 che mostra come B. dedichi un'attenzione specifica al dispositivo di caudata vocalica. La soppressione risulta infatti annullata nel v. 6 e nel v. 7 dall'intervento manoscritto, ed è arbitrariamente mantenuta nel v. 10. La registrazione del processo correttivo è inoltre rilevante, ancora, in funzione della connessione con il testo leopardiano: nel verso precedente a quello contenente la citazione (condivisa) del termine dell'«alba», si osserva infatti un doppio impiego del dispositivo elisivo (ripetuto in duplice unità come anche il «nessuno» del v. 4): «e s'affretta, e s'adopra» (Leopardi 1993, 204).

Il v. 5 è aperto da un riferimento interno all'opera di B. L'espressione assertiva «morta è la poesia» richiama infatti al titolo della silloge da lui pubblicata sul nr. 15

1 Inf IX 38-9: «tre furie infernal di sangue tinte, | che membra femminine avieno e atto,»

2 Cf. ad es.: Zib. 1785 [vol. 1, 231]: «Questa stessissima distinzione si dee fare nell'effetto che produce sull'uomo la beltà umana o femminina»; G. Leopardi, *Lettera a Carlo Leopardi*, 6 dicembre 1822 in Leopardi 1998, 580: «Trattando, è così difficile il fermare una donna in Roma come a Recanati, anzi molto più, a cagione dell'eccessiva frivolezza e dissipatezza di queste bestie femminine, che oltre di ciò non ispirano un interesse al mondo, sono piene d'ipocrisia».

(1969) di *Nuovi Argomenti: La morta poesia, La memoria. Al Circo Massimo*. Questa precede di un anno l'uscita, sullo stesso periodico, di *Licenze*, che comprende la prima lezione a stampa di *Smussa le tue femminine parti, angoscia*, priva di varianti rispetto alla *princeps*. Guardando alla silloge, in cui la tematizzazione della morte si presenta come un fenomeno compositivo significativo,³ è inoltre possibile identificare un punto di interesse nel poemetto *Al Circo Massimo* la cui seconda strofa recita:

Ti cerco per non trovarti. L'amore vuole gli atti
 insulsi, le ricerche che non approdano a nulla :
 condizione leopardiana, ma senza la poesia
 di Leopardi.⁴

La coincidenza tra l'*incipit* del v. 5 e il titolo della silloge di NA15 suggerisce la presenza di un contesto di comune afferenza ispirativa, che trova riscontro nella declinazione estremamente organica delle forme compositive (a livello tematico, stilistico, di registro lessicale e, più in generale, estetico). La dichiarazione parimenti esistenziale e poetica sul retroterra leopardiano presente in *Al Circo Massimo* (poi espunta dalle lezioni successive)⁵ assume, in questo contesto, grande rilevanza, perché permette di leggere i punti di contatto tra le composizioni di B. e quelle del recanatese nell'ottica di un'afferenza diretta, e non solo di una convergenza interdiscorsiva o meramente citazionale. La questione trova un ulteriore riscontro nel v. 6, che costituisce un calco dal v. 31 della leopardiana *Amore e morte*: «mi assale il desiderio di morire»: «Un desiderio di morir si sente:» (Leopardi 1993, 220).

La seconda strofa è focalizzata sulla descrizione dello stato percettivo del soggetto scrivente nel momento presente. Tramite l'ossimoro «quietamente mi assale» (in cui si registra una nuova risonanza lessicale leopardiana)⁶ la sua identità è metaforicamente collocata come oggetto del «desiderio» di morte, agente. All'*assalto* coincidono la consapevolezza della «fine» e della «distanza», accostate in maniera binaria e separate dalla virgola, in ripresa dello schema del v. 4. La coincidenza tra i due termini veicola una dichiarazione sullo stato irrimediabile della solitudine in cui versa il poeta, dal momento che la *separazione* «da tutti» (ordinata anastroficamente nel v. 8) è presentata come vero e proprio momento *terminale*. Il dato esperienziale è poi contestualizzato, nei vv. 8-10, a livello deittico: qui il poeta fornisce le coordinate empiriche, temporali e geografiche, in cui tale solitudine viene esperita. Tramite l'accostamento «alba mattina», l'elemento leopardiano dell'«alba» (presente sia ne *Il sabato del villaggio* che in *Amore e morte* - v. 52: «abbandonando all'alba il corpo stanco»)

3 Si registra, a questo proposito, la presenza di un testo escluso da IL71 e seguenti, e assente da TP (per cui, ad oggi, sostanzialmente inedito), specificamente dedicato al tema: *Al portavoce della morte, dolce corpo*, (NA15 119).

4 NA15 121.

5 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 746.

6 Sebbene assente nella forma avverbiale, nei *Canti* si registrano dieci del sostantivo «quiete», una delle quali è localizzata ancora in *Amore e morte*, nel v. 41: «presentando in suo cor, brama quiete.».

è inquadrate in una nuova ripetizione, non mediata come le precedenti dal segno interpuntivo, e dalla sfumatura distorsiva. La forzatura dell'ordine sintattico generata dall'accostamento immediato genera infatti un effetto di frammentazione nella descrizione delle coordinate di luogo e tempo esperienziali – a cui contribuiscono i due *enjambement* (intra- e inter-strofico).

La strofa conclusiva, identica per estensione a quella iniziale, è aperta da una nuova ripetizione. L'accostamento sillogistico tra la «nuova casa» e il «nuovo amante» veicola una presentazione di quest'ultimo in termini cosificati – in linea con la precedente dichiarazione di solitudine. La sua presenza non ha infatti effetto sulla *separazione* definitiva, ed è anzi presentata come parte di tale contesto. La *novità*, in questo senso, rimanda implicitamente a una dimensione interinale dell'orizzonte di relazione tra i due soggetti. Conseguentemente, l'«amante» è presentato come privo di *pretese* nei confronti di «commenti» e «false carte», dunque di esternazioni affettive insincere da parte del poeta. Gli elementi, ancora accostati tramite un'accumulazione binaria (spezzata da *enjambement* tra i vv. 10-11), sarebbero infatti funzionali a una *credulità* ingannevole – riferita, in maniera generica, all'«agio» e al «disamore». Questi sono presentati come fattori di ipocrisia all'interno di un contesto di relazione che resta ipotetico, a fronte di una realtà priva di tali «false carte». Nuovamente, si osserva nei vv. 12-13 il raddoppiamento binario, che porta a conclusione la poesia con un ultimo verso costituito interamente dal secondo dei due termini.

Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha
lasciato queste stanze disadorne, non c'è
riscaldamento e il tuo dimissionario
poeta si gingilla con strumenti di morte,

pistole, pugnali, per dominare i ragazzi 5
robusti, sani che confortano la sua
malinconica giovane vecchiezza.

Vedessi dove alberga il mio cuore. Delinquenza
precoce i fallaci sogni alimenta di imprese
rapinose e il rumore dell'eternità, traffico 10
insolente, a me arriva dalla strada e tutto
il passato, itinerario lontano e quasi
dimenticato mi si butta addosso ed ecco

che questa mia anima innaturalmente
cristiana e cieca ti saluta quando spengo 15
la luce, smorzo la stufa e al freddo piango
consolato nella mia pazzia e la pederastia

è solo la speranza d'un abbraccio anonimo,
delicatezza dissipata, dolore sommerso
nella bellezza virile in questa età di sessuale 20
puritanesimo. Sì, abbraccio del disubbidiente,
addio, addio alla castità! Rimorso
e avventura dell'io che si è stancato di crescere.

P240 56 / IL71, IL91 108 / TP 110

Documenti: C2D73, C8D20

Datazione: Dicembre 1969 (P240)

In C8D20 la lezione diverge in maniera sostanziale dalla *princeps* dal v. 1 al v. 7, come di seguito:

Vedessi dove vivo adesso. L'architetto
ha lasciato queste stanze disadorne
il riscaldamento non c'è e il tuo

dimissionario poeta si gingilla
con strumenti di morte, pistole,
pugnali per dominare i ragazzi
robusti, >e< >sani< (in *interlinea*: «sani») che confortano la sua
la (in *interlinea*: «>†<») giovinez>za<(in *interlinea*: «tu»)

Di seguito alla conclusione del v. 20 e anticipando l'inizio del v. 21, sono inoltre presenti in C8D20 due annotazioni tra parentesi tonde – rispettivamente: «sessuale» e «puritanesimo», che indicano un'inversione dei termini conclusivo e finale come secondo la *princeps*.

In C2D73 sono presenti in forma dattiloscritta i primi cinque versi della stessa lezione di C8D20. Tra i due testi si registra un'unica variante all'altezza del v. 2, dove la virgola in posizione finale risulta alternativamente presente e assente.

C8D20 15. e cieca ti saluta] e cieca (*in interlinea*: «ti») saluta 20-1. nella bellezza virile in questa età di sessuale | puritanesimo.] della bellezza virile in questa età di puritanesimo | sessuale.

Poesia di ventitré versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 6 / 4 / 6. Scansione: 13 [9+4] 13 [11+2] 11 14 [7+7] - 14 [6+8] 12 [6+6] 11 - 14 [10+4] 14 [11+3] 15 [12+3] 14 [11+3] 14 [11+3] 14 [11+3] - 11 13 [9+4] 12 17 [10+7] - 14 [7+7] 15 [9+6] 17 [11+5] 16 [7+9] 13 [10+3] 16 [12+4]. Il testo consiste in un'auto-narrazione del soggetto scrivente, focalizzata sul proprio stato esperienziale presente (fisico ed emotivo). Rivolgendosi direttamente a un altro da sé, nel v. 1 (in cui si osserva una trama allitterativa sibilante-velare) il poeta presenta una descrizione del luogo in cui vive nell'«adesso» – metaforicamente presentato nel v. 9 come il punto «dove alberga» il suo «cuore». La specularità tra i due versi, aperti entrambi dal verbo «vedessi» come primo elemento di una proposizione chiusa dal punto fermo prima della fine di verso, genera un effetto di ricorsività fática. È infatti possibile riconoscere nel dispositivo di ripetizione un intento mimetico, teso alla polarizzazione del discorso come effettivamente pronunciato dal poeta all'altro, assente. A tale sfumatura contribuiscono gli elementi deittici – sia temporali, come l'«adesso» iniziale, sia locativi, come il «queste» nel v. 2. È così ripreso il tema di *Forse mi prende malinconia a letto*, in cui già si osservava una descrizione dell'ambiente domestico, abitato dal soggetto scrivente, connessa a una presentazione del suo stato esperienziale nel presente. Nell'ambito della comparazione tra i due testi – separati da un arco di quattro sezioni – è interessante notare la comunanza dell'elemento del «cuore», citato già in *Forse mi prende malinconia a letto* nell'ambito della descrizione puntuale della propria stanza.⁷ A proposito di quest'ultima, per converso, la presentazione dell'ambiente in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha assunto un tratto vago e allusivo*: lo stesso aspetto *disadorno* delle «stanze» in cui il poeta si trova è genericamente citato come conseguenza dell'azione di un «architetto».

Un secondo elemento di contatto tra le due poesie, ancora relativo al «cuore», è riscontrabile nella connotazione di quest'ultimo come «peccatore».⁸ L'impiego dell'aggettivo introduce la tematizzazione del rapporto singolare con il dato trascendente-religioso, che B. cita in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha osservando l'innaturalità della cristianizzazione della sua «anima»*. In entrambe le sedi, il riferimento

⁷ Cf. D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b: «Che peccato questa solitudine, questo | scrivere versi ascoltando il peccatore | cuore sempre nella stessa stanza || con due grandi finestre, un tavolo | e un lettino di scapolo in miseria.»

⁸ D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

alla religiosità è così veicolato dalla connotazione metaforica di una parte del sé, e polarizzato in senso negativo. A fronte dell'osservazione di un simile contesto di rapporto, la datazione apposta in P240 si rivela come un punto di interesse, in quanto precede di un anno quella riportata in C8D26 di seguito alla lezione manoscritta di *Forse mi prende malinconia a letto*: «marzo 1970». ⁹ È dunque possibile interpretare la distanza tra le due poesie all'interno di *Invettive e licenze* alla luce della collocazione in due diversi momenti compositivi – a fronte di una convergenza nelle coordinate ispirative e tematiche, rilevata dall'analisi testuale.

Il gruppo plurale dei «casi disperati», ¹⁰ a questo proposito, trova un riscontro in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha* nel riferimento ai «ragazzi» (v. 5) con cui stabilisce un rapporto mediato dagli «strumenti di morte» (v. 4), a fronte di un originale *annegamento*. ¹¹ Ancora, si osserva una comunanza nel connettere il discorso relazionale-plurale al dato della morte. Il duplice impiego della costruzione risulta inoltre come un nuovo punto di interesse in considerazione dell'*incipit* del risvolto di copertina di *Morte segreta*, in cui il poeta ¹² scrive:

L'autore vorrebbe che questo libro fosse letto dai giovani, dai ragazzi; che essi cioè facessero giustizia da sé di un «corpus» poetico a loro consacrato. Esso, rozzo, raffinato, vuole non identificarsi con i valori della società costituita, disprezzata quel tanto che ha permesso un margine di libertà all'autore di sentirsi poi ancora capace di scrivere poesie. [...] Né l'autore ha voluto capire la morte, la sua morte, per ripiego o rivalsa, o per un vezzo ironico. Egli infatti ha cercato di parlare di una morte che riguarda tutti. ¹³

Il passaggio permette di ipotizzare una lettura degli «strumenti di morte» come metafora riferita all'atto di composizione poetica. Il «dimissionario poeta» presenta infatti sé stesso in una situazione di paradossale *divertissement*: si «gingilla» per «dominare» la pluralità dei soggetti con cui ha stabilito un contatto relazionale (fonte ipotetica, per lui, di *conforto* – v. 6). *L'annegamento* è tradotto in quella che appare in senso figurato come una pratica di dominio dei «casi» stessi. Il discorso assume l'aspetto di una dichiarazione poetica: nell'*hic et nunc*, il «poeta» è intento in una prassi compositiva che gli garantisce il controllo sul dolore generato dalla dialettica inter-relazionale. Il riscatto di quest'ultimo, tuttavia, è veicolato da un'introiezione del dato della «morte», presentata come una componente interna alla pratica compositiva stessa. La volontà di *consacrazione* espressa nella presentazione di *Morte segreta* è dunque basata sull'assunto dell'onnipervasività della morte, «che riguarda

9 Cf. apparato di *Forse mi prende malinconia a letto*.

10 D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

11 D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

12 Sul volume non è presente un'attestazione autoriale a proposito del testo. L'attribuzione è qui dedotta – in accordo con Deidier che pure riporta nelle *Notizie sui testi* la questione dell'anonimato e della probabile paternità autoriale, introducendo la riproduzione del passaggio (TP 714).

13 D. Bellezza, Risvolto di copertina in Bellezza 1976.

tutti», e che risulta intessuta al rifiuto dei «valori della società costituita» necessario per «scrivere poesie». ¹⁴

La condizione del poeta, intento a «scrivere versi» ¹⁵ in «stanze disadorne», prive di «riscaldamento», e in contatto inevitabile con la morte, assume così una sfumatura dickensiana e maledettistica. Quest'ultima è corroborata, nel v. 7, dalla formula descrittiva «malinconica giovane vecchiezza». Oltre all'associazione ossimorica tra il secondo aggettivo e il sostantivo, si registra a proposito del verso una polarizzazione antitetica rispetto al raddoppiamento aggettivale del verso precedente. Qui l'alterità plurale dei «ragazzi» è connotata in senso contrario: a fronte del suo stato di *malinconia*, gli altri sono «robusti» e «sani». Tra l'io scrivente e loro si stabilisce così una differenza di ordine ontologico. La condizione di separazione che ne deriva, oltre a risultare *dominata* nell'atto poetico, appare impostare la dialettica relazionale del *conforto* – attraverso cui B. esprime un riferimento alla dimensione sessualizzata del suo contatto con i «ragazzi». La lettura di C2D73 e C8D20 permette inoltre di rilevare un'intenzionalità autoriale relativa alla resa del contesto di separazione tra il sé poetico e gli altri come ineluttabile. Nel passaggio dall'originale «giovinezza» a «vecchiezza», nel v. 7 di P240 e seguenti, si osserva infatti la volontà di presentare la propria identità come totalmente distinta da quelle dei «ragazzi» – o, guardando ancora al risvolto di *Morte segreta*, dei «giovani». A fronte del mantenimento della dimensione ossimorica del verso, la scelta definitiva del sostantivo amplifica infatti il senso di distanza dalla componente giovanile allargata.

La terza strofa è aperta da una ripresa del concetto iniziale, declinato in termini metaforici: il luogo del *vivere* coincide nel v. 8 con quello in cui «alberga» il «cuore» del poeta. Il verbo costituisce una tessera lessicale arcaizzante, ¹⁶ già attestata in area dantesca. ¹⁷ In quest'ultima è possibile identificabile un riferimento intertestuale significativo e ipotizzare una ripresa diretta, da parte di B., da *Per quella via che la bellezza corre*. Nella terzina finale della *Rima* si legge: «Quando Lisetta accomiatar si vede | da quella parte dove Amore alberga, | tutta dipinta di vergogna riede». ¹⁸ Nell'assetto perifrastico del penultimo verso (v. 13), concluso dal verbo, si identifica un'allegoria rivolta proprio all'elemento fisico del cuore a cui B. si riferisce esplicitamente nel v. 8 di *Vedessi dove vivo adesso*. *L'architetto ha* come elemento *albergante*. Il lemma contribuisce inoltre a creare nel discorso poetico una tensione contrastiva tra elementi lessicali di ordine quotidiano, da un lato, e tradizionale e ricercato, dall'altro. A quest'ultimo frangente sono ascritti nelle prime due strofe gli aggettivi «disadorne»

14 D. Bellezza, Risvolto di copertina in Bellezza 1976.

15 Cf. D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

16 Cf. ad es.: Ariosto 1960, III, 58: «Col corpo morto il vivo spirito alberga,»; Tasso 2022, I, 39: «popolo alberga di contraria fede».

17 Cf. ad es.: D. Alighieri, *Convivio*, in Alighieri 2014, Trattato Quarto, Capitolo XXX, 804: «Allora si troverà questa donna nobilissima quando si trov[er]à la sua camera, cioè l'anima in cui essa alberga. Ed essa Filosofia [..... alberga] non pur nelli sapienti, ma eziandio, come provato è di sopra in altro trattato, essa è dovunque alberga l'amore di quella.»; Inf XX 48: «Io Carrarese che di sotto alberga,»; Pur. XXVI 62: «tosto divegna, sì che 'l ciel v'alberghi»;

18 D. Alighieri, *Rime* in Alighieri 1960, 120.

e «dimissionario» (in risonanza allitterativa), e il sostantivo «vecchiezza». Nella sostituzione di quest'ultimo al più comune *vecchiaia*, inoltre, è identificabile un'influenza dell'impiego «giovinezza» testimoniato dall'autografo. Relativamente al registro colloquiale, particolare risalto assume il sostantivo «riscaldamento», che costituisce un *hapax* sia in *Invettive e licenze* che nel contesto allargato dell'opera poetica di B.

Oltre agli elementi lessicali, come il verbo *albergare* e gli aggettivi «fallaci» e «rapinose», l'assetto anastrofico forte della proposizione tra i vv. 8-10 contribuisce alla polarizzazione in senso tradizionale del discorso poetico nella terza strofa. A questo si aggiunge l'andamento franto, generato dalle chiusure in *enjambement* e dalle trame ripetitive – come le chiusure dei vv. 11-13 («e tutto»: «e quasi»: «ed ecco»), le aperture dei vv. 9-11 (in cui i tre aggettivi assumono posizione anaforica) e le associazioni sostantivali-aggettivali («delinquenza precoce», «fallaci sogni», «imprese rapinose», «traffico insolente», «itinerario lontano [dimenticato]»). Nei vv. 10-11 l'immagine sinestetica del «rumore dell'eternità» è sovrapposta a quella del «traffico» – e dunque ricondotta a un orizzonte fenomenico reale come inserto immaginativo. Il suono che *arriva* «dalla strada», raggiungendo il poeta nelle «stanze disadorne», è conseguentemente accostato all'«itinerario lontano» del suo «passato». Al dato proiettivo è sostituito quello memoriale – che, superata la barriera di una *quasi-dimenticanza*, raggiunge «fisicamente» il poeta (vv. 12-13). Alla personificazione del «cuore» in apertura della terza strofa, segue nell'inizio della quarta quella dell'«anima» – connotata da una *cristianità innaturale*. Il riferimento, come già osservato, riprende il discorso di *Forse mi prende malinconia a letto*, tematizzando il rapporto negativo con la componente spirituale-religiosa nel frangente dell'esperienza singolare. La comunanza è poi corroborata dalla dichiarazione di *sconsolazione* (v. 17) a fronte della mancanza dell'altro. Sono infatti i ricordi del poeta, metaforicamente presentati come *assalitori* (v. 13), a determinare la tensione specificamente orientata¹⁹ verso l'altro da sé. Nel momento precedente al sonno, «quando» l'lo scrivente *spagne* «la luce» e *smorza* «la stufa» (in sostituzione del «riscaldamento» assente), la persona dell'altro diventa oggetto irreali di un *saluto*. La vanità del gesto, data l'assenza del referente, determina il sentimento di disperazione del poeta, portandolo al *pianto* nel contesto figurato della propria «pazzia». Quest'ultima è associata binariamente alla «pederastia», con cui forma una coppia rimica rilevata dal posizionamento in conclusione di strofa.

In apertura della quinta strofa, il secondo termine della coppia incontra una definizione formalizzata in senso eccettuativo. La dimensione identitario-omosessuale del poeta è così presentata nei *solli* termini di una «speranza» proiettata verso tre elementi – nuovamente introdotti dall'associazione aggettivale-sostantivale e posizionati a formare una *climax* ascendente:

1. «abbraccio anonimo» - elemento fisico : connotazione immateriale
2. «delicatezza dissipata» - attenuazione dell'elemento fisico : connotazione immateriale
3. «dolore sommerso» - elemento immateriale : connotazione immateriale

¹⁹ Cf. apparato.

I tre elementi ribadiscono la connotazione doloristica del contesto esperienziale, che viene definito in senso storico-sociale come un'«età di sessuale puritanesimo». L'espressione veicola una nuova esternazione critica nei confronti dell'orizzonte (parimenti interiore ed esteriore) *cristianizzato*. La stessa «bellezza virile» (v. 20) è quindi metaforicamente presentata come lo spazio di *sommersione* – e, nei termini di *Forse mi prende malinconia a letto*, di *annegamento* – della sofferenza soggettiva. Nei tre versi conclusivi, per converso, il discorso poetico adotta un tono resistenziale. A fronte del «puritanesimo» imperante, B. dichiara la propria *disubbidienza*, riprendendo il termine iniziale dell'«abbraccio» e risolvendone l'*anonimato* tramite la specificazione. La duplice ripetizione dell'«addio», nuovamente orientata da un intento mimetico-fatico, sancisce la posizione di rifiuto della «castità» percepita come norma sociale, senza però liberarsi dal senso di «rimorso» (posizionato di seguito all'interpunzione per formare un collegamento chiastico con il «puritanesimo»). Adottando una nuova formula auto-definitiva, nell'ultimo verso la presa di posizione assume i termini di un'«avventura dell'io», dunque di un movimento soggettivo nel tempo e nello spazio delle circostanze a lui presenti, nei confronti di cui conserva un atteggiamento infantilistico e, ancora in riferimento alla normatività sociale, irrisorio.

Bagno notturno in cui mi abbandono:
 acqua tiepida che diventa sempre più calda
 se lascio aperto il rubinetto sonoro
 che gorgoglia mentre beato mi abbandono.

Acqua calda quasi bollente che mi lavi, 5
 mi levi il mio corpo, lo lasci riposare,
 allenti il battito del cuore, anneghi
 l'angoscia che mi levi, rimango
 solo allora senza la mia angoscia.
 Mi sento leggero, solo, solo, 10
 non urla niente in me: il mondo,
 la schiera dei falliti annegano
 con me se mi lascio scivolare giù
 giù, nell'acqua saponata:
 naviga una bolla al mio soffio 15
 finché non scoppia. Povera bolla
 che scoppia al mio soffio.

NA14 74 / IL71, IL91 109 / TP 111

Documento: C8D21v

Datazione: 196>9<(sovrascritto: «8»)

A ridosso del margine superiore sinistro del foglio, in corrispondenza verticale del v. 1, appare [ms]: «>conforme<».

1. Bagno notturno in cui mi abbandono: |] >b<(sovrascritto: «B»)agno notturno in cui mi abbandono, : | 5. Acqua] >a<(sovrascritto: «A»)cqua 7. anneghi |] >†< (in interlinea: «anneghi») | 9. angoscia. |] angoscia:, | 10. Mi sento leggero,] mi sento più leggero, 11. in me: il |] in me, il | 14. giù, nell'acqua] giù nell'acqua 15. naviga una bolla] naviga >la< (in interlinea: «una») bolla 16. scoppia. Povera] scoppia. >p<(sovrascritto: «P»)overa

Poesia di diciassette versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 4 / 13. Scansione: 11 14 [9+5] 12 13 [4+9] - 13 [9+4] 13 [6+7] 11 10 10 10 9 10 11 8 9 10 6. L'immagine del «bagno notturno», in *positio princeps*, riassume le coordinate figurative e tematiche del testo, dedicato alla descrizione di un momento di abluzione esperito nel pieno della notte. Questo è già affrontato nel *Notturmo dannunziano*, dove nella *Prima offerta* si legge:

Torno a casa, sfinito. Mi spoglio. L'uniforme ha un odore di morte, mi sembra. Lo stesso odore è nella mia biancheria. Mi spoglio di tutto. Entro nel bagno caldo. Qualcosa del cadavere è in me? Penso subito se abbiano lavato il corpo ferito, prima di rivestirlo.²⁰

²⁰ D'Annunzio 1921b, 67-8.

Oltre alla convergenza delle coordinate estetiche, il rapporto tra i due testi è osservabile a livello del comune impiego della prospettiva locativo-interiore: «non urla niente in me:» (v. 10): «qualcosa del cadavere è in me?». Inoltre, l'utilizzo nel v. 2 e nel v. 5 dell'aggettivo *caldo* in riferimento all'«acqua» riprende la connotazione *sin-ddotica* dannunziana del «bagno». Un ulteriore termine di contatto è osservabile a proposito del termine dell'«angoscia», citato (nuovamente) in maniera binaria da B. nei vv. 9-10 e presente nella *Prima offerta* in sette occorrenze (quattro sostantivabili e tre aggettivali).²¹ Ai riferimenti diretti, si aggiungono infine diversi richiami contestuali allo stato emotivo-soggettivo di angustia – come, ad es., nel già citato passaggio relativo al «bagno».

Nel v. 1 il poeta adotta una formula dichiarativo-nominale, attraverso cui l'elemento del «bagno notturno» è posto in risalto come *quid* figurativo focale. La formula è ripetuta nel v. 2, in cui pure si registra il posizionamento iniziale di una coppia sostantivale-aggettivale, inquadrata in una identica costruzione sintattica. Entrambe le coppie sono infatti seguite da una subordinata – rispettivamente: locativa e relativa. Se nel primo verso il soggetto agente coincide con l'io poetico, nel secondo è tuttavia l'«acqua» a diventare «sempre più calda». La formula si presenta inoltre come un'anticipazione del v. 5, in cui la ripresa dell'aggettivo è accostata a una specificazione sullo stato «quasi bollente» del dato acquatico. Un ulteriore rimando interno è costituito dalle conclusioni del v. 1 e del v. 4, coincidenti nel posizionamento della formula «mi abbandono» – preceduta, nella seconda occorrenza, dalla specificazione sulla *beatitudine* esperita dal soggetto scrivente. Oltre a consentire la ripetizione tra le due locuzioni, la prolessi aggettivale nel v. 4 si presenta come un *modus* compositivo arcaizzante – in linea con l'impiego, nel verso precedente, dell'aggettivo «sonoro». Questo è nuovamente polarizzato come tessera lessicale dannunziana²² (e, più in generale, primocontemporanea),²³ oltre a risultare attestato già nella pasoliniana *Poesia in forma di Rosa*.²⁴ Entrambe le scelte arcaizzanti contribuiscono a creare un contesto di coesistenza tra una tensione verbale colloquiale e una, invece, tradizionale

21 D'Annunzio 1921b, 14: «Mi stringono ora la medesima pietà e la medesima angoscia»; D'Annunzio 1921b, 37: «I giorni d'angoscia, le notti di veglia ritornano.»; D'Annunzio 1921b, 50: «Ho un'angoscia oscura nel cuore.»; D'Annunzio 1921b, 51: «Sono così angosciato e taciturno ch'ella mi domanda: "Che hai?"»; D'Annunzio 1921b, 64: «Quando l'angoscia si fa insostenibile e la coltre nera mi sembra vuota»; D'Annunzio 1921b, 69: «Dopo alcuni minuti angosciosi, la scuoto, la riconduco.»; D'Annunzio 1921b, 102: «V'è un'attesa angosciosa, che cresce d'attimo in attimo.»

22 A proposito dell'aggettivo, i dati IntraText riportano un totale di settantasette occorrenze per la declinazione femminile singolare, ottantacinque per la maschile singolare, trentasei per la femminile plurale e quindici per la maschile plurale (consultabili in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAK.HTM). Guardando ancora al *Notturmo*, il termine appare impiegato in quattro casi: *Notturmo* in D'Annunzio 1921b, 72: «e il grido delle altane si propaga nella chiarezza sonora.»; *Seconda offerta* in D'Annunzio 1921b, 230: «Il giardino è pieno di pecchie sonore»; D'Annunzio 1921b, 249: «Il tonfo s'alterna col tonfo | sul suolo sonoro di tombe.»; *Terza offerta* in D'Annunzio 1921b, 345: «La piccola stanza attigua, sonora come una cassa armonica.»

23 Cf. ad es.: G. Pascoli, *Per casa* in Pascoli 1978, 179: «corsero i licci e il pettine sonoro.»; Pascoli 1978, 14: «Tra il colpeggiar del pettine sonoro»; G. Sbarbaro, *Pianissimo* in Sbarbaro 2021, 41: «Esco dalla lussuria. | M'incammino | per lastrici sonori nella notte.»; E. Praga, *Il poeta ubriaco* in Praga 1969, 46: «come fanciulle flebili e amorose | cantin le cetre dai sonori crini».

24 P.P. Pasolini, *Israele* in Pasolini 2009, 1215: «Un alberghetto sonoro (misero)».

(osservabile anche a proposito del verbo «gorgoglia», già dantesco²⁵ e connesso chiasmicamente a «sonoro»). Il ripristino delle maiuscole nel passaggio da C8D21v a NA14 e seguenti risponde, in questo frangente, a una ragione di bilanciamento nella coesistenza delle due componenti (altrimenti sbilanciate sul versante informale), oltre che di allineamento stilistico al *corpus* di *Invettive e licenze*.

Il secondo blocco strofico sopra il primo, superandone la triplicazione. La sproporzione così determinata dota la strofa iniziale di una sfumatura introduttivo-presentativa. A tale dinamica contribuisce, a livello tematico, la sostanziale continuità tra i due segmenti, dedicati a una situazione esperienziale la cui descrizione forma, in senso stretto, il testo della poesia. La seconda strofa riprende e ripete così il contesto introdotto nei primi quattro versi – implicando con il v. 5 un grado climatico ascendente a proposito della sola temperatura del «bagno»: (v. 2) «acqua tiepida che diventa sempre più calda»: «Acqua calda quasi bollente che mi lavi». La ripresa del dispositivo personificante apre inoltre a una serie di azioni compiute metaforicamente dall'«acqua» che, oltre a *lavare*, *leva* e *lascia* (v. 6), *allenta* e *annega* (v. 7). L'alternanza allitterativa dei primi due verbi della sequenza è posizionata in senso anadiplosico, creando così un nuovo rimando interno a cui si aggiunge la corrispondenza chiasmica tra l'«angoscia» del v. 9 e del v. 10. In questi ultimi, il *focus* agentivo è ricondotto al soggetto scrivente – che, esprimendosi in prima persona, descrive la propria condizione percettiva fisica ed emotiva. Tale contesto dichiarativo è esteso fino al v. 14, a cui seguono tre versi (conclusivi) focalizzati sull'immagine della «bolla» come archetipo della caducità correlata alla soggettività del poeta stesso. L'effetto benefico dell'«acqua calda» interagisce con un contesto interiore connotato in senso doloristico. L'atto violento dell'*annegare* è perpetrato ai danni di un ulteriore fattore nocivo: l'«angoscia» viene metaforicamente rimossa dal «corpo» del poeta, *lavato* e *levato*. Attraverso la dichiarazione sul *rimanere solo*, il dato dell'angustia interiore acquisisce una nuova connotazione personificante (già implicata dal suo essere *annegata*).

Lo schema di ripetizione chiasmica iniziale-finale dei vv. 8-9 è ripreso nei vv. 10-11, dove l'aggettivo «solo» (raddoppiato nella seconda sede) si sostituisce al termine dell'«angoscia» – *annegata* e, dunque, rimossa. Il «bagno» reca così al poeta una *leggerezza* totalizzante, che azzerà gli effetti negativi del «mondo» intero (v. 11) sulla sua persona. L'intenzionalità di B. nel tracciare un contesto iperbolico a proposito del concetto è testimoniata dal passaggio da C8D21v a NA14 e seguenti, dove lo scarto del «più» originariamente premesso a «leggero» appare volto a una non-relativizzazione dello stato soggettivo – la cui leggerezza risulta, in ultima battuta, assoluta. Oltre al frangente esteriore, la positività apportata dall'abluzione interagisce con le dinamiche interiori dell'lo, silenziando *in lui* le *urla* e portandole a un grado di «nulla». Quest'ultimo è lo stesso a cui accede «la schiera dei falliti», che incontra un *annegamento* speculare dell'«angoscia» e, ancora metaforicamente, del poeta stesso. Nel v. 13 l'lo scrivente si proietta come controparte ipotetica degli *annegati* «nell'acqua saponata», prospettando un contesto di annichilimento totale – e, in considerazione

25 Cf. Pur. VII 125-6: «Quest'inno si gorgoglian ne la strozza, | ché dir nol posson con parola integra^o».

della sua agentività, suicidario. Tra i vv. 13-14 si registra una nuova anadiplosi, in prosecuzione della tensione ripetitiva a cui si aggiungono:

- nel v. 6 e nel v. 8, la ripresa formulare: «mi levi il mio corpo»: «l'angoscia che mi levi»
- nei vv. 15-16, la reiterazione del sostantivo «bolla» (che, in linea con lemmi del campo semantico del «bagno» – cf. «rubinetto» e «acqua saponata» – costituisce un'ulteriore componente lessicale colloquiale)
- nel v. 15 e nel v. 17, la ripresa formulare: «al mio soffio»: «al mio soffio»

La ripetizione nelle posizioni finali della terzultima e dell'ultima sede riprende lo schema già osservato nella prima strofa (v. 1 e v. 4). Il protagonismo della «bolla» è così corroborato da una corrispondenza con il dato dell'lo, al cui *abbandonarsi* iniziale corrisponde, in conclusione, uno *scoppio*. Stabilita tale coincidenza, è possibile osservare come la responsabilità individuale del poeta rispetto al collasso della sfera (dichiarata nelle sedi del v. 15 e del v. 17 e veicolata dall'elemento del «soffio») riprende indirettamente il tema del suicidio, già implicato nel v. 13.

Anni e costellazioni investigati.
La mano ora trema per avervi frugati.

NA18 102 / IL71, IL91 110 / TP 112

Documenti: C6D6, C8D40

Datazioni: 1969 (C6D6); 1968-1970 (NA18)

A differenza di C8D40, in cui la versione dattiloscritta della poesia costituisce l'unica componente testuale del foglio, in C6D6 è inserita in una sequenza di poesie manoscritte, assenti da TP e datate ciascuna «1969»: *È il mare pronto a udire* (quattro versi), † è *l'unica realtà di questa vita* (due versi), [*Anni e costellazioni investigati.*], *Anno che passi e rassicuri* (otto versi). L'indicazione di data di seguito alla versione a stampa in NA18 è riferibile, in senso allargato, all'intero gruppo di *Licenze*, che da *Anni e costellazioni investigati* viene concluso.²⁶

C6D6 2. La mano ora trema per avervi] >|<(sovrascritto: «L»)a mano ora trema per aver>t<(sovrascritto: «v»)i

Poesia monostrofica di due versi. Scansione: 11 13 [6+7]. La collocazione nella sede finale dell'ultima sezione di *Invettive e licenze* (a cui segue l'*Appendice 1970*) rispecchia una scelta già operata nella silloge *Licenze* – conclusa anch'essa da *Anni e costellazioni investigati*. Il carattere terminale del distico è evocato, oltre che dalla scelta di posizionamento, dalla sovrapposizione tra un timbro espressivo solenne e un'inconsueta brevità estensiva. Nella poesia sono inoltre tematizzate due diverse dimensioni di rapporto all'atto compositivo: la prima, offerta nel primo verso, riguarda in senso apersonale l'*investigazione* di «anni» e «costellazioni», dunque di orizzonti (immensi) sia memoriali che proiettivi; la seconda, nel successivo, riguarda la soggettività del poeta, implicata dal sintomo fisico del *tremore* della «mano» in cui si sovrappongono i riferimenti alla dimensione di commozione emotiva e, metaforicamente, all'atto della scrittura. La coincidenza tra le due dimensioni è corroborata dalla collocazione dei due verbi in posizione conclusiva, così da formare una rima baciata. Il posizionamento del testo in ultima sede rivela così un intento di significazione: quanto lo precede nella raccolta consiste in un'*investigazione*, che porta il poeta (evocato sineddoticamente tramite la sua «mano»), in fine, a *tremare*.

26 NA18 87 e a seguire: *Quante albe ci videro in piedi; Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette; Cuore di pietra, bosco dell'indistinto; Donna conforme e vicaria del male; In Maniera* (non inserita in *Invettive e licenze* e ripubblicata con varianti significative nel 1996 in *Proclama su fascino* [priva di titolo e con capoverso: *Ora, tra i morti, mio libero fratello*], poi in TP 651); *Monumentale bric-a-brac, mia parte; Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera.; Finché cadrà la parola odio nasconderai; Nessuna notte risarcirà quella notte; Mi sveglio e non dormo ahimé! L'anello; Per un rifiuto; Alla fermata del tram, a mezzanotte; I bassi portali del meriggio senza sole* (dodici versi, assente da TP); *Il serpente inquieto che indugiava; Dio mi moriva sul mare; Il mare di soggettività sto perlustrando; Smussa le tue femminine parti, angoscia; Anni e costellazioni investigati.*

Nel passaggio dall'originale «averti» all'«avervi» impiegato nella *princeps*, mostrato dalla lettura di C6D6, si registra un'intenzione dell'autore a focalizzare il testo sulla sola dimensione soggettiva – e quindi a definirlo, in senso metapoetico, come una chiave di volta rispetto al *corpus* da esso concluso. Così facendo, la poesia si pone in una posizione speculare rispetto a *Ma non saprai giammai perché sorrido.*, in cui pure il discorso poetico (direttamente riferito a un 'tu' ascoltante) risulta polarizzato in senso dichiarativo. I due estremi della raccolta sono così accomunati da un'intenzione strutturale – che trova riscontro, nel caso di *Anni e costellazioni investigati.*, nell'analisi avantestuale. Con le altre poesie di C6D6 (non inserite in IL71 e seguenti e, ad oggi, inedite), il testo condivide una forte organicità stilistica – testimoniata dalla dimensione di brevità di tre poesie su quattro e dell'utilizzo in esse di forme dichiarativo-assertive (cf. ad es.: «è l'unica realtà di questa vita») connesse a figurazioni di ascendenza simbolista. La loro esclusione dal *corpus* della raccolta appare motivata da un'intenzione di distacco dall'archetipo penniano, identificabile come un punto di riferimento ispirativo ingombrante e, probabilmente, nel pensiero del poeta, eccessivamente manifesto.

Appendice 1970

Verso ubbidienza il fato m'avvia. Il canto dell'uccello tramortito dall'insonnia è roco, caro,	
e tu mi vedi passare diletto nel fuoco, dannato,	5
ignori l'imperfezione della vita.	
Sì, passo, calpesto il tuo passo, respiro l'aria che respiri: un pazzo	
inarrestabile assediante vampiro mi trascina nel Divenire. Tu vendi quadri a Piazza Navona o rubi le tue cartoline di viaggio dal mio cassetto e io t'aspetto tempio di pietra dura	10
che il secolo consuma.	15

IL71, IL91 113 / P02 22 / TP 115

Documento: C8D27

A ridosso dell'angolo superiore destro del foglio è manoscritto dal poeta il numero «1». La cifra costituisce il primo valore di una serie di dieci, in altrettanti fogli numerati (allo stesso modo: tramite annotazione manoscritta in posizione angolare) contenuti in C8, in cui si identificano i testi dattiloscritti di:

- «1»: *Verso ubbidienza il fato m'avvia.* (C8D27)
- «2»: *Verso la notte lo strazio liberava* (C8D19)
- «3»: *Prendo il sonnifero immortale e lunare* (C8D4)
- «4»: *Tempestosa e inquieta respiri la notte* (C8D28)
- «5»: *Nell'insonnia m'agito felice* (C8D29)
- «6»: *Ti cadono i capelli. Qualcuno*, (C8D30)
- «7»: *M'imprigiono insonnia e ti ripeto:* (C8D31)
- «8»: *È notte nel cuore e il viaggio all'inferno* (C8D33)
- «9»: *Come l'insonne insonnia s'insabbia* (C8D33)
- «11»: *Sto nel letto. A contemplare il soffitto* (C8D34)

Dalla sequenza risulta assente il foglio corrispondente al valore di «10». A eccezione di *Verso la notte lo strazio liberava* (non inserita in *Invettive e licenze* e pubblicata undici anni dopo in *Libro d'amore* – TP 259) e *Nell'insonnia m'agito felice* (composta da dieci versi, di cui: vv. 1-4 inediti; vv. 5-10 coincidenti al testo di *Tu vai dallo psicanalista e paghi*), le poesie fanno parte dell'*Appendice 1970*. Nella sezione, l'ordine numerico

originale è parzialmente rispettato: *Verso ubbidienza il fato m'avvia*, *Prendo il sonnifero immortale e lunare* e *Tempestosa e inquieta respiri la notte risultano* occupano ancora la prima, la terza e la quarta posizione. Sono inoltre poste nuovamente in sequenza *Ti cadono i capelli, qualcuno, M'imprigiono insonnia e ti ripeto* e *Come l'insonnia insonnia s'insabbia*, rispettivamente in ottava, nona e decima sede.

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 1 / 2 / 7. Scansione: 10 11 8 - 11 6 - 12 - 9 11 - 12 10 9 12 10 7 7. Il posizionamento del punto fermo al termine del primo verso conferisce all'esternazione soggettiva contenuta in quest'ultimo un carattere di solennità declaratoria. Lo stesso dispositivo espressivo è impiegato nel v. 1 della poesia successiva nell'*Appendice*, *M'è rimasto poco tempo*. La presenza di un fattore coincidentiale negli *incipit* del primo e del secondo testo della sezione è già osservabile nella serie di C8, in cui *Verso ubbidienza il fato m'avvia*. È seguita da *Verso la notte lo strazio liberava* – dunque: da un testo aperto dal medesimo lemma e ordinato anch'esso anastroficamente. Oltre all'inversione degli elementi sintattici, si osservano nel v. 1 l'assenza dell'articolo annesso a «ubbidienza» e l'elisione vocalica nella locuzione «m[i] avvia». Ambedue le scelte contribuiscono alla polarizzazione del discorso poetico nel senso della gravità, a cui pure contribuisce l'impiego del sostantivo «fato» e, nel v. 2, di «canto» – afferenti entrambi all'immaginario lirico tradizionale-ottocentesco e molto diffusamente attestati.¹ L'impiego ravvicinato di entrambi porta ad ogni modo a ipotizzare una derivazione foscoliana, in considerazione dell'antecedente di *A Zacinto* – testo tra i più archetipici e rappresentativi tra i sonetti dell'autore, in cui si legge: «Tu non altro che il canto avrai del figlio, | materna mia terra: a noi prescrisse | Il fato illacrimata sepoltura.» (Foscolo 1985, 95). L'accostamento tra il termine del «canto» e quello dell'«uccello» aggiunge inoltre alla trama interdiscorsiva una connessione di area leopardiana. Questa risulta avvalorata da quanto osservabile in *Pregghiera*, nella seconda sezione della raccolta, dove già il dato animale-ornitologico appare utilizzato da B. come richiamo allegorico alla persona del poeta.² Ugualmente, nella prima strofa di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*. L'«uccello» è citato come correlativo figurale dello stesso B., che si auto-descrive come «tramortito dall'insonnia» in ripresa di un tema tra i più diffusi della raccolta. Il raddoppiamento aggettivale nel v. 3 assume così una sfumatura metapoetica, e risulta impiegato per descrivere il «canto» inteso sia come esternazione vocale animale sia come composizione poetica.

La conclusione di strofa con un singolo lemma isolato tra virgole è poi ripetuta nella successiva, dove appare collocato un nuovo aggettivo riferito alla persona del poeta, ancora inserito in una dinamica di raddoppiamento: «diletto» (v. 4): «dannato» (v. 5). L'impiego aggettivale del primo termine lo rivela come una tessera dantesca,³

1 Cf. ad es.: E. Praga, *Ore cattive* in Praga 1969, 362: «Se tu avessi saputo | ciò che il fato allestiva, morire in culla mi avresti veduto | calma e forse giuliva!»; G. Carducci, *Lauda spirituale* in Carducci 1902, 141-2: «Voli dal loco ove il dolor sospira | E vive morte e regna, | Voli il mio canto a lui che si ne degna:».

2 Cf. commento al testo.

3 Cf. ad es.: D. Alighieri, *Tre donne intorno al cor mi son venute* in Alighieri 1960, 107: «Tempo fu già nel quale, | secondo il lor parlar, furon dilette;»; Par I 25-6: «vedra' mi al piè del tuo diletto

il cui immaginario pure viene ripreso nel verso successivo. Il tema della fatalità, implicato nel primo verso, è infatti citato nuovamente in termini afferenti all'immaginario dantesco-infernale e cristiano – approcciato dal poeta in maniera antitetica. Il suo *passaggio* «nel fuoco», tradizionalmente sinonimo di tormento, è presentato come un'azione libera da connotazioni doloristiche. Il verso successivo, isolato come strofa a sé stante, conclude il periodo sintattico generando un'ambiguità di significato relativa alla persona referente dell'aggettivo «dannato». Tramite il posizionamento iniziale del verbo «ignori», il lemma precedente risulta infatti riferibile sia al poeta (*passante*) sia all'altro da sé. Come già il v. 1, inoltre, il v. 6 assume una sfumatura dichiarativo-assertiva – a cui pure contribuisce il posizionamento dell'avverbio «sì» in apertura della quarta strofa (formata, come la seconda, da due versi soli). Qui il tema del *passaggio* del poeta è ripreso e declinato nell'ambito di una dinamica relazionale violenta. Il raddoppiamento del termine «passo» (a cui si connette l'assonanza di «pazzo» in punta del verso successivo) contribuisce alla creazione di un contesto oppositivo tra i due soggetti, uniti nel *respirare* la stessa «aria». All'accostamento sostantivale-verbale dei due «passo», segue così nel v. 8 quello solo verbale di «respiro»: «respiri».

La quinta strofa, conclusiva e più lunga della poesia, è aperta da un accumulo aggettivale – già avviato dall'ultimo lemma della strofa precedente. Il sostantivo di riferimento, «vampiro», è posto in punta del v. 9, e risulta così preceduto dalla sequenza «[pazzo] inarrestabile assediante». Alla tetra figura mitologica, impiegata per alludere a una dinamica interiore del soggetto scrivente, viene attribuito un carattere di onnipotenza – che riprende quello osservato nel v. 1 a proposito del «fato» che *dirazona* il comportamento del poeta in maniera coercitiva. La sfumatura di movimento associata al verbo *avviare* è ripresa dal corrispettivo *trascinare* (v. 10), maggiormente connotato in senso violento. Il poeta presenta così il proprio comportamento («nel Divenire») come orientato da un'«inarrestabile» pressione interiore. Le declinazioni in senso empirico di tale dinamica sono descritte nei vv. 10-15, in una nuova contrapposizione tra dimensione comportamentale dell'altro da sé – evocato tramite il pronome personale (isolato dal verbo tramite *enjambement* forte) al termine del v. 10 – e della propria. Ai frangenti allegorici del destino, dell'inferno e del vampirismo interiore, succede una descrizione realistica, orientata da coordinate spaziali e comportamentali precise.

La citazione di «Piazza Navona» costituisce un particolare punto di interesse. L'indicazione onomastica è già presente in *Ad A. R.*, proprio nel contesto della presentazione di un soggetto maschile – nei seguenti termini: «Faceva || il pittore a Piazza Navona e tu dicevi | che era il più grande pittore del mondo!»⁴. Il riferimento nel v. 11 al *vendere quadri* dell'altro da sé permette quindi di stabilire una connessione tra i due testi, che integrano il riferimento al medesimo partner maschile di B. – poi «denunziato» da Amelia Rosselli.⁴ Oltre a permettere la rilevazione della comune identità dell'altro da sé, la citazione del nome della piazza risulta significativa a fronte dell'abitazione di lungo corso, da parte di B., dell'area della città. Terminata la convivenza con Rosselli in via del Corallo, il poeta si sposta infatti a Via dei Pettinari, poco

legno | venire, e coronarmi de le foglie».

4 Cf. commento al testo.

distante. Nella sua opera, come ricordato da Roberto Mosena, risultano diffuse le dediche e i riferimenti agli spazi e alle persone di «quel fazzoletto romano», in cui (ad es.) otto anni dopo IL71 viene ambientato il «suo libro misto di prosa e poesia, *Angelo* del 1979, dove in primo piano [B.] portava l'esperienza di una generazione abietta e inetta, tra droga e violenze amorose» (Mosena 2016, 9-10). I riferimenti al legame tra il poeta e l'ambiente del rione Parione (e, in particolare, della piazza) risultano inoltre estesi alle opere e alle testimonianze di artisti e amici scrittori vicini alla sua persona. Un esempio di rilievo, in questo senso, è offerto dal testo *La sua poesia resta viva* di Valerio Magrelli, pubblicato in AAC96 83:

Ho conosciuto Dario Bellezza
 esattamente venti anni fa.
 Ci incontrammo a piazza Navona,
 il cuore della sua
 amata e odiata Roma.

Oltre che a livello di rete intertestuale, il riferimento di Magrelli risulta particolarmente utile per puntualizzare l'entità del rapporto viscerale e identitario che B. stabilisce con la zona romana – di cui la piazza costituisce, metaforicamente, il «cuore».

Il v. 11 specifica un'altra declinazione comportamentale dell'altro da sé, inquadrata nel rapporto con il soggetto scrivente – nel «cassetto» da cui sottrae le proprie «cartoline di viaggio». Il contesto relazionale tra i due è così nuovamente inquadrato in senso conflittuale e tensivo, a fronte di un atteggiamento di *attesa* assunto dal soggetto scrivente. Al verbo «aspetto», in assonanza interna con «cassetto», succedono i due versi conclusivi, dedicati a formalizzare una similitudine il cui oggetto di paragone resta indeterminato. Non è infatti chiarito dal poeta se l'immagine del «tempio di pietra dura» (v. 14) sia riferita alla propria persona – *aspettante* – o a quella dell'altro. Il fenomeno della *consumazione*, in chiusura, prosegue nella figurazione allusiva riferendosi a un logoramento parimenti materico ed emotivo. Il verbo *consumare*, rilevato dalla posizione conclusiva e dalla prolessi sostantivale, costituisce inoltre una tessera arcaizzante – ampiamente attestata nel canone poetico italiano⁵ e, ancora, nei *Canti*.⁶

5 Cf. ad es.: Inf XXIV 49: «sanza la qual chi sua vita consuma,»; Ariosto 1960, XXV, 38, 845: «Così si duole e si consuma ed ange»; Tasso 2022, XVI, 19, 556: «in lei pascendo si consuma e strugge.»

6 Cf. G. Leopardi, *Il sogno* in Leopardi 1993, 121: «Giovane son, ma si consuma e perde»; *Al conte Carlo Pepoli* in Leopardi 1993, 153: «di consumar la vita: improba, invitta»; *Al conte Carlo Pepoli* in Leopardi 1993, 155: «la destinata sua vita si consuma»; *Le ricordanze* in Leopardi 1993, 178: «sarei dannato a consumare in questo»; *Canto notturno* in Leopardi 1993, 193: «senza noia consumi in questo stato»; *Scherzo* in Leopardi 1993, 294: «la lima è consumata; ora facciam senza».

- M'è rimasto poco tempo.
Qui appunto nella notte dell'insonnia
l'insonne sonno della morte.
- Solo alle tue costole ero vivo
e vero. Più bestia che umano
risparmiato dall'angoscia. 5
- E ora teneramente bacio
il letto bara sleale
che non mi fa dimenticare
l'impazzita felicità. 10
- Sui King regolavi la tua vita
ladra: sorridevo alle tue credulità.
- Scioglievi enigmi chiari, decifravi
la tua solitudine. Io ero l'escluso
dalle tue tempeste arbitrarie
che oscillavano dinanzi alla pazzia. 15

IL71, IL91 114 / TP 116

Poesia di sedici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 4 / 2 / 4. Scansione: 8 11 9 - 10 9 8 - 9 8 9 8 - 11 12 - 11 13 [7+6] 9 12. Il discorso poetico è scandito in due segmenti asimmetrici: il primo è focalizzato sulle dinamiche interiori e comportamentali del soggetto scrivente (vv. 1-10, dalla prima alla terza strofa); il secondo, sull'altro da sé (vv. 11-16, quarta e quinta). Il v. 1 coincide con l'estensione di una proposizione conclusa in punta di verso, e presenta una dichiarazione relativa al «poco tempo» che il poeta percepisce avere ancora a disposizione. L'elisione della vocale iniziale («m[i] è») genera un effetto di solennità espressiva – introducendo un tratto osservabile in tutto lo spazio del testo (e, in particolare, nel primo segmento). Lo stato di prossimità alla «morte», di rimpianto (vv. 5-6) e di «angoscia» è così dichiarato in termini di gravità, a cui pure contribuisce la specificazione, nel v. 2, del contesto esperienziale come *notturno*. In quest'ultimo si attesta l'atto scrittoria («qui appunto»), presentato nei termini di un *appuntare* l'«insonne sonno della morte» – dunque: di un tematizzare la morte, presentata come stato eterno di insonnia, a fronte di un'insonnia esperita nel momento presente. Si crea così un cortocircuito metadiscorsivo tra la dichiarazione e il testo stesso: questo appare risulta come la poesia composta nel momento esperito, di cui essa stessa tratta.

Nel passaggio tra v. 2 e v. 3 il poeta posiziona una figura etimologica in sede di anadiplosi, che contribuisce all'innalzamento del tono retorico e crea una trama fonica allitterativa – in risonanza con il sostantivo «sonno», di seguito. Ancora in rispetto del *modus* arcaizzante, questo è preceduto dall'aggettivo, allo stesso modo della coppia

«impazzita felicità» nel v. 10. In aggiunta, si registra un'ulteriore prolessi avverbiale (ancora nel primo segmento testuale) nel v. 7: «teneramente bacio». Quest'ultima risulta un punto di particolare interesse, risultando come un possibile calco modale da Inf VI 14, in cui si legge: «caninamente latra». L'ipotesi sulla derivazione è suggerita da una coincidenza terminologica: a *latrare*, nel testo dantesco, è una «bestia», citata da B. nel v. 5 della poesia e già presente in *A Pier Paolo Pasolini* nell'ambito di una citazione diretta (v. 10: «la bestia che è in me e latra...»).⁷

La seconda strofa è aperta da una dichiarazione di mancanza dell'altro da sé: «solo» nel momento dell'intimità fisica, appartenente al passato, il poeta si percepiva «vivo e vero». Il primo dei due termini, in punta del v. 4, è posizionato in corrispondenza di quello del v. 3 – appunto, la «morte». Nuovamente, nel passaggio dal v. 4 al v. 5 si registra una risonanza allitterativa tra lemmi in posizione di anadiplosi. Prosegue inoltre l'interazione tra la struttura retorico-arcaizzante del discorso e la selezione lessicali: il sostantivo «costole», atto a indicare sineddoticamente il corpo dell'altro, richiama all'immaginario atavico edenico e cristico. Ancora su questa linea si colloca la scelta del termine «vero» in sostituzione del più comune «vegeto» (di seguito a «vivo e»), tramite cui il poeta disarticola la locuzione colloquiale inserendo, nella seconda sede di quest'ultima, un nuovo elemento polarizzato in senso solenne. Segue nel v. 5 la sequenza comparativa «più bestia che umano», che risulta come il punto di maggior interesse nella poesia a livello di stratificazione interdiscorsiva. Nell'associazione tra i due lemmi, oltre alla già citata connessione con il verso conclusivo di *A Pier Paolo Pasolini* e alla derivazione dantesca, si identifica l'eco di una riflessione teorica pascoliana:

Dice dunque la Bibbia, che l'uomo fu creato in istato di grazia e di libertà. Subito però (i teologi computano questo tempo a poche ore) fu cacciato dall'Eden; e ciò che si racconta di lui, dopo che fu cacciato, è subito l'uccisione del fratello commessa dal fratello. Non vi è antropologo il quale non debba ammettere che la bestia che diventò l'uomo, era potenzialmente uomo anche quand'era bestia. Era una bestia quella che aveva in sé il suo destino futuro. Nata dal limo, aveva in sé il soffio di Dio. Ma, non ostante questo soffio, ella si mostrò più bestia delle bestie le quali non uccidono così facilmente le loro simili. Si mostrò più bestia delle bestie, non ostante che edificasse le case e le città. Perché la Bibbia appunto seguita a narrare che fu Caino, la bestia che uccise il fratello, che edificò le prime città!⁸

Il passo è dedicato alla persona umana nel frangente veterotestamentario ed edenico, il cui immaginario – come osservato – è già implicato nel testo di *M'è rimasto poco tempo*. dall'utilizzo del sostantivo «costola», significativamente connotato in tal senso. La collocazione da parte di Pascoli della riflessione sulla maggiore *bestialità* che *umanità* del soggetto in area biblica costituisce un punto di interesse in quanto mostra una stratificazione del tema sia in area atavica, sia letterario-tradizionale. A entrambe, B. appare infatti riferirsi nella composizione del testo a livello estetico e retorico-formale. Osservato questo carattere, è possibile inquadrare la composizione

7 Cf. commento al testo.

8 G. Pascoli, *L'Avvento* in Pascoli 1994, 156-7.

in un orizzonte interdiscorsivo-letterario estremamente fitto, nell'ambito di cui l'*Otello* shakespeariano costituisce un ulteriore riferimento significativo. Nella terza scena del secondo atto della tragedia, il personaggio di Cassio si esprime in questi termini:

I will ask him for my Place again, he
shall tell me I am a Drunkard: had I as many
Mouths as Hydra, such an Answer would stop
them all. To be now a Sensible Man, by and by
a Fool, and presently a Beast. Oh Strange!
(Shakespeare 1995, 109)

Oltre alla coincidenza terminologica con il v. 5 di *M'è rimasto poco tempo*, l'inquadramento della progressiva 'bestializzazione' del soggetto a seguito dell'assunzione dell'alcol si presenta come una prospettiva estetica del tutto lineare a quella di B. in *Invettive e licenze*. Le tematizzazioni della dipendenza e dell'annichilimento progressivo del soggetto sono infatti temi ricorrenti all'interno della raccolta. A questo proposito, così, oltre alla chiara influenza del contesto letterario e artistico del maledettismo ottocentesco francese, è possibile ipotizzare l'influenza nella formazione della poetica di B. (e, più specificamente, nella composizione di *M'è rimasto poco tempo*.) di una radice tragica shakespeariana. La significatività di quest'ultima nell'orizzonte allargato della raccolta è ad ogni modo attestata dal posizionamento della figura di Amleto nel testo di apertura del *corpus*, dove assume il ruolo di vero e proprio *alter ego* dell'io poetico in una dinamica di identificazione disperata.⁹ Tale carattere di disperazione è inoltre implicato, nel v. 6, dalla specificazione connotativa: l'individuo che B. non è stato, a causa del suo essere stato «[più] bestia», è un «[uomo] risparmiato dall'angoscia». La sua condizione individuale, per converso, è quella di una creatura angosciata, immersa in uno stato di sofferenza non riscattabile e, secondo la prospettiva shakespeariana, progressiva. Ancora in linea con quest'ultima, la terza strofa è aperta da una specificazione relativa all'*adesso*, in cui lo stato esistenziale soggettivo assurge a un livello di negatività assoluta.

Tramite l'accostamento sillogistico-sostantivale «letto bara», il poeta specifica nel v. 7 la propria dimensione di coesistenza con la morte. La sovrapposizione tra i due oggetti (accomunati, in senso fisico, dall'orizzontalità della postura del corpo in essi) veicola una dichiarazione terminale: nel vivere empirico è (ormai) introiettato dal poeta il dato esiziale. L'atto compositivo (v. 2) avviene quindi in diretta corrispondenza della consapevolezza di questa dinamica, che si attesta nell'orizzonte fisico della stanza da letto, abitata in maniera insonne (tema affrontato in *Invettive e licenze* a più riprese).¹⁰ Il supporto del letto mortuario è tuttavia definito in termini

9 Cf. commento a *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

10 Nella prospettiva di analisi delle convergenze interdiscorsive di area atavica e, nello specifico, veterotestamentarie, a proposito del testo, è inoltre possibile identificare in Sir. 31 1-2 un'antecedente nella tematizzazione dell'assenza di sonno come fattore incidente in una dinamica di progressivo logoramento e annichilimento della persona: «L'insonnia del ricco consuma il corpo, | i suoi affanni gli tolgono il sonno. | Le preoccupazioni dell'insonnia non lasciano dormire, | come una grave malattia bandiscono il sonno.».

personificatori come «sleale»: al suo interno non sopraggiunge una condizione di oblio, ipoteticamente salvifica. Resta al poeta il ricordo della «impazzita felicità» (v. 10), dunque del tempo di relazione con l'altro da sé – ormai assente. È così ripreso un tema già affrontato (a. o.) in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha* in cui, oltre a una citazione dell'elemento della *pazzia* (v. 17: «sconsolato nella mia pazzia e la pederastia»), il momento dell'insonnia comporta già un'aggressione da parte dei ricordi (felici) a fronte di un presente solitario (disperato). Il verso conclude inoltre il primo segmento del testo, aprendo a una seconda parte focalizzata sull'altro da sé. La sfumatura conclusiva è suggerita, oltre che dal cambio di prospettiva, dalla presenza di una nuova citazione dell'elemento della «pazzia» nel v. 15, che conclude il secondo segmento e l'intero testo.

Al sopraggiungere del ricordo nel «letto bara sleale» consegue, nella quarta e nella quinta strofa, una narrazione riferita a tale dato memoriale. Il nuovo protagonista (già citato nel v. 3 come controparte del poeta) è presentato come intento a *regolare* la propria «vita» consultando il *Libro dei mutamenti*: testo sapienziale cinese di epoca arcaica.¹¹ L'inserimento di quest'ultimo nel discorso poetico risulta in linea con la tensione arcaizzante già osservata nel primo segmento della poesia, e agisce a connotare l'altro da sé come persona *credula*. Il tentativo di dominazione della propria «vita» (personificata in senso negativo come «ladra») tramite il canale metafisico, è infatti considerato dall'io scrivente con esibita e condiscendente diffidenza (v. 12). L'ultima strofa prosegue nella tematizzazione dell'attività mistico-interpretativa, tramite l'accostamento nei vv. 13-14 delle azioni di *scioglimento* e *decifrazione*, tra cui si stabilisce un'implicita corrispondenza. Laddove la prima risulta riferita all'oggetto ossimorico e imprecisato degli «enigmi chiari», la seconda è invece rivolta alla «solitudine» esperita dall'altro – dunque a un elemento esperienziale concreto, coincidente con la condizione del poeta al momento della composizione.

Tale stato viene ribadito nel v. 13, dove B. definisce sé stesso come un «escluso», attestando la propria condizione già nel passato relazionale. Gli ultimi due versi presentano quest'ultimo contesto come soggetto alle oscillazioni umorali dell'altro da sé, la cui incoerenza *arbitraria* è metaforicamente definita come *oscillante* «dinanzi alla pazzia». Un punto di interesse lessicale è costituito dal sostantivo «tempeste», il cui utilizzo richiama al v. 2 di *Forse mi prende malinconia a letto*: «se ripenso alla mia vita tempesta». Oltre all'osservazione di una comune componente allusiva annessa al sostantivo nei rispettivi contesti memoriali, la registrazione della corrispondenza si inserisce in un orizzonte coincidentale allargato tra i due testi. Questi convergono infatti nella tematizzazione della solitudine dell'io poetico nello spazio domestico, di notte, come momento dedicato allo scavo memoriale e alla composizione.¹²

11 Il testo è unico per importanza nel frangente della cultura cinese. Si considera risalente, in origine, all'epoca della Dinastia Zhou occidentale – dunque a partire da circa il decimo secolo avanti Cristo. Per approfondimento si rimanda a: Smith 2012.

12 Oltre al commento al testo, si rimanda a questo proposito al commento di *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha* in cui sono approfonditi i punti salienti della relazione intertestuale.

Prendo il sonnifero immortale e lunare
 abbandono la terrestrità. Febbre la tua
 che ti porta lontano a seminare e il mio
 corpo vibrante desto nel sonno
 si scuote solitario e guai a piangere 5
 d'amore. La mia mano sale
 a toccare questo grembo sterile
 che più non visiterai e improvvisa
 rinasce la vita per me.

O mio spetalato fiore! O Dio 10
 consumato! Bilancia che pesi
 invano l'alba in cui t'aspetto
 con lo sguardo d'un vecchio.

IL71, IL91 115 / TP 117

Documento: C8D4

Titolo: Tavor

Il foglio riproduce in fotocopia un precedente dattiloscritto della poesia, a cui risultano aggiunti a penna il titolo e, a ridosso dell'angolo superiore destro, la cifra «3». Questa indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.¹³

10. fiore! O] fiore. (*sovrascritto*: «!») O

Poesia di tredici versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 9 / 4. Scansione: 12 13 [9+4] 14 [7+7] 10 12 9 11 11 8 - 11 10 9 7. Il titolo presente in C8D4 costituisce un cospicuo punto di interesse. L'indicazione relativa al nome del medicinale (ansiolitico benzodiazepinico) fornisce un dato utile all'interpretazione del riferimento metaforico del v. 1. Lo scarto dell'intestazione attribuisce al verso un carattere enigmatico, rendendolo interpretabile come un generico riferimento all'assunzione di sostanze stupefacenti. Tramite l'associazione sostantivale-aggettivale, l'elemento empirico del «sonnifero» (già attestato in area poetica gozzaniana)¹⁴ è infatti connotato da due attributi di ordine virtuale: «immortale e lunare». Questi rimandano, astrattamente, a una dimensione di distorsione della coscienza razionale dell'io – in linea con un τόπος

13 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

14 Cf. G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità* in Gozzano 1917, 79: «Vedrà che dorme le sue notti in pace: | un sonnifero d'oro, in fede mia!».

maledettistico ottocentesco implicato a più riprese nella raccolta.¹⁵ La sfumatura trova un riscontro nel v. 2, in cui il poeta aggiunge la specificazione «abbandono la terrestrità» come conseguenza diretta dell'assunzione del «sonnifero» – e, nello specifico di quanto registrato in C8D4, del Tavor. A proposito di quest'ultimo elemento, risulta significativo notare come i riferimenti all'assunzione del medicinale siano rilevabili anche oltre vent'anni dopo l'uscita di IL71. Nel testo – autobiografico – di *Mi sono accorto di aver amato*, pubblicato sul numero del 12 aprile 1996 de *L'Espresso* (Bellezza 1996, 80-1) in forma di prosa (poi: in AAC96 190 con il titolo *Io e l'Aids*)¹⁶ e riprodotto in versi in CAL13 19 e TP 702, ad es., si legge:

Per scrivere ho bisogno del Tavor;
altrimenti sono in preda di deliri e fantasticazioni;
nel letto dormo sperando di sognare: solo il sogno
mi soddisfa. Scrivere dovrebbe essere quasi
come sognare, per chi, come me, non vuole inventare.

In a AAC96 il curatore Antonio Veneziani riporta la datazione «Dicembre 1992». Questa precede di quattro anni la prospettiva che B. offre nella conversazione con Gregorini in MDB06 ancora a proposito dell'assunzione del medicinale, in cui si osserva delle coincidenze estremamente puntuali:

per scrivere, prendo il *tavor*, altrimenti resto preda di deliri e fantasie. E poiché trovo la fantasia, che altera la percezione del reale, un peccato, il *tavor* mi serve per fantasticare senza sensi di colpa.¹⁷

Il testo di quest'ultima permette di registrare un'occorrenza ulteriore a quella già presente nel v. 1 di *Prendo il sonnifero immortale e lunare* a proposito dell'associazione tra il verbo *prendere* e il dato del medicinale benzodiazepinico. Più in generale, la coincidenza tra quanto riportato da Gregorini e quanto già scritto in *Mi sono accorto di aver amato* mostra un alto grado di coerenza nella concettualizzazione poetica dell'elemento del Tavor da parte di B. La comune descrizione degli effetti psicotropi, fissata nei termini di una liberazione dalla condizione di «preda» dei «deliri», risponde infatti alle medesime coordinate ispirative e figurative. È quindi possibile osservare la sussistenza di una radice estetica (e non solo testimoniale) nell'approccio al dato del Tavor, attestata in svariate sedi nell'arco degli anni.

Guardando ancora alla prima fase della produzione di B., tale radice risulta già orientare la composizione di *Tavor*: testo poetico risalente, secondo la datazione di Veneziani, al 1968 (poi assente da TP), in cui si legge:

15 Cf. ad es.: *Quante albe ci videro in piedi;*, *Nessuna notte risarcirà quella notte;* *Se nelle belle notti di luna allarmavi.*

16 AAC96 190: «Per scrivere ho bisogno del Tavor; altrimenti sono preda di deliri e fantasticazioni; nel letto dromo sperando di sognare: il solo sogno mi soddisfa. Scrivere dovrebbe essere quasi come sognare, per chi, come me, non vuole inventare».

17 MDB06 80.

Se lenta l'angoscia non si espande
 ti senti sciolto, liberato
 ma sai che lo slogato stupore
 non concede che un rapido oblio

E i tuoi respiri ormai calmi
 sanno il respirato fumo
 fin sulla bocca calda
 dell'incredulo iddio.¹⁸

I versi tematizzano già la *liberazione* da uno stato di «angoscia» garantita dall'assunzione della sostanza – e anticipano la citazione della divinità (rilevata dal posizionamento conclusivo) poi ripresa in *Prendo il sonnifero immortale e lunare* in punta del v. 10, connotata rispettivamente come *incredula* e *consumata*. In considerazione dell'apposizione del titolo in C8D4 (nel 1970), e dunque dell'utilizzo del lemma «Tavor» in sede poetica (con cui B. ripete dunque un'attribuzione già impiegata nel 1968), *Mi sono accorto di aver amato* e il passaggio di MDB06 restituiscono un'idea chiara del suo intento auto-presentativo maledettistico. L'imprescindibilità nell'assunzione del farmaco ai fini della scrittura risulta, in questo senso, funzionale a delineare un'immagine *sofferente* e *allucinata* del proprio lo poetico.

Come registrato a più riprese,¹⁹ il decoro dell'Aids porta B. ad attraversare delle acute fasi di dolore e debilitazione fisica – che culminano, nel marzo del 1996, con la dipartita. In aggiunta a quanto osservato a proposito del suo utilizzo strumentale-estetico del termine «Tavor» (e, più in generale, dei suoi riferimenti all'uso di sostanze psicotrope), lo stato allucinatorio descritto nei testi degli anni Novanta risulta coerente alla realtà delle sue condizioni di salute. A proposito della verosimiglianza di una sua assunzione costante di Tavor in tale frangente cronologico, una testimonianza importante è offerta da Adele Cambria ne *I buoni consigli* – dove si legge:

Dopo la morte di Alberto Moravia si sentiva orfano, qualche volta veniva a mangiare a casa mia, altre volte io lo andavo a prendere [...] e andavamo insieme a qualche *serata mondana*. «La mondanità è il mio Tavor», gli dicevo, «perché non provi anche tu, ti intossicheresti di meno...».²⁰

La «morte di Alberto Moravia» avviene nel settembre del 1990: la citazione del dato da parte di Cambria permette di estendere il contesto temporale dei riferimenti all'assunzione del medicinale (nello specifico della cronologia qui ricostruita: 1990-1996). L'implicazione del nome di quest'ultimo in sede compositiva a partire dal 1968 (e dunque alle soglie dell'attività compositiva di B.) risulta, a fronte di quanto osservato, particolarmente rilevante. Il termine è infatti identificabile come una tessera tra

18 AAC96 187.

19 Si rimanda, (ad es.) a questo proposito, alle rilevazioni diaristiche di Gregorini in MDB06, che costituiscono la principale testimonianza editoriale sullo stato di salute di B. nelle fasi finali dell'attraversamento della malattia.

20 AAC96 92.

le più connotate – e, dunque, interessanti – del lessico specifico di B., che torna a ripiegarlo (ad es.) nel 1979: nei vv. 55-8 di *Odi et amo* (pubblicata nel *Piccolo canzoniere per E. M.* nel 1986, «poi in *Libro di poesia* [con varianti] con il titolo *Maestà*»²¹ – riprodotta in TP 469 – e in *Donna di paradiso* ancora come *Odi et amo*),²² in cui si legge:

Oh volgarità, bisogno d'inviolata labbra;
o viso amico, o amica, o ferita, o bisogno
di morte, o tranello letterario, o la sua
metafora consustanziale al Tavor Uno,²³

Oltre alla particolarità della specificazione numerica (in riferimento alla dimensione del dosaggio in milligrammi del medicinale), si osserva in *Odi et amo* la connessione tra la citazione del farmaco e l'immagine orale, già veicolata in *Tavor* dalla «bocca calda» della persona divina. Guardando a *Prendo il sonnifero immortale e lunare*, appare comune il riferimento al dato corporeo dell'altro da sé – la cui assenza viene tematizzata come motivo di dolore già a partire dal v. 3.

A livello lessicale, nei primi due versi si registrano due tessere arcaizzanti di interesse. La prima è costituita dal sostantivo «sonnifero», che presenta nell'opera poetica generale di B. una sola altra occorrenza, localizzata ancora in *Invettive e licenze*, nel v. 6 di *A Carlo Betocchi*: «non si spezzano all'urto del sonnifero». L'afferenza gozzaniana del lemma, e dunque la sua dimensione di radicazione nel contesto estetico della poesia italiana primonovecentesca, precede una seconda occorrenza semantica derivante dallo stesso frangente. Il termine «terrestrità» richiama infatti il titolo del *Ciclo lirico della Terrestrità del sole*, «monumentale tappa conclusiva» (Sirangelo 2018, 19) di Arturo Onofri, «composto dalle raccolte *Terrestrità del sole* (1927), *Vincere il drago!* (1928), *Zolla ritorna cosmo* (1930), *Suoni del Gral* (1932) e *Aprirsi Fiore* (1935) – più l'anticipazione di quest'ultima *Simili a melodie rapprese in mondo* (1929)» (Sirangelo 2018, 26).

Il richiamo leopardiano dato dall'aggettivo «lunare», inoltre, contribuisce alla connotazione del periodo incipitario del testo in senso tradizionale. In linea con tale dinamica si pone, come già osservato, lo scarto del titolo di C8D4, la cui eliminazione implementa la sfumatura onirica e trascendente («immortale») della proiezione auto-descrittiva del poeta. Alla narrazione del suo atto di *presa* del «sonnifero», segue nei versi successivi una prospettiva focalizzata sull'altro da sé. Il posizionamento in sequenza anastrofica dei tre lessemi nel segmento conclusivo del v. 2, oltre il punto fermo, si presenta ancora in linea con la ragione arcaizzante, e introduce una considerazione sulla lontananza dell'amato – intento, altrove, a «seminare».

L'ossimoro «desto nel sonno» del v. 4 connette i due poli della tensione che attraversa il «corpo» del poeta. Il lemma conclusivo del verso anticipa la sequenza allitterativa sibilante che apre il v. 5: «[sonno] si scuote solitario». La *vibrazione* è qui

21 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 720. Nella ricostruzione è inoltre offerto il dato relativo alla datazione precedente alla prima uscita in sede a stampa, nel *Piccolo canzoniere*.

22 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 721.

23 TP 740.

corrisposta dallo *scuotimento* dettato da un'agitazione interiore. L'ammonizione «guai a piangere d'amore», spezzata da *enjambement* nei vv. 5-6, specifica la dimensione di quest'ultima come generata da un dolore di ordine romantico – a fronte della proiezione dell'altro, distante, intento in attività sessuale («seminare»). Il tema è poi ripreso nei vv. 6-7, dove la *solitudine corporale* dell'Io scrivente è riaffermata attraverso il riferimento allusivo alla dinamica masturbatoria: «la mia mano sale a toccare», ancora separato da *enjambement*. Gli aggettivi «mia» e «questo» contribuiscono alla localizzazione deittica del movimento fisico, a cui segue una nuova affermazione relativa alla separazione dall'altro – connotata, nel v. 7, da un carattere di definitività («mai più»). La consapevolezza di quest'ultima determina «per» il poeta una metaforica *rinascita* della «vita», la cui citazione conclude il segmento strofico. Il posizionamento del verbo all'inizio del v. 9 genera un effetto di coincidenza con quello del v. 1: tra le due azioni (la *presa* del Tavor e la *rinascita* interiore) si stabilisce così un'equivalenza di stampo consequenziale.

La seconda strofa è aperta dal posizionamento in sequenza di due esclamazioni invocative (vv. 10-11), riferite agli elementi del «fiore» e di «Dio», accompagnati dalle rispettive forme participiali «spetalato» e «consumato». La prima, in particolare, costituisce un punto di interesse. Oltre allo statuto neologistico del lemma, è significativo notare come l'impiego in *Prendo il sonnifero immortale e lunare* costituisca la seconda e ultima occorrenza del verbo *spetalare* non solo di *Invettive e licenze*, ma anche dell'opera poetica tutta di B. Il confronto con il contesto dell'utilizzo precedente, in *All'Ambra Jovinelli*, permette di avanzare un'ipotesi sulla dimensione allusiva dell'elemento del «fiore», in riferimento all'amato. Nei vv. 87-9 del poemetto si legge infatti: «Cancellando il nome dell'amore | dal Libro della vita, ci si ritrova | qui a spetalare un sesso...». Oltre alla comunanza del termine della «vita», citato anche in *Prendo il sonnifero immortale e lunare* nel verso precedente a quello in cui compare *spetalare*, il passaggio mostra un riferimento diretto alla dimensione corporeo-genitale dell'altro da sé. Questa si sovrappone a un'allusione al gioco popolare del *M'ama, non m'ama*, generando un'equivalenza implicita tra l'oggetto floreale, privato progressivamente dei petali, e la persona maschile amata – e, nei termini della seconda invocazione, *consumata*.

Segue nei tre versi conclusivi la citazione dell'elemento della «bilancia», nuovamente in chiave esclamativo-invocativa (priva stavolta del segno esclamativo, come già la prima invocazione nel dattiloscritto di C8D4). L'oggetto è parte di una nuova figurazione onirica, e inserito nel contesto metaforico di una *vana* misurazione dell'«alba» che il soggetto scrivente trascorre nell'*attesa* dell'altro da sé. Il posizionamento dell'avverbio «invano» di seguito al verbo «pesi» e non, come secondo una ragione di maggiore verosimiglianza, di seguito a «t'aspetto», contribuisce alla polarizzazione figurativa del verso. In quest'ultimo è inoltre implicata la successione del contesto *albare* a quello notturno, tematizzato dal resto del testo. Il verso finale è così interamente dedicato all'auto-descrizione del poeta nel frangente del nuovo giorno, in cui l'effetto dell'insonnia e dell'attesa tradita dell'altro da sé gli conferiscono «lo sguardo d'un vecchio». La negatività della sua condizione esperienziale non è dunque riscattata, e trova un'attestazione finale nel contesto di una seconda ripresa dalla strofa conclusiva di *All'Ambra Jovinelli* – in cui, ancora, si legge: «Ogni alba è una resurrezione, ritorno | alla pluralità, ma noi abitanti della notte | non arriveremo mai all'amore». La

dinamica della «resurrezione» (speculare a quella della *rinascita* citata nel v. 9) è già prospettata come un orizzonte salvifico che, tristemente, non determina la cessazione del dolore dell'io. Questo resta *privo dell'amore* e, nello specifico della *misurazione* dell'«alba», intento a rivolgere «lo sguardo» in direzione dell'altro – *atteso invano*.

Tempestosa e inquieta respiri la notte,
 ti dai da fare. Se m'incontri tiri
 fuori la pistola e spari. Ma io rinasco.
 Ho sette vite come i gatti. Ho troppo
 peccato per morire. Tu sola morirai

5

e allora non ti perseguirò più.

IL71, IL91 116 / TP 118

Documenti: C8D13, C8D28

Entrambi gli autografi risultano privi di varianti rispetto alla *princeps*. In C8D28, a ridosso dell'angolo superiore destro è manoscritta la cifra «4», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'Appendice 1970 di IL71 e seguenti.²⁴

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 7 / 1. Scansione: 14 [7+7] 11 13 [8+5] 11 14 [7+7] - 11. Il lemma in posizione incipitaria costituisce un punto di interesse a livello sia semantico, sia estetico. Tramite la collocazione di «tempestosa» in apertura dell'intera poesia B. implica in essa una sfumatura di maledettismo, suscitata dall'aggancio metaforico tra l'aggettivo e il concetto del tormento interiore e comportamentale – che trova una corrispondenza nello svolgimento del discorso poetico. Nel testo, il soggetto scrivente tematizza infatti l'angustia derivata dal rapporto violento con un altro da sé femminile, a cui l'aggettivo iniziale già si riferisce sintatticamente. È inoltre possibile osservare la connessione tra il lemma e il sostantivo «notte», rilevato dal posizionamento – opposto – in punta di verso. L'associazione tra i due termini costituisce un vero e proprio τόπος letterario in area primocontemporanea, inaugurato dal celebre *incipit* del romanzo *Paul Clifford* di Edward Bulwer-Lytton: «It was a dark and stormy night» (Bulwer-Lytton 1848, 11), e poi diffusamente attestato in area ottocentesca sia francese²⁵ sia italiana.²⁶ La questione acquista una rilevanza particolare in funzione dell'elezione, da parte di B., dei due orizzonti come frangenti intertestuali centrali per la formazione della sua poetica in *Invettive e licenze*. È infatti possibile osservare una coincidenza interdiscorsiva nell'associazione tra dato *notturmo* e aggettivo «tempestoso» anche nello specifico autoriale di Baudelaire e D'Annunzio – dunque, in due orizzonti contatto fondamentali per la pratica compositiva di B. nella raccolta. Nel sesto verso dell'*Hymne à la beauté* si legge infatti: «Tu répands des parfums comme un soir orageux;» (Baudelaire 1996, 58), poi ripreso ne

24 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

25 Cf. ad es.: Dumas 1961, 664: «C'était une nuit orageuse et sombre»

26 Cf. ad es.: Verga 1884, 90: «Era una di quelle ultime notti d'autunno che preludiano l'inverno, scura e tempestosa».

Il fuoco: «Dianzi m'ero messo a sviluppare il Motivo di quella sera tempestosa». ²⁷ Se si considera inoltre l'associazione – archetipica – del sostantivo «tempesta» al termine della «quiete» da parte di Leopardi (cf. *La quiete dopo la tempesta*), il v. 1 rivela una significativa stratificazione interdiscorsiva.

Ancora a proposito della coppia aggettivale riferita all'altro da sé femminile, è possibile notarne la polarizzazione in senso arcaizzante in base a quanto precedentemente rilevato. Sul versante opposto si colloca invece l'espressione «ti dai da fare» in apertura del v. 2, di ordine colloquiale. Il suo inserimento a seguito di «respiri la notte», in cui si riscontra una sfumatura solenne e maledettistica, crea così un effetto di contrapposizione tra diversi codici espressivi. Nella locuzione conclusiva del v. 1, inoltre, è possibile identificare un'ulteriore eco leopardiana a proposito del verbo *respirare*, impiegato in chiusura proprio de *La quiete dopo la tempesta*: «Se respirar ti lice | D'alcun dolor: beata | Se te d'ogni dolor morte risana.» (Leopardi 1993, 199). Oltre al collegamento stabilito su base semantica, si osserva una indicativa corrispondenza di significato tra la conclusione del *Canto* e quella di *Tempestosa e inquieta respiri la notte*, dove, pure, l'elemento della *morte* è citato come fattore che determina la cessazione di un *dolore* terreno. La sussistenza del rapporto intertestuale è inoltre corroborata dalla comune presenza del termine della *vita*, pluralizzato da B. nell'ambito della similitudine animale (v. 4) e presente in due occorrenze nel testo leopardiano (v. 27: «Quand'è, com'or, la vita?», v. 36: «Chi la vita abborria;» [Leopardi 1993, 198]).

Nel secondo segmento sintattico del v. 2, interrotto da *enjambement*, si incontra un nuovo dispositivo arcaizzante con l'elisione vocalica di «m[i] incontri». Il posizionamento del punto fermo all'interno del verso è poi ripetuto nelle sedi dei tre versi successivi (vv. 2-5). Restano esclusi da tale schema il v. 1 e il v. 6, che risultano come le uniche unità prive di interruzione sintattica interna. Tali battute d'arresto conferiscono al discorso poetico un andamento incisuale, che veicola un carattere di assertività nel tono dell'io scrivente: la situazione relazionale tematizzata è presentata da quest'ultimo nei termini di una realtà effettiva, totalmente riassunta dalla sua prospettiva interpretativa. Allo stesso scopo contribuisce l'impiego del presente indicativo nella costruzione metaforica dei vv. 2-4 (il '*tirare* «fuori la pistola e» *sparare*' dell'altra) – dunque: anche a fronte di un contesto ipotetico e allusivo. La *realtà* della situazione esperita è così quella di un *incontro* violento, rispetto a cui lo stato di *inquietudine notturna* costituisce un momento di preludio. In questo frangente, l'*invulnerabilità* dell'io a fronte degli *spari* metaforici è determinata dalla sua capacità di *rinascere* – possibilità garantitagli dalla sua condizione ontologica (simil-felina) di persona dalle «sette vite». In quest'ultima espressione si osserva la prosecuzione nell'impiego del registro colloquiale, contrapposta a quello, di nuovo solenne e maledettistico, dell'esternazione collocata tra i vv. 4-5: «ho troppo peccato per morire» (connotata in tal senso anche dalla prolessi avverbiale). Il raddoppiamento del verbo, nel corpo

27 D'Annunzio 1900, 490. La ripresa baudelairiana di D'Annunzio è inoltre testimoniata dall'unicità nell'impiego, da parte sua, dell'aggettivo «tempestosa», che i dati IntraText mostrano attestato nella sola occorrenza associata a «sera» – a fronte, invece, di un impiego estremamente diffuso del sostantivo «tempesta», che supera le cento unità (consultabili rispettivamente in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAL.HTM; <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/B5.HTM>).

e in punta di verso, amplifica il senso tragico della situazione descritta, e crea un effetto di coincidenza oppositiva tra la conclusione del v. 3 e del v. 5: «rinasco»: «mori-rai». A proposito del sintagma «troppo peccato», separato da *enjambement*, si registra la coincidenza con il v. 3 di *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*. (inserita anch'essa nell'*Appendice 1970*) in cui pure si legge: «[Se] ho troppo peccato ora espio aspettando».

Il verso finale, separato dal resto del corpo del testo come strofa a sé stante, presenta il termine ultimo della situazione di relazione negativa, localizzato nella *morte* del soggetto femminile. In ripresa del modello leopardiano, la dipartita di quest'ultima è coincide con uno stato di cessazione della «persecuzione» subita – che, per converso, viene esibita come una dinamica che interessa l'intera vita dell'altro da sé. Il forte grado di angoscia evocato dalla proiezione è corroborato dal posizionamento in sede conclusiva dell'avverbio «più». A proposito di quest'ultimo, è significativo notare come delle trentasei occorrenze in *Invettive e licenze* solo due siano localizzate in punta dell'ultimo verso. Oltre alla presente, il «più» terminale si registra in *A Braibanti uscito di prigione* – dove occupa l'intero spazio del v. 13. La coincidenza nell'uso finale acquista risalto in considerazione del dato cronologico relativo ai due testi: l'uno (*Tempestosa e inquieta respiri la notte*), databile orientativamente al 1970 in funzione dell'inserimento nell'*Appendice*; l'altro, invece, collocabile nel dicembre del 1969 – vista la pubblicazione in NA16 e la data di rilascio di Braibanti. Entrambe le poesie risalgono quindi a una fase avanzata della composizione della raccolta, che alle soglie del 1970 è già preceduta da un cospicuo numero di anticipazioni in rivista.

Nella conclusione del testo è inoltre possibile leggere un intento di rovesciamento della prospettiva cristiana rispetto al concetto di eternità della vita. Laddove il messaggio evangelico presenta quest'ultima come un dato annesso alla vicinanza, nella vita terrena, alla persona del Cristo,²⁸ e dunque alla rinuncia al «peccato», in *Tempestosa e inquieta respiri la notte*, B. dichiara la propria lontananza dalla *morte* proprio in funzione del suo stato di persona *peccante* – e, nello specifico della conclusione, *perseguitante*. Quest'ultimo termine è dunque impiegato in una rifunzionalizzazione antireligiosa del concetto di *persecuzione* – attestato in ambito culturale cristiano come memoria storica della repressione subita, a opera del governo romano pagano, nei primi secoli d.C.

28 Cf. ad es.: Mt, 19, 29: «E chiunque avrà lasciato case, o fratelli, o sorelle, o padre, o madre, o figli, o campi a causa del mio nome, ne riceverà cento volte tanto, ed erediterà la vita eterna».

« Non c'è altra donna fuori di me
che possa raccontarti così bene
la tua diversità. Mostrami
la mano. Nessuna linea per ora
ti porta nell'Ombra. Io sola
so il segreto della tua morte. » 5

Così mi dicevi nel sogno chiaro
e io imberbe lo trascrivevo piano
di mattina intontito
dai sonniferi. 10

Ora il campanello sonato dai
delinquenti ladri piange
perché non apro e io resto
inchiodato alla tua ultima ora.

IL71, IL91 117 / TP 119

Poesia di quattordici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 6 / 4 / 4. Scansione: 9 11 9 11 9 9 - 11 11 7 5 - 10 8 8 10. La prima strofa è aperta e conclusa dal posizionamento delle virgolette caporali, che richiamano a un discorso diretto ascoltato e trascritto dall'io autoriale. Tale significazione è confermata dal v. 7, in apertura della seconda strofa, in cui il poeta si esprime in prima persona esplicitando la dimensione trascrittivo-memoriale dei sei versi precedenti. Il v. 1 è aperto da un richiamo al primo comandamento (Dt, 5) formulato in senso distorsivo. La sostituzione del termine personale femminile a quello, originale, di «Dio», determina una de-sacralizzazione del portato archetipico veterotestamentario – veicolata, oltre che dalla contrapposizione 'persona umana : divinità', dallo slittamento di genere. La stessa «donna» parlante si colloca, così, in una posizione divinizzata, in funzione della propria capacità di *raccontare* «così bene» al poeta la sua «diversità» (vv. 2-3). La dichiarazione rivela le ragioni del rapporto tra i due, basato sulla facoltà di narrazione del soggetto parlante. La formalizzazione del discorso in senso eccettuativo suggerisce un contesto di significativa vicinanza empatica tra i due: la capacità di *mostrare* è proporzionata a quella di relazionarsi alla «diversità» del poeta. Il rapporto è tuttavia inquadrato nell'ambito di un fenomeno di *lettura della mano* (vv. 3-5), e dunque di un effettivo atto interpretativo delle coordinate esistenziali del soggetto scrivente a partire dalla conformazione di una sua parte del corpo. Il riferimento fisiognomico determina un accostamento tra la sfera della superstizione e quella della religione giudaico-cristiana – che corrobora la sfumatura dissacrante del discorso poetico di B. L'atto di lettura rivela una temporanea condizione di salvezza del poeta («per ora») dalla «morte» («nell'ombra»), la cui osservazione resta una prerogativa della persona femminile («io sola»).

L'impiego degli *enjambement* multipli genera un contesto di frammentazione discorsiva a partire dal v. 2, che apre una subordinata relativa di seguito a una principale combaciante con l'estensione del v. 1. Il dispositivo aumenta il grado di assertività del discorso, presentato fin dalla sua prima unità sintattica come una dichiarazione generata dall'osservazione di una verità ontologica incontrovertibile (vv. 5-6), nella prospettiva del soggetto parlante. A livello lessicale, l'impiego di un registro di ordine quotidiano, privo di significative inarcature, si pone in linea con la dimensione espressiva del discorso diretto. Il posizionamento incipitario del dispositivo retorico di citazione contraddice tuttavia l'ipotesi di una effettiva *trascrizione*, da parte del poeta, di una conversazione avvenuta nel reale. La verosimiglianza di quest'ultima possibilità è infatti minata non solo dalla presenza di plurime coincidenze tematiche ed estetiche con la poetica di B. in *Invettive e licenze*, ma anche dall'individuazione di quella che appare come una citazione di area dannunziana nel v. 6: «so il segreto», rilevata dal posizionamento in apertura di verso di seguito a *enjambement*. L'espressione appare infatti ripresa dal libro quinto de *Il trionfo della morte*, nell'ambito (coincidente a quello di «Non c'è altra donna fuori di me») di un discorso diretto pronunciato da un soggetto femminile e ascoltato da un soggetto maschile:

Io posso in un attimo ritessere il velo che tu hai lacerato; posso in un attimo rifasciarti della benda che tu hai tolta. Sono più forte del tuo pensiero. Io so il segreto delle mie trasfigurazioni nella tua anima. Io so i gesti e le parole che hanno la virtù di trasfigurarmi in te medesimo. L'odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo. (D'Annunzio 1995, 234)

La coincidenza è osservabile, oltre che a proposito della ripresa diretta nel v. 6, sul piano della comunanza nella tematizzazione di elementi come il corpo e la morte, e della prospettiva mistico-gnomica posta in relazione alla proiezione di slittamento di genere. Il discorso diretto, inoltre, è collocato in un contesto prospettico riferito al futuro del soggetto:

Vide sé stesso, nel futuro, legato a quella carne come il servo al suo ferro, privo di volontà e di pensiero, istupidito e vacuo; e la concubina sfiorire, invecchiare, abbandonarsi senza resistenza all'opera lenta del tempo, lasciar cadere dalle sue mani inerti il velo lacerato delle illusioni ma conservar tuttavia il suo potere fatale; e la casa deserta, desolata, silenziosa, aspettante l'estrema visitatrice Morte... (D'Annunzio 1995, 232)

È poi da notarsi come l'impiego della maiuscola (in senso personificante) per il sostantivo «Morte» nel testo dannunziano venga ripresa da B. per «Ombra», che affrisce metaforicamente al medesimo concetto – come specificato nel v. 6. Nella conclusione di quest'ultimo si osserva un'ulteriore coincidenza con il testo del romanzo, nel cui primo capitolo si legge una dichiarazione relativa a «quel che» il soggetto non ha «potuto esprimere», definito: «il segreto dell'anima tua» – poi in «Non c'è altra donna fuori di me»: «il segreto della tua morte».

La seconda e la terza strofa presentano un carattere di omogeneità, sia a livello di estensione sia di scansione periodico-sintattica. Entrambe risultano aperte e

conclude in coincidenza di due periodi riferiti, rispettivamente, allo stato del soggetto scrivente in un passato recente e nel momento presente. La collocazione del discorso diretto iniziale nel frangente del «sogno» determina così l'instaurarsi di un climax ascendente nella scansione del testo, secondo lo schema:

- Prima strofa – Passato / dimensione altra («nel sogno»)
- Seconda strofa – Passato / dimensione empirica («di mattina»)
- Terza strofa – Presente / dimensione empirica («ora»)

Come già nella prima strofa, il verso iniziale della seconda coincide con una proposizione non separata internamente da *enjambement*, come invece i versi successivi. Lo schema non è poi riadottato nella terza strofa, il cui primo verso risulta interrotto da uno iato di grado forte tra preposizione e sostantivo, dislocato nel v. 12. Nell'accostamento sostantivale-aggettivale «sogno chiaro» si ipotizza inoltre un nuovo richiamo di area pre-contemporanea, riferito al pascoliano *Sogno della vergine*. Nel testo, si osserva infatti uno speculare posizionamento dell'aggettivo in punta di verso, in apertura strofica, nell'ambito di una descrizione riferita al subentrare del momento mattutino a quello notturno (come anche nella terza strofa di «*Non c'è altra donna fuori di me*) che comprende l'impiego del lemma «sogno»: «svanito nell'alto chiaro | dell'alba! svanito dal cielo | notturno del sogno!» (Pascoli 1978, 639). Il richiamo determina un innalzamento del tono espressivo, corroborato dall'impiego dell'aggettivo «imberbe» (già dannunziano²⁹ e, ancora, attestato nel canone della prima contemporaneità poetica)³⁰ nel verso successivo. A questo è contrapposto, nel seguente, l'aggettivo «intontito», di ordine invece colloquiale e ascrivibile al registro della comunicazione contemporanea – come anche il sostantivo «sonniferi», in punta del v. 10. Oltre a concludere la strofa, questo porta a un punto di culmine una sequenza climatica ascendente (dalla rarefazione alla concretezza fisica) osservabile nelle sedi conclusive dei quattro versi della strofa: «chiaro» > «piano» > «intontito» > «sonniferi».

La strofa conclusiva è dedicata alla descrizione del momento presente, esperito dal poeta in uno stato di sofferenza. Il termine «inchiodato», in apertura dell'ultimo verso, posiziona la sua persona all'interno di una cornice di dolore cristico – la cui citazione riprende in maniera speculare il richiamo biblico nel v. 1. La sua metaforica *crocifissione* aderisce al ricordo («ultima ora») dell'altro da sé femminile sognato, che l'atto di *trascrizione* (v. 8) mantiene vivo nel presente. Il *pianto* del «campanello», personificato, costituisce un'interferenza a cui l'io scrivente resiste *non aprendo e restando* connesso all'altro da sé nella memoria. La polarizzazione negativa del rumore è suggerita, oltre che dal verbo *piangere*, dalla connotazione dei visitatori (non accolti) come «delinquenti ladri». Il raddoppiamento aggettivale corrobora la presentazione di questi ultimi in senso ostile, come un'entità diurna-plurale contrapposta a quella notturna-singolare dell'altro da sé femminile – al contrario, positiva. Nella strofa

29 A proposito delle occorrenze nell'opera del pescarese, i dati IntraText registrano un totale di trentadue unità – cf. <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/3/ZU.HTM>.

30 Cf. ad es.: E. Praga, *Armonie della sera* in Praga 1969, 197: «I giovani imberbi battevan le tracce | Di pallide faccie, – di squallidi amor.»; G. Carducci, *Prologo* in Carducci 2013, 21: «Imberbe chierico con occhio pio | Erudia, l'obolo rubando a Dio.»; G. Gozzano, *La bella preda* in Gozzano 2016, 414: «tutti i compagni tuoi, | dal giovinetto imberbe al capitano!».

si registra, inoltre, un ulteriore punto di interesse a proposito dell'alternanza di registro espressivo: tramite l'espressione «campanello sonato», nel v. 11, B. unisce infatti una ripresa verbale arcaizzante (le cui attestazioni risultano plurime, ancora, nell'opera dannunziana)³¹ a un impiego lessicale di ordine quotidiano.

31 A proposito del termine «sonato», i dati IntraText riportano dieci occorrenze totali, a cui si aggiungono (a. o.): 3 «sonai» / 1 «sonammo» / 15 «sonando» / 1 «sonano» / 23 «sonante» / 19 «sonanti» / 10 «sonar» / 46 «sonare» / 12 «sonarono» / 2 «sonasse» / 1 «sonassi» / 23 «sonata» / 7 «sonate» / 10 «sonato» / 2 «sonator» / 28 «sonatore» / 16 «sonatori» / 12 «sonatrice» / 1 «sonatrici» / 48 «sonava» / 1 «sonavami» / 5 «sonavan» / 36 «sonavano» / 1 «sonavo» (consultabili in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAK.HTM).

Tu vai dallo psicanalista e paghi.
 Io calco la notte, la pisto
 se mi faccio pistare. E tutti
 i tuoi anni danzano davanti
 ai miei occhi al buio

5

e tutto scompare.

IL71, IL91 118 / TP 120

Documenti: C8D12, C8D29

Sia in C8D12 che in C8D29, il testo della poesia costituisce i vv. 5-10 di *Nell'insonnia mi agito felice*. I vv. 1-4 di quest'ultima (di cui entrambi i documenti riportano la medesima lezione), risultano assenti da TP e dunque sostanzialmente inediti. Recitano:

Nell'insonnia mi agito felice
 se scrivo e scrivo il diario
 avventuroso della decomposizione

e della primavera dell'inconscio. (verso seguito da interruzione strofica)

In C8D12 il testo è numerato «1», ed è separato tramite un trattino orizzontale da quello di *Ti cadono i capelli, qualcuno*, con indicazione di «2». Quest'ultima poesia appare poi in forma dattiloscritta C8D30 e numerata «6». In C8D28, *Nell'insonnia mi agito felice* (in IL71 e seguenti: *Tu vai dallo psicanalista e paghi.*) è invece accompagnata dalla cifra «5», manoscritta a ridosso dell'angolo superiore destro del foglio. La successione «1» - «2» di C8D12 è così rispettata all'atto dell'inserimento dei due testi nella sequenza dattiloscritta poi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti³² - dove, pure, appaiono in successione. Nella disposizione adottata in volume, invece, le due poesie sono intervallate da *Sono gesti di morte i tuoi*:

C8D12 4. i tuoi anni] >gli< (a destra dell'allineamento verticale: «i tuoi») anni 5-6. al buio || e] al buio | e (anche in C8D29)

C8D29 4-6. davanti | ai miei occhi al buio || e tutto] davanti || ai miei occhi al buio | e tutto

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe secondo lo schema 5 / 1. Scansione: 11 9 9 10 6 - 6. Lo scarto dei primi quattro versi presenti nelle lezioni di C8D12 e C8D29 determina l'allineamento dell'*incipit* a quello di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*. e *M'è rimasto*

32 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

poco tempo., in cui già si osserva il posizionamento di un punto fermo in coincidenza della conclusione del primo verso. Tra il v. 1 e il v. 2 si stabilisce un rapporto oppositivo-binario: il primo è aperto dal pronome personale di seconda persona, riferito a un altro da sé; il secondo, da un pronome di prima. La contrapposizione dei termini «tu»: «io» veicola un discorso di separazione esistenziale e identitaria. L'atto di *andare* dallo «psicanalista» dell'altro da sé reca infatti una connotazione negativa, rilevata dall'aggiunta del verbo *pagare* in punta di verso che veicola il senso di biasimo espresso dal poeta. Quest'ultimo si proietta, per converso, in una situazione implicitamente positiva. Nei vv. 2-3 l'io scrivente risulta intento nell'atto di *calcare e pistare* il dato stesso della «notte», dunque in un contesto identitario di vitalismo maledettistico. Tra i due verbi si stabilisce un – nuovo – rapporto di opposizione, a proposito del registro: colloquiale il secondo, e identificabile come una tessera dantesca il primo.³³ La ripetizione verbale, in forma di infinito, nel v. 3, costituisce il primo termine di una rima estesa al v. 6 – che interessa anche le successive componenti di congiunzione e pronome: «pistare. E tutti»: «e tutto scompare». A proposito dell'ultimo verso, si osserva un'eco penniana da *Il mare è tutto azzurro* (già ripresa da B. in *Dio mi moriva sul mare*,³⁴ posizionata nella seconda sezione). Il verso conclusivo di quest'ultima recita infatti: «[un urlo] di gioia. E tutto è calmo.» (Penna 2017, 14). Alla coincidenza formulare, si aggiunge la ripresa da parte di B. dello schema ripetitivo interno, già impiegato da Penna – che determina con il verso finale sopraccitato la reiterazione della coppia «è tutto»: «è tutto», presente nei vv. 1-2 del testo. In considerazione dello scarto dei primi quattro versi presenti nelle lezioni autografe, l'identificazione di un'afferenza diretta al modello di Penna risulta particolarmente significativa. È infatti possibile ipotizzare la riduzione del testo alla misura dei soli vv. 5-10 come frutto di una – più generale – ripresa stilistica della *brevitas* penniana.

Lo scarto determina, inoltre, la soppressione di un'ulteriore coppia ripetitiva: «se scrivo e scrivo», localizzata nel secondo verso delle lezioni di C8D12 e C8D29. Alla duplicazione coincidente delle componenti verbali si aggiungono, sulla stessa linea, le riprese tematiche interne relative all'«insonnia» (citata nel v. 1 delle due lezioni, a cui fanno successivamente eco l'ambientazione *notturna* e il «buio») e all'orizzonte *psicanalitico* (anticipato negli autografi dal v. 3, in cui il poeta impiega già il termine «inconscio»). L'espressione «nell'insonnia mi agito», in particolare, costituisce un punto di interesse, in funzione della coincidenza eviente con il v. 1 di *Come il sonno si agita nel mio cervello*. Data la pubblicazione di quest'ultima in NA19, e dunque la sua datazione in sede editoriale risalente al 1970 (medesimo anno di riferimento per i testi dell'*Appendice*), è possibile ipotizzare l'influenza, nello scarto, di una ragione selettiva – tesa quindi alla soppressione di una ipotetica sovrapposibilità dei due *incipit*. Guardando ancora alle lezioni di C8D12 e C8D29, risulta significativo notare in esse la citazione, nei vv. 2-3, del «diario [avventuroso] della decomposizione». L'espressione si presenta infatti come un possibile richiamo al titolo del saggio *Précis de décomposition* di Emil Cioran, pubblicato nel 1949. È inoltre possibile ipotizzare la derivazione

33 Cf. ad es.: Inf XXXII 20 «va sì, che tu non calchi con le piante»; Pur. XIII 149 «se mai calchi la terra di Toscana.»

34 Cf. commento al testo.

dal titolo *Trattato di decomposizione* di Franco Cordero, pubblicato da De Donato nello stesso 1970 de *L'innocenza*. A prescindere, tuttavia, a fronte di quanto osservato a proposito dell'allineamento stilistico penniano l'eliminazione dal testo di uno snodo interdiscorsivo risulta come un atto coerente, perché teso a implementare il carattere di rarefazione della situazione relazionale tematizzata, tramite l'esclusione dal discorso del sottotesto metapoetico 'concretizzante'.

I vv. 3-5 della composizione risultano polarizzati in senso metaforico: nel momento notturno, il poeta assiste (nel «buio») alla *danza* di «tutti» gli «anni» dell'altro da sé. La concordanza tra la dimensione complessiva di questi ultimi e quella di quanto, per lui, «scompare», veicola il senso totalizzante del rapporto affettivo tra i due soggetti. Risultano infatti sovrapposti l'*intera vita* dell'altro da sé e l'*intero campo visivo* (immaginario) del poeta, prossimo all'annichilimento. La dislocazione della conclusione come verso a sé stante – e, dunque, come *fulmen in clausula* – introduce così un senso di definitività ontologica. A proposito di questo tratto risulta particolarmente utile osservare il triplice passaggio da C8D12 a C8D29 alla *princeps*. Le varianti relative alla ripartizione strofica mostrano l'isolamento del v. 6 come il risultato di un processo di riflessione poetica focalizzata sulla chiusura del testo. Le tre sedi recano infatti una progressiva diminuzione estensiva della strofa finale – rispettivamente composta da: sei versi (C8D12) > due versi (C8D29) > un verso (IL71 e seguenti).

Sono gesti di morte i tuoi:
di chi s'attacca al telefono
che ripete occupato se tutti
i tuoi amici telefonano.

Sono gesti di morte che la morte
ironica concede alla solitudine,
allo sgomento-rumore del silenzio. 5

Il mutamento fluttua intorno.
Nel letto in mancanza di meglio
ti tocchi il sesso. Poi incelata
la compagnia delle stelle violente
che la luna non nasconde, dal buio
della stanza. E sei solo. Sola. 10

IL71, IL91 119 / TP 121

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 6. Scansione: 9 8 10 10 - 11 12 12 - 9 9 9 11 11 9. Nel testo, il poeta descrive la condizione esperienziale e ontologica di un altro da sé – a cui fa riferimento, nell'ultimo verso, prima in senso maschile e poi femminile. La tematizzazione di tale contrapposizione di genere riprende un *fil rouge* significativo all'interno della raccolta – già impiegato in posizione incipitaria in «*Non c'è altra donna fuori di me*, a una sede di distanza. Se in quest'ultima la contrapposizione rimaneva implicita e veicolata dalla riformulazione dell'archetipo veterotestamentario maschile ('Dio : «donna»'), in *Sono gesti di morte i tuoi*: la questione è presentata nell'ambito di una dinamica descrittiva singolare. Il soggetto protagonista è immerso in una condizione di solitudine (v. 6) che si riflette in senso *mortuario* in una gestualità ossessiva. I «gesti di morte», citati in apertura della prima e della seconda strofa (rispettivamente nel v. 1 e nel v. 5), appaiono così come il frutto di una condizione di dolore che non trova, nello spazio del testo, alcun riscatto.

L'apertura e la conclusione della prima strofa coincidono con quelle del primo periodo sintattico. Tramite la ripetizione speculare '«di morte» : «di chi»' nel v. 1 e nel v. 2, il poeta stabilisce un sillogismo tra la qualità ontologico-negativa dell'atto e la sua dimensione empirico-attuativa – descritta tramite la citazione impersonale. *L'attaccarsi al telefono* stesso coincide, così, con un'azione luciferina. Il posizionamento dei due punti al termine del v. 1 corrobora il senso di equivalenza tra i due termini, connettendoli in senso dualistico. Tale dispositivo di accostamento genera, inoltre, un effetto contrappositivo, in virtù della diversa afferenza estetica e semantica delle espressioni: lirico-cimiteriale la prima e quotidiano-discorsivo la seconda. Le conseguenze sul piano esperienziale di quest'ultima sono descritte nei vv. 3-4 tramite uno slittamento di prospettiva. Il «telefono» stesso è personificato come controparte agente in una dinamica di *ripetizione*, ai danni del gruppo plurale degli «amici». Con lema «occupato», B. esprime infatti un riferimento alla specificità del segnale acustico

generato dalla linea telefonica quando indisponibile perché già impegnata – nello specifico della poesia: *occupata* in maniera ossessiva, a seguito di un ripetuto *attaccarsi* dell'altro da sé. L'impiego dell'aggettivo «tutti» (primo termine di un *enjambement* tra i vv. 3-4) contribuisce alla presentazione della dinamica come maniacale, in quanto estesa fino a interessare la totalità del gruppo sociale amicale dello stesso altro da sé. In apertura del v. 4 è infatti collocata dal poeta l'espressione «i tuoi» – che, oltre a specificare la sfumatura relazionale, genera una ripetizione con la conclusione del v. 1. A proposito di quest'ultima, oltre alla coincidenza geometrica chiastica (secondo lo schema: 'fine v. 1 [primo] : inizio v. 4 [ultimo]'), si registra il suo inserimento in un contesto allitterativo che interessa tutte e quattro le sedi finali della strofa:

- v. 1: «tuoì»
- v. 2: «telefono»
- v. 3: «tutti»
- v. 4: «telefonano»

Una simile coincidenza è osservabile, inoltre, nella seconda strofa (vv. 6-7: «solitudine»: «silenzio») – nuovamente coincidente con il periodo sintattico.

Nel v. 5 torna il riferimento ai «gesti di morte», stavolta inquadrati come una *concessione* garantita dalla «morte» stessa all'altro da sé, evocato metonimicamente nei vv. 6-7. L'implicazione di una sfumatura *ironica* nella dinamica comportamentale del sé è introdotta dall'associazione sostantivale-aggettivale tra i vv. 5-6, separati da *enjambement*, che contribuisce alla personificazione della «morte» – al pari della «solitudine», del «silenzio», del «telefono» nella strofa precedente, e del «mutamento», della «luna» e delle «stelle» nella successiva. Un punto rilevante è costituito dal nesso «sgomento-rumore», che si presenta come ultimo dei tre casi di *Invettive e licenze* in cui B. impiega il trattino per stabilire un'associazione verbale binaria, già osservabile in *Nella luce fioca mi lecco* («anima-foglia leggera va») e in *Cullavo la tua disperazione*: («amato-amante di bambine»). La notazione sulla – limitata – ricorsività del dispositivo lessicale assume un carattere di interesse in funzione del loro posizionamento: tutte e tre le occorrenze risultano infatti collocate in versi conclusivi di strofe composte da soli tre versi.³⁵ Il v. 7 di *Sono gesti di morte i tuoi*: costituisce così un indicatore sulla sussistenza di un contesto poetico omogeneo nella raccolta, stabilito da B. a livello sia estetico e tematico che compositivo-formale, anche a fronte di una mancata adozione di forme metriche ascrivibili a una ricorrenza programmatica macrotestuale.

La terza strofa (più lunga della composizione) è aperta da una nuova coincidenza metrico-sintattica, estesa in corrispondenza del solo v. 8 – concluso dal punto fermo. La considerazione sul *fluttuare* del «mutamento» (in rima con lo «sgomento» del

35 A proposito dei rapporti tra le tre sedi testuali comprendenti le occorrenze del trattino connettivo sono da registrarsi, in aggiunta, due dati. Il primo riguarda i testi di *Nella luce fioca mi lecco* e *Cullavo la tua disperazione*., in cui il dispositivo è impiegato al termine delle rispettive prime strofe (dunque, nel terzo verso). Il secondo dato riguarda la coincidenza tra il primo verso di *Cullavo la tua disperazione*: e quello di *Sono gesti di morte i tuoi*., recanti entrambi i due punti conclusivi. Quest'ultimo stilema è impiegato da B. in sole altre due sedi della raccolta (*Bagno notturno in cui mi abbandono*: e *M'imprigiono insonnia e ti ripeto*.), a fronte di cinquantotto impieghi dei due punti.

verso precedente) descrive ulteriormente lo stato dell'altro da sé nel presente. Alla sfumatura vaga e allusiva, si contrappone in apertura del v. 9 la specificazione empirica sulle sue coordinate esperienziali: l'«intorno» in cui si muovono i *mutamenti* è quello della «stanza» da letto in cui il soggetto trascorre il tempo notturno. L'assenza di un partner è indicata dall'espressione «in mancanza di meglio», con cui B. riprende il tema della «solitudine» già introdotto nel v. 6. Nella locuzione è osservabile una sfumatura oggettificante, che subordina l'eventuale presenza di un soggetto terzo all'unica funzione di controparte nell'atto sessuale. La dimensione di quest'ultimo, data la condizione solitaria, è così definita in termini masturbatori nel v. 10 («ti tocchi il sesso»). Il verso è inoltre frapposto a due termini polarizzati in senso speculare: alla «mancanza» nel v. 9, segue nel v. 11 la «compagnia». Questa è metaforicamente riferita alle «stelle violente», ed è connotata tramite ipallage come «incelata». L'aggettivo costituisce una tessera lessicale di particolare interesse, risultando come la ripresa di un neologismo (Alighieri 1991, 58) dantesco da Par III 97: «“Perfetta vita e alto merto incielata”». L'identificazione della ripresa permette di rilevare ulteriori punti di coincidenza tra *Sono gesti di morte i tuoi*: e il canto. Risulta infatti significativo notare come il verso di apertura della terzina dantesca successiva a quella contenente il neologismo presenti sia il termine della *morte* che del *dormire* (Par III 100: «perché fino al morir si vegghi e dorma»). L'impiego da parte di B. del verbo *nascondere* nel v. 12, inoltre, appare coincidente al *celare* del quarantottesimo verso del canto («non mi ti celerà l'esser più bella,»), il cui svolgimento è localizzato nel Cielo della Luna – che B. cita apertamente nello stesso dodicesimo verso.

Il posizionamento di «incelata» di seguito al punto fermo del v. 10 genera un nuovo effetto di opposizione tra registri semantici, contrapponendosi alla polarizzazione colloquiale del segmento precedente al segno interpuntivo. La «compagnia», a cui l'aggettivo si riferisce e da cui è separato tramite *enjambement*, veicola una nuova affermazione di solitudine (poi ribadita nel v. 13), assumendo una sfumatura ossimorica. A fare compagnia all'altro da sé sono infatti le «stelle» che superano l'inquinamento luminoso della «luna» e lo raggiungono nel «buio della stanza». La lettura del verso conclusivo in chiave paratestuale permette di ipotizzare come il rivolgimento all'altro sia, da parte del poeta, un atto riflessivo. L'affermazione relativa alla non binarietà del genere soggettivo è infatti coincidente a quella che conclude *Quante albe ci videro in piedi*, il cui ultimo verso recita: «[io] che sono solo all'Anagrafe maschio.». Oltre che dalla comune tematizzazione del momento notturno-insonne, la connessione tra le due poesie è suggerita dalla presenza dell'elemento delle «stelle» – rispettivamente: nel penultimo verso di *Quante albe ci videro in piedi*, e nel terzultimo di *Sono gesti di morte i tuoi*.

Ti cadono i capelli, qualcuno
ti mangia il cuore. Non sai
più scrivere. Parole senza senso
immagini fiacche e vuote.

Il sole nero della morte brilla 5
lontano e tu t'avvicini a lui
col tuo cranio spappolato.

Anch'io ho paura. La serale
notturna mattutina insonnia
non s'affloscia: la fessura 10
per arrivare all'anima
è troppo volgare.

Addio. Tradiscimi con chi
ti pare.

IL71, IL91 120 / P02 23 / TP 122 / PIN95 1029

Documenti: C8D12, C8D30

In C8D12 la poesia è manoscritta di seguito a *Nell'insonnia mi agito felice* (composta da quattro versi inediti seguiti dal testo di *Tu vai dallo psicanalista e paghi.*),³⁶ da cui risulta distanziata e separata tramite un tratto orizzontale a circa metà del foglio. In corrispondenza verticale del lemma «qualcuno» nel v. 1 è inoltre aggiunta la cifra «2», che segue l'«1» associato al testo precedente – apposto ancora in corrispondenza dell'ultima parola del primo verso. In C8D33, a ridosso dell'angolo superiore destro, è manoscritta la cifra «6», che indica il posizionamento della poesia all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.³⁷ In C8D28, *Nell'insonnia mi agito felice* (in IL71 e seguenti: *Tu vai dallo psicanalista e paghi.*) è invece accompagnata dalla cifra «5», manoscritta a ridosso dell'angolo superiore destro del foglio. La successione «1» - «2» di C8D12 è così rispettata all'atto dell'inserimento dei due testi nella sequenza dattiloscritta (poi confluita nell'*Appendice 1970*) dove appaiono ancora in successione. Nella disposizione adottata in IL71 e seguenti, invece, le due poesie sono intervallate da *Sono gesti di morte i tuoi.*

C8D12 1. capelli, qualcuno] capelli. Qualcuno 3. parole senza senso |] parole >senza< (in *interlinea*: «senza») senso 10. s'affloscia: la] s'affloscia, la

36 Cf. apparato del testo.

37 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia.*

C8D30 1. capelli, qualcuno] capelli. >q<(sovrascritto a penna: «Q»)ualcuno 8. paura. La] paura. >†<(sovrascritto a penna: «L»)a

Poesia di quattordici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 5 / 2. Scansione: 10 8 11 8 - 11 10 8 - 9 9 8 8 6 - 9 3. Il testo tematizza lo stato di dolore esperito dal soggetto scrivente in un contesto notturno di insonnia. Tale frangente è poi ripreso come *quid* compositivo nelle quattro poesie successive, similmente focalizzate e connotate da una significativa sfumatura allucinatoria nello svolgimento del discorso poetico. In *Ti cadono i capelli, qualcuno*, la questione è osservabile già nei vv. 1-2, che raccolgono due figurazioni oniriche riferite dal poeta a sé stesso, tramite l'impiego di un *tu* riflessivo. La seconda immagine costituisce un richiamo all'archetipo dantesco del primo sonetto della *Vita nova*: *A ciascun'alma presa e gentil core*, già ripreso da B. in *La mia discesa nel più infantile dolore, in te*. Nel tredicesimo verso di quest'ultima, collocata nella terza sezione, si legge infatti l'espressione: «ti divora il cuore». A fronte della coincidenza nel riferimento alla seconda persona («ti»: «ti»), i passaggi presentano l'impiego di due verbi differenti (*divorare*: *mangiare*) ma dall'identico significato, a loro volta accomunati nella ripresa dantesca: «d'esto core ardendo | lei paventosa umilmente pascea:».³⁸ L'immagine iniziale presenta invece una derivazione dal campo psicanalitico – e, più precisamente, da *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud. Nel trattato è infatti attestata l'associazione interpretativa tra la figurazione onirica della *caduta dei capelli* e il concetto di impotenza (per castrazione),³⁹ che risulta tematizzato di seguito (vv. 2-4), a proposito dello stato di *incapacità* di «scrivere». Il rapporto di B. con la trattatistica psicanalitica occupa, nell'arco della sua produzione, un ruolo significativo: tracce di esso risultano osservabili trasversalmente – dalla prime fasi compositive alle ultime.⁴⁰ Già nel 1976, intervistato da Velio Carratoni a proposito del suo rapporto con Leopardi, il poeta dichiara:

[V. C.] La tua contenutezza, il tuo intimismo di arrivo, il pessimismo desolato ed a volte compiacente, in quanto non sempre freddo e distaccato, non fanno pensare un po' troppo a Leopardi?

[B.] No. Leopardi non c'entra per niente. Io tengo conto dell'inconscio, della psicoanalisi, di Jung. Potrei dire che Leopardi sia stato influenzato da scrittori pessimisti come Epitteto. Io mi sento più grande di Leopardi. Perché più complesso e più intelligente. A me piace anche godere, punirmi, andare agli inferi e trasfigurarmi.⁴¹

38 D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 820.

39 Freud 1994, 266: «Per rappresentare simbolicamente la castrazione, il lavoro onirico si serve della calvizie, del taglio dei capelli, della caduta dei denti e della decapitazione».

40 Un esempio significativo a proposito di tale trasversalità è offerto da *Marylin* (TP 623), seconda poesia di *Proclama sul fascino* in cui appare citato direttamente il nome proprio di Freud: «come ballerina, certo, una bambola | di carne, non ha letto Freud,». La citazione assume particolare risalto perché riprende una formula già impiegata da B. nello scritto critico *Il diavolo nell'inferno* pubblicato in NA21, dunque venticinque anni prima. Qui si legge infatti di «un padre piccolo-borghese, cui hanno insidiato il figlio e che non sa, non vuole sapere o rimuove, perché non ha letto Freud» (NA21 16).

41 Carratoni 1976, consultabile nell'Archivio (online) del periodico in: http://www.fermenti-editrice.it/archivio/Intervista_Dario_Bellezza_Fermenti_4.htm.

Oltre che a proposito del rapporto con il recanatese (che, poco più avanti, B. dichiara essere tra gli unici da lui *considerati* autenticamente poeti: «Considero poeti solo Dante, Leopardi, Baudelaire, Sandro Penna; tutti gli altri sono dei cialtroni»),⁴² il passaggio risulta significativo per osservare la stretta relazione di B. con la «psicanalisi» – che viene associata al movimento interiore tra *godimento* e *auto-punizione* tradotto dalla prassi compositiva in sede estetica. Nello specifico del rapporto intertestuale tra il passaggio de *L'interpretazione dei sogni* e *l'incipit di Ti cadono i capelli, qualcuno*, la connessione è stabilita (oltre che sulla base della coincidenza figurativo-tematica e dell'ampia afferenza di B. al frangente psicanalitico) in considerazione della presenza di diffusi riferimenti a Wilhelm Stekel nel medesimo capitolo freudiano de *Il lavoro onirico*.⁴³ L'opera dello psicanalista austriaco costituisce infatti un riferimento importante per gli studi di B. in materia all'altezza della composizione di *Invettive e licenze*. Il dato è testimoniato (ad es.) da *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*, specificamente dedicata al tema del rapporto con la produzione scientifica dello psicanalista – il cui trattato *Psicologia e terapia del feticismo* appare in una prima traduzione italiana nel 1963.⁴⁴ La convergenza dei riferimenti nella trattazione di Freud permette così di ipotizzare la derivazione intertestuale dell'immagine di apertura, ascrivibile a un delirio proiettivo del soggetto (tradotto in termini onirici) nel contesto di insonnia, in cui nelle percezioni dell'io si radica un senso di impotenza⁴⁵ – testimoniato dalla dichiarazione: «non sai più scrivere».

Quest'ultima, spezzata da *enjambement* tra verbo e avverbio, è conclusa da un punto fermo nel corpo del v. 3. La cesura sintattica interna è già presente nel v. 2, ed è ripetuta nel v. 4 in punta di verso – a conclusione della strofa. Guardando alle lezioni di C8D12 e C8D30, si nota l'impiego di un quarto punto fermo nel v. 1, poi sostituito dalla virgola nella *princeps*. Lo scarto attenua il grado di frammentazione del discorso poetico: *modus* che risulta comunque esteso all'interno del testo. A questo proposito, si nota ancora nella prima strofa l'opposizione enumerativa: «parole»: «immagini», nel v. 3 e nel v. 4. Gli attributi di *insensatezza*, *fiacchezza* e *vuotezza*, associati a

42 Carratoni 1976. È significativo notare come la formula sia ripresa dal poeta vent'anni dopo, quasi parola per parola, nell'intervista di Maurizio Gregorini (MDB06 74).

43 In originale: *Traumarbeit*. Il nome di Stekel ritorna diffusamente nel saggio. Ad es., il passaggio (citato) relativo alla rappresentazione simbolica della castrazione è preceduto da: «Stekel ha ragione nel riconoscere nel “fratellino” il pene. Giocare con un bambino, percuoterlo, ecc., spesso rappresenta nel sogno la masturbazione» – Freud 1994, 266. Lo stesso paragrafo *Rappresentazione simbolica nei sogni. Altri esempi tipici*, in cui il passaggio è localizzato, risulta aperto dalla dichiarazione: «L'analisi di quest'ultimo sogno biografico [cf. Freud 1994, 260-1] costituisce la conferma del fatto che ho riconosciuto la presenza del simbolismo fin dal principio. Ma solo gradatamente e con l'aumentare della mia esperienza sono arrivato ad apprezzare pienamente il valore e la portata, anche grazie all'influenza dei lavori di Wilhelm Stekel, di cui è opportuno qui dire qualche parola.» – Freud 1994, 261.

44 Cf. commento al testo. Si sottolinea inoltre la presenza, nel saggio di Stekel, di una concettualizzazione coincidente a quella freudiana rispetto al dato della rimozione dei capelli – che viene connesso al «complesso di castrazione» del paziente (Stekel 1963, 314).

45 A proposito di questo elemento, tematizzato da B. nel testo come anche la *perdita dei capelli*, risulta significativo notare come l'analisi di Stekel (in linea con Freud) inquadri l'impulso al «taglio di capelli» del paziente come mosso da «un complesso di castrazione» (Stekel 1963, 314); cf. commento a *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*.

questi ultimi termini, risultano determinati dall'impotenza stessa del poeta nei confronti della propria attività compositiva. La continuazione del discorso onirico nella strofa successiva indica inoltre il segmento testuale dei vv. 3-4 come parte, ancora, della proiezione allucinatoria.

I vv. 5-7 assumono un assetto nuovamente narrativo-descrittivo e proseguono nella figurazione riflessiva del sé (in uno stato di sofferenza fisica) in rapporto a un altro maschile. La terzina è aperta da un riferimento di area romantico-ottocentesca francese: l'immagine del «sole nero» è già osservabile nel primo dei sonetti de *Les Chimères* di Gérard de Nerval (pubblicati nel 1854)⁴⁶ – *El Desdichado*:

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.⁴⁷

Il sintagma «soleil noir», che conclude la quartina definita da Diana Grange Fiori come una «sintesi straordinaria di tutti i temi più gravi del poeta»,⁴⁸ reca una fitta stratificazione intertestuale, e acquista un valore archetipico per l'opera di Nerval.⁴⁹ La figurazione risulta inoltre radicata all'interno di una rete di riflessione di ambito filosofico – e, in senso allargato (secondo, ad es., la lettura di Julia Kristeva)⁵⁰ psicanalitico. Nell'ambito della critica letteraria psicanalitica novecentesca, all'opera poetica e letteraria di Nerval è infatti attribuita grande rilevanza: il caso dell'autore è diffusamente ritenuto come archetipico.⁵¹

46 Per approfondimento, si rimanda a: Brix 1997, 157-67.

47 De Nerval 1972, 30; traduzione: «Io sono il Tenebroso, – Vedovo, – Sconsolato, | Principe d'Aquitania dalla Torre abolita: | L'unica *Stella* è morta, – e sul liuto stellato | È impresso il Sole nero della *Malinconia*.» – De Nerval 1972, 31.

48 D. Grange Fiori, *Nota introduttiva* in De Nerval 1972, 17.

49 De Nerval 1972, 17-18: «Eppure quel *Soleil noir*, che gli era stato rivelato dalla *Malinconia* di Dürer (e aveva detto Shakespeare: "She sat in a pale and yellow melancholy"), da Jean Paul e dalle "visioni dipinte di Blake", è pur sempre un'immagine, negativa quanto si voglia, del sole, l'astro del giorno. Un cerchio di luce fumosa [...] circonda anche in un disegno di Odilon Redon il *Soleil noir*, e si riverbera su quel "nero" attenuandolo – dunque trasformandone l'essenza».

50 L'immagine del *sole nero* sarà utilizzata nel 1987 da Kristeva (che B. cita già in *Morte di Pasolini* a proposito del concetto di *abiezione* – cf. 1981b 119) come titolo di un saggio su *depressione e melanconia*. Approfondendo la relazione tra l'opera *nervaliana* e la declinazione psicanalitica dei due concetti (inquadri, in apertura della trattazione, in chiave storico-filosofica e artistica), ad es., scrive: «Il depresso narcisistico è in lutto non di un Oggetto ma della Cosa. [...] Nerval ne dà una splendida metafora suggerendo un'insistenza senza presenza, una luce senza rappresentazione: la Cosa è un sole sognato, chiaro e nero insieme. "Tutti sanno che nei sogni non si vede mai il sole sebbene si abbia spesso la percezione d'una luce molto più viva"» – Kristeva 1988, 18-19 [riferimento per il testo di Nerval in nota nell'edizione italiana: De Nerval 1952, vol. 1, 377 (originale: «Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive.»); trad. italiana ripresa da Serra e qui riprodotta: De Nerval 1979, 223].

51 Un esempio a questo proposito è offerto da Oreste Macrì, che rileva nella sua scrittura un carattere di vera e propria «sistematicità interpretativa archetipico-psicanalitica» (O. Macrì in

Considerata la ripresa freudiana in apertura del v. 1, e la centralità del poeta francese in tale frangente, i due nessi intertestuali così rilevati in *Ti cadono i capelli, qualcuno* risultano omogenei – e dunque ascrivibili allo stesso orizzonte di ripresa da parte di B. La polarizzazione del discorso poetico in senso onirico-simbolico risponde quindi all'adozione di un approccio non solo compositivo-estetico, ma filosofico e psicoanalitico. Ancora a proposito del contatto tra il testo e la trattazione freudiana, in questo senso, è possibile notare come l'immagine del «cranio spappolato» (che conclude la seconda strofa e unisce due termini di registro differente – colloquiale il secondo e tradizionale il primo, ampiamente attestato in area dannunziana)⁵² sia già riportata dal filosofo nella registrazione del «sogno di un paziente che aveva perso il padre sei anni prima»⁵³ (collocata, ancora, nel capitolo *Il lavoro onirico*). A proposito del v. 5, oltre alla derivazione dall'archetipo di *El Desdichado*, è possibile registrare una mediazione dalla pascoliana *Morte e sole* – pubblicata in *Myricae* e, dunque, ancora in area ottocentesca.

Fissa la morte: costellazione
lugubre che in un cielo nero brilla:
breve parola, chiara visione:
leggi, o pupilla.

Non puoi. Così se fissi mai l'immoto
astro nei cieli solitari ardente,
se guardi il sole, occhio, che vedi? Un vòto
vortice, un niente.
(Pascoli 2016, 57)

I punti di contatto tra i due testi risultano svariati. Oltre alla presenza del dato cromatico del «nero», che viene associato da Pascoli non al «sole» ma al «cielo», si osserva già nella poesia una connessione tra la «morte» e il verbo *brillare* (vv. 1-2). A questa segue nel terzo verso la citazione della coppia «parola»: «visione», separata dalle rispettive connotazioni aggettivali come poi i vv. 3-4 di *Ti cadono i capelli, qualcuno* – in cui B. impiega, invece, «parole» e «immagini». Altre connessioni rilevanti in questo senso sono costituite dal sostantivo «sole», presente già nel titolo e ripetuto nel settimo verso del testo pascoliano (poi connotato funestamente come «vòto vortice» e «niente»), e dalla dichiarazione in apertura della seconda strofa: «non puoi», isolata dal punto fermo in posizione iniziale, come poi il «non sai» di B. nel v. 2, nuovamente isolato dal punto, in posizione finale.

Curreri 2009, 30).

52 I dati IntraText registrano, a proposito del lemma, novantotto occorrenze in diciannove opere – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/D2.HTM>.

53 Freud 1994, 315: «Al padre era successa una grave disgrazia. Il treno sul quale viaggiava di notte aveva deragliato. I sedili della carrozza erano stati scaraventati l'uno contro l'altro e la sua testa era stata schiacciata. Il sognatore poi lo vide steso sul letto con una ferita al sopracciglio sinistro, che si estendeva in posizione verticale. Egli si meravigliava che al padre fosse successa una disgrazia (dal momento che era già morto, *come aggiunse nel raccontarmi il sogno*). Come erano chiari i suoi occhi!».

La serie delle coincidenze contribuisce a restituire un quadro particolarmente stratificato del testo di B., nella cui composizione appaiono raccordati elementi estetici, lessicali e tematici afferenti ad aree testuali (e, in senso allargato, letterarie) distanti. Il nesso pascoliano, in particolare, risulta come un punto di interesse in virtù della sua singolarità: a fonte della presenza di altri richiami in *Invettive e licenze* all'opera del poeta,⁵⁴ la trama di rimandi in *Ti cadono i capelli, qualcuno* ne isola il testo come un caso a sé stante. Considerate inoltre le reiterate specificazioni di B. rispetto ai suoi maestri⁵⁵ e, nelle parole dell'intervista rilasciata a *Fermenti*, rispetto quelli che sono, secondo lui, *i soli veri poeti* (Carratoni 1976), la presenza di una relazione intertestuale tanto stretta con un poeta mai attestato tra i suoi autori di riferimento appare molto rilevante.

Nella terza e nella quarta strofa il *tu* riflessivo è abbandonato in favore dell'uso della prima persona. Il v. 8 presenta una vera e propria dichiarazione sullo stato emotivo dell'io scrivente nel momento presente, in cui la «paura» esperita segue all'*avvicinamento* all'altro da sé (v. 6) – che torna a essere interpellato direttamente nei vv. 13-14. L'enumerazione paradossale «serale notturna mattutina» tra i vv. 8-9 (separati da *enjambement* dopo il primo termine della sequenza) è impiegata per suggerire una dilatazione dello stato di «insonnia» oltre i termini del solo momento della notte. Ciò si pone in linea con il quadro onirico-proiettivo stabilito nelle prime due strofe: la prospettiva di figurazione delirante dell'io è estesa alla sua dimensione esistenziale in senso lato, e scardinata dall'estetica *maudit* della composizione notturna – a cui, pure, B. affrisce diffusamente in *Invettive e licenze*.

Nel v. 10 si identifica un sottotesto allusivo-sessuale, determinato dall'accostamento tra il verbo *afflosciarsi* (impiegato per descrivere la persistenza dello stato di «insonnia») e il sostantivo «fessura» riferibili, rispettivamente, al pene e all'apertura anale. La specificità maschile di quest'ultimo riferimento è determinata dalla presenza del pronome personale in conclusione del sesto verso – e, più in generale, dall'allineamento alla tematizzazione dell'omosessualità maschile come fulcro esperienziale e identitario fondante dell'esperienza compositiva. Ancora a proposito del sintagma «la fessura», è possibile notarne l'isolamento in punta di verso di seguito al segno interpuntivo (due punti in C8D30 e nella *princeps*, ma virgola in C8D12), allo stesso modo di «la serale» preceduto, nel v. 8, da punto fermo. Il sostantivo è inoltre interessato dalla risonanza rimica con «paura» nello stesso primo verso della strofa. Una seconda rima si registra tra «volgare» e «pare», rispettivamente in punta del v. 12 e 14. Quest'ultimo – il più breve del testo – è interamente composto dal sintagma pronominale-verbale, isolato tramite *enjambement*, che risulta così posto in particolare rilievo.

Alla specificazione sulla *volgarità* della «fessura» per «arrivare all'anima» (con cui il poeta connette ironicamente il termine sacrale a quello della componente fisica anale) segue infatti un momento di congedo: nella strofa finale, aperta dall'«addio»,

54 Cf. ad es.: *Non si vedrà per tutto l'inverno; All'Ambra Jovinelli; M'è rimasto poco tempo.*

55 Si pensi, a questo proposito, alla prima strofa di *Congedo*, pubblicata in *Libro di poesia* nel 1990 (TP 544), in cui la lista dei nomi dei «maestri» (organica alle plurime dichiarazioni localizzabili in sedi non-poetiche) appare addirittura tradotta nello spazio della versificazione: «Pasolini Ginsberg Sandro Penna | e quanti altri mai ebbi maestri | Kavafis Leopardi Baudelaire | eccomi a voi ignaro e deluso | affondare il bisturi della poesia | sopra il mio corpo lasso:».

il poeta esprime il proprio distacco dall'altro da sé. La gravità assunta dal discorso poetico – implicata, in particolare, dal verbo *tradire* – polarizza la conclusione senza incontrare 'aperture' o possibilità di riscatto. Tra i due soggetti si stabilisce una distanza non più colmabile, a fronte di quanto implicato metaforicamente nella quarta strofa, che fornisce una chiave di volta per interpretare la dialettica relazionale tra i due soggetti maschili – dunque: a fronte della *troppa volgarità* nel cercare di *raggiungere* i rispettivi *animi* tramite l'atto sessuale penetrativo.

M'imprigioni insonnia e ti ripeto:
lasciami dormire. Che io dorma
senza l'angoscia di svegliarmi.

O poeta spezzati. Travestiti
da insano. Vai dal nemico 5
a chiedergli perdono. Il tradimento

dell'amante non ti tocchi più
di quanto ti abbia toccato
la solitudine.

Non giungere a congiungere 10
le labbra. Il tuo « no »
sia l'unico « sì » disperato.

IL71, IL91 121 / P02 24 / TP 123

Documenti: C8D16, C8D31

A ridosso dell'angolo superiore destro di C8D33 è manoscritta la cifra «7», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'Appendice 1970 di IL71 e seguenti.⁵⁶ Nei vv. 11-12 della lezione appaiono inoltre impiegate le virgolette alte, in coincidenza del manoscritto di C8D16 (come di seguito).

C8D16 3. l'angoscia di svegliarmi. ||] l'angoscia di svegliarmi >†<. || 6-7. tradimen-
to || dell'amante] tradimento | dell'amante 11. tuo «no» |] tuo “no” 12. unico «sì»]
unico “sì”

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro terzine. Scansione: 10 10 9 - 10 8 11 - 9 8 6 -
8 5 10. Il testo costituisce la seconda sede di una sequenza cui il tema dell'*insonnia*
(e, più in generale, del rapporto distorto con il dormire del soggetto scrivente) occupa
un ruolo centrale. È da notarsi, a proposito delle poesie seguenti, la coincidenza
nell'impiego del sostantivo «insonnia» nei rispettivi primi versi di *M'imprigioni inson-*
nia e ti ripeto: e *Come l'insonne insonnia s'insabbia* – inframezzati da *È notte nel cuore*
e il viaggio all'Inferno in cui, pure, il v. 1 presenta una localizzazione del discorso poe-
tico nel momento notturno, seguita da una specificazione sullo stato di veglia dell'io
(v. 2: «se non dormo»).⁵⁷ La presenza del verbo *dormire* nel secondo verso della poesia

56 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

57 Ancora nel senso della contiguità tematica, è significativo notare la presenza di un riferimento al tema dell'«insonnia» anche nel testo successivo a *Come l'insonne insonnia s'insabbia*: *È il tuo corpo santo che m'illude*. Nei vv. 7-8, questo presenta infatti un'occorrenza del termine e un riferimento al dato ornitologico, già centrale nel testo di *È notte nel cuore e il viaggio*

risulta inoltre anticipata da *M'imprigioni insonnia e ti ripeto*; in cui pure nel v. 2 appare reiterato: «dormire»: «dorma» – nell'ambito di un discorso diretto all'«insonnia» stessa. B. esprime infatti la percezione di sé come preda di un metaforico *imprigionamento* – motivo per cui *ripete* alla controparte incorporea, personificata, una richiesta di liberazione. Questa coincide con i vv. 2-3 e porta a conclusione la prima terzina, dedicata all'invocazione di un ipotetico sonno privo di *risveglio*. Tramite la connessione di quest'ultimo dato a quello dell'*angoscia*, è determinata dal poeta una dialettica oppositivo-binaria nei termini di:

- [grado negativo - *insonnia*] v. 1: coscienza
- [grado positivo - *dormire*] vv. 2-3: incoscienza

La polarizzazione in senso positivo dello stato di oblio percettivo determina, per converso, il contesto della veglia come sofferenziale e coincidente con una *prigione*. La prosecuzione del discorso poetico nelle successive tre terzine è quindi implicitamente ascritta al frangente di dolore, in quanto coincidente con lo stato di coscienza. Il *modus* implorativo iniziale risulta inoltre ripreso ed esteso fino alla conclusione del testo. La referenza, tuttavia, viene riorientata a partire dal v. 4, che risulta aperto dal rivolgimento riflessivo alla persona stessa del «poeta». Quest'ultimo lemma è utilizzato come parte di un contesto fonico allitterativo-dentale, concluso dai due verbi «spezzati» e «travestiti» – l'accostamento dei quali prosegue la modalità enumerativa della preghiera, già osservata nel v. 2. Sia il posizionamento del punto fermo tra i verbi sia l'*enjambement* tra i vv. 4-5 risultano parte di una più generale tensione alla frammentarietà, osservabile nei vv.: 2, 5, 6 e 11, ancora a proposito di punto fermo interno ed *enjambement* finale, e nei vv.: 7-8, 8-9 e 10, relativamente agli *enjambement*.

Nel v. 5 è implicato il tema della *non-sanità* nel rapporto al «nemico», poi ripreso nel v. 13 (conclusivo) della poesia successiva, in cui B. torna ad autodefinirsi come «snaturato». Si osserva in questi termini la sovrapposizione tra lo stato di sofferenza e nevrosi dettato dall'«insonnia» e la condizione esistenziale di *diversità* – declinata negli attributi ontologici di «poeta» e «insano». La dialettica che oppone il poeta all'alterità empirica è così basata su un discorso di separazione esistenziale – laddove l'«esterno» risulta avverso alla sua persona in virtù di tali attributi, che determinano, a loro volta, l'antagonizzazione (v. 6). Guardando al terzo testo della sequenza dedicata al tema dell'*insonnia* (come si è detto: *Come l'insonne insonnia s'insabbia*) è possibile registrare la ricorrenza del verbo *travestire* – che appare impiegato nel v. 11: «travestita da puttana e io», in riferimento all'altro da sé con cui, nuovamente, il soggetto stabilisce un rapporto di violenta conflittualità.

Ancora a proposito del sesto verso, è da notarsi come la citazione della dinamica di *richiesta di perdono*, conseguente, risulti in linea con il *modus* di supplica generale. Il posizionamento della separazione strofica tra i vv. 5-6, assente in C8D16 e introdotta in C8D31 e seguenti, rafforza il grado dell'*enjambement* che isola il termine del «tradimento» in conclusione della seconda strofa. Questo apre una nuova invocazione relativa allo stato atarattico del sé (in ripresa della prospettiva espressa nei

all'Inferno come punto di contatto interdiscorsivo pasoliniano («Dove le tue ali ti portano | io vado. Dove l'insonnia mi trattiene») – cf. commento al testo di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*.

vv. 2-3). La preghiera del poeta è infatti riferita nella terza terzina alla soppressione del dolore derivato dal «tradimento dell'amante», paragonato all'intensità del *tocco* della «solitudine». Quest'ultimo dato, rilevato dalla posizione conclusiva, anticipa ancora *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*, in cui pure viene espressa una supplica nei termini di: «Ostile mia solitudine» (v. 11).

Il posizionamento dell'avverbio «più» al termine del v. 7 è intromesso nella risonanza epiforica: «tocchi»: «toccato», che risulta così depotenziata. Nel verso incipitario della terzina successiva, al contrario, si registra un accostamento allitterativo forte tra «giungere» e «congiungere», inframezzati dalla preposizione «a». Ancora in linea con la modalità ripetitivo-enumerativa, nell'ultima strofa, si collocano gli avverbi di negazione e affermazione, posti entrambi tra virgolette (caporali nella *princeps*, e alte doppie in C8D16 e C8D31). Come già nei vv. 7-8, la connessione epiforica tra i due elementi speculari è scartata per via del posizionamento di un altro lemma – stavolta non nella prima, ma nella seconda sede: «disperato». L'aggettivo, significativamente rilevato dal posizionamento finale, assume particolare centralità dal punto di vista tematico. Il testo è infatti concluso, tramite esso, da un ulteriore riferimento allo stato di dolore del poeta – in linea con l'augurio di *spezzarsi* nel v. 4, con la dichiarazione su quanto sia stato *toccato* dalla «solitudine» (in aggiunta al «tradimento dell'amante») e con il sentimento di *imprigionamento* a opera dell'«insonnia» nel v. 1.

È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno
continua. Se non dormo il fuoco
non si spegne della vita ma s'accende
un barlume, un solo barlume d'infelicità.

Ti vedo massacrata perversa incalzata: 5
tormento per il mio risveglio. E tu
perirai, io perirò senza che nessuno
ci dica chi di noi aveva ragione.

Ma non telefonare. Sto cercando 10
il veleno che t'uccida. Che mi santifichi.
Ostile mia solitudine, uccella
dalle ali tarpate, tenera inquisitiva
madre d'un figlio snaturato.

IL71, IL91 122 / TP 124

Documenti: C8D15, C8D32

In C8D15 il testo è preceduto da un'intestazione (anch'essa manoscritta) collocata a ridosso del margine superiore del foglio:

L'Insonnia / †
Viatico per il sonno dell'insonnia.
La realtà è così orrenda. Sto cercando il veleno che mi uccida. Che [f. d. r.] mi santifichi. E il mondo perda la sua indifferenza.

A ridosso dell'angolo superiore destro di C8D33 è manoscritta la cifra «8», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'Appendice 1970 di IL71 e seguenti.⁵⁸

C8D15, C8D32 1. È notte] 'E

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 4 / 5. Scansione: 11 9 12 [8+4] 14 [9+5] - 13 [7+6] 10 13 [7+6] 12 - 11 14 [8+6] 11 13 [6+7] 9. L'intestazione in C8D15 costituisce un punto di interesse sia rispetto al testo della poesia, manoscritta di seguito, sia ad altre due contenute nel *corpus* di *Invettive e licenze: Come l'insonne insonnia s'insabbia e Tu sei il sonno. E quando arrivi*. A proposito della prima, che segue a *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* (nell'edizione in volume di IL71 e seguenti, come già nella sequenza numerata di dattiloscritti in C8), è possibile identificare

58 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

una coincidenza tra la ripetizione allitterativa «sonno dell'insonnia» e quella nel v. 1: «insonne insonnia». In considerazione della consequenzialità dei due testi, tale corrispondenza acquista particolare risalto e permette di collocarli in un frangente compositivo condiviso. L'ipotesi è corroborata dalla presenza, in entrambe, di un richiamo interdiscorsivo di area pasoliniana – identificato rispettivamente nel v. 1 (a proposito del sintagma «s'insabbia»)⁵⁹ e nel v. 11 di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*. Qui, collocato in posizione rilevata dalla conclusione (come anche il verbo in *Come l'insonne insonnia s'insabbia*), è impiegato il termine «uccella», che assume lo statuto di *hapax* nell'opera del poeta e richiama, come inconsueta declinazione femminile del sostantivo «uccello», al duplice uso pasoliniano in chiave dispregiativa in *Poema per un verso di Shakespeare*: «uccellaccia nera, che ti fingi bianca | [...] uccellaccia con l'occhio maligno».⁶⁰

Tra i due testi è osservabile una più generale corrispondenza tematica a proposito del *focus* su un *risveglio*, nel frangente mattutino, distorto da un disallineamento rispetto al corso del sonno (tema tra i più diffusi e significativi di *Invettive e licenze*).⁶¹ Nel testo di Pasolini, la proiezione dell'*addormentamento*, disarticolato dalla notte e che avviene a fronte del «sole delle dieci del mattino», è infatti relativa alla creatura volatile, che risulta intenta «a dormire quando il giorno incomincia» (Pasolini 2009, 1161). In *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*, ugualmente, l'«uccella» appare come figura (ancora in termini pasoliniani) assillante e «inquisitiva» (v. 12), la cui apparizione succede all'aver mancato il sonno (v. 2: «se non dormo»). Tale fenomeno determina nel soggetto il manifestarsi del «tormento» (v. 6), conseguente alla «notte» (v. 1) d'insonnia – la cui implicazione sottintesa anticipa la tematizzazione del testo seguente: *Come l'insonne insonnia s'insabbia*. L'asserzione di Pasolini «nella tua assenza, la voglia di morire è ancora più chiara» (Pasolini 2009, 1161) trova così una corrispondenza nella declinazione (in chiave invettivale) del *perire* dell'io scrivente «senza» aver raggiunto lo scioglimento della tensione con l'altro da sé femminile (vv. 6-8) – che risulta infatti, in conclusione, *assente*, a fronte dell'«ostile solitudine» del poeta (v. 11).

A proposito della seconda poesia interessata dall'intestazione in C8D15, *Tu sei il sonno. E quando arrivi*, è possibile osservare una coincidenza tra la seconda riga di testo («Viatico per il sonno dell'insonnia») e l'esergo apposto in C3D12, a essa

59 Cf. commento a *Come l'insonne insonnia s'insabbia*.

60 P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* in Pasolini 2009, 1162. La declinazione in senso dispregiativo del sostantivo al maschile (che, pure, appare impiegato nel testo: «Eh, uccellaccio dormiente!» – Pasolini 2009, 1161) è già centrale nell'orizzonte lessicale pasoliniano, in cui occupa un posto di rilievo (ad es.) come titolo del lungometraggio *Uccellacci e uccellini* del 1966. Nello specifico di *Poema per un verso di Shakespeare*, la questione dell'ambiguità di genere dell'animale – nominato ora al maschile, ora al femminile – è già rilevata e approfondita in Ottonello 2024, 76. A proposito del termine «uccella», privo di connotazione dispregiativa, è invece possibile registrarne l'attestazione ne *L'hobby del sonetto*, [54]: «Con la vostra uccella voi vivete nel fitto | mistero di tale pace» – Pasolini 2009, vol. 2, 1174. Contestualizzando il sostantivo in chiave intertestuale, un'occorrenza significativa è osservabile nell'*incipit* della dedica *A Lucia ne Lo scialle andalus* di Elsa Morante: «Tu sei l'uccella di mare, che ha fabbricato il suo nido | sulla scogliera torva, fra le sabbie nere» (Morante 1963, 5).

61 Cf. ad es.: *L'insonnia che mi prende; Quando mi alzo alzo lo sguardo; Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel; Ti cadono i capelli, qualcuno*.

coincidente.⁶² Come per *Poema per un verso di Shakespeare* (e per *Come l'insonne insonnia s'insabbia*), tra le due poesie si stabilisce una coincidenza tematica a proposito del rapporto distorto con il dato del sonno. L'assenza di quest'ultimo determina, per il soggetto, un contesto allucinatorio-proiettivo (che fonda l'atto scrittorio), e una situazione esperienziale di sofferenza declinata nella sensazione di prossimità alla morte. A fonte di questa concordanza, notare i punti di contatto intertestuale tra *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* e *Tu sei il sonno. E quando arrivi* risulta particolarmente significativo. In entrambi i testi si osserva infatti l'occorrenza del termine «Inferno» – rispettivamente: nel v. 1 e nel v. 6. A ciò si aggiunge la presenza, nel testo della seconda sezione, del verbo *cinguettare* (v. 5): la connessione di quest'ultimo all'elemento degli «incubi» si pone nuovamente in linea con l'impiego peggiorativo pasoliniano, e con la connotazione negativa dell'«uccella». Lo scarto dell'intestazione di C8D15 e dell'esergo apposto in C3D12 interviene così a eliminare una connessione paratestuale che, tuttavia, rimane testimoniata dagli elementi di contatto interni alle due poesie. In aggiunta, queste risultano ascrivibili allo stesso frangente temporale di composizione, considerata la datazione «1970» presente in C3D12 e la collocazione di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* nell'Appendice.

Il posizionamento dell'apostrofo precedente alla vocale maiuscola e in luogo dell'accento, sia nella lezione manoscritta, sia in quella dattiloscritta, è ascrivibile a un tratto della grafia di B all'altezza del 1970.⁶³ In apertura è osservabile un'eco rimbaudiana da *Nuit de l'Enfer* (il cui testo costituisce un riferimento estetico significativo già per la composizione di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello* e di *A Pier Paolo Pasolini*):⁶⁴ il v. 1 contiene gli elementi del celebre titolo di Rimbaud.⁶⁵ Oltre che alla luce degli altri diffusi punti di contatto con il testo osservabili in *Invettive e licenze*, la sussistenza del collegamento tra *Nuit de l'Enfer* e *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* è suggerita dai vv. 9-10, in cui appare ripreso l'elemento del «veleno» già presente nell'*incipit* del testo di Rimbaud – secondo la traduzione di B.: «Ho inghiottito una fenomenale sorsata di veleno».⁶⁶ Ancora rimbaudiano, in quest'ottica, appare l'elemento del «fuoco» in punta del v. 2 (in ripresa epiforica del tema figurativo infernale), presente in quattro occorrenze in *Nuit de l'Enfer*.⁶⁷ Più in generale, è possibile notare un'afferenza di B., nella composizione del testo, all'orizzonte estetico di quest'ultima poesia. Lo stato di insonnia esperito dal soggetto scrivente è descritto nella prima strofa in termini allucinatori: la «notte» viene metaforicamente localizzata

62 Le implicazioni della questione sono approfondite nel commento a *Tu sei il sonno. E quando arrivi*, a cui si rimanda.

63 La questione è trattata nel commento a *Sto nel letto. A contemplare il soffitto*, a cui si rimanda per approfondimento.

64 Cf. commenti ai testi.

65 Titolo che già riprende, con il termine «enfer», un lemma archetipico per l'estetica della versificazione *maudit* dell'autore. Si consideri in questo senso il titolo dell'opera di cui il testo fa parte: *Une saison en enfer* – pubblicata nel 1873.

66 Rimbaud 2016, 150 (originale: «J'ai avalé une fameuse gorgée de poison»).

67 Rimbaud 2016, 250-4: «Voyez comme le feu se relève!»; «Satan qui dit que le feu est ignoble»; «un coup de fourche, une goutte de feu.»; «C'est le feu qui se relève avec son damné.».

all'interno del «cuore» dell'io, che «continua», così, il proprio «viaggio all'Inferno» – in chiara citazione dell'archetipo dantesco. La dislocazione anastrofica della locuzione «della vita» (separata da «il fuoco» nei vv. 2-3) la colloca in posizione inframezzata tra l'opposizione di: «non si spegne»: «ma s'accende». La corrispondenza oppositiva tra i due verbi risulta parte di una più allargata struttura enumerativa – osservabile in diversi punti del testo:

- [ripetizione] «un barlume»: «un solo barlume» (v. 4)
- [enumerazione in climax discendente] «massacrata» > «perversa» > «incalzata» (v. 5)
- [ripetizione] «[tu] perirai»: «io perirò» (v. 7)
- [corrispondenza oppositiva] «che t'uccida»: «che mi santifichi» (v. 10)

Ancora in linea con la poetica rimbaudiana (e, nello specifico di *Poema per un verso di Shakespeare*, pasoliniana), la prima strofa è conclusa da una dichiarazione sullo stato di sofferenza del soggetto, tramite il posizionamento in punta del v. 4 – di seguito alla ripetizione – del termine dell'«infelicità».

Il carattere maledettistico del soliloquio poetico è poi traslato, in apertura della strofa successiva, nel frangente delle percezioni dell'io rispetto all'altro da sé femminile. Questa è infatti connotata dalla sequenza climatica discendente – a sua volta introdotta dalla specificazione «ti vedo» che localizza il momento descrittivo come parte di una dialettica di rapporto contemporanea alla composizione del testo. Il v. 5 e il v. 6 risultano inoltre ordinati da una struttura chiasmica secondo lo schema: «ti»: «tu» / «incalzata»: «tormento». Quest'ultimo sostantivo è impiegato nuovamente in riferimento connotativo all'altra, tramite i due punti in chiusura del v. 5. La figura femminile, negativizzata, assume così un ruolo agente rispetto al dolore esperito dall'io nel contesto paradossale del «risveglio» insonne.⁶⁸ Nei tre versi successivi, la strofa tematizza lo specifico della situazione relazionale ostile tra i due – che vengono proiettati verso una *morte* prossima, «senza che nessuno» abbia potuto dirimere la contesa che li separa. Il registro colloquiale impiegato nel passaggio è poi ripreso in apertura della strofa successiva, il cui *incipit* appare come la registrazione di un discorso diretto tra i due soggetti. In particolare, la tessera lessicale «telefonare» costituisce un punto di interesse, in funzione dell'impiego del verbo all'interno del corpus di *Invettive e licenze* nella sola altra sede di *Sono gesti di morte i tuoi*: – dunque: di un'altra poesia collocata nell'Appendice 1970. Nei vv. 9-10, inoltre, si osserva la ripresa in versi del testo già apposto come intestazione della poesia in C8D15. Alla scansione originale priva di a capo⁶⁹ è sostituita, nella *princeps*, l'interruzione di verso dopo la forma verbale in gerundio. Il passaggio si pone in linea con quanto già osservabile tra C8D15 e C3D12 a proposito dell'espressione «viatico per il sonno dell'insonnia»,

68 Da notarsi, a questo proposito, come il termine dell'«insonnia» sia già presente nella prima riga dell'intestazione di C8D15 – in anticipazione, inoltre, dell'*incipit* della poesia successiva (con cui, come osservato, *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* stabilisce un rapporto di omogeneità estetica e tematica, oltre che di comunanza nelle coordinate ispirative e interdiscorsive).

69 Cf. apparato.

che si presenta alternativamente priva di a capo e spezzata in due versi tra articolo determinativo e sostantivo.⁷⁰

La corrispondenza nel v. 9 tra *uccisione* dell'altra e (paradossale) *santificazione* del sé corrobora il senso di polarizzazione binaria della dialettica tra i due soggetti. A differenza dei precedenti, i tre versi conclusivi risultano attraversati da una tensione arcaizzante – osservabile già nel v. 11 con la prolessi aggettivale di «ostile», in posizione di apertura. Allo stesso scopo contribuisce l'enumerazione appositiva: «solitudine» (v. 11) : «uccella» (v. 11) : «madre» (v. 13) in triplice riferimento (come già quello del v. 5, in apertura della seconda strofa) all'altro da sé femminile, formalizzata in senso dichiarativo e priva di componenti verbali. Gli ultimi due elementi della sequenza connotano l'altra in termini di *impotenza*, tramite – rispettivamente – la similitudine ornitologica delle «ali tarpate» (v. 12) e l'associazione ossimorica «tenera inquisitiva» (v. 12, nuovamente interessata da dislocazione anastrofica).

Alla specificazione sullo stato esistenziale inerte della figura femminile, il poeta fa seguire un riferimento alla propria persona – che occupa la sede conclusiva del testo, in cui si colloca riflessivamente come «figlio snaturato». La formula presenta una stratificazione di significato, riferibile parimenti alla compromissione del rapporto con la figura metaforicamente genitoriale e all'affermazione della propria *diversità*. Ancora secondo la chiave maledettistica, questa assume il senso di un fattore perversivo nel rapporto tra il sé e l'orizzonte extra-soggettivo – che, per converso e secondo una forte carica critico-ironica, risulta *naturale*, in opposizione alla sua persona.⁷¹ La collocazione in sede finale dell'aggettivo «snaturato», inoltre, ripete il posizionamento aggettivale conclusivo del testo precedente: «disperato». Entrambi i termini sono ascrivibili al frangente di dolore esperito – e tematizzato – dal soggetto scrivente. Ancora a proposito della contiguità tra la poesia e le altre dell'*Appendice*, appare significativa la connessione nei vv. 7-8 di *È il tuo corpo santo che m'illude* (a due sedi di distanza) tra l'elemento dell'*insonnia* e il dato alare – nuovamente connesso alla sfera dell'animalità volatile: «Dove le tue ali ti portano | io vado. Dove l'insonnia mi trattiene».

70 Cf. apparato e commento a *Tu sei il sonno. E quando arrivi*.

71 Tema tra i più diffusi nella raccolta – cf. ad es.: *Al capezzale dei giorni insieme vissuti; Le pazzie dei disadattati sanno l'odore; «Non c'è altra donna fuori di me*.

Come l'insonne insonnia s'insabbia
nel sogno devoto dell'inconscio
tu m'appari strozzata dalle mie mani.

Il tuo collo a stringere e l'occhio
che scoppia, il sangue dalla bocca
a insanguinare di rosso la speranza. 5

T'adatti docile e io penso di amarti
così morta, derelitta danzatrice
della morte. Ma non muori,

anzi m'incontri per strada, m'insulti
travestita da puttana e io 10

faccio finta di gemere d'angoscia.

IL71, IL91 123 / TP 125

Documenti: C8D14, C8D33

A ridosso dell'angolo superiore destro di C8D33 è manoscritta la cifra «9», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'Appendice 1970 di IL71 e seguenti.⁷²

C8D14 2-3. dell'inconscio | tu m'appari] devoto dell'inconscio >tu< | tu m'appari

C8D33 4. stringere] str>o<(sovrascritto: «i»)ngegere

Poesia di dodici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 3 / 2 / 1. Scan- sione: 10 10 12 - 9 9 10 - 12 12 8 - 11 10 - 11. Il testo tematizza una proiezione imma- ginativa del poeta, scaturita da un momento di «insonnia», focalizzata sullo *strozza- mento* – da parte sua – di un altro da sé femminile. Il frangente in cui tale dinamica prende corpo è presentato nel v. 2 come un «sogno devoto dell'inconscio», dunque come una figurazione psichica irrazionale. La ripetizione allitterativa dentale loca- lizzata nell'espressione «devoto dell'» segue a quella sibilante del verso preceden- te – particolarmente fitta ed estesa anche allo stesso v. 2 («sogno», «inconscio»). Ri- sulta significativo notare, a proposito di questa, la presenza del sintagma «sonno dell'insonnia» già in C8D15, come parte dell'intestazione manoscritta alla lezione di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*. Il dato costituisce un punto di interesse in considerazione del posizionamento di quest'ultima come poesia precedente a *Come*

72 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

l'insonne insonnia s'insabbia sia in IL71 e seguenti, sia nella sequenza di dattiloscritti numerati (cf. C8D32, C8D33).

Ancora a proposito del v. 1, il verbo conclusivo costituisce una tessera lessicale di particolare rilievo, presentandosi come una ripresa pasoliniana da *Il glicine* – dove nei vv. 204-6 si legge: «Ho perduto le forze; | non ho più il senso della razionalità; | decaduta si insabbia». ⁷³ Oltre alla singolarità del verbo *insabbiare* (che non risulta poi impiegato da B. in alcuna altra sede nell'ambito della sua opera poetica), al comune utilizzo del pronome riflessivo prima della forma coniugata (pure: identica nei due testi per modo, tempo, genere e numero) e al posizionamento di quest'ultima in punta di verso, la sussistenza della ripresa da Pasolini ⁷⁴ è inoltre suggerita dal comune contesto tematico. Il dato dell'*irrazionalità* è infatti al centro della composizione di B., che presenta l'atto violento ai danni della persona femminile come qualcosa che *gli appare* (v. 3). La cassatura e la dislocazione del «tu» dal secondo al terzo verso osservabile in C8D14, e dunque lo scarto di un *enjambement* originariamente posizionato tra pronomi personale e riflessivo, contribuisce alla definizione del discorso poetico in maniera piana – riducendone la frammentazione. Allo stesso scopo partecipa il posizionamento del punto fermo al termine del v. 3 e, dunque, la conclusione della strofa in corrispondenza della fine del primo periodo sintattico.

Lo stesso schema è poi ripetuto nella successiva, ancora di tre versi conclusi dal punto, ed è abbandonato nella terza strofa (formata nuovamente da tre versi, conclusi da virgola e con un punto fermo posizionato tra le prime e le seconde quattro sillabe). La seconda strofa è focalizzata sulla descrizione dello *strangolamento* posto in atto nel «sogno». Appaiono citati in questo frangente gli elementi corporali dell'«occhio», del «collo» e della «bocca» dell'altra, interessati dal gesto violento che risulta contestualizzato nei vv. 4-5 in senso fisico e, nel v. 6, tramite un'immagine metaforica. La separazione in due blocchi discorsivi è rafforzata anche dal posizionamento dei lemmi nelle sedi conclusive – secondo lo schema: *fisiologico* / *fisiologico* / *incorporeo*.

Nel primo verso della strofa si osserva un'inversione anastrofica sostantivale-verbale (a cui si aggiunge, a livello sintattico, l'elisione del verbo principale). Tra il v. 4 e il v. 6 è inoltre stabilita una risonanza a proposito delle componenti verbali, coniugate specularmente e introdotte dalla stessa preposizione («a stringere»: «a insanguinare»). A proposito del primo dei due infiniti, la cassatura della vocale «o» in C8D33, con conseguente correzione in «i», permette di ipotizzare un'originale intenzione autoriale rispetto all'uso di «strozzare», in ripetizione dell'impiego nel verso precedente. L'uso di «stringere», in questo senso, risulta finalizzato alla soppressione della corrispondenza diretta, oltre che a introdurre nel discorso un particolare relativo all'*intensità* dell'approccio fisico del poeta nell'atto del soffocamento. L'*insanguinamento* «di rosso» della «speranza», in conclusione, riporta la serie dei particolari trucculenti alla dimensione figurata della proiezione interiore. L'associazione sinestetica del dato coloristico al dato positivo della *speranza* veicola, così, un accostamento

73 P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* in Pasolini 2009, 1059.

74 La sussistenza del contesto di ripresa, inoltre, è suggerita dalla rilevazione di un simile contatto intertestuale in *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* (connessa a *Come l'insonne insonnia s'insabbia*, come già osservato, in un comune frangente compositivo – cf. apparato e commento) dove già si identifica, nel v. 11, un'eredità lessicale pasoliniana.

ossimorico: l'aspirazione positiva stessa è connotata dalla violenza inferta. Rispetto a quest'ultima, l'atteggiamento assunto dall'altro da sé femminile è descritto nella strofa successiva nei termini di un *adattamento*.

Il v. 7 è aperto dall'elisione vocalica nella forma pronominale «t[i]», in ripresa dello stilema già impiegato nel v. 1 («s[i]») e nel v. 3 («m[i]»), e ancora nel v. 10 («m[i]»), «m[i]»). L'atteggiamento di *docilità* dell'altra è corrisposto, nel verso, da una dichiarazione d'innamoramento del soggetto scrivente (che segue alla congiunzione «e» già impiegata nel v. 4, incipitario della strofa precedente). Il discorso poetico delinea un contesto onirico-paradossale: il sentimento di *amore* sovviene all'Io in dipendenza del sopraggiungere della *morte* dell'altra, strangolata. Il binomio tradizionale-romantico è così declinato in termini allucinatori, che presentano la persona femminile come «[morta] danzatrice della morte» (con ripetizione aggettivo-sostantivale nelle seconde posizioni dei vv. 8-9). Nell'immagine, in cui il termine della *danza* risulta associato al dato esiziale, è inoltre possibile identificare una generica afferenza all'archetipo tardomedievale della *danza macabra*.

A proposito di quest'ultimo, è interessante notarne l'attestazione presso l'opera baudelairiana in (ad es.) *Le serpent qui danse* (Baudelaire 1996, 68) e *Danse macabre* (Baudelaire 1996, 198) – i cui testi costituiscono, a livello interdiscorsivo, un riferimento indicativo, in funzione della citazione delle componenti corporali (in particolare, degli «occhi» [Baudelaire 1996, 71 e 227]) nel contesto di una *danza* polarizzata in senso negativo dal soggetto scrivente. Ancora in questo senso, un ulteriore termine di raffronto interdiscorsivo utile all'analisi è offerto in area dannunziana dal testo de *Le faville del maglio*, in cui si registra un accostamento dei dati della *danza* e della *morte* di seguito alla citazione dell'archetipo («Questo è il teatro delle danze macabre? la Morte danza con la Poesia?» [D'Annunzio 1928, 332]). Il termine della *morte* è poi ripetuto in punta del v. 9 – e rilevato quindi dal posizionamento in chiusura di strofa. Oltre a corroborare la centralità dell'elemento a livello tematico, la ripetizione rafforza il contesto allitterativo già stabilito dalle risonanze tra: «amarti» (v. 7) : «morta» (v. 8) : «morte» (v. 9) [: «muovi» (v. 9)].

La sopravvivenza del soggetto femminile comporta l'inversione della dialettica d'innamoramento: alla situazione di rapporto (paradossalmente) positiva, determinata dall'atto violento e dalla morte *docile*, succede un contesto relazionale conflittuale. La polarità opposta di quest'ultimo è rafforzata dal posizionamento della congiunzione avversativa in apertura del periodo conclusivo – esteso per le due strofe successive. Sulla stessa linea si colloca l'impiego dell'avverbio «anzi» all'inizio del v. 10, che introduce le conseguenze della *non-morte* dell'altro da sé nei termini (seriali) di un *incontro* a cui segue una dinamica invettivale. Al binomio espressivo «m'incontri» : «m'insulti», inserito nello stesso decimo verso, segue un'ulteriore coppia ripetitiva negli *incipit* dei vv. 11-12, separati da interruzione strofica. Questi sono infatti rispettivamente aperti da «travestita» e «faccio finta», connessi dal tema della *finzione* con cui il poeta corrobora l'inversione parossistica della dinamica: '*morte* [situazione relazionale positiva] : *non-morte* [negativa]'. L'impiego del termine dispregiativo «puttana», in questo senso, introduce nel discorso un elemento tratto dallo stesso contesto di *insulto* che viene tematizzato. Da quest'ultimo deriva anche lo stato di (apparente) dolore dell'Io, che dichiara in conclusione di «gemere d'angoscia» a

seguito dell'invettiva dell'altra. Nell'espressione si osserva una nuova elisione vocale («d[i]»), in linea con quelle pronominali precedenti.

Alla proiezione derivata dall'«insonne insonnia», è contrapposta nella conclusione del testo una considerazione sullo stato della vita empirica del poeta, che esprime una dinamica di rapporto connotata dall'aggressività reciproca. A questo proposito la poesia risulta in linea, a livello tematico, con (ad es.) *Finché cadrà la parola odio nasconderai* e *Donna conforme e vicaria del male* – e, più in generale, con la terza sezione di *Invettive e licenze*. Il termine degli *insulti* appare infatti organico a quelli impiegati nella descrizione del rapporto con la persona di Amelia Rosselli,⁷⁵ in cui la tematizzazione delle dinamiche violente di rapporto occupa un ruolo centrale. La coincidenza si osserva anche rispetto all'elemento dell'«angoscia», già utilizzato nelle sedi di *Cieco nella perfezione varco* e *Fumavi sigarette drogate* nell'ambito delle descrizioni dello stato interiore a fronte delle medesime dinamiche di rapporto con il soggetto femminile.

In particolare, l'impiego del lemma «angoscia» in *Fumavi sigarette drogate* risulta significativo, in considerazione della presenza, nel verso precedente all'occorrenza, di una ripetizione terminologica speculare a quella del v. 1 di *Come l'insonne insonnia s'insabbia* – vv. 5-6: «Gelosia gelosia nella notte | a squarciare l'angoscia». Le due poesie convergono inoltre nell'inferenza invettivale misogina sul comportamento sessuale dell'altra – localizzata rispettivamente nel v. 11 («travestita da puttana») e nei vv. 6-8: «ma nessuno passava | a vedere le tue gonne | sollevate!». Il riferimento alla sfera sessuale risulta esteso, in *Come l'insonne insonnia s'insabbia*, anche alla persona del poeta, che cita il dato dei *gemiti* nella descrizione della propria reazione finzionale agli *insulti* ricevuti «per strada». Dunque: fuori dal contesto del «sogno devoto dell'inconscio» in cui, per converso, la sua persona risultava proiettata nel ruolo opposto – di soggetto che infligge all'altra il male e non, come nella fine del testo, di ricevente.

75 Cf. ad es.: *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*.

È il tuo corpo santo che m'illude
di esistere, di essere sano.

Come devotamente lo spio soffrire
d'impotenza e reclino sicuro
a toccare con mano il tradimento,
..... 5

Dove le tue ali ti portano
io vado. Dove l'insonnia mi trattiene

io aspetto il tuo corpo mortale
posseduto invano. 10

Qui scrivo sterilmente il testamento
testardo e ubbidiente, esco estraneo
all'aria perfino che respiro. Lo so
di essere morto sospirando
di passeggiare sulla luna. 15

IL71, IL91 124 / TP 126

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 4 / 2 / 2 / 5. Scansione: 10 9 - 12 10 11 / - 10 12 - 9 6 - 11 10 12 9 9. Nel primo verso è identificabile la convergenza di due diversi richiami intertestuali: il primo interno all'opera di B. e il secondo esterno, di area dannunziana. L'associazione sostantivale-aggettivale «corpo santo» appare infatti già impiegata nella raccolta in *Dov'è la sterilità che t'accompagna*, i cui vv. 7-8 recitano: «Spendi il tuo corpo santo dietro | le siepi. ». Nella prima delle due sedi, la locuzione è tuttavia impiegata in senso ironico-dispregiativo: la *santità* del corpo dell'altra è motivo di dissacrazione, a fronte dei suoi comportamenti sessuali lascivi – a cui allude il verbo *spendere*. In *È il tuo corpo santo che m'illude*, al contrario, l'espressione viene spogliata della sfumatura sardonica, e veicola una effettiva prospettiva di adorazione, da parte del poeta, nei confronti dell'altro da sé. L'orientamento angelicante trova poi una seconda attestazione nei vv. 7-8, in cui a esso vengono attribuite delle «ali» (in chiaro riferimento all'archetipo tradizionale degli angeli e alla relativa iconografia dantesca),⁷⁶ in coincidenza di una dichiarazione di innamoramento *devozionale* (v. 3): «Dove [vai]»: «io vado». Il secondo richiamo è diretto al v. 31 e al v. 127 de *La pioggia del pineto*, dove si legge rispettivamente: «[che] m'illude» e «[che] m'illuse» (D'Annunzio 2018, 170 e 173). Oltre al dato relativo alla grande celebrità della poesia, che suggerisce di per sé la presenza di un contesto

76 Cf. ad es.: Par IX 76-8: «Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla | sempre col canto di quei fuochi pii | che di sei ali facen la coculla.».

interdiscorsivo stratificato a proposito dell'espressione,⁷⁷ l'intenzionalità autoriale nel richiamo è testimoniata dalla ripresa dell'elisione vocalica – ripetuta da D'annunzio in quadruplici unità⁷⁸ – e dal posizionamento in punta di verso. Nel v. 2, introdotto da *enjambement*, B. prosegue così a specificare il dato *illusivo*, costituito dal binomio terminologico «esistere»: «essere sano». Tra i due termini (il cui accostamento genera una trama fonico-allitterativa, in risonanza con l'aggettivo «santo») si stabilisce implicita corrispondenza. Data la natura illusoria di entrambi, nella prospettiva del poeta, è possibile notare come la prima strofa consista in una dichiarazione esistenziale polarizzata negativamente: il «corpo» trascendente dell'altro da sé ispira nell'io scrivente, *inesistente* e *insano*, una proiezione utopica nei confronti di sé stesso.

Il riferimento iniziale alla sfera religiosa è ripreso in apertura della seconda strofa, dove B. connota il proprio agire in termini *devozionali*. Tra il verso incipitario e il v. 3 si stabilisce inoltre una seconda corrispondenza, determinata dal posizionamento della componente verbale in punta di verso, separata per *enjambement* dalla preposizione «di» conseguente. Nel secondo dei due casi si registra inoltre un'elisione vocalica corrispondente alla ripesa dannunziana («m[i]»: «d[i]»), e un raddoppiamento del verbo nel primo dei due versi interessati – secondo lo schema:

- PRIMA STROFA:
 - v. 1 «m[i]» [pronome] «illude» [indicativo]
 - v. 2 «di» [preposizione] «esistere» [infinito]
- SECONDA STROFA:
 - v. 3 «lo» [pronome] «spio» [indicativo] «soffrire» [infinito]
 - v. 4 «d[i]» [preposizione] «impotenza» [sostantivo]

La dislocazione in prima unità dell'infinito verbale nella seconda strofa introduce un elemento divergente (che acquista risalto) rispetto alla prima. L'elemento sofferenziale è così rilevato dalla struttura formale, e costituisce l'oggetto dello *spionaggio* del soggetto scrivente. A proposito di quest'ultimo termine, è inoltre possibile identificare un nuovo contesto di rimandi interni alla raccolta: il verbo *spiare* è infatti già impiegato da B. in posizione incipitaria in *Spiavi i sonni* e *le marchette, le stente lirecte* – a cui si aggiungono quattro occorrenze in forma sostantivale.⁷⁹ Lo stato di dolore dell'altro da sé, generato dall'«impotenza», ne determina la prostrazione. Tramite

77 La rilevanza archetipica della lirica dannunziana nel contesto dei primi anni Settanta è testimoniata (ad es.) da un'altra celebre ripresa, attestata nello stesso anno di pubblicazione di IL71. Come rilevato da Piervittorio Formichetti, infatti, «*La pioggia nel pineto* ricompare dapprima in *Piove* di Eugenio Montale, compresa nella raccolta *Satura* (1971), che forse per la prima volta, basandosi sulle «insistenti riprese del motivo 'piove'», si presenta come parodia del classico dannunziano ma allo stesso tempo evoca il «grigiore che rappresenta simbolicamente la nullità della vita pubblica nazionale» e comprende anche il pensiero verso la moglie defunta, Drusilla Tanzi – Formichetti 2019, 56. Nel testo originale, le due citazioni interne al passaggio sono ricondotte in nota rispettivamente a: Armellini, Colombo 1999, 594 e 645.

78 Si aggiungono alle due occorrenze già citate, negli stessi versi: «t'illuse» e «t'illude» – Armellini, Colombo 1999, 645.

79 Cf. *Finché cadrà la parola odio nasconderai*: «di te spia senza tregua e così fuori»; «e botte e calci alle gatte credute spie»; *Spiavi i sonni* e *le marchette, le stente lirecte*: «per te spiona rotta a tutte le bassezze. La mano»; *A Pier Paolo Pasolini*: «sa chi sono: spia e ricattatore».

l'impiego dell'aggettivo «reclino» (v. 4) B. esprime infatti un nuovo riferimento al fisico del soggetto, stavolta connotato da un ripiegamento. Al termine iniziale della *santità*, corrisponde nella seconda strofa un'afflizione scaturita dalla *sicurezza* di un «tradimento» subito. L'elemento della certezza è rimarcato tramite raddoppiamento – v. 4: «sicuro» : v. 5: «toccare con mano».

Il sesto verso reca un'interruzione brusca del discorso poetico – a cui contribuisce il posizionamento della virgola in punta del v. 5. L'impiego dei cinquantotto punti fermi in sequenza costituisce un *hapax* nell'intera opera di B., nonché un dispositivo grafico del tutto inusuale per il suo stile. Si tratta infatti dell'unico caso della sua produzione poetica in cui si registra un uso puramente grafico e asemico dei segni interpuntivi. Il verso è così svuotato della componente verbale, e determina un contesto in cui l'assenza appare come il risultato di un vero e proprio atto di cancellatura. La presenza dei punti, in altre parole, richiama a un'intenzionalità soggiacente allo svuotamento, testimoniata dalla traccia rimanente – appunto: la ripetizione percussiva degli elementi grafici. Il dispositivo pone inoltre in risalto la dichiarazione in apertura della strofa successiva, formalizzata in termini assertivi e spezzata dall'a capo in corrispondenza della separazione tra subordinata e principale. L'asserzione del poeta relativa alla propria volontà di *seguimento* è rilevata dal posizionamento, nel v. 8, dell'espressione «io seguo» (isolata dal resto del verso tramite il punto fermo). Lo stesso accade nel v. 9, aperto dalla nuova dichiarazione agentiva «io aspetto», che fa seguito al raddoppiamento dell'avverbio di luogo in apertura di periodo. L'oggetto dell'attesa è nuovamente il «corpo» dell'altro da sé, connotato stavolta come «mortale» e dunque dotato di una nuova sfumatura antropomorfizzante. Si crea così un contesto in cui le due componenti (quella umana e quella ultraterrena) appaiono bilanciate dall'alternanza:

- [ultraterrena] v. 1: santità - «corpo santo»
- [umana] v. 4: prostrazione fisica - «reclino»
- [ultraterrena] v. 7: elemento angelico - «ali»
- [umana] v. 9: mortalità fisica - «corpo mortale»

Nella terza e nella quarta strofa si osservano inoltre la citazione di due elementi ricorrenti nel contesto allargato di *Invettive e licenze*: l'«insonnia» (v. 8) e l'atto sessuale (v. 10). A proposito del primo termine, è da notarsi la specificazione sulla tangenza fisica, in linea con il «toccare con mano» del v. 5 – già corrispettivo della *sicurezza* dell'altro da sé rispetto alla fonte del proprio dolore. Riguardo il secondo, si osserva la sua associazione a un altro lemma («invano») impiegato in *Invettive e licenze* in altre dodici occorrenze,⁸⁰ e dunque significativo per intendere il testo di *È il tuo corpo santo che m'illude* come fortemente organico al contesto estetico e compositivo della raccolta.

80 Cf. *Quando mi alzo alzo lo sguardo*: «tutto il tempo invano passato.»; *Il serpente inquieto che indugiava*: «invano guizzavano ribelli»; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*: «che le nenie funebri invano rivestono»; *Preghiera*: «allora invano sarò di te amante geloso stato.»; *Preghiera*: «disubbidisce. Non ripassare invano la parte»; *Ora che i millenni invano ti sfiorano*; *Non si vedrà per tutto l'inverno*: «il suo ritorno; le lacrime invano»; *Quante albe ci videro in piedi*: «Ed è strano che ora invano mi agiti»; *Se per i ricordi l'anima trasalisce*: «che davo: a sera l'Angelus sonava invano»; *Cieco nella perfezione varco*: «che invano una bocca rintocca.»; *Le botte cadevano forte*

La strofa finale è aperta da una nuova dichiarazione focalizzata sull'*agire* del soggetto scrivente. In uno spazio connotato deitticamente (v. 11: «qui»), il suo atto scrittorio è presentato in maniera metapoetica come il suo «testamento». Ancora, è da notarsi un richiamo interno, riferito a un altro testo dell'*Appendice 1970: M'è rimasto poco tempo.*, in cui la comune tematizzazione dell'atto di scrittura in un momento prossimo alla morte appare già connessa allo stato di «insonnia» dell'io scrivente. Il posizionamento dell'avverbio «sterilmente» nel v. 11, inoltre, crea un contesto di ripetizione scandito su due diversi piani: di significato, nella relazione con l'«invano» del verso precedente; fonetica, data la corrispondenza rimica con l'aggettivo «ubbidiente» nel successivo. Qui la trama fonica è arricchita dalla ripetizione allitterativa dell'associazione «esco estraneo», che porta a conclusione (in *enjambement*) il verso. Segue, nel v. 13, la specificazione iperbolica del contesto con cui il soggetto scrivente stabilisce un rapporto di *estraneità* (l'«aria» stessa), nella cui definizione si registra la prolessi avverbiale di «perfino» che corrobora il senso di frammentazione del discorso poetico. A questo contribuisce anche l'apertura del periodo sintattico successivo (ultimo del testo), di seguito al punto fermo, ancora nel v. 13. Alla nuova dichiarazione focalizzata sulla propria persona («lo so»), isolata, seguono due versi che riprendono anaforicamente lo schema del v. 2 e del v. 4: «di essere»: «di passeggiare». La conclusione della poesia è così focalizzata in senso riflessivo, presentando – per enumerazione – ciò che, nel presente, l'io sa. Si osserva così un accumulo di elementi genericamente afferenti all'immaginario romantico e maledettistico: la coscienza della (propria) *morte*, il *sospiro*, la *flânerie* e la «luna».

sul mio cranio: «corruzione. Forse invano sei venuto»; Prendo il sonnifero immortale e lunare: «invano l'alba in cui t'aspetto».

Sto nel letto. A contemplare il soffitto.
È spento nella carne il mio sesso.

Abbraccio l'aria. Guardo dall'orlo
dell'abisso il filo che lega la tua vita
alla mia.

5

O imago insistente e predace!
O cadavere di un bacio! Dimentico,

vedi, perdono, ma domani torna
estinto o vorace.

IL71, IL91 125 / TP 127

Documento: C8D34

A ridosso dell'angolo superiore destro è manoscritta la cifra «11», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.⁸¹

2. È spento] 'E spento 8. perdono, ma domani] perdono ma domani

Poesia di nove versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 2 / 2. Scansione: 11 10 - 10 13 [6+7] 4 - 9 12 - 11 6. Il testo tematizza uno stato di sofferenza del soggetto scrivente, il cui attraversamento coincide *metapoeticamente* con il momento della composizione. La dichiarazione di apertura, relativa al posizionamento del fisico del poeta stesso nel presente, contestualizza il suo orizzonte esperienziale nel frangente notturno, in una camera da «letto» abitata solitariamente. Lo stato di *contemplazione* del «soffitto» consiste così in un momento d'insonnia, in ripresa di un τόπος tra i più ricorrenti di *Invettive e licenze*. L'impiego di tre punti fermi nella prima strofa (e dunque la separazione in altrettanti segmenti sintattici) interviene a frammentare il discorso poetico in singole unità dichiarative. La collocazione di un punto all'interno del v. 1, inoltre, appare ripresa nel verso incipitario della strofa successiva – che risulta, allo stesso modo, separata internamente. L'asserzione sullo stato del corpo e dello sguardo nel primo verso è seguita, nel successivo, da una specificazione relativa alla *sessualità* del soggetto scrivente, che viene percepita come *spenta* «nella carne». Quest'ultima espressione presenta una stratificazione metaforico-allusiva, con cui il poeta formalizza un riferimento sia al proprio stato di inattività, sia, più specificamente, alla propria componente genitale («il mio sesso»).

Il senso di vuoto esperito è contestualizzato, nel verso successivo, nell'ambito di un contesto di solitudine implicata dall'espressione ossimorica «abbraccio l'aria». A

81 Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

questa segue, ancora nel v. 3, l'impiego di un nuovo indicativo presente in apertura di periodo: la ripetizione si pone ancora nel solco dello stilema di frammentazione osservato nella strofa precedente – che, pure, interessa il quinto verso, costituito interamente dalla locuzione «alla mia», isolata tramite *enjambement* dal precedente. Qui è inserita una nuova specificazione descrittiva relativa al momento presente, che viene inquadrato come un metaforico *guardare* (in coincidenza del *contemplantare* iniziale) «dall'orlo dell'abisso». Nell'espressione, separata da *enjambement* tra i vv. 3-4, è possibile registrare un'eco dannunziana – in considerazione delle plurime attestazioni della stessa presso l'opera del pescarese.⁸² Il punto di contatto interdiscorsivo è esteso anche alla connessione, nel v. 4, tra l'elemento del «filo» e quello della «vita». Oltre a presentarsi come un τόπος culturale occidentale trans-secolare, è interessante notare come l'associazione sia già attestata nella *Seconda offerta del Notturno* dannunziano – con cui anche i testi di *Bagno notturno in cui mi abbandono*., *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel* e *Ti spingerò nell'ombra*. *Figura* stabiliscono dei punti di contatto semantico.⁸³ L'interesse è inoltre suscitato dalla coincidenza tra le coordinate della situazione descritta da D'Annunzio nel passaggio in questione e quelle di *Sto nel letto. A contemplare il soffitto*: «Ero solo nel silenzio e nell'ombra, tra mura che vivevano della loro pallidezza come d'un ricordo lunare, solo con quel bagliore vagante che traeva seco il filo della mia intima vita.» (D'Annunzio 1921b, 135).

La polarizzazione arcaizzante-dannunziana del discorso poetico prosegue nel v. 6, dove si osservano le tessere lessicali «imago» e «predace» – di chiara derivazione tradizionale e attestate entrambe nell'*Alcyone*.⁸⁴ Alla stessa tensione contribuisce il posizionamento anaforico delle due invocazioni («o imago»: «o cadavere») seguite da punto esclamativo – rispettivamente in punta (v. 6) e nel corpo di verso (v. 7). A quest'ultimo segue un nuovo indicativo presente, a sua volta corrisposto (come già osservato nel v. 3) da una forma identica nel verso successivo: (v. 8) «dimentico»: (v. 9) «perdono». I due verbi sono intervallati da un terzo indicativo, riferito direttamente all'altro da sé come controparte interpellata. Ancora in linea con lo stilema ripetitivo si pone, nel verso conclusivo, la coppia aggettivale «estinto»: «vorace», separata dalla congiunzione «o» in ripresa del raddoppiamento nella strofa precedente. Il contesto reiterativo si innesta inoltre su un discorso poetico ancora frammentato dall'accumulo interpuntivo – come si osserva nel posizionamento delle tre virgole (di seguito a punto esclamativo) nei vv. 7-8.

Il passaggio da C8D34 a IL71 e seguenti, a questo proposito, mostra un'intenzionalità autoriale tesa al rafforzamento quantitativo delle cesure. Risulta significativo in questo senso l'inserimento della seconda virgola nel v. 8, assente dal testimone. Altrettanto rilevante risulta la variante che interessa il v. 2: il posizionamento

82 A proposito dell'associazione, la consultazione dei dati IntraText mostra ad es. un totale di otto occorrenze, che si aggiungono alle centottantasei del lemma «orlo» (<https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/OL.HTM>) e alle centoundici di «abisso» (<https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/7M.HTM>).

83 Cf. commenti ai testi.

84 Cf. G. D'Annunzio, *L'Oleandro*, III in D'Annunzio 2018, 233: «E corre, ed ansa, e le sue gambe lisce | crescon la furia del desio predace.»; *Il cervo* in D'Annunzio 2018, 257: «e il freddo | fiume non solcherà duplice solco | del tuo braccio e del tuo predace riso.».

dell'apostrofo prima della *e* maiuscola è infatti impiegato non solo in sede dattiloscritta (limitazione che avrebbe reso il fenomeno ascrivibile a un refuso nella digitazione), ma manoscritta anche. L'esempio chiave in questo senso è offerto da C8D15 e C8D32, contenenti rispettivamente una lezione manoscritta e dattiloscritta di *È notte nel cuore* e *il viaggio all'Inferno* – aperte entrambe da vocale maiuscola preceduta da apostrofo e non accentata. Il tratto è quindi riconducibile a una specificità scritturale di B., poi appianata in sede a stampa secondo la norma tipografica e grammaticale.

A livello tematico, oltre alla figurazione topica dell'io, insonne, nel «letto», il testo risulta significativamente organico al *corpus* di *Invettive e licenze*. A questo proposito, le ultime due strofe della poesia costituiscono un momento di interesse, presentando la concettualizzazione del rapporto con l'altro nei termini dell'alternanza tra *desiderio* e *sofferenza*, a fronte di una separazione attiva. La dialettica così delineata risulta infatti lineare a molte delle interazioni con il generico 'altro da sé maschile' osservabili nella raccolta. La condizione di lontananza di quest'ultimo e la conseguente circoscrizione soliloquiale del discorso poetico, costituiscono degli elementi radicali nel rapporto tra il poeta e l'esterno, spesso tradotto in sede poetica nei soli argini della sofferenza esperita e della non corrispondenza del desiderio.

Tutto rifiuto. Niente ho visitato.
Sono innocente dinanzi a Dio. Se

ho troppo peccato ora espio aspettando
il tuo ritorno, che s'apra la mia porta.

Un tempo nelle mie mani ignare 5
passava in folle adorazione
chi beve ora la cicuta, il miele
amaro dell'Inferno in cui sono
rotolato.

Cercate di capire. Senza posa 10
crudele calpesto la pazzia

e smemorato ricordo
di aver provato la felicità.

IL71, IL91 126 / CR96 135 / TP 128

Poesia di tredici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 2 / 5 / 2 / 2. Scansione: 11 11 - 12 12 - 10 9 10 10 4 - 11 10 - 8 10. Il testo consiste in un soliloquio orientato in senso memoriale: l'io scrivente si rivolge al passato della propria esperienza sensibile – sottintendendone la prossima conclusione. Il posizionamento nella penultima sede di *Invettive e licenze* risulta in linea con la tematizzazione stessa della poesia, aperta dall'accostamento di due considerazioni relative, alternativamente, al presente e al passato. Nella prima, B. esprime un «rifiuto» nei confronti della totalità in cui la sua persona è inserita. Il lemma «tutto», che apre il testo, è specularmente opposto al «niente» collocato di seguito al primo punto fermo, come paradossale oggetto «visitato» dall'io. La sequenza contrastiva delle due affermazioni presenta il ritratto della persona scrivente in termini atarattici: non solo il poeta assume un atteggiamento di distacco totalizzante nel momento presente, ma adotta anche una narrazione della propria vicenda come lineare al «rifiuto» stesso. È questa sovrapposizione a determinare l'*innocenza* del sé (espressa nel v. 2 nell'ambito di un'altra dichiarazione sintatticamente aperta e chiusa, ancora, nello spazio di un singolo verso). Nell'ambito allargato dell'opera di B., all'altezza dell'uscita di IL71 (in cui la poesia viene pubblicata per la prima volta e dove si registrano altre due occorrenze dell'aggettivo)⁸⁵ il termine dell'*innocenza* è particolarmente connotato, costituendo già il titolo del suo romanzo d'esordio, pubblicato un anno prima. Nella dichiarazione del secondo verso è quindi possibile osservare una stratificazione interdiscorsiva interna. Lo stato di purezza soggettiva, inoltre, viene collocato in una dialettica di stampo cristiano – dunque:

85 Cf. *Le botte cadevano forte sul mio cranio; A Braibanti uscito di prigione.*

ancora in linea con l'estetica della raccolta, in cui il rapporto tra il soggetto e la divinità (rispetto a cui l'io è «dinanzi») viene tematizzato a più riprese.

La ripetizione epiforica del punto fermo in conclusione del v. 1 e del v. 2 è evitata dal posizionamento in punta di quest'ultimo della congiunzione «se» – separata tramite *enjambement* forte dal verbo conseguente, che risulta dislocato in apertura della strofa successiva. In questa si assiste a un'inversione di prospettiva: alle dichiarazioni iniziali di *innocenza* e *distacco*, segue nei vv. 3-4 un'osservazione sul proprio stato esistenziale di *peccatore* – nuovamente in linea con la terminologia cristiana. L'associazione «troppo peccato» ripete un'occorrenza già osservabile nei vv. 4-5 di *Tempestosa e inquieta respiri la notte*, (collocata anch'essa nell'*Appendice 1970*) in cui pure si legge: «Ho sette vite come i gatti. Ho troppo | peccato per morire. ». Ancora a proposito del verso, la corrispondenza fonica tra «Dio»: «espio», intervallata dalla separazione strofica, veicola una nuova connessione di stampo tematico e corrobora la scelta di campo semantico religioso – a cui, pure, contribuiscono nel v. 6 e nel v. 8 i termini dell'«adorazione» e dell'«Inferno». Nel v. 4 è espresso un richiamo al concetto dell'ulteriorità oltremondana (e, dunque, della morte) tramite l'espressione «s'apra la mia porta». Il riferimento alla soglia ultraterrena è inoltre stratificato in senso metafisico: la «porta» è interpretabile come *del poeta* sia in senso ontologico (dunque: *la porta* che lui stesso varca al momento della morte, «dinanzi a Dio»), sia in senso empirico (*la porta* della sua abitazione). La sua *attesa* del «ritorno» dell'altro da sé – che coincide con il momento dell'*espiazione* del «peccato» – suggerisce infatti l'*apertura della porta* come un ipotetico momento di ricongiungimento a quest'ultimo. Momento che, tuttavia, resta sospeso come una proiezione desiderativa, nell'ambito dell'*attesa* stessa. La strofa successiva è infatti aperta da un nuovo sguardo al passato del soggetto scrivente, che indica la propria persistenza nello stato di *espiazione* e la non-risoluzione della tensione aspettativa.

Il sintagma «un tempo», in apertura, suggerisce una stratificazione temporale cospicua – dunque una lontananza significativa tra il momento della composizione e il passato tematizzato. In questo frangente, tramite la connotazione *sineddotica* delle mani come «ignare» (una parte del corpo del soggetto in vece del soggetto) è reiterato il concetto dell'*innocenza* del sé: la non-coscienza rispetto a quanto «passava» per queste ultime suggerisce uno stato di purezza iniziatica, contraddetto nel momento presente dalla polarizzazione negativa. A questo proposito, l'impiego deittico dell'avverbio «ora» presenta una nuova contrapposizione tra tempo passato e tempo presente, connotato come 'tempo di morte', oltre che per il soggetto scrivente (prossimo a «Dio») e all'*apertura* della sua «porta»), per l'altro da sé, che «beve» nell'*adesso* «la cicuta». Con quest'ultima espressione il poeta formalizza un riferimento esplicito al tema della morte (e, più precisamente, del suicidio), e inserisce un nuovo elemento indicativo della lontananza del passato, sfruttandone l'attestazione culturale classico-ellenica e shakespeariana.⁸⁶

Tramite la dislocazione dell'aggettivo «amaro» nel v. 8, il sostantivo «miele» resta accostato alla «cicuta», creando un'associazione ossimorica tra negatività del primo termine e positività del secondo (retti entrambi dal verbo *bere* e separati dalla

86 Un approfondimento sul tema è offerto (ad es.) in: Tabor 1970, 90-2 – a cui si rimanda.

virgola). La connotazione del sapore di quest'ultimo *come* acre interviene a negatizzarne il portato simbolico: è così proseguita la tensione ossimorica, che trova ulteriore riscontro nella specificazione sull'*infernalità* del «miele». La citazione dello spazio trascendente (negativo) estende la dimensione contrastiva registrata nei vv. 7-8 all'intero testo, ponendosi in antitesi a quanto implicato nei vv. 1-2 a proposito della condizione ontologica (positiva) del soggetto scrivente. Il suo *rotolamento* nell'«Inferno» ne contraddice infatti l'*innocenza*, alternando la localizzazione iniziale, implicitamente paradisiaca («dinanzi a Dio»), a quella di area satanica. Il posizionamento dell'*enjambement* tra verbo *essere* e verbo *rotolare* nei vv. 8-9 isola, inoltre, la componente ausiliare rilevandone la corrispondenza con l'incipit del v. 2, e corroborando così l'opposizione tra i due momenti: v. 2 - «sono innocente» : v. 8 - «Inferno in cui sono».

In ripresa simmetrica delle prime due strofe, la quarta e la quinta sono costituite da due distici. La terza strofa resta così isolata come unica di estensione differente. La tensione oppositivo-binaria osservata in quest'ultima è abbandonata, nel segmento finale del testo, in favore di un riorientamento del discorso poetico – rivolto nel v. 10 a un gruppo plurale (in probabile riferimento ai lettori stessi) in maniera invocativa. Riprendendo il *modus* allocutivo del v. 1, il v. 10 è infatti aperto dalla richiesta: «cercate di capire». La richiesta di comprensione è focalizzata nuovamente sullo stato esistenziale ed esperienziale dell'io (enigmaticamente definito come *privo* di «posa crudele») che si proietta nell'atto di *calpestare* la «pazzia». A proposito del verbo, risulta significativo notare come in entrambe le altre occorrenze attestate in *Invettive e licenze* (*Tu sei il sonno. E quando arrivi* e *Verso ubbidienza il fato m'avvia.*) esso appaia impiegato in senso metaforico, riferito rispettivamente al dato del «dormiveglia» e al «passo» dell'altro da sé. Allo stesso modo, in *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*, il movimento interviene a opprimere la *follia* stessa del soggetto – connessa, tramite l'ossimoro «smemorato ricordo» nel v. 12, a un atto di ricordanza. Il processo discorsivo antinomico trova dunque un riscontro nella dichiarazione di irrazionalità, che precede l'attestazione nella memoria dell'«aver provato la felicità». La poesia, così, è conclusa circolarmente da una nuova implicazione di prossimità della fine della vita empirica – introiettata nel momento di *espiazione* (vissuto e coincidente alla composizione del testo) che consiste nella sovrapposizione melanconica tra attesa dolorosa del «ritorno» dell'altro e ricordo della «felicità» ormai trascorsa.

Qual è la verità? M'interrogo,
io, io, colmo di pietà per me stesso!

Alle rive remote dell'inconscio
il fortunale manda flutti
irati e tutto frana rapito 5
dall'insonnia.

Devo tacere o parlare. Morire
di fame. Sprecare i talenti
o rubare i libri in libreria.

Non dirlo soltanto, Dario, 10
narciso senza narcisismo, mondo
senza pianeti o satelliti, solo

come un cane. Aspetta loquace
il giorno a vendicare
chi ti ha tutto rubato 15
il sonno e le lacrime.

IL71, IL91 127 / CR96 136 / TP 129

Poesia di sedici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 4 / 3 / 3 / 4. Scan-
sione: 10 12 - 11 9 10 4 - 11 9 10 - 8 11 11 - 9 7 7 7. Il testo conclude il corpus di *Invetti-
ve e licenze*. La presenza del nome proprio «Dario» nel v. 10 costituisce un indicatore
di unicità legato metapoeticamente al posizionamento finale – rapportabile a quel-
li anche registrati in *Anni e costellazioni investigati*. In questa, che pure occupa una
posizione ‘conclusiva’ come ultima poesia inserita in una sezione numerata e segui-
ta dall’*Appendice* del volume, sono infatti osservabili delle spie testuali relative allo
statuto derivato dal posizionamento (quali, ad es., la brevità).⁸⁷ In *Qual è la verità?*
M'interrogo, la presenza del nome dell'autore (che costituisce un *hapax* nella raccol-
ta, e che appare impiegato in altre sole quattro occorrenze nell'opera poetica gene-
rale – di cui tre in *Morte segreta*)⁸⁸ determina una forte marcatura della dimensione
soliloquiale del discorso poetico. La collocazione dell'interrogativa diretta nel v. 1 ri-
sponde infatti a una ragione mimetico-fatica, e riproduce la domanda posta dall'io
scrivente a sé stesso nel contesto del momento presente, che coincide con quello del-
la composizione del testo. L'isolamento dei primi due versi come strofa a sé stante

87 Cf. commento al testo.

88 Cf. *E abbandono morte. Giocattolo di Dio*. in *Morte segreta* (TP 144): ««Non urlare, Dario, non urlare, sei pazzo.»; Amleto in *Morte segreta* (TP 154): «divine. Non c'è spazio per te, qui, Dario caro»; *Non sarai tu ad uccidermi, faccia d'angelo*, in *Morte segreta* (TP 166): «che il tuo Dario è simile a Dio,»; *Scherzo in Libro di poesia* (TP 542): «o Dario o Demofonte...»

(la più breve del testo) rafforza il senso incipitario dell'interrogazione: il resto della poesia è così determinato come parte di un'unica speculazione riflessiva. Il verso riprende inoltre il tema oraziano della *rogatio* sul dato della «verità», posta dal poeta latino a sé stesso in sede di dichiarazione di poetica. Nello specifico del primo libro delle *Epistulae* (da cui si identifica la ripresa di B.), questa si osserva come una questione centrale nell'ambito del primo componimento. Anche a fronte di una norma tradizionale per cui, «secondo l'uso consueto dei libri poetici la prima epistola assolve alla funzione proemiale menzionando l'illustre destinatario [...] sotto il nome del quale la raccolta va a porsi», Orazio ne determina «i tratti» come «una vera e propria esortazione alla filosofia». ⁸⁹

Il v. 11 dell'epistola – che recita, appunto: «quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum;» ⁹⁰ – assume così una funzione declaratorio-poetica e fonda un'eredità estetica (scandita sia sul piano filosofico sia su quello compositivo-letterario) raccolta da B. in una dinamica di inversione posizionale. Il raccordo tra i due testi è infatti stabilito, oltre che sulla base della coincidenza semantica, dalla collocazione rispettivamente in prima e in ultima sede. Queste rilevano infatti il contenuto filosofico come riferimento a un sistema di pensiero autoriale esteso alla dimensione delle intere opere. Guardando a *Invettive e licenze*, l'adozione di tale *modus* è testimoniata anche dalla corrispondenza speculare tra l'apertura dell'ultimo testo, in forma interrogativa, e quella del primo (*Ma non saprai giammai perché sorrido.*), in cui si attesta nell'*incipit* un'affermazione autoriale relativa alla *non conoscenza* dei motivi del proprio sorriso amletico. La domanda, in quest'ultimo, è evocata implicitamente come un fattore di rapporto tra il lettore e il testo – che risulta appiattito alla dimensione stessa della persona del poeta, *sorridente* e interrogata implicitamente dal lettore. ⁹¹

Adottando una modalità ampiamente osservabile nella raccolta, la ripresa dall'epistola è incasellata da B. in una struttura discorsiva che risulta, per quanto non priva di arcaismi (cf. ad es.: v. 4: «fortunale»; v. 5: «irati»), orientata da una tematizzazione sconnessa da quella del testo di partenza. Il portato verbale oraziano è infatti già accantonato nel v. 2, interamente dedicato – in maniera riflessiva – alla soggettività del poeta. La ripetizione pronominale «io, io,» corrobora il *quid* discorsivo, che si presenta nei termini di un'affermazione sullo stato emotivo dell'io scrivente «colmo di pietà» per sé stesso. La strofa successiva riprende quest'ultima tematizzazione, traducendone la descrizione in termini metaforici. A proposito dell'espressione «rive remote» (coppia in cui si identifica una risonanza allitterativa, al pari di «fortunale»: «irati»), si registra una coincidenza con il titolo della raccolta di racconti *Rive remote* di Gianna Manzini – già vincitrice del Premio Viareggio nel 1956 con *La sparviera* – pubblicata nel 1940. Nell'ambito della trama interdiscorsiva della composizione di B., la corrispondenza acquista rilievo a fronte di una citazione dell'opera dell'autrice, da parte del poeta, nell'ambito di una conversazione con Gabriella Sica data 1977 (dunque un anno dopo l'assegnazione del Viareggio a *Morte segreta*), in cui B. dichiara di *pensare* «al *Ritratto in piedi* di Gianna Manzini» (Sica 2015). Il romanzo,

89 A. Cucchiarelli, *Commento* in Orazio 2016, 115.

90 A. Cucchiarelli, *Commento* in Orazio 2016, 45.

91 Cf. commento al testo.

vincitrice del Premio Campiello, è pubblicato da Mondadori nel 1971 – dunque nello stesso anno di IL71. Oltre alla corrispondenza tra l'espressione del v. 3 e il titolo, il contatto tra i due testi è quindi corroborato dal dato paratestuale. L'episodio si inserisce nell'insieme dei casi (cf. ad es.: Rosanna Guerrini⁹² e Giovanni Pascoli)⁹³ in cui la ricostruzione critico-filologica del nesso interdiscorsivo non si avvale di una dichiarazione di afferenza da parte dell'autore (come accade, invece, per casi come Kavafis e Gide), che tace il proprio riferimento anche a fronte di un impiego – più o meno – manifesto.

Il richiamo figurato all'«inconscio» articola la dimensione dell'*interrogazione* iniziale come parte di un più esteso scavo interiore. Questo è motivato dallo stato di «insonnia» (v. 7), il cui effetto distorsivo sulla psiche dell'io è metaforicamente paragonato a una *tempesta* che «manda flutti» (v. 4) sulle «rive» stesse della sub-coscienza del soggetto. L'«insonnia», inoltre, che conclude la strofa in posizione rilevata come sostantivo unico del verso più breve della poesia, è personificata dall'atto del *rapire* quanto «frana» a causa dei «flutti» – che, pure, risultano personificati dall'aggettivo «irati» (come si è detto: arcaizzante – già petrarchesco⁹⁴ e attestato poi in area carducciana⁹⁵ e dannunziana).⁹⁶ La dimensione figurata del discorso è poi proseguita nella strofa successiva, dove tramite l'espressione «sprecare i talenti» il poeta esprime un richiamo al testo biblico⁹⁷ e immette un'immagine allusivo-metaforica nel frangente di una riflessione maggiormente orientata nel senso della verosimiglianza. Dei quattro segmenti opposti dalla congiunzione disgiuntiva («tacere»: «parlare»; «sprecare»: «rubare»), solo il primo della seconda coppia afferisce infatti a un orizzonte comportamentale irrealistico. A livello formale, la strofa presenta una trama allitterativa determinata dalle ripetizioni desinenziali degli infiniti presenti – a cui si aggiunge, in conclusione, l'associazione «libri»: «libreria». Si registra inoltre il posizionamento, tra le due coppie oppositive, di una proiezione che resta priva di alternativa corrispondente: «morire di fame» (comunque separata in due segmenti tramite *enjambement* tra i vv. 6-7). Nel contesto dell'interrogativa retta dal verbo «devo», espresso in prima sede e poi sottinteso, l'assenza di un'opzione differente proprio a ridosso della citazione della morte costituisce un fattore di tragicità rilevante. La situazione di sofferenza in cui l'io appare già proiettarsi nelle strofe precedenti, trova così un riscontro nella citazione del dato esiziale.

Il senso tragico del discorso poetico è ancora osservabile nella strofa successiva – dove la dimensione soliloquiale torna a orientarsi in maniera riflessiva. Nel v. 10

92 Cf. *Premessa*.

93 Cf. commento a *Ti cadono i capelli, qualcuno*.

94 Cf. ad es.: F. Petrarca, *Quando 'l voler che con duo sproni ardenti*, in Petrarca 2008, 250: «Onde, come collii che 'l colpo teme | Di Giove itaro, si ritragge insietro,»; *D'un bel chiaro polito et vivo chiacchio* in Petrarca 2008, 320: «Come irato ciel tona, o leon rugge,».

95 Cf. ad es.: G. Carducci, *Dinanzi alle terme di Caracalla* in Carducci 1993, 738: «“Vecchi giganti, — par che insista irato | l'augure stormo — a che tentate il cielo?”»; G. Carducci, *O cara al pensiero mio terra gentile* in Carducci 2013, 43; *Qui, dove irato a gli anni tuoi novelli* in Carducci 2013, 44.

96 Cf. ad es.: G. D'Annunzio, *Per la morte di Giuseppe Verdi* in D'Annunzio 2017, 117: «Irato apersi un varco»; D'Annunzio, *La tregua* in D'Annunzio 2018, 100: « onde il tardo | bruto mugghiava irato sul suo strame.»

97 Mt, 25, 14-30.

il poeta interpella sé stesso, fornendo un riscontro verbale del sentimento di «pietà» dichiarato nel v. 2. È infatti articolato il contenuto della concezione di sé, che assume nel v. 11 i termini metaforici di un «narciso senza narcisismo». La formula introduce un nuovo dato sofferenziale, implicato dal fenomeno di espoliazione del «narciso» (corrispettivo figurale dell'io) dall'attributo fondante della sua identità (*narcisistica*). Oltre all'implicazione di tale annichilimento, il verso si presenta come un punto di interesse in quanto formalizza una nuova citazione di area classica – nello specifico, relativa alla figura mitologico-archetipica di Narciso. All'espressione segue il lemma «mondo», isolato in punta di verso dalla virgola come già nel v. 10 il nome proprio del poeta e, poi, nel v. 12, l'aggettivo «solo». Quest'ultimo puntualizza il dato della solitudine soggettiva già implicato dalla ripetizione di «senza» nel v. 11 e nel v. 12. È inoltre separato all'altezza del passaggio strofico dal resto dell'espressione idiomatica (e di registro colloquiale) che introduce: «[solo] come un cane». A questa – che prosegue la sequenza di specificazioni doloristiche – segue un nuovo riferimento alla dimensione fàtica, in ripresa del primo verso della strofa precedente: «non dirlo» (v. 10): «loquace» (v. 14).

Nell'ultima strofa è reiterato l'elemento dell'*insonnia*, implicato dalla perifrasi sul *furto del sonno* (vv. 15-16). L'io poetico auto-interrogante è così collocato, in definitiva, nel momento notturno – che trascorre in *attesa* (in ripresa di una tematizzazione già osservabile nel testo precedente).⁹⁸ In considerazione della coincidenza tra il momento presente, esperito dal soggetto e descritto nel testo, e la composizione del testo come atto di *interrogazione*, l'attributo della *loquacità* risulta riferibile alla prassi compositiva stessa. L'*attesa* del «giorno» da parte del poeta non è infatti autoauspicata come frangente meditativo, ma come momento legato alla parola. La negativizzazione dello stato esistenziale torna affermata nella conclusione tramite l'allusione al *furto* subito (v. 15). L'impiego (in anastrofe) del lemma «tutto» si presenta in linea con l'iperbole già collocata nei vv. 11-12, in cui il contesto della solitudine – e dunque della sofferenza – esperita è esteso all'orizzonte del cosmo. La connessione dell'aggettivo al «sonno» e alle «lacrime» polarizza la conclusione del testo in senso maledettistico – come già il riferimento al «rubare i libri» nel v. 9 (che anticipa il verbo in punta del v. 15). La sottrazione dei due elementi alla persona del poeta articola inoltre il concetto sottrattivo già osservato nel v. 11 a proposito del «narcisismo» e del «narciso». Il parallelo tra i due momenti è basato sulla comunanza della radicalità degli attributi di cui il soggetto scrivente percepisce la mancanza. L'approfondimento sullo stato esistenziale del poeta, che conclude la raccolta, è così connotato da una mancanza insanabile – motivo che determina la *loquacità* del soggetto nella notte *insonne* e che fonda la sua prassi poetica.

98 Cf. commento a *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*.

Abbreviazioni

Editoriali

Opere di Dario Bellezza

IL71 = Bellezza, D. (1971d). *Invettive e licenze*. Risvolto di copertina di P.P. Pasolini. Milano: Garzanti.

IL91 = Bellezza, D. (1991b). *Invettive e licenze*. Milano: Garzanti.

P96 = Bellezza, D. (1996b). *40 Poesie*. Milano: Mondadori.

P02 = Bellezza, D. (2002). *Poesie (1971-1996)*. A cura di E. Pecora. Milano: Mondadori.

CAL13 = Bellezza, D. (2013). *Colosseo e altri luoghi*. Roma: Edizioni SEAM.

TP = Bellezza, D. (2015). *Tutte le poesie*. A cura di R. Deidier. Milano: Mondadori.

Volumi antologici e critici

PDP75 = Berardinelli, A., Cordelli, F. (1975). *Il pubblico della poesia*. Cosenza: Lerici.

PIN95 = Krumm, E., Rossi, T. (1995). *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Skira.

PSN96 = Cucchi, M., Giovanardi, S. (1996). *Poeti italiani del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.

AAC96 = Veneziani, A. (1996). «Addio amori, addio cuori. Dario Bellezza». *Fermenti*, numero speciale, XXVI, 212, 1.

CR96 = De Angelis, G. (1996). *Il canto ritrovato. D'Annunzio e i poeti contemporanei*. Pescara: Edizioni Tracce.

PR00 = Majorino, G. (2000). *Poesie e realtà. 1945-2000*. Milano: Marco Tropea Editore.

PNI02 = Lorenzini, N. (2002). *Poesia del Novecento italiano*, vol. 2: *Dal secondo dopoguerra a oggi*. Roma: Carocci.

PDP04 = Berardinelli, A., Cordelli, F. (2004). *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Con le prefazioni di A. Donati et al. Firenze: Castelvechi.

- DL05 = Testa, E. (2005). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- MDB06 = Gregorini, M. (2006). *Il male di Dario Bellezza*. Viterbo: Nuovi Equilibri [riedizione ampliata di: Gregorini, M. (1997). *Morte di Dario Bellezza. Storia di una verità nascosta*. Roma: Castelvecchi].
- NIP08 = Moscè, A. (2008). *New Italian Poetry: An Anthology*. Trad. a cura di E. Di Pasquale. New York: Gradiva.
- PTU12 = Baldoni, L. (2012). *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*. Roma: Robin Edizioni.
- QP2 = Baldoni, L., Gandolfo, C. (2014). «De beste jeugd. Tweektalige bloemlezing van moderne Italiaanse homo-erotische poëzie». *I quaderni di poesia*, 2. Trad. in olandese a cura di J. Van Der Haar et al. Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi.
- PV19 = Vincenti, B. (2019). *I poeti del centro Italia*, vol. 2: *Dario Bellezza: Poeta per vocazione*. Francavilla Marittima (CS): Macabor.
- AMD21 = Popescu, G. (2021). *Antidoto a un mondo in deriva. Sette poeti italiani novecenteschi*. Roma: Fermenti.
- PIC23 = Di Dio, T. (2023). *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021*. Milano: il Saggiatore.

Di numeri di periodici

Carte segrete

- CS9 = Bellezza, D. (1969g). «Le assenze pelose». *Carte segrete*, 9. Gennaio-marzo, 189-92.

Nuovi Argomenti

- NA10 = Bellezza, D. (1968a). «La rapida ira». *Nuovi Argomenti*, 10. Nuova Serie, aprile-giugno, 132-65.
- NA12 = Bellezza, D. (1968b). «La vita idiota». *Nuovi Argomenti*, 12. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 20-35.
- NA13 = Bellezza, D. (1969a). «Colosseo». *Nuovi Argomenti*, 13. Nuova Serie, gennaio-marzo, 43-5.
- NA14 = Bellezza, D. (1969b). «Poesie per un giovane amico morto e vivo». *Nuovi Argomenti*, 14. Nuova Serie, aprile-giugno, 65-75.
- NA15 = Bellezza, D. (1969c). «La morta poesia. La memoria. Al Circo Massimo». *Nuovi Argomenti*, 15. Nuova Serie, luglio-settembre, 113-23.
- NA16 = Bellezza, D. (1969d). «Florilegio». *Nuovi Argomenti*, 16. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 138-52.
- NA17 = Bellezza, D. (1970a). «Apologia di reato». *Nuovi Argomenti*, 17. Nuova Serie, gennaio-marzo, 95-123.
- NA18 = Bellezza, D. (1970c). «Licenze». *Nuovi Argomenti*, 18. Nuova Serie, aprile-giugno, 85-102.
- NA19 = Bellezza, D. (1970e). «Seconde licenze». *Nuovi Argomenti*, 19. Nuova Serie, luglio-settembre, 102-17.

NA20 = Bellezza, D. (1970f). «La rimozione permanente (lettera a Cecilia Kin)». *Nuovi Argomenti*, 20. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 251-2.

NA21 = Bellezza, D. (1971a). «Lettere da Sodoma». *Nuovi Argomenti*, 21. Nuova Serie, gennaio-marzo, 125-61.

NA22 = Bellezza, D. (1971b). «Piagnisteo». *Nuovi Argomenti*, 22. Nuova Serie, aprile-luglio, 75-85.

NA5354 = Bellezza, D. (1977b). «Ricordo di Sandro Penna». *Nuovi Argomenti*, 53-4. Numero doppio, Nuova Serie, gennaio-giugno, 153-62.

NA55 = nr. 55, Nuova serie, ottobre-dicembre, 1977.

NA56 = nr. 56, Nuova serie, luglio-settembre, 1977.

NA48 = Bellezza, D. (1993c). «Manualetto del vizio». *Nuovi Argomenti*, 48. Terza Serie, ottobre-dicembre, 1993, 55-8.

Paragone

P240 = Bellezza, D. (1970b). «5 poesie». *Paragone*, XXI, 240. Febbraio, 56-8.

P258 = Bellezza, D. (1971c). «I giovani padri». *Paragone*, XXII, 258. Agosto, 93-4.

Tipografiche

a.o. = tra cui.

ad es. = ad esempio.

an. = anonimo.

B. = Dario Bellezza.¹

cf. = confronta.

dat. = dattiloscritto.

ecc. = e rimanenti.

fc. = formattazione corsiva nell'edizione originale del testo.

[f. d. r.] = fine di riga (indicazione utilizzata nella trascrizione di brani manoscritti o dattiloscritti in prosa).

fr. = frammento.

I ed. = prima edizione (II = seconda, e a seguire).

ms = manoscritto.

mss = manoscritti.

nr. = numero.

nrr. = numeri.

om. = omissis.

par. = paragrafo.

trad. = traduzione.

v. = verso (seguito da indicazione numerale; quando riferito al testo biblico: versetto).

vol. = volume.

vv. = versi (seguito da indicazione numerale; quando riferito al testo biblico: versetti).

1 Impiegata in nota e nei commenti testuali.

Bibliche e dantesche

Dt = Deuteronomio

Gen = Libro della Genesi

Giob = Libro di Giobbe

Gv = Vangelo di Giovanni

Is = Libro di Isaia

Inf = Inferno

Lc = Vangelo di Luca

Mc = Vangelo di Marco

Mt = Vangelo di Matteo

Os = Libro di Osea

Par = Paradiso

Purg = Purgatorio

Bibliografia

Di Dario Bellezza

Opera poetica, letteraria e drammaturgica

- (1968a). «La rapida ira». *Nuovi Argomenti*, 10. Nuova Serie, aprile-giugno, 132-65.
(1968b). «La vita idiota». *Nuovi Argomenti*, 12. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 20-35.
(1969a). «Colosseo». *Nuovi Argomenti*, 13. Nuova Serie, gennaio-marzo, 43-5.
(1969b). «Poesie per un giovane amico morto e vivo». *Nuovi Argomenti*, 14. Nuova Serie, aprile-giugno, 65-75.
(1969c). «La morta poesia. La memoria. Al Circo Massimo». *Nuovi Argomenti*, 15. Nuova Serie, luglio-settembre, 113-23.
(1969d). «Florilegio». *Nuovi Argomenti*, 16. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 138-52.
(1970a). «Apologia di reato». *Nuovi Argomenti*, 17. Nuova Serie, gennaio-marzo, 95-123.
(1970b). «5 poesie». *Paragone*, XXI, 240. Febbraio, 56-8.
(1970c). «Licenze». *Nuovi Argomenti*, 18. Nuova Serie, aprile-giugno, 85-102.
(1970d). *L'innocenza*. Bari: De Donato.
(1970e). «Seconde licenze». *Nuovi Argomenti*, 19. Nuova Serie, luglio-settembre, 102-17.
(1970f). «La rimozione permanente (lettera a Cecilia Kin)». *Nuovi Argomenti*, 20. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 251-2.
(1971a). «Lettere da Sodoma». *Nuovi Argomenti*, 21. Nuova Serie, gennaio-marzo, 125-61.
(1971b). «Piagnisteo». *Nuovi Argomenti*, 22. Nuova Serie, aprile-luglio, 75-85.

- (1971c). «I giovani padri». *Paragone*, XXII, 258. Agosto, 93-4.
 (1971d). *Invettive e licenze*. Risvolto di copertina di P.P. Pasolini. Milano: Garzanti.
 (1972). *Lettere da Sodoma*. Milano: Garzanti.
 (1973). *Il carnefice*. Milano: Garzanti.
 (1976). *Morte segreta*. Milano: Garzanti.
 (1977c). «Io e Dio». *Nuovi Argomenti*, 55. Nuova Serie, luglio-settembre, 91-100.
 (1979). *Angelo*. Milano: Garzanti.
 (1981). «Sette poesie». *et al, Poesia tre*. Milano: Guanda, 5-15.
 (1982a). *Colosseo*. Siena: Quaderni di Barbablù.
 (1982b). *Storia di Nino*. Milano: Mondadori.
 (1983). *Io*. Milano: Mondadori.
 (1984). *Turbamento*. Milano: Mondadori.
 (1985a). *Colosseo. Apologia di teatro*. Catania: Pellicanolibri.
 (1985b). *Serpenta*. Sciacca: Nuccio Galluzzo.
 (1986a). *L'amore felice*. Milano: Rusconi.
 (1986b). *Piccolo canzoniere per E.M.* Roma: Edizione del Giano.
 (1986c). *Undici erotiche*. Roma: L'attico.
 (1987). *Serpenta*. Milano: Mondadori.
 (1990). *Libro di poesia*. Milano: Mondadori.
 (1991a). *Il cugino*. Napoli: Guida.
 (1991b). *Invettive e licenze*. Milano: Garzanti.
 (1991c). *Salomè*. Melfi: Libria.
 (1992). *Testamento di sangue*. Milano: Garzanti.
 (1993). *Gatti e altro*. Roma: Fermenti.
 (1994). *L'avversario*. Milano: Mondadori.
 (1995). *Nozze col diavolo*. Marsilio: Venezia.
 (1996a). *Proclama sul fascino*. Milano: Mondadori
 (1996b). *40 Poesie*. Milano: Mondadori.
 (2002). *Poesie (1971-1996)*. A cura di E. Pecora. Milano: Mondadori.
 (2004). *La vita idiota*. A cura di F. Cavallaro *et al*. Como: LietoColle.
 (2009). *Salomè*. Roma: Sacco.
 (2013). *Colosseo e altri luoghi*. Roma: Edizioni SEAM.
 (2015). *Tutte le poesie*. A cura di R. Deidier. Milano: Mondadori.

Traduzioni

- (1969e). Bataille, G. *Simona*. Roma: L'airone [poi: Bataille G. (1980). *Storia dell'occhio*. Roma: Gremese].
 (1972b). Bataille, G. *Madame Edwarda*. Roma: L'airone.
 (1977a). Rimbaud, A. (1977). *Poesie*. Milano: Garzanti.

Opera saggistica e critica

- (1969f). «Colpire il nemico, ovunque». *Nuovi Argomenti*, 13. Nuova Serie, gennaio-marzo, 245-7.
 (1969g). «Le assenze pelose». *Carte segrete*, 9. Gennaio-marzo, 189-92.
 (1971e). «Il diavolo nell'inferno». *Nuovi Argomenti*, 21. Nuova Serie, gennaio-marzo, 15-16.

- (1977b). «Ricordo di Sandro Penna». *Nuovi Argomenti*, 53-4. Numero doppio, Nuova Serie, gennaio-giugno, 153-62.
- (1978). «Tradurre Rimbaud (Appunti per una introduzione a Rimbaud)». *Nuovi Argomenti*, 57. Nuova Serie, gennaio-marzo, 251-5.
- (1981b). *Morte di Pasolini*. Milano: Mondadori.
- (1985c). «Poesia postmoderna». *Corriere della Sera*, 4 settembre, 12.
- (1987b). «I rapporti tra Betocchi e Pasolini». Stefani, L.; Betocchi, C. (1990), *Carlo Betocchi = Atti del convegno di studi* (Firenze, 30-31 ottobre 1987). Firenze: Le Lettere, 199-207.
- (1989). «Bellezza Dario». Piemontese, F. (a cura di) (1989), *Autodizionario degli scrittori italiani*, 46-7.
- (1996d). *Il poeta assassinato*. Venezia: Marsilio.
- (1993b). «Il corpo come tappeto di preghiera [Introduzione]». (aa. vv.) (1993), *La mano sulla carne*, 5-7.
- (1993c). «Manualetto del vizio». *Nuovi Argomenti*, 48. Terza Serie, ottobre-dicembre, 1993, 55-8.
- (1996c). «Io e l'Aids». *L'Espresso*, 12 aprile, 80-1.

Generale

Critica e filosofica

- Acconciamezza, M. (1979). «È morto l'impresario del popolare teatro. Fu l'ultimo Jovinelli che tentò di far rivivere l'avanspettacolo». *l'Unità*, 25 marzo, 11.
- Albano, A.; De Robert, D. (2019). *Il reato impossibile*. Roma: Garante nazionale dei diritti delle persone private della libertà personale.
- Ambrosi, E. (2016). «Pier Paolo Pasolini e i Beatles, protagonisti al di sopra dei confini». *Tigor: Rivista di scienze della comunicazione e di argomentazione giuridica*, 2, VIII, 78-90.
- Ambrosi, E. (2018). «L'eredità di Penna in Dario Bellezza e Patrizia Valduga». *I quaderni di poesia*, 6, 3-19.
- Armellini, G.; Colombo, A. (1999). *La letteratura italiana*, vol. 8: *Ottocento*. Bologna: Zanichelli.
- Baldoni, L. (2006). «La poesia di Dario Bellezza a dieci anni dalla sua scomparsa». *Italian Poetry Review*, 1, 67-75.
- Baldoni, L. (2012). *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*. Roma: Robin Edizioni.
- Baldoni, L.; Gandolfo, C. (2014). «De beste jeugd. Tweetalige bloemlezing van moderne Italiaanse homo-erotische poëzie». *I quaderni di poesia*, 2. Trad. in olandese a cura di J. Van Der Haar et al. Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi.
- Barberis, A. (1970). «Caccia alle zie». *Corriere della Sera, Corriere Letterario*, 15 ottobre, 11.
- Bassi, F.; Galli, P.F. (2000). *L'omosessualità nella psicanalisi*. Torino: Einaudi.
- Battista, P. (1995). «Parolaio». *La Stampa*, 23 ottobre, 16.
- Berardinelli, A.; Cordelli F. (1975). *Il pubblico della poesia*. Cosenza: Lerici.
- Berardinelli, A. (2004). *Il pubblico della poesia*. Con le prefazioni di A. Donati et al. Firenze: Castelvechchi.

- Betocchi, C. (1937). «Leopardi e noi». *Il Frontespizio*, IX, 9, settembre, 666-9 [poi in Betocchi, C. (1985). *Confessioni Minori*. A cura di S. Albisani. Firenze: Sansoni].
- Betocchi, C. (1938). «La lezione di Rimbaud». *Il Frontespizio*, X, 7, luglio, 411-14 [poi in *Il Frontespizio*, X, 7, 128-32].
- Biamonte, P. (1993). «Recanati Festival: alla ribalta Finardi, Branduardi, Baccini». *Corriere della Sera*, 11 marzo, 37.
- Biondi, M. (1979). «L'omosex drogato si crede un poeta». *Corriere della Sera*, 3 marzo, 10.
- Blasucci, L. (1996). *I tempi dei canti*. Torino: Einaudi.
- Borgogni, D. et al. (2016). *Forma breve*. Torino: Accademia University Press.
- Borio, M. (2016). «Invettive e licenze e la poesia degli anni Settanta. Analisi di *Il mare di soggettività sto perlustrando...* di Dario Bellezza». *Studi Novecenteschi*, 43, 91, gennaio-giugno, 149-65.
- Bottero, S. (2024). «“La mia rovina, il suo sfacelo”: crisi e sublimazione pasoliniana nell’opera di Dario Bellezza». *L’Ulisse*, Numero speciale, 1, marzo, 155-61.
- Brix, M. (1997). «Modernité des Chimères». *Littératures*, 37, 157-67.
- Budden, J. (1986). *Le opere di Verdi*, vol. 2: *Dal Trovatore alla Forza del destino*. Trad. a cura di A. Conte. Torino: E.D.T.
- Busi, A. (1996a). «Non mandate più soldi». *La Stampa, TuttoLibri*, 16 marzo, 6.
- Busi, A. (1996b). «Postilla per Bellezza». *La Stampa, TuttoLibri*, 23 marzo, 3.
- Buzzolan, U. (1988). «Sparlando di Eros in TV fra insulti e volgarità». *La Stampa*, 2 marzo 21.
- Calvino, I. (1995). *Saggi 1945-1985*. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Cardinale, E. (2013). *Una linea poetica piemontese-ligure*. Roma: Salerno Editrice.
- Carpita, C. (2019). «Nella biblioteca di Amelia Rosselli. Un inedito in dialogo con Alibi di Elsa Morante». *Quaderni del '900*, XIX, 75-96.
- Carratoni, V. (1976). «Intervista a Dario Bellezza». http://www.fermenti-editrice.it/archivio/Intervista_Dario_Bellezza_Fermenti_4.htm.
- Castagnaro, A. (2019). *Passeggiando per la Federico II*. Napoli: FedOA – Federico II University Press.
- Chiummo, C. (2015). «L’invettiva nella poesia italiana del secondo Novecento». Crimi, C.; Spila, C. (a cura di), *Le scritture dell’ira. Voci e modi dell’invettiva nella letteratura italiana. Atti del convegno* (16 aprile 2015, Roma). Roma: RomaTre-Press, 159-98.
- Clerici, L. (2002). *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- Colasanti, A. (2019). *Dario il grande. La poesia di Dario Bellezza*. Forlì: CartaCanta.
- Consonni, G. (2009). «Carlo Emilio Gadda: lo stile». *Belfagor*, 64, 6, novembre, 679-97.
- Cordelli, F. (2008). *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*. Firenze: Le Lettere.
- Cordero, F. (1970). *Trattato di decomposizione*. Bari: De Donato.
- Crimi, C.; Spila, C. (2015). *Le scritture dell’ira. Voci e modi dell’invettiva nella letteratura italiana. Atti del convegno* (16 aprile 2015, Roma). Roma: RomaTre-Press
- Cucchi, M.; Giovanardi, S. (1996). *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano: Mondadori.
- Curreri, L. (2009). *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d’Annunzio*. Firenze: Firenze University Press.
- «Dario Bellezza: il mio addio alla vita» (1996). <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/02/21/dario-bellezza-il-mio-addio-alla.html?ref=search>.
- Deaglio, E. (1991). «Pasolini. Il gioco della colonia». *La Stampa*, 18 agosto, 15.

- De Angelis, G. (1996). *Il canto ritrovato. D'Annunzio e i poeti contemporanei*. Pescara: Edizioni Tracce.
- Debenedetti, A. (1994). «Bellezza, ogni passione spenta». *Corriere della Sera*, 10 febbraio, 33.
- De Lucia, V. (2014). «La città metropolitana di Napoli. Poteva essere un'occasione di riscatto». *Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali*, 80: *La città metropolitana*, 125-42.
- De Micheli, B. (1988). «Insulti, polemiche, oscenità». *Corriere della Sera*, 2 marzo, 13.
- De Sanctis, F. (1912). *Storia della letteratura italiana*. A cura di B. Croce. Bari: Laterza.
- De Santi, G. (1982). *Sandro Penna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Dio, T. (2023). *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021*. Milano: il Saggiatore.
- Di Gesù, M. (2001). «Un'avanguardia postmoderna?». *Italianistica*, 30, 1, 117-33.
- Di Giacomo, G. (2019). «Amleto, ovvero le speranze infrante sul non-senso del mondo». <http://journals.openedition.org/estetica/5102>.
- Di Giammarco, R. (2000). «Salomè, eccesso d'amore con gli occhiali di Bellezza». <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/02/01/salome-eccesso-amore-con-gliocchi.html>.
- Di Stasi, D. (2006). «Il carnefice dell'io. A dieci anni dalla morte di Dario Bellezza». *Fermenti*, XXXVI, 229, 65-72.
- Di Stefano, P. (2019). «Il grande Bellezza». *Corriere della Sera*, 27 gennaio, 24.
- D'Orrico, A. (1985). «Penna. La sostenibile leggerezza dell'essere». *l'Unità*, 23 maggio, 11.
- Elorza, A. (2020). «Goya: del assolutismo illustrato a la libertad política». <https://journals.openedition.org/ccec/11432>.
- Ficino, M. (1934). *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. A cura di G. Rensi. Lanciano: Carabba.
- Fogliani, P. (1985). «Pasolini. Parliamone un po' senza paura». *Max*, 8, novembre, 36-40.
- Formichetti, P. (2019). «Metamorfosi dannunziane. Le "reincarnazioni" della Pioggia nel pineto». *Riscontri*, XLI, 1, gennaio-aprile, 39-70.
- Fortini, F. (1969). *Verifica dei poteri*. Milano: il Saggiatore.
- Frabotta, B. (1976). *Donne in poesia*. Roma: Savelli.
- Franklin, U. (1979). «Urien's Anti-Quest: Gide's Parting Statement to Symbolism». *Nineteenth-Century French Studies*, Nebraska University Press, 7, 3-4, 258-71.
- Freud, S. (1994). *L'interpretazione dei sogni*. Torriana (FO): Orsa Maggiore Editrice.
- Garambois, S. (1985). «La scomparsa di Elsa Morante». *l'Unità*, 26 novembre, 20.
- Ghirotti, G. (1969). «Braibanti esce dal carcere con i suoi libri e una tragedia: "Mi ha ispirato Sofocle"». *La Stampa*, 6 dicembre, 9.
- Giovannuzzi, S. (2012). *La persistenza della lirica*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Giovannuzzi, S. (2021). *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*. Pesaro: Metauro edizioni.
- Girardi, A. (2008). «Lungo di donna un canto»: *Frammento e poema musicale in Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte. Atti del convegno (10-11 maggio 2007, Rovereto)*. A cura di M. Allegri e A. Girardi. Rovereto: Edizioni Osiride.
- Grerre, F. (2000). *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Golino, E. (1979). «E adesso i giovani sono tutti poeti...». *Corriere della sera*, 6 gennaio, 11.
- Gramigna, G. (1996). «Bellezza: "Il mio Aids, punizione di Dio"». *Corriere della sera*, 1 aprile, 1.

- Gregorini, M. (2006). *Il male di Dario Bellezza*. Viterbo: Nuovi Equilibri [riedizione ampliata di: Gregorini, M. (1997). *Morte di Dario Bellezza. Storia di una verità nascosta*. Roma: Castelveccchi].
- Guidi, G. (1969). «Perché fu condannato il filosofo Braibanti». *La Stampa*, 3 gennaio, 8.
- Hobbes, T. (1965). *Hobbes' Leviathan. Reprinted from the edition of 1651*. Londra: Oxford University Press.
- Inzerillo, G. (2019). *Dalla vita assassinato alla poesia. Il Canzoniere di puro disamore di Dario Bellezza*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Jewell, K. (1998). «Sexual Commerce and Culture: Pier Paolo Pasolini's Caracalla Poems». *Italica*, 75, 2, Estate, 192-209.
- Kemeny, T.; Viviani C. (1979). *Il movimento della poesia italiana degli anni Settanta*. Bari: Dedalo libri.
- Kristeva, J. (1988). *Sole nero. Depressione e melanconia*. Trad. a cura di A. Serra. Milano: Feltrinelli.
- Krumm, E.; Rossi, T. (1995). *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Skira.
- Lannuzza, S. (1979). *L'apprendista sciamano. Poesia italiana degli anni Settanta*. Messina-Firenze: Casa Editrice G. D'Anna.
- Leopardi, G. (1997). *Zibaldone*. A cura di R. Damiani. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Levy, B.S. (1974). «Beatrice's Greeting and Dante's Sigh in the Vita Nuova». *Dante Studies*. The John Hopkins University Press, 92, 53-62.
- Liberio, L. (1979). «Poeti in teatro, orfani di Pasolini e di un buon mecenate press-agent». *l'Unità*, 29 novembre, 14.
- Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milano: Scritti di rivolta femminile.
- Lorenzini, N. (2002). *Poesia del Novecento italiano*, vol. 2: *Dal secondo dopoguerra a oggi*. Roma: Carocci.
- Lugli, M. (1995). «Dario Bellezza: non ho l'Aids ma ora non esco più di casa». <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/09/16/dario-bellezza-non-ho-aids.html?ref=search>.
- Majorino, G. (2000). *Poesie e realtà. 1945-2000*. Milano: Marco Tropea Editore.
- Manconi, L. (1996). «Mobilitazione a buon fine». *La Stampa, TuttoLibri*, 16 marzo, 6.
- Masini, F. (1957). «Spiritualità ebraica in Franz Kafka». *La Rassegna Mensile di Israel*, terza serie, 23, 4, 170-7.
- Mattei, P. (1996). «Il vizio del ricordo. Intervista con Dario Bellezza». *Poesia*, IX, 95, 25-8.
- Mazzoni, G. (2017). «Sulla storia sociale della poesia contemporanea italiana». *Ticontre*, VIII, 1-26.
- Merola, N. (1986). *Il poeta e la poesia. Atti del convegno (8-10 febbraio 1982, Roma Università "La Sapienza", diretto da M. Petrucciani e G.E. Sansone)*. Roma: Liguori editore.
- Mieli, M. (2019). *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*. A cura di P. Mieli e M. Prearo. Venezia: Marsilio.
- Mieli, M. (2022). *Elementi di critica omosessuale*. Milano: Feltrinelli.
- Moravia, A. et al. (1969). *Sotto il nome di plagio*. Milano: Bompiani.
- Moscè, A. (2008). *New Italian Poetry: An Anthology*. Transl. by E. Di Pasquale. New York: Gradiva.
- Mosena, R. (2016). «Dario Bellezza registrato. Incontri e letture dal Fondo di poesia Pietro Tordi». *Testo & Senso*, 17, 1-13.
- Muscau, C. (1993). «Carducci disco per l'estate». *Corriere della Sera*, 30 giugno, 12.
- Niglio, F. (1999). *Dario Bellezza*. Matera-Roma: Altrimedia Edizioni.
- Oliva, G. (2007). *D'Annunzio e la malinconia*. Milano: Mondadori.

- Ottaviani, F. (2018). «Storie oscene, lettere e una “pasolineide”. È l'archivio, Bellezza». <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/storie-oscene-lettere-e-pasolineide-larchivio-bellezza-1583822.html>.
- Ottonello, F. (2024). «Un rovesciamento del Ganimede dantesco: Poema per un verso di Shakespeare di Pasolini». *L'Ulisse*, numero speciale, *Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali*, a cura di F. Ottonello, 73-9.
- Pampaloni, G. (1973). «Tre romanzi da discutere». *Corriere della Sera*, 17 giugno, 2.
- Paris, R. (2018). «Il grande Bellezza, l'archivio ritrovato». *La Repubblica, Il Venerdì*, 9 novembre, 86.
- Paris, R. (2020). *Miss Rosselli*. Vicenza: Neri Pozza.
- Paris, R. (2021). «Dario Bellezza, il poeta maudit». <https://ilmanifesto.it/dario-bellezza-il-poeta-maudit>.
- Pasolini, P.P. (1969). «Undici poesie». *Tempo*, 6 dicembre, 735-7, poi in Pasolini, P.P. (1992). *I dialoghi*. A cura di G. Falaschi. Roma: Editori Riuniti.
- Pasolini, P.P. (1979). *Il Caos*. A cura di G.C. Ferretti. Roma: Editori Riuniti.
- Pasolini, P.P. (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Pasquini, D. (2023). *Con rabbia felice. Politica ed emozioni nella prima stampa LGBT italiana (1969-1979)*. Milano: PM Edizioni.
- Patruno, I. (2018). «L'archivio ritrovato di Dario Bellezza». *Nuovi Argomenti*, 82. Aprile-giugno, 145-53.
- Pecora, E. (1990). *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Newton Compton.
- Pennacchi, G. (1990). «Tra Busi e Bellezza lite da tribunale». *La Stampa*, 23 ottobre, 2.
- Pera, A. (2008). «Borghesia, Rivoluzione, Potere: il '68 nel teatro di Pier Paolo Pasolini». *Carte italiane*, 4, 16-45.
- Perniola, M. (a cura di) (1995). *Il pensiero neo-antico. Tecniche e possessione nell'arte e nel pensiero contemporaneo*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Piemontese, F. (1989). *Autodizionario degli scrittori italiani*. Milano: Leonardo Editore.
- Pietrosanti, V. (1995). «Se non ora quando? Il caso Dario Bellezza, l'Aids e la macchina». <https://www.radioradicale.it/scheda/76163/se-non-ora-quando-il-caso-dario-bellezza-laims-e-la-macchina>.
- Placido, B. (1988). «Quando lo scrittore». <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/03/02/quando-lo-scrittore.html>.
- Popescu, G. (2021). *Antidoto a un mondo in deriva. Sette poeti italiani novecenteschi*. Roma: Fermenti.
- Porta, A. (1979). *Poesia italiana degli anni Settanta*. Milano: Feltrinelli.
- Princiotta, C. (2016). *Serpenta di Dario Bellezza (1987)*. Stroppa, S. (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. 1. Lecce: Pensa Multimedia, 167-82.
- Princiotta, C. (2017). «Penna dopo penna». *Nuovi Argomenti*, 79. Luglio-settembre, 110-18.
- Princiotta, C. (2019). «Il rumore bianco di Biancamaria Frabotta (1982)». Stroppa, S. (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. 3. Lecce: Pensa Multimedia, 91-113.
- Princiotta, C. (2022). «In una vecchia agenda telefonica». <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/in-una-vecchia-agenda-telefonica/>.
- Rapisardi, M. (1875). *Catullo e Lesbia. Studi di Mario Rapisardi*. Firenze: Successori Le Monnier.
- Rigo, P. (2017). «Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema». <http://journal.s.openedition.org/arzana/1050>.

- Rigoni, M.A. (1999). «Sul nulla e sulla negazione nel pensiero di Leopardi». *Rivista internazionale di studi leopardiani*, 1, 47-56.
- Rinaldi, R. (1982). *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Sapienza, A. (2018). «Il medico dei pazzi si veste di musica». *Mimesis Journal*, 7, 1, 77-89.
- Sartore, S. (2016). *Poesia in forma breve. Gli epigrammi di Pier Paolo Pasolini*. Borgogni, D. (a cura di), *Forma breve*, 277-85.
- Segre, C. (2001). *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- Sergiacomo, L. (2015). «Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento». <https://journals.openedition.org/narrativa/1005#bodyftn55>.
- Sica, G. (2015). «Conversazione inedita con Dario Bellezza». <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/conversazione-inedita-con-dario-bellezza/>.
- Siciliano, E. (1971). «Raboni e Bellezza. Amor di Poeti. Casti affetti e pene di un "maudit"». *La Stampa*, 2 luglio, 14.
- Siciliano, E. (1976). «Come liberarsi da Pasolini?». *La Stampa, TuttoLibri*, 13 marzo, 5.
- Siciliano, E. (1995). *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli.
- Siciliano, E. (1993). *Campo de' fiori*. Milano: Rizzoli.
- Sirangelo, V. (2018). «Ogni notte, nel sonno, mi riporti di Arturo Onofri: dalle Tenebre primordiali alla rinascita mistica». *Italica*, 95, 1, 18-30.
- Smith, R.J. (2012). *The I Ching. A Biography*. Princeton: Princeton University Press.
- Spagnoletti, G. (2003). *Poesia italiana contemporanea*. Milano: Spirali.
- Stekel, W. (1963). *Psicologia e terapia del feticismo*. Trad. a cura di L. De Marchi. Milano: Sugar.
- Tabor, E. (1970). «Plant Poisons in Shakespeare». *Economic Botany*, 24, 1, 81-94.
- Tanturri, R. (1977). *I simboli del malessere. La poesia italiana 1964-1975*. Samedan: Mount Press.
- Testa, E. (2005). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Tiboni, E. et al. (2018). «D'annuncio tra ironia e malinconia. Atti del 44° convegno nazionale di studi». *Atti del convegno* (17-18 novembre 2017, Pescara). *Rassegna dannunziana*, XXXIV, 69/71).
- Veneziani, A. (1996). «Addio amori, addio cuori. Dario Bellezza». *Fermenti*, Numero speciale, XXVI, 212, 1.
- Verlaine, P. (2017). *I poeti maledetti*. Trad. e note a cura di C. Rendina. Milano: il Saggiatore.
- Vincenti, B. (2019). *I poeti del centro Italia*, vol. 2: *Dario Bellezza: Poeta per vocazione*. Francavilla Marittima (CS): Macabor.
- Vincentini, I. (2022). *La misura del farmaco. Saggi sulla poesia*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Vinciguerra, M. (1925). «Gozzano». *Il Baretti*, a cura di P. Gobetti, II, 5, 20 marzo, 23.
- Weiss, G. (1988). *Letteratura all'Orto Botanico*. Roma: Il ventaglio.
- Wolterstorff, N. (1980). «Was Macduff of Woman Born? The Ontology of Characters». *Notre Dame English Journal*, 12, 2, april, 123-39.
- Zucchi, A. (1993). *Scrittrici del 900. Elsa Morante raccontata da Dario Bellezza*. <https://www.raiplay.it/programmi/scrittricedel900>.

Articoli anonimi

- «Assegnato il Gatti» (1971). *Corriere della Sera*, 28 novembre, 11.
- «Un premio di poesia dedicato alla Brianza» (1972). *Corriere della Sera, Corriere Milanese*, 27-28 marzo.
- «Confronto fra giovani e intellettuali al convegno della FGCI» (1976). *Corriere della Sera*, 9 aprile, 15.
- «La scomparsa di Sandro Penna. Un classico del Novecento» (1977). *l'Unità*, 24 gennaio, 3.
- «Morto Sandro Penna» (1977). *La Stampa, StampaSera*, 24 gennaio, 3.
- «Premiata da giovani scrittori Amelia Rosselli» (1977). *Corriere della Sera*, 7 giugno, 12.
- «Convegno sulla poesia al Club Turati» (1978). *Corriere della Sera*, 5 aprile, 3.
- «Dentro la città» (1982). *Corriere della Sera*, 9 febbraio, 21.
- «“Premio Mattarella” Un riconoscimento anche a Bufalini» (1983). *l'Unità, Cronache*, 13 marzo, 7.
- «A Bellezza il premio “Città di S. Vito”» (1984). *Corriere della Sera*, 5 settembre, 3.
- «Al “Montale” poeti e traduttori» (1987). *La Stampa, TuttoLibri*, 27 giugno, 2.
- «Proclamati i vincitori del “Montale”» (1990). *Corriere della Sera*, 25 maggio, 3.
- «Un pomeriggio gay in piazza Scala» (1990). *Corriere della Sera*, 28 giugno, 40.
- «Presentata a Milano nuova rivista omosessuale» (1990). *l'Unità*, 10 ottobre, 8.
- «Intervista a Dario Bellezza. “La città più vivibile di vent'anni fa”» (1992). *l'Unità*, 28 giugno, 26.
- «Recanati tra big e debuttanti regno della canzone d'autore» (1993). *Corriere della Sera*, 3 aprile, 33.
- «Bellezza: lasciate che ci curino» (1995). *Corriere della Sera*, 5 ottobre, 15.
- «Appello delle scrittrici. Aiutate Dario Bellezza» (1995). *Corriere della Sera*, 10 novembre, 15.
- «Bellezza riprende la terapia» (1995). *Corriere della Sera*, 1 dicembre, 19.
- «AIDS / Raccolta firme per la pensione a Dario Bellezza» (1995). *Corriere della Sera*, 12 dicembre, 48.
- «Dario Bellezza. Firme in USA» (1996). *Corriere della Sera*, 28 gennaio, 11.
- «Da Ginsberg un appello per Bellezza» (1996). *Corriere della Sera*, 20 febbraio, 15.
- «Busi: date a me i fondi per Bellezza» (1996). *Corriere della Sera*, 10 marzo, 16.
- «Bellezza perde la sfida con l'Aids» (1996). *La Stampa*, 1 aprile, 11.
- «Una via per Bellezza proposta dal circolo “Mieli”» (1996). *Corriere della Sera*, 6 aprile, 44.
- «Il vitalizio post mortem» (1996). *La Stampa*, 9 giugno, 11.

Poetica e letteraria

- Alberti, L.B. (1966). *Opere Volgari. Rime e trattati morali*, vol. 2. A cura di C. Grayson. Bari: Laterza.
- Alfieri, V. (1903a). *Le Rime varie e il poema L'Etruria vendicata*. Torino: Paravia.
- Alfieri, V. (1903b). *Opere di Vittorio Alfieri ristampate nel primo centenario della sua morte*, vol. 4: *Gli epigrammi, Le satire, Il Misogallo*. Torino: Paravia.
- Alighieri, D. (1960). *Le opere di Dante*. Testo critico della Società dantesca italiana, a cura di M. Barbi et al. Firenze: Nella sede della Società [Società dantesca italiana].
- Alighieri, D. (2011). *Opere*. A cura di M. Giunta, et al. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Alighieri, D. (2014). *Opere*, vol. 2. A cura di G. Fioravanti, et al. Milano: Mondadori [Meridiani].

- Amelotti, G. (1934). *Diario umano*. Genova: Emiliano Degli Orfini.
- Ariosto, L. (1960). *Orlando Furioso. Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*. A cura di S. Debenedetti e C. Segre. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Ariosto, L. (1989). *Opere di Ludovico Ariosto*. A cura di M. Santoro. Torino: Utet.
- Arpino, G. (1966). *Un'anima persa*. Milano: Mondadori.
- Apollonio Rodio (1873). *Gli Argonauti*. Trad. a cura di F. Bellotti. Firenze: Successori Le Monnier.
- Bataille, G. (1962). *L'impossible*. Paris: Éditions de Minuit.
- Baudelaire, C. (1970). *I paradisi artificiali. Il poema dell'hascisc*. Trad. a cura di A. Corte. Roma-Milano: Edizioni Corte.
- Baudelaire, C. (1996). *Opere*. A cura di G. Raboni e G. Macchia. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Betocchi, C. (1967). *Un passo, un altro passo*. Milano: Mondadori.
- Betocchi, C. (1980). *Poesie del sabato*. Milano: Mondadori.
- Betocchi, C. (1985). *Confessioni minori*. A cura di S. Albisani. Firenze: Sansoni.
- Betocchi, C. (1996). *Tutte le poesie*. A cura di L. Stefani. Milano: Garzanti.
- Betti, L. (1979). *Teta veleta*. Milano: Garzanti.
- Boccaccio, G. (1970). *Opere minori in volgare*. A cura di C. Marti. Milano: Rizzoli.
- Boiardo, M.M. (1986). *Opere*. A cura di F. Ulivi. Milano: Mursia.
- Bruno, G. (1863). *Spaccio de la Bestia Trionfante*. Milano: Daelli.
- Bulwer-Lytton, E. (1848). *Paul Clifford*. London: Chapman and Hall.
- Buonarroti, M. (1960). *Rime*. A cura di E.N. Girardi. Bari: Laterza.
- Cammarano, S. (2022). *Lucia di Lammermoor*. Edizione critica a cura di G. Dotto e R. Parker. Milano: Casa Ricordi.
- Carducci, G. (1902). *Poesie MDCCCL-MCM*. Bologna: Zanichelli.
- Carducci, G. (1959). *Odi barbare*. Testimonianze, interpretazione, commento di M. Valmigli. Bologna: Zanichelli.
- Carducci, G. (1993). *Opere Scelte di Giosuè Carducci*, vol. 1: *Poesie*. A cura di M. Saccenti. Torino: Utet.
- Carducci, G. (2006). *Levia Gravia*, libro I. A cura di B. Giuliattini. Modena: Mucchi Editore.
- Carducci, G. (2013). *Juvenilia (1850-1860)*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Corazzini, S. (1999). *Opere. Poesie e prose*. A cura di A.I. Villa. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Cucchi, M. (1976). *Il disperso*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1894). *Il piacere*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1900). *Il fuoco*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1921a). *Forse che sì forse che no*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1921b). *Notturmo*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1928). *Le faville del maglio*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1950). *Tragedie sogni e misteri*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1955). *Poesie complete. L'Isottèò, La chimera*. Interpretazione e commento di E. Palmieri. Bologna: Zanichelli.
- D'Annunzio, G. (1966). *Poesie, Teatro, Prose*. A cura di M. Praz e F. Gerra. Milano: Riccardi.
- D'Annunzio, G. (1964). *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio*. A cura di E. Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1968). *Versi d'Amore e di Gloria*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1979). *Le figlie del fuoco*. Trad. a cura di O. Macrì. Milano: Guanda.
- D'Annunzio, G. (1995). *Il trionfo della morte*. A cura di M. Balducci. Milano: Mondadori.

- D'Annunzio, G. (2001). *Elegie Romane*. Edizione critica a cura di M.G. Sanjust. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2006). *Maia*. Edizione critica a cura di C. Montagnani. Edizione nazionale delle opere di Gabriele D'Annunzio. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli italiani.
- D'Annunzio, G. (2017). *Elettra*. Edizione critica a cura di S. Campardo. Edizione nazionale delle opere di Gabriele D'Annunzio. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli italiani.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Darío, R. (1917). *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros cuentos*. Madrid: Mundo Latino.
- De Amicis, E. (1895). *La maestrina degli operai*. Milano: Treves. <http://www.braidense.it/dire/maestrina/indice.html>.
- De Angelis, M. (1976). *Millimetri*. Torino: Einaudi.
- De' Medici, L. (1914). *Opere*. A cura di A. Simioni. Bari: Laterza.
- De Nerval, G. (1952). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- De Nerval, G. (1972). *Chimere e altre poesie*. Trad. a cura di D. Grange Fiori. Torino: Einaudi.
- De Nerval, G. (1972). *Le figlie del fuoco*. Trad. a cura di O. Macrì. Milano: Guanda.
- Deledda, G. (1923). *Il flauto nel bosco*. Milano: Treves.
- Dumas, A. (1961). *Les trois mousquetaires*. Paris: Librairie Générale Française.
- Foscolo, U. (1948). *Opere*, vol. 1: *Poesie e prose d'arte*. A cura di E. Bottasso. Torino: Utet.
- Foscolo, U. (1985). *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. 1: *Poesie e carmi*. A cura di F. Pagliai et al. Firenze: Felice Le Monnier.
- Foscolo, U. (1994). *Opere*. A cura di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi. Torino: Einaudi-Gallimard.
- Frabotta, B. (1976). *Affeminata*. Rivalba: Geiger.
- Frabotta, B. (2018). *Tutte le poesie (1971-2017)*. Milano: Mondadori.
- Gatto, A. (1937). *Morto ai paesi*. Parma: Guanda.
- Ghislanzoni, A. (1879-90). *Aida. Opera in quattro atti*. Musica di G. Verdi. Firenze, Roma, Napoli, Londra: Regio Stabilimento Ricordi (Teatro alla Scala).
- Giacomo Da Lentini (1979). *Poesie*. Edizione critica a cura di R. Antonelli. Roma: Bulzoni.
- Gide, A. (1965). *Opere di André Gide*. Trad. a cura di E. Spagnol Vaccari. Milano: Feltrinelli.
- Gozzano, G. (1907). *La via del rifugio*. Torino: Streglio.
- Gozzano, G. (1917). *I colloqui*. Milano: Treves.
- Gozzano, G. (2015). *Le poesie*. A cura di E. Sanguineti. Torino: Einaudi.
- Guerrini, R. (1966). *Invettive*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Iacopone Da Todi (2010). *Laude*. A cura di M. Leonardi. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Kafka, F. (2004). *Aforismi di Zürau*. A cura di R. Calasso. Milano: Adelphi.
- Kavafis, K. (2021). *Prose e poesie*. Trad. a cura di R. Lavagnini e C. Luciani. Milano: Bompiani.
- Leopardi, G. (1927). *Canti di Giacomo Leopardi*. Edizione critica a cura di F. Moroncini. Bologna: Cappelli.
- Leopardi, G. (1973). *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*. A cura di F. Flora. Milano: Mondadori.
- Leopardi, G. (1938). *Canti*. A cura di L. Ginzburg. Bari: Laterza.
- Leopardi, G. (1993). *Canti*. A cura di N. Gallo e C. Garboli. Torino: Einaudi.
- Marino, G.B. (1913). *Poesie varie*. A cura di B. Croce. Bari: Laterza.

- Marino, G.B. (2007). *La lira*. Torino: Edizioni Res.
- Milton, J. (2005). *Paradise Lost*. Edited by G. Teskey. New York: W.W. Norton & Company.
- Morante, E. (1963). *Lo scialle andaluso*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1968). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1971). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Omero (1822). *Odissea*. Trad. a cura di I. Pindemonte. Verona: Società Tipografica Editrice.
- Orazio (1897). *Odi*. Trad. a cura di M. Rapisardi. Catania: Giannotta.
- Orazio (2016). *L'esperienza delle cose. Epistole, Libro I*. A cura di A. Cucchiarelli. Venezia: Marsilio.
- Ortese, A.M. (1953). *Il mare non bagna Napoli*. Torino: Einaudi.
- Palazzeschi, A. (1930). *Poesie*. Milano: Giulio Preda.
- Parini, G. (1929). *Poesie*. A cura di E. Bellorini. Bari: Laterza.
- Pascoli, G. (1912). *Sotto il velame*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, G. (1978). *Poesie*. Milano: Mondadori.
- Pascoli, G. (1994). *L'era nuova. Pensieri e discorsi*. Milano: Egea.
- Pascoli, G. (2002). *Poesie e prose scelte*. A cura di C. Garboli. Milano: Mondadori.
- Pascoli, G. (2016). *Myrica*. Edizione critica a cura di G. Nava. Bologna: Pàtron editore.
- Pasolini, P.P. (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. (1965). *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. (1998). *Romanzi e racconti 1946-1961*. A cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Pasolini, P.P. (2009). *Tutte le poesie*. A cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Pasolini, P.P. (1971). *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti.
- Pavese, C. (1961). *Romanzi*. Torino: Einaudi.
- Penna, S. (2017). *Poesie, prose e diari*. A cura di R. Deidier. Milano: Mondadori.
- Pessoa, F. (1992). *L'ora del diavolo*. Trad. a cura di A. Andreoli. Roma: Edizioni il segnalibro.
- Petrarca, F. (2008). *Rerum Vulgarium Fragmenta*. A cura di G. Savoca. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Piersanti, U. (2018). *Anime perse*. Milano: Marcos y Marcos.
- Poe, E.A. (1896). *Edgar Allan Poe*. A cura di E. Ragazzoni. Torino: Roux Frassati.
- Poe, E.A. (2006). *Poesie*. A cura di A. Cajumi. LiberLiber, edizione digitale a cura di C. Righi e A. Barberi. <https://www.liberliber.it/online/autori/autori/r-ernesto-ragazzoni/>.
- Pozzi, A. (2009). *Tutte le opere*. A cura di A. Cenni. Milano: Garzanti.
- Praga, E. (1969). *Poesie*. A cura di M. Petrucciani. Bari: Laterza.
- Prévert, J. (1997). *Paroles*. Paris: Gallimard.
- Previtera, A. (1905). *Irides. Sonetti*. Messina: Libreria editrice Ant. Trimarchi.
- Pulci, L. (1861). *Il Morgante*. A cura di R. Ramat. Milano: Rizzoli.
- Quasimodo, S. (1971). *Poesie e discorsi sulla poesia*. A cura di G. Finzi. Milano: Mondadori.
- Rimbaud, A. (2016). *Opere in versi e in prosa*. Trad. a cura di D. Bellezza (secondo la nuova traduzione del 1989). Milano: Garzanti.
- Rebora, C. (2008). *Frammenti lirici*. Edizione commentata a cura di G. Mussini et al. Novara: Interlinea.
- Rebora, C. (2015). *Poesie, prose e traduzioni*. A cura di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Rosselli, A. (1977). «Storia di una malattia». *Nuovi Argomenti*, 56. Nuova Serie, ottobre-dicembre, 185-96.

- Rosselli, A. (2012). *L'opera poetica*. A cura di S. Giovannuzzi. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Saba, U. (2001). *Tutte le poesie*. A cura di A. Stara. Mondadori, Milano [Meridiani].
- Sofocle (1926). *Le tragedie*. Trad. a cura di E. Romagnoli. Bologna: Zanichelli.
- Shakespeare, W. (1995). *Othello*. Edited by J.F. Andrews. London: Dent.
- Shakespeare, W. (1998). *Sonetti*. A cura di A. Serpieri. Milano: Rizzoli.
- Shakespeare, W. (2010). *Hamlet*. London: Penguin Books.
- Stecchetti, L. (1905). *Le Rime*. Bologna: Zanichelli.
- Sterne, L. (1813) *Viaggio sentimentale di Yorick*. Trad. a cura di U. Foscolo. Pisa: Co' caratteri di Didot.
- Tasso, T. (2022). *Gerusalemme liberata*. A cura di G. Gigante e T. Artico. Milano: Mondadori.
- Thomas, D. (1996). *Poesie e racconti*. A cura di A. Marianni. Torino: Einaudi.
- Trilussa (2004). *Tutte le poesie*. A cura di C. Costa e L. Felici. Milano: Mondadori [Meridiani].
- Ungaretti, G. (2016). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Verga, G. (1884). *Eros*. Milano: Treves.
- Verri, P. (2005). «*Il Caffé*». 1764-1766. A cura di S. Romagnoli e G. Francioni. Torino: Bollati Boringhieri.
- Vian, B. (1962). *Je voudrai pas crever*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur.

Miscellanee

- Di Benedetto, L. (a cura di) (1941). *Poemetti allegorico-didattici del secolo XIII*. Bari: Laterza.
- Poesia due* (1981). Milano: Guanda.
- La mano sulla carne* (1993). Mestre: Graphic House Editrice.

Epistolari

- Leopardi, G. (1988). *Epistolario*. A cura di F. Brioschi e P. Landi. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ortese, A.M.; Bellezza, D. (2011). *Bellezza, addio: lettere a Dario Bellezza. 1972- 1992*. A cura di A. Battista. Milano: Archinto.
- Pasolini, P.P. (1988). *Lettere 1955-1975*. A cura di N. Naldini. Torino: Einaudi.

Italianistica. Nuova serie

1. Canova, Leonardo; Lombardo, Luca; Rigo, Paolo (a cura di) (2021). *“A riveder la china”. Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo.*
2. Zuccala, Brian (2020). *A Self-Reflexive “Verista”: Metareference and Autofiction in Luigi Capuana’s Narrative.*
3. Lombardo, Luca (a cura di) (2020). *Albertino Mussato, “Epistole metriche. Edizione critica, traduzione e commento”.*
4. Favaretto, Matteo (a cura di) (2024). *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023).*
5. Pezzini, Enea (a cura di) (2025). *Le rime di Andrea Michieli detto lo Strazzola. Edizione critica e commento.*

Il volume presenta la prima edizione critica e commentata di *Invettive e licenze* (Garzanti, 1971), raccolta d'esordio di Dario Bellezza (1944-1996). L'opera segna una soglia storica: nei primi anni Settanta propone un nuovo paradigma di scrittura che ridefinisce il rapporto tra lo lirico e testo poetico. Grazie alla consultazione diretta dell'Archivio Bellezza e di autografi inediti, questa edizione ricostruisce per la prima volta l'evoluzione genetica del *corpus*. Tale approccio filologico rivela una nuova costellazione intertestuale e dimostra come Bellezza, usando il lessico della quotidianità e della sessualità, abbia creato una poetica capace di dissolvere il confine tra corpo vivo e corpo letterario.

Stefano Bottero è Dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dove ha insegnato Scrittura creativa. Ha pubblicato la monografia *Canali del nulla. Morte e letteratura nei primi decenni del Novecento* (Industria & Letteratura, 2025). È redattore di *Polisemie* e *Studi duemilleschi* e collabora con testate tra cui *Lingua italiana*, Treccani. Di Dario Bellezza, ha curato la riedizione dei saggi *In morte di Pasolini* (Rogas Edizioni, 2025).



Università
Ca' Foscari
Venezia