

||

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 mano la parola «affido».

15-16. in miseria. || E se] in miseria. | E se 16. al rumore solo |] all'aria solo | 17. delle 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 notte 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 prestito 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, speculare 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 scrittoria 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 quinary – 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 topico 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 attributo
 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 spaurì | 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'«oscenità» 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'Ambra 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
di belle anime in rivolta, 5

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
dell'oggi e l'oggi stringa come in una
morsa il domani pallido futuro
e tutto il tempo vada lento alla malora. 10

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

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
davanti alle labbra antiche dell'Alba. 20

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
se non restava che farmi penetrare. 30

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'abbassò al rango d'una squattera*; *Sicario che rintocchi i dolci baci*; *Le illogiche parole dell'amante*; *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*; *Smussa le tue femminine parti, angoscia*; *M'imprigion 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 ricsuazione 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 attraversa 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 consensit 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,
le fratte, le caverne, il fiume nero e lento; 5

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
vituperosa, affamata di simpatie e mattie; 10
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 «silenzi» 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'io 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 esibimbo», sciocchezze paritorite 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 dedicataria 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'allegria 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, | splendidi 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 sconcerto 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 incorporea 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 salvezza 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 dichiara in molteplici sedi.⁴²

42 D. Bellezza, *Congedo in Libro di poesia* (TP 544): «Pasolini Ginsberg Sandro Penna | e quanti altri maestri ebbero | 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 >sformavano< 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 poeticofilosofica 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.

10

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.

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'interr romperlo. 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 notarne 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 «schiacciare», 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
 di un'amicizia ormai tutta consumata: 5

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.

e 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 io 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. Scan- sione: 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 spenge 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 su 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 – implicata assertivamente tramite l’utilizzo reiterato del verbo *essere* secondo lo schema: $X > [\text{è/sono}] > Y$. 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. Scan-sione: 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'al-zarsi «senza rancore o bene». L'espressione, che apre il terzo verso, è tuttavia formulata ambigualmente 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», «scettro», «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 originaria 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'introyettamento 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 cristica 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 *covatto* da una pressione intrasoggettiva. Ciò che ne deriva sarà *depositato* «sulla carta», dunque tradotto in materia compositiva, formalizzata dall'atto scrittorio. 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'io

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 tripla 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 della 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'io 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'Ambra 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 inquadrato 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 *Ippolito 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 chiazze 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 relativa 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 «madri epilettiche», 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 «madri» 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 «madri 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 *Pregiera* 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 *Pregiera* 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 riconsuazione 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 «madri 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 imbocca 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*: «ate») [---]
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 darsi» – 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 contraltro della sua «gloria», B. posiziona infatti la «festa» (tema di memoria kavafisiana)⁹⁶ come dimensione dell'altro, «sradicato» dalle sue «passioni».

Come già in *Preghiera*, 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 circuirti | 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 | dominator 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 «mortalì» (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. Ah! 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 fanno 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 contraltro 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»; *Sotto ponte* 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'Eternità*, 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 Profezia*, 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. *Perpetravi 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'Ambra 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
battuti dalla mia carne reclusa,
farti ancora compassione, fiato
e voce risparmiare in queste querele
implacate dall'altrui esecuzione.

5

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

10

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 calzonì 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»: «volutezza» 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 volutezza»; Rapisardi 1875, 272-3: «E qual volutezza più grande dell'amore? Voluptates omnes amore imbecillores sunt, come dice Agatone nel Convito»; Ficino 1934, 131: «Il primo Amore pose nella volutezza: il secondo, nella contemplazione».

118 Gozzano 1917, 18, vv. 7-10: «che fa le notti lunghe e i sonni scarsi, | non dopo volutezza 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]). Inquadrato 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 | giovanile 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