

IV

Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello
guardo del nostro magro matrimonio.
E la notte mi possiede scialbamente,
aspramente tua e so che potrei
farla finita fingendo di morire.

5

Ma sulla soglia di casa arriverai fra poco.
Canterino le menzogne dirai a chi t'aspetta.
Presto il sonno ti ruberà e solo quando
dormirai sarai mio fino alla mattina.

Sorriderai anzi malcerto e forse a te
mi stringerai. E la stanchezza giovane
di te sarà più stanca se io l'addormento.

10

NA18 94 / IL71, IL91, TP 67

Documento: C8D17, C8D42

Dedica: A M(aurizio.) (C8D17)

La lezione presente in C3D42 è priva di varianti rispetto a NA18 e seguenti, e risulta dunque come una riscrittura [dat.] del testo basata sulle correzioni apportate a mano in C8D17.

C8D17 2. nostro magro matrimonio. |] nostro >finito< (*in interlinea*: «magro») matrimonio. | 3-5. E la notte mi possiede scialbamente, | aspramente tua e so che potrei | farla finita fingendo di morire. ||] E lenta la notte mi possiede tetra, | >tetramente< (*in interlinea*: «aspramente») tua e so che potrei | ammazzarmi fingendo >la poesia.< di morire || 6-7. casa arriverai fra poco. | Canterino] casa tornerai fra poco, | canterino 10. malcerto e forse a te] anzi malcerto >malsano< (*in interlinea*: «e forse») a te

Poesia di dodici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 5 / 4 / 3. Scansione: 10 11 12 10 12 - 14 [11+3] 16 [11+5] 12 [7+5] 14 [4+10] - 10 13 [5+8] 13 [7+6]. Il testo tematizza il rapporto tra il soggetto scrivente e un altro da sé maschile – il cui genere è esplicitato dall'impiego dell'aggettivo «mio» nel v. 9. L'osservazione di questo dato risulta significativo per identificare le coordinate ispirative della poesia, che interrompe – con l'apertura della quarta sezione della raccolta – la sequenza dedicata ad Amelia Rosselli. A questo proposito, si registra che, pur essendo pubblicata nella silloge *Licenze* in NA18, contenente sette poesie a lei riferite, in C8D17 *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello* reca la dedica «A M(aurizio)»,¹ specificante dunque una referencia diversa. La dedica risulta tuttavia assente in C8D42 e, successivamente, in IL71 e seguenti. A fronte di questi

1 Cf. commenti a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* e *Nessuna notte risarcirà quella notte* – pubblicata in NA18 come poesia precedente a *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, e recante la dedica «A Maurizio».

dati, è possibile ipotizzare la confluenza, nelle ragioni dello scarto, di un motivo relativo alla fine della necessità della specificazione: nella raccolta in volume, infatti, l'orientamento dedicatorio non più riferito a Rosselli è già suggerito dal posizionamento nella diversa sezione, oltre che dall'impiego dell'aggettivo al maschile.

La prima strofa è aperta da una dichiarazione del soggetto scrivente relativa al proprio stato di insonnia, nei confronti di cui esprime un senso di insofferenza veicolato dall'interiezione «ahimè», a conclusione della proposizione esclamativa. A questa segue il sintagma «L'anello», separato tramite *enjambement* dal verbo «guardo» che viene anticipato, in anastrofe, dal proprio oggetto. La stessa modalità di anticipazione determina la prolessi dell'aggettivo «magro», metaforicamente riferito al «matrimonio». Quest'ultimo viene impiegato per indicare in senso figurato l'unione tra l'io e l'altro, la cui assenza viene tematizzata nella composizione come fattore direttamente responsabile della sofferenza esperita. La sequenza «nostro magro matrimonio», inoltre, formalizza un'accumulazione allitterativa delle consonanti nasali, della liquida rotica, e della vocale «o» in punta dei tre lemmi. L'intervento di cassatura e sostituzione, in C8D17, dell'aggettivo «finito» impiegato originariamente, evidenzia così una precisa volontà autoriale rispetto alla determinazione del contesto fonico. In aggiunta, appare ridotto il grado di tragicità: l'essere terminato del «matrimonio», nella lezione definitiva, è un dato che appare deducibile dal contesto diegetico, ma non viene citato apertamente.

La consequenzialità tra lo stato di sofferenza e il simbolico *guardare l'anello* è suggerita dall'impiego della congiunzione coordinante in apertura del v. 3, con cui si apre un periodo esteso per i restanti tre versi della strofa. Questi, ancora, appaiono focalizzati sull'esperienza soggettiva nel momento presente, che risulta come una circostanza di *possessione* da parte della «notte». Lo stato di angoscia, evocato nuovamente tramite metafora, è attenuato dall'avverbio «scialbamente», posizionato diaforicamente in fine di verso. A questo segue infatti un secondo avverbio: «aspramente» (v. 4), riferito alla paternità dell'altro nei confronti della «notte» stessa, connotata come «tua». La tensione al dispositivo della ripetizione è già osservabile nella prima lezione del testo, dove la concordanza tra la fine del v. 3 e l'inizio del v. 4 appariva determinata non da una diade avverbiale, ma dall'allitterazione dettata dai lemmi «tetra» e «tetramente». Come già a proposito del v. 2, inoltre, l'intervento testuale sul v. 5 appare orientato alla generazione di un contesto ripetitivo-allitterativo, determinato dalla sostituzione dell'originale «ammazzarmi» con «farla finita», in risonanza con il «fingendo» conseguente. In fine di verso, l'oggetto di tale *finzione* – localizzato nel «morire» in sostituzione della «poesia» – interviene a dotare il passaggio di una sfumatura tragica.

Il discorso non viene tuttavia polarizzato dal tema suicidario: nel verso successivo, questo incontra una brusca battuta d'arresto determinata dall'impiego, in apertura, della congiunzione avversativa, e dal riferimento al movimento dell'altro come prossimo all'*arrivo* (nella lezione di C8D17: al *ritorno*). La seconda e la terza strofa sono così dedicate alla proiezione del soggetto scrivente nei confronti della futura presenza dell'altro da sé. Alla dichiarazione del v. 6, conclusa dal punto fermo (che contribuisce a connotarla in senso assertivo), segue una seconda proposizione aperta e chiusa nello spazio del singolo verso – ordinata, come la precedente, in maniera anastrofica. Il senso di leggerezza apportato dall'arrivo dell'altro è veicolato dall'aggettivo «cantarino», già impiegato in *Se penetravo il ragazzo ribelle in riferimento* agli «uccelli», di

derivazione gozzaniana.² A tale sfumatura corrisponde la descrizione generale dell'incontro – in cui il poeta si ritrae mediante la perifrasi «chi t'aspetta» – che appare inquadrato in una cornice di familiarità affettivo-relazionale. L'elemento del «sonno», contrapposto a quello dell'*insonnia* implicato nel v. 1, è connotato positivamente: «solo» con il suo sopraggiungere l'altro da sé può essere detto «mio» dal poeta (condizione che «la mattina» interverrà a interrompere).

La strofa conclusiva, con cui B. prosegue nella verbalizzazione della propria proiezione immaginativa, è quindi dedicata agli ipotetici avvenimenti del risveglio. Qui l'altro da sé è ritratto *sorridente* ma «malcerto», dunque collocato in un frangente esperienziale che prelude al distacco dal soggetto scrivente: l'*abbraccio* che li unisce è contestualizzato in senso ipotetico. A questo segue, nel v. 11, una nuova (ultima) proposizione aperta da congiunzione coordinante, con cui il poeta si esprime a proposito della «stanchezza» che interviene a seguito di una notte, per lui, insonne. Il sostantivo è dunque connotato come «giovane» e, ancora in linea con lo stilema ripetitivo, «più stanca». Appare inoltre come oggetto ultimo di un *addormentamento* posto in atto dall'io stesso, che interagisce con la propria condizione fisica in una cornice di sdoppiamento fenomenologico-ontologico. L'accadere della «stanchezza», rapportato ancora all'altro da sé (che costituisce per essa un termine di paragone *anagrafico*), interessa infatti la sua persona come un fenomeno di cui l'io gestisce non solo l'incidenza, ma l'intensità. Si osserva così un approccio identico a quello già espresso nel v. 5, dove il «farla finita fingendo di morire» appariva presentato come una possibilità determinata dal soggetto stesso nei confronti di sé stesso.

Oltre all'alto grado di agentività riflessiva, i due passaggi testuali appaiono connessi da una comune radice ispirativa. Questa è localizzabile nel Rimbaud di *Une saison en enfer*, che inserisce nella conclusione di *Nuit de l'enfer*³ la specificazione: «Je meurs de lassitude», tradotta da B.: «Muio di stanchezza» (Rimbaud 2016, 254-5). L'espressione porta infatti a un punto di culmine un discorso di ordine suicidario (come dichiarato da Rimbaud in apertura del testo)⁴ radicato nel frangente *notturno* – come poi quello di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*. Il nesso estetico appare così coincidente con quello impiegato da B., che tuttavia ne scorpora gli elementi come parti un discorso allargato e orientato, in linea con l'impostazione monomaniacale della sua poetica, al rapporto con l'altro maschile. La sussistenza della connessione tra i due testi è inoltre suggerita dall'elemento dell'«anello», significativamente rilevato dal posizionamento in punta del primo verso e già presente, anch'esso, in *Nuit de l'enfer*: «Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'*anneau*?».⁵

2 G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità* in Gozzano 1917, 65: «la canzone d'un grillo canterino | mi diceva parole, a poco a poco,».

3 Il testo costituisce un elemento intertestuale di interesse, in senso allargato. Oltre ai punti di contatto tra questo e la versificazione di B., a livello estetico, in *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello e È notte nel cuore e il viaggio all'inferno* (cf. commento al testo) se ne registra l'importanza all'altezza della dichiarazione archetipica sul rapporto tra l'io e la «storia» – cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

4 Rimbaud 2016, 250: «J'ai avalé une fameuse gorgée de poison», tradotto da B.: «Ho inghiottito una fenomenale sorsata di veleno.» (Rimbaud 2016, 251); cf. commento a *È notte nel cuore e il viaggio all'inferno*.

5 Rimbaud 2016, 252, tradotto da B.: «Volete che io sparisca e che mi tuffi alla ricerca dell'*anello*?».

Se nelle belle notti di luna allarmavi
 le tue canzoni di una struggente malia,
 acquisto dei tuoi sensi esercitati
 a troppi anni di allegria lussuria,
 sotto il cielo mezzo nero mi sentivo 5
 meno fiero di te, spodestato, come
 un re in esilio. Tutta la notte
 e la malinconia calavano su di te,
 rapito ad altri accessi, altri paradisi
 che la mia intelligenza o il mio sesso. 10

Era un tradimento senza tradimento
 il tuo, senza contraddizione. E io
 non alzavo un lamento. Poi la strada
 risucchiava le nostre solitudini,
 le riportava a letto. 15

NA14 65 / IL71, IL91 68 / P02 14 / TP 68

Poesia di quindici versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 10 / 5. Scansione: 13 [9+4] 13 [5+8] 11 10 12 12 10 [5+5] 14 [7+7] 13 [7+6] 11 - 12 [6+6] 11 11 12 7. Il testo tematizza il rapporto tra l'io scrivente e un altro da sé maschile in un orizzonte notturno. Questo è dichiarato all'inizio del v. 1, in cui il poeta fissa le coordinate estetiche del frangente esperienziale con l'espressione «belle notti di luna» in cui, insieme all'altro, è immerso. Prosegue così il discorso intertestuale con la rimbaudiana *Nuit de l'enfer* – iniziato nella poesia precedente⁶ – in cui già si legge: «*le claire de lune quand le clocher sonnait douze*», tradotto da B. in «*il chiaro di luna quando il campanile suonava dodici*» (Rimbaud 2016, 250-1. Il corsivo è riprodotto come seconda edizione). Il τόπος romantico del rapporto tra l'io in uno stato malinconico-sofferenziale e l'elemento della luna, a cui qui B. afferisce, assume un valore archetipico nella contemporaneità poetica – e appare attestato, inoltre, presso diversi tra gli autori di riferimento per la formazione della sua poetica. Un esempio tra i più significativi in questo senso è quello leopardiano de *Il tramonto della luna* – a cui, pure, B. sembra guardare nella composizione di *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, considerata l'occorrenza del sostantivo «cielo» inquadrato in senso spaziale in entrambi i testi («sotto il cielo»: «a confine del cielo» [Leopardi 1993, 270]).

Oltre a fornire le coordinate temporali del dato esperienziale, il v. 1 introduce l'azione dell'altro come un metaforico *allarmare* – separato tramite *enjambement* dall'oggetto relativo, «le tue canzoni», in apertura del verso successivo. Il contesto notturno (plurale e, dunque, seriale) è presentato come teatro di un *immalinconimento* posto in atto dall'altro nei confronti delle proprie «canzoni» – dinamica rispetto a

⁶ Cf. commento a *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*.

cui il poeta esprime, nei vv. 5-7, dei sentimenti di disagio. La «struggente malia» che l'altro da sé immette nel *canto* è specificata come un «acquisto» dei «sensi», addomesticati da una pluriennale («troppi anni») attitudine comportamentale lasciva e *lussuriosa*. Nell'utilizzo del termine «malia» si registra, inoltre, una ripresa dannunziana. Questa è suggerita, oltre che dalle plurime occorrenze del termine nell'opera del pescarese, dalla presenza dello stesso nella *Settima Ballata* dell'*Isotteo* (già citato da B. in apertura di *Invettive e licenze*)⁷ in cui si legge: «il senso mi cingean di tal malia | ch'io mi credeva udire».⁸ Il calco è supposto in funzione sia dalla sua identificazione come un secondo punto di contatto con il testo di D'annunzio, sia dalla comune collocazione del sostantivo in un contesto uditivo – stabilito, in *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, dalle «canzoni».

Il disagio del poeta (esperito, dunque, a fronte dell'identificazione in queste di una vena malinconica dettata dall'«allegra lussuria» dell'altro) è verbalizzato tramite i termini neutri del sentirsi «meno fiero» e «spodestato», a cui segue una similitudine esplicativa, spezzata dall'*enjambement* tra i vv. 6-7, in cui si osserva un'ulteriore ripresa di area rimbaudiana. Il nesso sostantivale-locativo «re in esilio» appare infatti riprendere e risemantizzare la celebre definizione data da Verlaine a proposito di Rimbaud nel capitolo a lui dedicato ne *I poeti maledetti* (celebre opera antologico-critica pubblicata nel 1884) – in cui lo caratterizza come: «angelo in esilio» (Verlaine 2017, 39; originale: «ange en exil», 38). Alla dichiarazione sullo stato emotivo segue, nello stesso verso, un ulteriore riferimento al contesto notturno – formulato, stavolta, in maniera singolare. Con questo si apre il secondo periodo sintattico, la cui conclusione coincide alla fine dalla prima strofa, nel v. 10.

Nello spazio dei quattro versi il discorso è focalizzato dal poeta sul senso di «malinconia» esperito a fronte, come già dichiarato nei vv. 3-4, dei comportamenti lascivi adottati dall'altro da sé in rapporto a soggetti terzi. Questi vengono citati nuovamente nel v. 9, in cui l'altro appare «rapito da altri accessi» e da «altri paradisi». Il secondo termine della coppia, in particolare, costituisce un punto di interesse semantico, ponendosi come ulteriore richiamo al frangente della poesia ottocentesca francese di area maledettistica. Già impiegato nei testi di *Al capezzale dei giorni insieme vissuti* e *Fumavi sigarette drogate*, il termine «paradisi» riprende infatti i baudelairiani *Paradisi artificiali*, in riferimento allo stato di alterazione indotto dall'assunzione di stupefacenti. Al dato relativo al comportamento sessuale, B. accosta così quello della droga – in linea con una pratica associativa ampiamente osservabile in *Invettive e licenze*. Nella sede di *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, l'occorrenza della coppia appare tuttavia caratterizzata dalla prospettiva di *malinconia* – e, *mutatis mutandis*, di gelosia – di B., che considera tali comportamenti come una fonte di distacco dalla propria persona. Gli «accessi» e i «paradisi» intervengono infatti a *rapire* la controparte relazionale, sostituendosi all'«intelligenza» e al «sesso» del poeta stesso.

Il sentimento di dolore esperito dall'io (che viene proiettato sull'altro, come si osserva nel v. 8) appare «giustificato» nell'apertura della seconda strofa come frutto di un paradossale «tradimento senza tradimento». La valutazione ridimensiona

⁷ Cf. commento a *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

⁸ Cf. G. D'Annunzio, *L'Isotteo* in D'Annunzio 1968, 389.

la negatività del comportamento dell'altro da sé in termini di medietà – che negano la sussistenza di un vero e proprio dramma relazionale e determinano la reazione dell'io scrivente. Quest'ultimo, nei due versi successivi, presenta infatti il proprio atteggiamento effettivo in termini di passività. Collocando il pronome personale di prima persona a conclusione del v. 12, inoltre, il poeta crea una corrispondenza con quello di seconda – posto, specularmente, in apertura. Il termine della «contraddizione» appare impiegato come correlativo testuale-formale della contrapposizione tra i due soggetti – stabilita sul piano delle stesse circostanze tematizzate dalla poesia. Nei tre versi il poeta formalizza infatti un'opposizione speculare:

- [dato relativo all'altro da sé] v. 11: «tradimento senza tradimento»
- [momento correlativo] v. 12: «senza contraddizione»
- [dato relativo al sé] v. 13: «non alzavo un lamento»

La reiterazione del procedimento per-negazione appare rispondere a una ragione antifrastica, che orienta il testo in direzione di un'autonarrazione sofferenziale attenuata dallo strumento retorico. Alla stessa ragione compositiva di ordine attenuativo rispondono gli ultimi tre versi, aperti da un'ulteriore contestualizzazione delle coordinate esperienziali – stavolta scandita sul piano locativo e non più temporale. L'elemento della «strada», personificato e dotato di un'agenzia (metaforica) sui due soggetti antropologici, *risucchia* le rispettive «solitudini», operando dunque un gesto di sussunzione teso all'attenuazione del dolore. Queste sono *riportate* «a letto»: condotte a uno stato di azzeramento percettivo e di cessazione della sofferenza. La poesia assume così uno statuto particolare in *Invettive e licenze*. Nella larga parte dei testi della raccolta, l'operazione compositiva appare tesa alla dichiarazione immediata dello stato di dolore, presentato in termini estremizzati e totalizzanti (come sottolineato da Giorgio Manacorda)⁹ e non, come accade in *Se nelle belle notti di luna allarmavi*, mediati da una tensione attenuativa.

9 G. Manacorda, *Versi spudorati* in AAC96 23.

Vai a rubare ad una città lontana.
Non cresce la tua età ma torni indietro

e il medico dei pazzi sentenza la tua
dolcissima insania. Oh! Uccidimi

prima che bruci fino all'ossa.

5

NA19 111 / IL71, IL91 69 / P02 15 / TP 69 / PV19 85

NA19 5. all'ossa.] all'osso.

Poesia di cinque versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 2 / 1. Scansione: 13 [5+8] 11 - 13 [7+6] 12 - 9. Il primo verso è concluso in coincidenza della fine della prima proposizione – focalizzata sul comportamento dell'altro da sé a cui, per tutta l'estensione del testo, il poeta si rivolge. Questo è collocato in una cornice surreale e descritto nell'intento di «rubare a una città lontana». L'immagine onirica (che costituisce il primo termine di una coppia, completata nel v. 2) riprende un'associazione già gozzaniana dei termini della città e della lontananza – in *L'analfabeta*: «Ma non amava le città lontane» (Gozzano 1907, 18). La sussistenza del riferimento appare suggerita, inoltre, dall'occorrenza dell'aggettivo «dolce» nel verso di apertura della quartina successiva nel testo gozzaniano (v. 33), coincidente con la connotazione – al superlativo – formulata da B. a proposito dell'«insania» dell'altro. Un ulteriore punto di contatto tra i due testi è localizzabile a proposito del tema del *tornare indietro*, evocato a conclusione del v. 2 di *Vai a rubare ad una città lontana*. e, in *L'analfabeta*, in cinque differenti versi¹⁰ (il secondo dei quali, ancora, nella quartina aperta da «dolce»).

Nel secondo verso, B. prosegue il discorso sul piano surreale integrando nel discorso una seconda immagine onirica relativa all'«età» dell'altro. A questa è associato un carattere di *immobilità*, espresso dalla formula negativa «non cresce», il cui verbo costituisce un punto di interesse. Oltre a presentarsi in altre quattro occorrenze¹¹ in *Invettive e licenze* (a cui si aggiungono il caso sostantivale di «crescita»¹² e quello aggettivale di «cresciuti»),¹³ il discorso sulla *non-crescita* sovverte la prospettiva espressa a conclusione del primo testo della raccolta: «Ora mi nascono le unghie

10 Gozzano 1907, 18, v. 26: «l'umile casa ove ritorno solo.»; v. 35: «quei che ritorna a questa casa pura»; vv. 117-19: «Dice: "Ritorna il fiore e la bisavola. | Tutto ritorna vita e vita in polve: | ritorneremo, poichè tutto evolve"».

11 Cf. Infante di una infanzia un po' cresciuta; Perpetravi silenzi; «hai il disordine nel cervello, l'anima cresce»; Solo nel sogno ritornerai, ma: «Invece la monotonia cresce dal fondo»; Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha: «e avventura dell'io che si è stancato di crescere.»

12 Cf. *Spia i sonni e le marchette, le stente lirette*: «e adulterata della crescita borghese».

13 Cf. *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno.*: «ricovero degli animosi non cresciuti.».

come ai morti». ¹⁴ Laddove la condizione ontologica del poeta è definita in uno stato di paradossale prosecuzione ‘a oltranza’ della *crescita* fisiologica, quella dell’altro da sé assume i caratteri di una fissità surreale – connessa, come secondo termine della coppia, a un’altra azione paradossale (il *furto* ai danni di una «città lontana»). La particolare rilevanza dell’espressione è inoltre suggerita dalla sua formulazione in senso anastrofico – a differenza di quanto si osserva nel resto della strofa. Sia il v. 1 che la seconda proposizione nel v. 2, introdotta dalla congiunzione avversativa, seguono infatti un ordine sintattico standard; al contrario, «la tua età» risulta posposta al verbo e assume, così, uno statuto differenziato.

La seconda strofa è aperta nel v. 3 dalla congiunzione coordinante «e». Questa è utilizzata in contrapposizione al «ma» del verso precedente, a cui appare sostituirsi in una dinamica di inversione logica. Il secondo verso è infatti ancora dedicato al discorso surreale: in esso non si registra alcuna variazione a livello di tematizzazione. Tuttavia, il poeta vi colloca la congiunzione avversativa, e pospone la coordinante in uno snodo, invece, di cambiamento – sia tematico che strofico. Il posizionamento appare così ossimorico e rispondente a una ragione di contrapposizione che connota, in aggiunta, il *focus* stesso della seconda strofa. A un discorso originariamente dedicato alla descrizione dei comportamenti surreali dell’altro, segue una specificazione relativa al suo stato di *pazzia* – che viene *sentenziata* dal «medico dei pazzi»: perifrasi idiomatica già attestata nel frangente letterario e drammaturgico contemporaneo, ¹⁵ dalla sfumatura dispregiativa. Il grado negativo di quest’ultima (a cui, pure, risulta uniformato il tono del verbo *sentenziare*) è contrapposto a quello positivo del sintagma «dolcissima insania», in apertura del verso successivo e separato dall’aggettivo possessivo tramite *enjambement*. Oltre al passaggio tra i vv. 3-4, il dispositivo di contrapposizione è impiegato nuovamente con l’apertura del nuovo periodo sintattico dopo l’interiezione «oh!» (stilisticamente conforme all’«ahimè!» posizionato nel primo verso della sezione). Allo stato di *dolcezza* dell’altro da sé, il poeta oppone una richiesta di morte.

Il verso conclusivo è separato dal resto del testo in posizione singola (sistemazione appare un ulteriore richiamo al v. 8 di *Ma non saprai giammai perché sorrido.*), ed è dedicato alla specificazione temporale relativa all’omicidio invocato nella conclusione del v. 4, da cui è separato ancora per *enjambement*. La preghiera rivolta dall’Io scrivente all’altro da sé è formulata in termini tragici: l’essere *ucciso*, nella sua prospettiva nuovamente onirica, deve verificarsi «prima che bruci fino all’ossa», dunque anticipando l’incorrere di uno stato di dolore estremo. La sostituzione, nel passaggio da NA19 a IL71 e seguenti, del sostantivo singolare «osso» con «ossa», risponde a una ragione di innalzamento del grado di solennità nel tono discorsivo. La forma plurale appare infatti come una tessera lessicale maggiormente connotata in senso

14 A proposito del valore emblematico del componimento rispetto alla poetica della raccolta – e, in particolare, dell’ultimo verso – si rimanda, per approfondimento, al commento relativo.

15 Un esempio significativo a livello intertestuale e intermediale è costituito da: E. Scarpetta, *O miedeco d’e pазze* – rappresentato per la prima volta nel 1908 al Teatro Sannazaro di Napoli (Sapienza 2018, 77-89). Il testo drammaturgico è poi trasposto e adattato alla sede cinematografica nel 1954 in: M. Mattioli, *Il medico dei pazzi*.

arcaizzante, e attestata in maniera significativa nel frangente della poesia di area romantica-sepolcrale. A questo proposito (oltre a fare riferimento all'impegno petrarchesco e dantesco,¹⁶ e all'archetipo foscoliano di *In morte del fratello Giovanni*¹⁷ come punti chiave per la formazione dell'intertesto stilistico ed estetico di B.) è interessante notare come la scelta del plurale risponda a una *ratio* compositiva già dannunziana. Consultando i dati IntraText, si registrano infatti duecentoquarantasette occorrenze di «ossa» a fronte di centodieci per «osso» e ventisette di «ossi».¹⁸ Utilizzando il termine «ossa», inoltre, B. formalizza un'ulteriore ripresa gozzaniana da *Alle soglie* (vv. 19-20: «e l'ossa e gli organi grami, al modo che un lampo nel fosco | disegna il profilo d'un bosco, coi minimi intrichi dei rami.»).

16 Tra le occorrenze dantesche, maggiore risalto assume quella di Inf XX 91 («Fer la città sovra quell'ossa morte;») in considerazione della presenza di un precedente riferimento al canto, con cui B. appare già stabilire un rapporto interdiscorsivo nella composizione di *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* (cf. commento al testo). Relativamente all'opera di Petrarca, tra le occorrenze registrate nel *Canzoniere* la più significativa in termini di referenza intertestuale risulta quella di *Chiare, fresche et dolci acque*, (v. 16: «fuggir la carne travagliata et l'ossa.»); oltre alla registrazione del sostantivo, si osserva infatti nella poesia una triplice ripetizione dell'aggettivo «dolce» (due occorrenze singolari nei v. 41 e v. 58, e una plurale nel v. 1, a cui si aggiunge l'avverbio «dolcemente» – F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2008, 207-9) impiegato da B. nel v. 4.

17 U. Foscolo, *Dei Sepolcri* in Foscolo 1994, 18: «Straniere genti, almen l'ossa mie rendete».

18 Dati consultabili in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAG.HTM.

La sapevi lunga. Imposte
che sbattevano al tuo ritorno
infuriato. Qualcuno t'aveva
pedinato, mostrato la sua
perfida erezione.

5

Sul letto cercavi di dormire
e io ti dicevo che eri «Dio».

IL71, IL91, TP 70

Documento: C8D22

Datazione: 1970

La datazione è aggiunta nel rigo successivo all'ultimo verso, all'altezza del punto fermo. Vengono inoltre annotati l'aggettivo «perfida» in corrispondenza della conclusione del v. 5 e, sulla stessa riga orizzontale, all'altezza del centro del foglio, il numero «1» – laddove un «2» è aggiunto a lato (ancora destro) del testo di *Il tè bollente e i pasticcini*, manoscritto di seguito sullo stesso foglio.

5. perfida erezione. [] infelicità in erezione. 6. di dormire [] di leggere 7. «Dio».] “Dio.”

Poesia di sette versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 5 / 2. Scansione: 8 9 10 9 6 - 10 10. Il testo è composto da sei frammenti memoriali dell'io scrivente, che focalizza il proprio atto di ricordanza su una dinamica relazionale condivisa con un altro da sé maschile. La tematizzazione dell'incontro notturno, dell'insonnia, dell'aggressività e della sessualità omogenerica risulta organica alla poetica della quarta sezione e, più in generale, di *Invettive e licenze*. A proposito del carattere di omogeneità compositiva del testo, è possibile osservare come, anche, gli interventi registrati nel passaggio da C8D22 a IL71 e seguenti risultino orientati in tal senso. La sostituzione del termine «infelicità» con «perfidia» nel v. 5 aumenta infatti la polarizzazione del discorso in senso conflittuale (a un elemento passivo e riflessivo segue, nella seconda lezione, uno legato alla sfera della *cattiveria* e dunque a una scansione negativa della relazionalità sessuale). Parimenti, la sostituzione del verbo «leggere» con «dormire» esclude dal discorso poetico un elemento che, se impiegato, sarebbe risultato un *hapax* nella raccolta. L'elemento del dormire (come anche, in senso allargato, i temi del *sonno* e dell'*insonnia*), al contrario, risulta ampiamente attestato in *Invettive e licenze*.¹⁹

19 Oltre alla diffusa tematizzazione dell'orizzonte notturno, e in specifico riferimento al verbo *dormire*, si registrano nella raccolta cinque occorrenze in infinito presente (cf. *Se penetravo il ragazzo ribelle* – due unità; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*), e sette in di diversa coniugazione (cf. *Dormivi o eri sveglia quando materna*; *Mi sveglio e non dormo ahimè!* *L'anello* – due unità; *Come il sonno si agita nel mio cervello* – due unità; *M'imprigiono insonnia e ti ripeto*; *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*).

Il v. 1 è aperto dall'espressione idiomatica *saperla lunga* impiegata al passato come elemento descrittivo riferito all'altro da sé. Questo assume un ruolo protagonista all'interno del testo, che risulta dedicato interamente alla sua figura. Al punto fermo, segue nel primo verso il lemma «imposte» che genera un'ambiguità sulla natura verbale o sostantivale – a cui contribuisce il troncamento per *enjambement* impiegato nella separazione dal pronome relativo (che risolve, in apertura del verso successivo, l'incertezza sintattica). Al frammento iniziale segue così nei vv. 1-3 un secondo scorcio ricordativo, stavolta orientato in maniera narrativa e immaginifica. L'assenza di un verbo principale aumenta il senso di frammentazione del discorso, che appare procedere per singole tessere memoriali. Il «ritorno» dell'altro è connotato metonimicamente come «infuriato» (il movimento in vece della persona) ed è posto in corrispondenza dello *sbattere* delle «imposte». La connessione tra i due elementi implica un'antropizzazione degli oggetti *sbattenti*, che risultano agire autonomamente data l'assenza di una specificazione sul soggetto che, attivamente, *le sbatteva* (persona implicitamente identificabile nell'altro).

Come già il primo verso, il v. 3 è separato in due segmenti sintattici – rispettivamente: conclusione e inizio di periodo. L'accostamento tra l'aggettivo e il pronome, tra cui è posizionato il punto fermo, formalizza un'opposizione tematizzata dallo stesso discorso poetico, che tratta della ragione per cui l'altro da sé era, al momento del «ritorno», «infuriato»: un *pedinamento* messo in atto da un indefinito «qualcuno». Il fenomeno, inquadrato ancora al passato, è accostato nel v. 5 a un secondo accadimento violento. Il medesimo soggetto terzo ha infatti «mostrato» la propria «erezione», che viene ancora connotata in maniera metonimica nel v. 6 come «perfidia» (l'erezione della persona in vece della persona). La confluenza del *pedinamento* e dell'esposizione dei genitali come ragioni della *furia* dell'altro da sé è suggerita, oltre che dal contesto discorsivo, dell'accostamento rimico «pedinato»: «mostrato», separati dal segno interpuntivo. Il secondo periodo sintattico è così portato a conclusione nello spazio di tre versi (vv. 3-5), come già il precedente – aperto anch'esso nel secondo segmento del v. 1.

I due versi conclusivi, omometrici, descrivono la situazione esperita a seguito del «ritorno infuriato». I due soggetti sono collocati «sul letto», in un contesto di intimità relazionale, e fanno fronte a una situazione di insonnia. A ciascuna delle due persone è dedicato un verso: il primo (v. 6) è riferito all'altro da sé, descritto come intento a *cercare* «di dormire»; il secondo (v. 7) all'io scrivente, che conclude il testo ricordando il proprio atto di parola. Torna osservabile, in conclusione, il punto relativo all'omogeneità tematica e terminologica della poesia rispetto al contesto allargato della raccolta. Il sostantivo «Dio» (manoscritto in C8D22 tra virgolette alte, convertite in caporali nelle sedi a stampa) presenta infatti altre otto occorrenze in *Invettive e licenze*,²⁰ ed evoca un tema centrale per la poetica in B. in senso generale: il rapporto con un'alterità spirituale, assoluta, la cui assenza è fonte di dolore. L'utilizzo del sostantivo in senso attributivo, in particolare, costituisce un tratto interessante come marcatura stilistica peculiare. Più che le occorrenze esclamative (ad. es.: in *A Pier*

20 Cf. *Infante di una infanzia un po' cresciuta*; *Dio mi moriva sul mare*; *Dormivi o eri sveglia quando materna*; *A Pier Paolo Pasolini*; *Se viene la guerra*; *All'Ambra Jovinelli*; *Prendo il sonnifero immortale e lunare*; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*.

Paolo Pasolini: «Dio! Non attendo che la morte») e idiomatiche (ad es.: in *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*: «Sono innocente dinanzi a Dio»), risultano significativi i casi in cui il sostantivo è adoperato nel frangente dell'associazione – come nel caso presente – a un soggetto antropologico (cf. ad es.: *Dio mi moriva sul mare*). La peculiarità dell'impiego del termine, inoltre, assume rilevanza considerata la trasversalità delle occorrenze dello stesso nell'opera generale del poeta – che tematizza il rapporto con la figura di Dio fino alle ultimissime fasi della sua composizione.²¹

21 Un esempio è offerto in MDB06 112, dove tra le poesie raccolte nella sezione *Inediti, rari, – variante – e tracce* figura *La sofferenza del corpo* – vera e propria invocazione a Dio («La sofferenza del corpo | Dio abbine pietà | Lo sconvolgimento aumenta | Dio abbine pietà») in cui, inoltre, risulta integrata una componente testuale di origine biblica («col nemico allontana da me | il calice amaro», in riferimento a Lc, 22, 42).

Dalla storia dei nostri poveri giorni
i malanni solo fanno capolino.

Chi ti tiene oramai più feroce
ti sa e più mansueto e io
mi consolo nella mia sporca

5

cucina a lavare i piatti, a
sparlare di te che non sai di tutto
questo nulla che possa consolarmi.

NA19 115/ IL71, IL91 71 / P96 13 / NIP08 64 / TP 71 / PSN96 812 / AMD21 22

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 3. Scansione: 12 10 - 11 9 9 - 9 11 11. Il discorso poetico è scisso in due periodi corrispondenti, rispettivamente, ai vv. 1-2 e vv. 3-8. La prima strofa risulta distinta dalle successive sia sul piano dell'estensione che su quello della scansione sintattica. L'assetto anastrofico osservabile in essa è impiegato dal poeta per rimarcare la sfumatura dichiarativa dell'osservazione sul *fare capolino* dei «malanni», dislocata in posizione conclusiva. Il movimento di questi ultimi, personificati, si attesta nella «storia» del tempo di relazione trascorso dall'io scrivente con un altro da sé – vero e proprio *quid* tematico della composizione. Tale relazione è presentata in termini negativi dall'espressione figurata «poveri giorni», rilevata dal posizionamento in punta del primo verso, in cui si identifica un'eco della celebre aria del *Trovatore* verdiano *Giorni poveri vivea* (Budden 1986, 102).

Dal punto di vista semantico, risulta significativo notare come il lemma «malanni» sia impiegato da B. nella sola altra sede del poemetto *Al Circo Massimo* – uscito in NA15 (dunque esattamente un anno prima della prima pubblicazione di *Dalla storia dei nostri poveri giorni* in NA19) e poi ripubblicato nell'*Appendice 1968-1988 di Libro d'amore*.²² L'assenza di occorrenze successive a IL71, e dunque la localizzazione nella sola area iniziale della produzione di B., pone una questione interpretativa relativa allo scarto, motivato probabilmente da ragioni di ordine stilistico. Il termine costituisce infatti un riferimento attenuato al concetto dell'infermità fisica (tematizzato a più riprese da B. nell'arco della produzione poetica generale) – in riferimento al quale il poeta adotta, nella maggior parte dei casi, espressive ed estetiche tese all'accentuazione.²³

La seconda e la terza strofa sono unite da un'un'omogeneità scandita, oltre che sul piano dell'unità sintattica e dell'estensione, su base metrica. Entrambe sono infatti

22 Cf. commento a *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*; R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 737.

23 Cf. ad es.: *Amleto in Morte segreta* (TP 154): «Ho portato il mio vecchio corpo rotto da malattie | che non danno più la pace dello Spirito fino al teatro»; *Non c'è niente di meglio che barare in io* (TP 368): «ancora è malato, il naso bruciato | dall'acqua ossigenata presa | per acido borico. ».

costituite dall'associazione di due versi omometrici a un primo quantitativamente divergente. Nei due rispettivi versi conclusivi, inoltre, si osserva la corrispondenza tra «mi consolo» e «consolarmi». I due verbi esprimono lo stato emotivo-esperienziale del soggetto scrivente, immerso in una situazione di dolore per via della lontananza dell'altro da sé «oramai» *tenuto* (v. 3) da un soggetto terzo. L'avverbio costituisce un punto semantico di interesse: il raddoppiamento della vocale *a* (come secondo la scansione: o / ra / mai) più comunemente impiegata nella sola sillaba finale del lemma (or / mai), contribuisce non solo alla formazione del contesto omometrico e a implementare la sfumatura colloquiale²⁴ del discorso, ma determina anche la conformazione dell'avverbio come un *hapax* assoluto nell'opera poetica di B. (in cui, per converso, la forma «ormai» appare impiegata oltre settanta volte).²⁵

L'ordinamento anastrofico impiegato nei primi due versi del testo è poi ripreso nei vv. 3-4, a cui seguono quattro versi, invece, disposti in maggiore rispetto della consequenzialità sintattica. La contrapposizione ossimorica tra i termini connotativi «più feroce» e «più mansueto», separati dal nesso pronominale-verbale «ti sa» (oltre che da *enjambement*), riflette la proiezione conoscitiva del soggetto terzo nei confronti dell'altro da sé con cui, nei «poveri giorni», il poeta ha intrattenuto una relazione. Nel momento presente, coincidente a quello della composizione, quest'ultimo è impegnato in un atto riflessivo di *consolazione*, che avviene all'interno dello spazio domestico. Tale ambiente è richiamato dal sostantivo «cucina», separato tramite *enjambement* dall'aggettivo «sporca» che resta isolato come termine conclusivo della seconda strofa. Tale posizionamento determina la formazione di un contesto geometrico di alternanza 'aggettivale / nominale / aggettivale' – come secondo il seguente schema:

- Conclusione v. 3: «feroce»
- Conclusione v. 4: «io»
- Conclusione v. 5: «sporca»

Le posizioni iniziali degli stessi tre versi, invece, sono accordate dalla ripetizione della componente pronominale:

- Inizio v. 3: «Chi»
- Inizio v. 4: «ti»
- Inizio v. 5: «mi»

Alla corrispondenza nell'impiego del verbo *consolare* nei versi conclusivi della seconda e della terza strofa, inoltre, si aggiunge la concordanza nel posizionamento di *sapere* nei rispettivi versi intermedi (v. 4: «ti sa» / v. 7: «non sai»). Tra il soggetto terzo e l'altro da sé è stabilita così una contrapposizione basata sulla *consapevolezza* – posseduta dal primo e mancante nel secondo. Quest'ultimo ignora infatti il «nulla» (connesso ossimoricamente al lemma «tutto») che «possa» intervenire a garantire un sollievo emotivo al poeta. È dunque allo scuro delle dinamiche interiori di

²⁴ Cf. [voce] *Oramai* in «Treccani», *Vocabolario (Sinonimi e contrari)*, online: «*Oramai* e *ormai* sono perfettamente intercambiabili; il primo è però sentito più adatto alla lingua parlata» – consultabile in: [https://www.treccani.it/vocabolario/oramai_\(Sinonimi-e-Contrari\)](https://www.treccani.it/vocabolario/oramai_(Sinonimi-e-Contrari)).

²⁵ Il dato è ricavato interrogando l'ipertesto digitale di TP.

quest'ultimo – ritratte, tramite l'espressione perifrastica del v. 8, come prive di *consolazioni* possibili. Tale stato di disperazione coincide così con i «malanni» della prima strofa, generati dalla memoria del tempo relazionale condiviso e radicati nella quotidianità casalinga del poeta. Oltre alla collocazione spaziale, questa è evocata nel v. 6 dall'azione del «lavare i piatti» e, nel v. 7, dal colloquiale «sparlare» dell'altro. A proposito della due forme verbali, si registra come la concordanza di modo e tempo determini una risonanza rimica in posizione di anadiplosi, nell'ambito di cui pure interviene un *enjambement* che separa la preposizione «a» dal secondo infinito verbale.

Nessuna notte risarcirà quella notte
di baldoria legati nel letto dalle
pasticche avvelenate. Da quelle
istanze della materia avvinghiati

tutto provammo che ci stancò, e 5
l'erezione finì nella freddezza
dell'alba e dei sensi. Il distacco

del tuo corpo mi pesa e nella paurosa
vedovanza ora m'aggiro gravido
di seme inquieto nella stanza 10

del martirio e del ricordo di quel volo
tarpato sul nascere.

N18 93 / IL71, IL91, TP 72 / PTU12 246 / PR00 303

Documento: C2D10, C9D29

Datazione: Inverno 1970 (C2D10)

Dedica: A Maurizio (NA18)

In C2D10 B. annota il numero di versi alla sinistra di ciascuna strofa, separando la cifra dal testo con un tratto verticale. L'annotazione non è presente in C9D29, in cui il testo è dattiloscritto come secondo IL71 e seguenti.

C2D10 1. risarcirà quella notte |] risarcirà più quella notte | 6. finì nella freddezza |] finì >dalla<(in *interlinea*: «nella») freddezza | 8. mi pesa e] mi >pesò< (in *interlinea*: «pesa») e

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 3 / 2. Scansione: 13 12 11 12 - 10 12 11 - 13 13 10 - 13 7. La poesia è suddivisa in tre periodi sintattici – il primo (vv. 1-3) è retto da un verbo al futuro, il secondo (vv. 3-7) al passato e il terzo (vv. 7-12) al presente. L'attenzione dell'autore alla segmentazione della poesia in tre livelli di tempo è testimoniata dall'intervento di correzione manoscritta che si osserva in C2D10. La forma al presente (v. 8, «pesa») è infatti sostituita solo in un secondo momento a un originale posizionamento del verbo al passato remoto. Il primo verso della poesia introduce l'oggetto della composizione: l'impossibilità di *risarcimento* per un atto mancato, rimasto incompiuto. Nessuna delle *notte* a venire, specifica B. in apertura, potrà portare sollievo al danno causato da una particolare notte «di baldoria». L'utilizzo reiterato dell'aggettivo determinativo nei primi tre versi, riferito alla «notte», alle «pasticche avvelenate» e alle «istanze della materia», dota il discorso di un senso deittico-memorale. La centralità del dato esperienziale, espressa

già dal primo periodo in cui la proiezione futura decreta l'impossibilità di un sollievo, si manifesta così nella poesia in crescendo.

La *notte* in questione è inizialmente contestualizzata nei termini di una generica situazione in cui, insieme a un'altra persona, il poeta ha assunto delle «pasticche avvelenate», stupefacenti. Il tema dell'assunzione e della dipendenza da simili sostanze attraversa *Invettive e licenze* nella sua interezza; tuttavia, B. fa riferimento al medium specifico delle «pasticche», oltre che nella presente, in sole altre due sedi: *Quante albe ci videro in piedi* e *Che io legga la terapia del feticismo di Stekel*. Tra le tre poesie è possibile osservare un grado di continuità figurativa, accentrato intorno ai temi del passaggio dalla notte al giorno, dell'insonnia, della percezione della propria sessualità come deviante da una norma e, infine, del mancato sfogo di un istinto. Nella raccolta successiva, *Morte segreta*, il termine delle «pasticche» appare ancora inserito in una relazione sistematica di rimando ai termini dell'avvelenamento e del contesto notturno.²⁶ Un'ultima occorrenza del lemma, poi non più utilizzato dal poeta, appare ancora nel 1976 nel poemetto *Ergastolo*, in cui la «pasticca» è, per la prima volta, connotata come «allucinata».²⁷

Nel secondo periodo sintattico, la descrizione dell'esperienza psicotropa è presentata dal poeta come causa per la mancata consumazione dell'atto sessuale. L'aver *provato tutto* genera nei due protagonisti la *stanchezza*, e porta l'erezione a *finire* in un senso di «freddezza» comune al sentire empirico del momento aurorale, e alla percezione interiore del desiderio sensuale disatteso. Il termine del «distacco», separato tramite un *enjambement* dalla continuità sintattica della terza strofa, introduce il tema della seconda metà della composizione, in cui le cause della separazione vengono descritte da B. nella specificità sia della sintomatologia fisica che del sentire emotivo. Il poeta, colpito dal «peso» dell'assenza dell'altro, è immerso in uno stato di inquietudine e frustrazione sessuale. Quello dell'*aggirarsi* è un atteggiamento a cui il poeta fa riferimento a più riprese nella raccolta – oltre al nono verso di *Nessuna notte risarcirà quella notte*, in *Invettive e licenze* sono presenti altre sei occorrenze: *Al capezzale dei giorni insieme vissuti*, v. 14; *Dove la notte calza la mattina*, v. 2, v. 6; *Folle è ritrovarvi*. *Folle è*, v. 8; *A Pier Paolo Pasolini*, v. 1; *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*, v. 12. Il senso erratico del movimento espresso dal verbo è infatti intrinsecamente dotato di un significato di irrisoluzione – nei termini della metafora spaziale, di non raggiungimento della meta.

Nel contesto di *Nessuna notte risarcirà quella notte*, il senso di oppressione sperimentato dall'io che *si aggira* è amplificato dall'inserimento in un contesto locativo ristretto come quello della «stanza». I complementi di specificazione dell'undicesimo verso connotano definitivamente la negatività di tale spazio, mediante la citazione di termini ancora vicini al concetto dell'interruzione. Il «volo tarpato sul nascere»

26 Cf. ad es.: *E abbandono la morte, giocattolo di Dio* (TP 143): «Tutto questo decomposto, gracile corpo cadavere | devo affaticarlo per sbiancare una notte senza insonnia | uncinato da pasticche velenose; [...]»; *Amore amore* (TP 203): «Vado di là | a prendere un'altra pasticca avvelenata ma il | sonno non viene»; *Stasera la depressione è rivenuta incalzando* (TP 217): «Le pasticche in agguato per dormire».

27 TP 685: «e la rivomita sul mondo ombra dell'antico mondo | esploso mettendo in bocca una pasticca allucinata...».

(sostantivo ancora una volta connotato deitticamente) trova così nel «martirio» un corrispettivo di significato. Entrambi i termini fanno riferimento all'arresto di uno slancio soggettivo per opera di un agente esterno. Nel contesto della poesia, l'utilizzo del termine il *martirio* (che concerne la sfera della presa di posizione ideologica e, nel suo senso originario, religiosa) introduce un senso di dissonanza tra la situazione descritta dal poeta, con intento di esibizione oscena, e il tradizionale significato 'alto' attribuito al gesto. L'io del poeta non si immola per una causa morale o spirituale, ma si mostra in preda al dolore per la delusione delle sue aspettative di desiderio: è immerso in un *inquieto aggirarsi*, che accade nell'«ora».

Particolare rilievo assume, a questo proposito, l'inserimento in NA18 della dedica «A Maurizio», assente nelle lezioni di C2D10 e C9D29. Nell'intestazione della prima edizione a stampa (che precede di meno di due anni l'uscita di IL71) si legge infatti un ulteriore fattore di connotazione del testo in senso deittico. In altre parole, la dedica costituisce un elemento che, pur non appartenendo all'insieme dei versi della poesia, condivide la ragione specificativa che orienta l'inserimento delle particelle deittiche in quest'ultima. Il senso di un accadere *hic et nunc* è infatti implementato dalla presenza di un referente effettivo – a cui, si presuppone, il poeta dedica la poesia perché la sua persona («Maurizio») è quella dell'altro con cui ha condiviso «quella notte di baldoria». Il dato acquista ulteriore rilievo in considerazione del posizionamento, in NA18, di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, come testo successivo. In C8D17, la poesia appare dedicata proprio «A M(aurizio.)». La collocazione dei due testi in sequenza riflette così una comunanza ispirativo-referenziale di cui, in IL71 e seguenti, si perde traccia, a seguito dello scarto di entrambe le dediche. La coincidenza tra queste ultime (come si è detto: in *Nessuna notte risarcirà quella notte presente nella lezione* nella lezione a stampa; in *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, nella lezione manoscritta) risulta inoltre fondamentale per interpretare l'intestazione che il poeta appone, in C8D47, a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*: «A M.», scartata anch'essa da IL71 e seguenti.²⁸

28 Cf. commento al testo.

Brontola il vento al mio richiamo
alla finestra, ma tu fingi
raffiche di mitra.

Sullo spiovuto selciato della strada
si vedranno solo ortiche e stelle.

5

IL71, IL91 73 / P96 13 / TP 73

Documenti: C6D5, C8D24, C8D45, C8D46

In C8D24 appaiono due versioni del testo: [I] dattiloscritta e [II] manoscritta. In [I] il poeta interviene in due punti: nel v. 4 utilizzando una penna di colore blu (poi impiegata per [II]) e nel v. 1 utilizzandone una nera (in interlinea, in corrispondenza di «Brontola», scrive: «Rifatta?»). Con la stessa penna, di seguito a [II]: «brutta.».

In C8D45 il testo è manoscritto nell'angolo superiore sinistro del foglio. In corrispondenza del v. 2, separato da un ampio spazio, B. annota: «il mio»; in corrispondenza del v. 3, come per il precedente, B. annota: «tu fingi». Di seguito al testo, dislocata a sinistra si legge una breve lista della spesa:

2 uova
†
>pacco fusilli<
1 mozzarella
pacco fusilli
3 rosette

In C8D46 la poesia appare manoscritta in due versioni: [I] integrata nel corpo di *La monotonia cresce dal fondo* (testo che manoscritto sul foglio in tre diverse stesure, poi confluito nell'edizione a stampa in *Solo nel sogno ritornerai, ma*)²⁹ come ultima strofa, in corrispondenza di cui – sul lato sinistro – il poeta traccia una linea verticale; [II] a sé stante, di seguito a [I] nel centro del foglio. A destra della prima strofa aggiunge tre X.

C6D5, C8D45, C8D46[I], C8D46[II] 1. Brontola il vento al mio richiamo |] Brontola il vento |

C6D5, C8D24[I] 2-3. alla finestra, ma tu fingi | raffiche di mitra. ||] il mio richiamo alle finestre | ma tu fingi raffiche di mitra. ||

C6D5 4. Sullo spiovuto selciato della strada |] Sul selciato dell'informe strada |

²⁹ Cf. apparato del testo.

C8D5, C8D24[I], C8D24[II], C8D45, C8D46[II] 5. ortiche e stelle.] ortiche o stelle

C8D24[I] 4. Sullo spiovuto selciato della strada |] Sul >selciato dell'informe< (*in interlinea*: «lo spiovuto selciato della») strada |

C8D24[II] 3. raffiche di mitra. ||] raffiche di mitra. | >ma tu fingi raffiche di mitra< ||

C8D45, C8D46[II] 3. raffiche di mitra. ||] ma io fingo raffiche di mitra. ||

C8D46[I], C8D46[II] 2. alla finestra, ma tu fingi |] il tuo richiamo alle finestre |

C8D46[I] 3. | raffiche di mitra. ||] || ma io fingo raffiche di pioggia

C8D46[II] 4. Sullo spiovuto selciato della strada |] >L'informe strada< | Sul selciato dell'informe strada |

Poesia di cinque versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 3 / 2. Scansione: 9 9 6 - 12 11. Il testo è connotato da una forte carica simbolica. Questa, oltre a determinare un contesto di difficile interpretazione della diegesi sottotestuale, attribuisce alla poesia un carattere di particolarità rispetto al corpus di *Invettive e licenze*. Tale carattere riguarda anche la focalizzazione temporale del discorso poetico, orientata al presente nella prima strofa e, nella seconda, al futuro. La versificazione appare così aderire alla tematizzazione di due momenti distinti: il primo coincidente all'azione scrittoria dell'Io, e il secondo focalizzato su una sua proiezione. Un carattere di omogeneità stilistica ed estetica è invece identificabile a proposito della figura dell'altro da sé – a cui B. si rivolge comunque solo nei vv. 2-3. La prima strofa è infatti divisa in due segmenti sintattici simmetrici, dedicati rispettivamente al sé e all'altro. La prima proposizione, estesa fino alla virgola del secondo verso, è riferita all'azione del «vento», personificato, in risposta al «richiamo» che il poeta esprime «alla finestra».

È significativo notare come, in *Invettive e licenze*, il poeta associ a più riprese un carattere di agentività al fenomeno atmosferico: alla meno connotata occorrenza del termine come *soffiante* in *Mia pazza solitaria notizie all'osteria* (v. 10), si aggiungono l'azione di *abbassamento* descritta in *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. e il *portare* di *Per un rifiuto* (v. 19). Il contesto è arricchito dall'osservazione dello stesso *modus* nel romanzo *L'innocenza*, in cui la sola occorrenza del termine è inquadrata nel senso della personificazione e dell'azione soggettiva: «Ed eccolo correre per il lungotevere, patetico esserino, stroncato quasi dal vento che minaccia tutte le rapine dei corpi, per scaraventarli contro alberi o muri o precipitarli nel fiume minaccioso» (Bellezza 1970b, 68-9). L'analisi comparativa con i materiali precedenti a IL71, inoltre, rivela un punto di contatto significativo con il poemetto *Colosseo*, originariamente pubblicato in NA13. Qui appare infatti impiegato il sostantivo «selciato», privo di successive occorrenze nell'opera poetica generale. Si legge nei vv. 111-15:

fra le maestose rovine di un vecchio, disamorato
monumento ormai in pensione e funestato,
ogni tanto, da qualche disoccupato con moglie

e tre figli a carico, che all'improvviso
si butta giù, dalle stelle, sul selciato.³⁰

Nello stesso verso in cui il poeta utilizza «selciato», si osserva l'occorrenza del sostantivo «stelle» – che consiste in un ulteriore punto di contatto con *Brontola il vento al mio richiamo*, in cui il lemma è rilevato dal posizionamento in sede conclusiva. A questo si aggiunge la connotazione personificante del «vento», che viene presentato come «lieto» e intento in un'azione di *scombinamento*.³¹

Le diverse elaborazioni del testo – come secondo quanto registrato in apparato – rispondono a una ragione compositiva che non disattende l'originaria connessione intertestuale con *Colosseo*, stabilita a partire dagli elementi sopracitati che, nelle diverse lezioni, non risultano modificati. È interessante notare, a questo proposito, una convergenza del sostantivo «pioggia» (utilizzato nel v. 3 di C8D46[I] e poi scartato in favore di «mitra») e l'aggettivo «spiovuto», associato in seguito al «selciato». Lo scarto di «pioggia» annulla inoltre il parallelismo originario tra i due fenomeni atmosferici. Nella lezione definitiva, al «vento» appare sottratta una controparte inizialmente impiegata per formare una diade, corroborata dalla relativa polarizzazione nei domini dell'*io* e del *tu*. Il sostantivo «raffiche», che costituisce un *hapax* non solo in *Invettive* e *licenze* ma nell'opera poetica tutta di B. (come anche «spiovuto», che sostituisce «informe» in C6D5, C8D46[II] e C8D24[II]), viene così risemantizzato a partire da un primo impiego in senso meteorologico. Al «richiamo» del soggetto scrivente corrisponde quindi una *finzione* posta in atto dall'altro da sé. La contestualizzazione figurativo-diegetica offerta dal sintagma «alla finestra» definisce la situazione in termini topici: un soggetto in stato di innamoramento, collocato in uno spazio chiuso, attende la propria controparte e la *richiama* da una *finestra*. L'impiego della congiunzione avversativa suggerisce tuttavia che l'attesa sia, in definitiva, disattesa. La sfumatura è implicata anche dall'accostamento della congiunzione alla virgola, come dispositivo atto a rimarcare un'opposizione effettiva tra le due situazioni. La *finzione* è dunque parte di una dialettica di non-corrispondenza, che separa i due soggetti e porta l'*io* scrivente alla considerazione conclusiva, formalizzata nei due versi successivi.

La seconda strofa (in cui, come si è detto, appare formulata una proiezione dell'*io* rispetto al futuro stato di cose) è focalizzata sugli elementi individuati dalla prospettiva dell'*io* scrivente in senso *visivo*. Il v. 4, che introduce tale contesto, è connotato da una tensione allitterativa sibilante – che interessa anche i lemmi «si», «solo» e «stelle» nel successivo. L'orizzonte visuale, circoscritto alla «strada», raccoglie i soli dati delle «ortiche» e degli astri, che indicano sineddoticamente le dimensioni allargate del suolo e della volta celeste. L'associazione si pone ancora in linea con *Colosseo*, in cui già il «selciato» veniva connesso alle «stelle» per corroborare il senso di verticalità nella figurazione metaforico-suicidaria del buttarsi *giù*. La creazione del contesto correlativo 'basso : alto', in *Brontola il vento al mio richiamo*, è rafforzata dalla congiunzione coordinante, che sostituisce la disgiuntiva presente in C6D5, C8D24[II],

30 NA13 45.

31 Nel poemetto, la personificazione del *vento* tramite associazione aggettivale è inoltre osservabile anche v. 87: «viene solo la notte e il triste vento. E».

C8D24[II], C8D45, C8D46[I] e C8D46[II]. Tramite la citazione degli elementi particolari, è così implicata dal poeta un'estensione totalizzante della propria percezione sensibile connotata da una sfumatura malinconica. A ciò contribuisce la singolarizzazione della «finestra», osservabile nel passaggio da C6D5 e C8D24[I] alla *princeps*, che corrobora il senso di solitudine dell'io. Allo stesso modo, lo slittamento nell'attribuzione figurata dell'aggressività relazionale dal sé (come in C8D45, C8D46[II]) all'altro da sé, rafforza il senso di perdita implicito nel contesto di separazione. Dato che questo avviene in diretta dipendenza dell'atteggiamento dell'altro, a cui alludono le «raffiche di mitra» (come accrescitivo delle «raffiche di pioggia» attribuitesi dal poeta in C8D46[I]), inoltre, nella situazione esperita è implicata una sfumatura di rifiuto.

Folle è ritrovarti. Folle è
l'abiezione di cercarti. Stolte

vendemmie del Vendicatore
i tuoi baci malati danno
ancora sapore alla mia bocca;

5

e non mangio per non perderli
del tutto, non inghiotto e
m'aggiro nell'odore della
stanza tua e le parole usate

dell'amore mi fanno una triste
compagnia.

10

NA19 117 / IL71, IL91, TP 74

Documento: C8D39

5. mia bocca; ||] mia bocca, || 10-11. fanno una triste | compagnia.] fanno >una triste< | una triste compagnia.

Poesia di undici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 4 / 2. Scan-
sione: 9 10 - 9 9 10 - 9 9 9 10 - 10 4. La coincidenza di estensione della prima e dell'ul-
tima strofa dota il testo di una sfumatura ricorsivo-ripetitiva, a cui contribuiscono le
diverse coincidenze interne. Il dispositivo è già osservabile nel verso incipitario, in
cui oltre alla coppia «Folle è»: «Folle è» il poeta posiziona (inframezzandolo a essa)
il verbo «ritrovarti» che trova una coincidenza fonico-rimica e di coniugazione con la
forma «cercarti» nel v. 2, separato via *enjambement*. Tramite i due verbi, che espri-
mono due azioni connotate nel senso della *follia*, il poeta presenta tema della com-
posizione: il rapportarsi alla figura di un altro da sé assente, nella solitudine – e nel
dolore – dello spazio domestico, in seguito all'interruzione di un rapporto di natura
romantica. È significativo notare come in NA19, in cui il testo conclude la silloge del-
le *Seconde licenze* (senza varianti rispetto alla lezione di IL71 e seguenti), venga pre-
ceduto da *Ti leccavo fra le sporche lenzuola*. (poesia poi confluita con varianti in *Libro
d'amore*).³² Questa anticipa la medesima tematica, contestualizzando la descrizione
di un rapporto omosessuale come dato memoriale a cui, nel momento presente della
composizione, l'io si riferisce a fronte di una separazione avvenuta («Ora non mi ba-
stano i battuti»).³³ Registrare il dato è utile per osservare come *Folle è ritrovarti. Fol-
le* è si riferisca a un tema centrale nella poetica di B. all'altezza della composizione di

32 TP 264.

33 NA19 116.

Invettive e licenze.³⁴ Il caso della poesia risulta comunque distinto dall'assenza di una componente invettivale, e dunque dalla polarizzazione del testo come vera e propria lamentazione amorosa. Questo tratto è riferibile, secondo la lettura di Giovanni Inzerillo, al frangente allargato della quarta sezione della raccolta, in cui «tra distacco, dolore e dimenticanza, l'io lirico lamenta l'abbandono, l'angoscia per un amore impossibile» (Inzerillo 2019, 25).

La seconda strofa è aperta dall'associazione allitterativa dei termini «vendemmie» (separate dalla connotazione «stolte», in chiusura della strofa precedente, tramite *enjambement*) e «Vendicatore». I due sono connessi a livello sintattico da un rapporto di specificazione, e si riferiscono ai «baci» (v. 4) dell'altro da sé come termine di paragone metaforico. La sfumatura allucinatoria del discorso è corroborata dall'impiego dell'aggettivo «malati», ancora associato ai «baci», che esprime la condizione di disagio provata dal soggetto scrivente al momento della ricordanza. In tale momento si attesta infatti una permanenza della sensazione fisica del contatto con l'altro: il «sapore» della «bocca» del poeta è metaforicamente *dato* «ancora» dal rapporto osculare. La sostituzione della virgola, impiegata in C8D39, con il punto e virgola, in NA19 e seguenti, rafforza il senso di scissione tra i due blocchi strofici. Il v. 6 è tuttavia aperto dalla congiunzione «e» (collocata in posizione iniziale in tutte le lezioni), che agisce in direzione contraria implicando nel passaggio un senso di contiguità. L'azione del *non mangiare* è infatti motivata dal non voler *perdere* i «baci» stessi – a cui il poeta fa riferimento in senso metonimico (i baci per il sapore dei baci). Nei vv. 6-7 si osserva una triplice ripetizione dell'associazione tra negazione e componente verbale: «non mangio»: «non perderli»: «non inghiottito». Mentre il primo e il terzo termine della sequenza afferiscono alla stessa sfera semantica, il secondo esprime un riferimento a un concetto ancora metaforico. L'astensione dall'assunzione di cibo dichiarata dal poeta agisce infatti per conservare la memoria sensoriale legata ai «baci» – dunque: per scongiurare il pericolo di «perderli del tutto». La specificazione relativa all'eventuale definitività della perdita contribuisce a connotare tragicamente il discorso poetico, anticipandone l'infelice conclusione.

La sequenza di ripetizione negativo-verbale è conclusa, geometricamente, dal posizionamento della «e» in punta del v. 7 – in richiamo chiasmico all'apertura del v. 6. Segue nel v. 8 l'espressione «m'aggiro», già impiegata dal poeta nel v. 9 di *Nessuna notte risarcirà quella notte* («vedovanza ora m'aggiro gravido»), e nuovamente rintracciabile nel v. 1 di *A Pier Paolo Pasolini* («M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio»).³⁵ Lo spazio in cui il poeta si muove è presentato attraverso il riferimento figurato all'«odore della stanza tua». Nel passaggio, in cui si registrano una dislocazione anastrofica

34 Nell'ambito della raccolta il poeta afferisce al tema in più casi – cf. ad es.: *Al capezzale dei giorni insieme vissuti*; *Dalla storia dei nostri poveri giorni*.

35 A proposito della locuzione, se ne osserva l'impiego in sede incipitaria anche di un testo pubblicato nel 1981 in *Sette poesie* (silloge in *Poesia tre* 1981, 5-15): *Mi aggiro come un fantasma dentro casa* (*Poesia tre* 1981, 14, poi in TP 695). Ancora in una forma priva di elisione vocalica, inoltre, si registra un'occorrenza nel decimo verso di *Reso leggero e pesante dalla vita trascorsa* in cento in *Morte segreta* (TP 156): «nessuno accanto alla mia tomba, e solitario mi aggiro». Gli impieghi presentano una polarizzazione estetica e tematica comune, risultano inseriti – in tutti i casi registrati – in discorsi riferiti agli stati di solitudine e alienazione dell'io, insonne, nell'atto di un movimento senza meta in uno spazio chiuso, sia fisico che metaforico-onirico.

dell'aggettivo possessivo e la separazione via *enjambement* tra sostantivo e preposizione articolata, è da notarsi l'impiego del sostantivo «odore» come prima di tre occorrenze localizzate nella quarta sezione – a fronte di un totale di otto in *Invettive e licenze* tutta, ripartite secondo lo schema:

- SECONDA SEZIONE: 3 occorrenze – in: *Infante di una infanzia un po' cresciuta* (v. 26: «a rate l'odore della memoria»); *L'insonnia che mi prende* (v. 8: «l'odore del mio corpo»); *Dio mi moriva sul mare* (v. 8: «L'odore del mare riempiva»).
- TERZA SEZIONE: 1 occorrenza – in: *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera* (v. 10: «lo del tuo silenzio amavo l'odore»).
- QUARTA SEZIONE: 3 occorrenze – in: *Folle è ritrovarti. Folle è* (v. 8); *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel* (v. 4: «del sonno viaggiatore che coltiva fra l'odore»); *Hai tutte perdute le ore del sonno* (v. 4: «sotto le coperte ficcheresti, il tuo odore»).
- QUINTA SEZIONE: 1 occorrenza – in: *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* (v. 1).

La distribuzione delle occorrenze presenta un bilanciamento scandito dall'assenza nella prima e nell'ultima sezione, e dall'alternanza 3 / 1 / 3 / 1 tra la seconda e la quinta. La citazione in *Folle è ritrovarti. Folle è* risulta dunque inserita in un diffuso orizzonte di rimandi, che testimoniano la centralità del dato olfattivo – e, in senso allargato, sensoriale – nella composizione di B.

Gli ultimi quattro versi della poesia sono focalizzati sulla descrizione dello stato di solitudine del soggetto scrivente. Questo risulta in «compagnia» delle sole «parole» scambiate, in passato, con l'altro da sé – che appaiono citate in conclusione del v. 9 come «usate». Il posizionamento dell'aggettivo di seguito al sostantivo inverte l'ordine della coppia posta in apertura di verso – disposta, come si è detto, in anastrofe. Il v. 10, che apre la quarta strofa ancora di seguito a un *enjambement*, presenta una specificazione sulla natura delle «parole usate», con cui viene nuovamente ribadita la dimensione *amorosa* del rapporto (ormai interrotto) con l'altro da sé. Queste, inoltre, appaiono personificate nel *fargli* una «triste compagnia», dunque nel rimanere presenti nel momento esperito come componenti memoriali resistenti allo sbiadimento – al pari dei «baci malati». Il dato sofferenziale è rilevato dal posizionamento in conclusione del v. 10: oltre a risultare come un nuovo caso di prolessi aggettivale, la collocazione del termine «triste» pone in risalto lo stato di dolore del soggetto scrivente. L'isolamento conclusivo di «compagnia», per converso, risponde a una ragione ossimorica: il riferimento al concetto di vicinanza fisica risulta opposto alla condizione di *separazione* tematizzata – e ribadita – nell'arco della poesia. Guardando alla lezione di C8D39, è possibile notare come il poeta abbia dedicato alla conclusione del testo una riflessione particolare. La cassatura e la riscrittura in modo divergente dalla *princeps* testimoniano infatti un'ipotesi compositiva poi scartata al momento della pubblicazione a stampa. L'assenza di una datazione sul foglio rende tuttavia impossibile collocare temporalmente la lezione, e non è quindi verificabile se si tratti di una correzione apportata – e poi scartata – prima dell'uscita di NA19 o tra l'uscita di NA19 e IL71 (oppure, meno probabilmente, se sia addirittura successiva a IL71).

Commiato alle angosce. Non calzerò più
il tuo letto di sbarbato. Maciullerò
il ricordo dei tuoi baci. Votato
all'Inferno per difetto di grazia
scarrozzero pisellanti indefinitamente. 5

Allora non t'amerò che all'Inferno,
al mio ritorno, profanato e scempio
tentennone. Solo chi ha sete e fame
sa la delizia dell'essere sazi, e
ogni giorno vuole il suo affanno 10
ma della tua vita che ne sarà,
se arrossisco già reo confesso
di sfrenato amore per la vita?

NA16 143 / IL71, IL91, TP 75

Documenti: C6D28, C8D70, C9D19

In C6D28 e C8D70 il testo appare dattiloscritto con varianti metriche fino al v. 5 e, *ad finem*, sostanziali (a eccezione del v. 11, osservabile come secondo segmento del v. 7 introdotto da diversa congiunzione) come di seguito:

Commiato all'angoscia. Non calzerò più letti di sbarbati.
Maciullerò il ricordo dei tuoi baci, per non riconoscermi in
difetto, in stronza disperazione. Scarrozzero pisellanti in
-definitamente, irrelato col più confutato di me stesso.
Non t'amerò ormai che all'inferno, al mio ritorno all'inferno
– ma all'inferno non ci si va, ci si è, dicono; e allora? –
profanato e scempio tentennone. E della vita che ne sarà
se arrossisce già rea confessa di sfrenato amore per la vita?

In C9D19 il testo è manoscritto a ridosso del margine orizzontale inferiore del foglio – con varianti ancora sostanziali rispetto alla *princeps* e privo di a capo metrici, come di seguito:

Commiato all'angoscia. Non calzerò più letti di sbarbati. Maciullerò [f. d. r.] il ricordo
dei tuoi baci, per non riconoscermi in difetto, in [f. d. r.] stronza disperazione.
Scarrozzero
>Scarrozzero< pisellanti indefinitamente col più [f. d. r.] confutato di me stesso.
Non t'amerò ormai che all'inferno – ma all'inferno non ci si va, [f. d. r.] ci si è, di-
cono; – profanato e scempio tentennone. E della [f. d. r.] vita che ne sarà se schiu-
meggia già rea confessa di sfrenato [f. d. r.] am[---] vita? >L'amore bruciò la vita.
Ma tu no< [f. d. r.] [---] la sua vita. Ma tu non sei più all'[-]---

Le lezioni dattiloscritte e manoscritte risultano sostanzialmente coincidenti fino all'ottava riga di quest'ultima (fatta eccezione per l'«e allora» conclusivo del v. 6 di C6D28 e C8D70, che appare comunque integrato in un secondo momento e sovrascritto al trattino lungo di seguito a «dicono» – dunque, in maniera conforme). Segue una variante relativa al verbo «arrossisce», al posto di cui appare impiegato «schiumeggia» in C9D19 – dove, nelle due righe conclusive, lo stato di danneggiamento del foglio impedisce una lettura chiara del testo.

Poesia di tredici versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 5 / 8. Scansione: 11 12 11 11 15 [8+7] - 11 11 11 11 9 10 9 10. Lo statuto autonomo assunto dalle lezioni dattiloscritte di C6D28 e C8D70, e manoscritte di C9D19, permette di individuare un consistente momento di riflessione compositiva precedente alla *princeps* – pubblicata in prima battuta in NA16, e poi in IL71 e seguenti senza varianti. In particolare, uno specifico interesse è sollevato dal passaggio osservato tra la (probabile) prima redazione del testo in forma di prosa e la seconda, spostata sul versante poetico. L'operazione è infatti identificabile come un *unicum* nell'ambito della poiesi testuale di B., come testimoniato dall'analisi delle carte autografe; inoltre, nel passaggio dalla prima lezione poetica (C6D28 e C8D70) alla successiva – NA16 e seguenti – si osserva un'intenzionalità autoriale rivolta a uniformare stilisticamente il testo poetico al *corpus* di *Invettive e licenze*, tramite il ridimensionamento dei versi in unità più brevi, con maggiore incidenza degli *enjambement* e interponendo una separazione strofica originariamente assente. Da un punto di vista lessicale, tuttavia, il testo conserva l'originale polarizzazione sul versante espressivo-prosaico, anche a fronte della consueta attitudine *bellezziana* di accostamento tra materiali verbali aulico-arcaizzanti e di uso quotidiano. In quest'ambito, è possibile registrare un passaggio significativo tra le redazioni precedenti alla *princeps* e quest'ultima all'altezza del primo verso, dove la pluralizzazione del sostantivo «angoscia» in «angosce» interviene come fattore specificamente connotativo della poesia. Laddove il singolare del termine si attesta in ventisette occorrenze nell'opera poetica di B. (di cui nove in *Invettive e licenze*),³⁶ «angosce» appare in soli altri tre casi³⁷ – nessuno dei quali nella prima raccolta.

36 Cf. *Luna sparpiera che guardi i miei amori di pura sensualità* in *La vita idiota* (NA12 31, poi in TP 681); *Colosseo* in NA13 43 (TP 521); *Chi ricorda più la tua atroce bellezza* in *La vita idiota* (NA12 32, poi in TP 681) *Fumavi sigarette drogate*; *Cieco nella perfezione varco*; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*; *Smussa le tue femminine parti, angoscia*; *Bagno notturno in cui mi abbandono* (due occorrenze); *M'è rimasto poco tempo*; *M'imprigiono insonnia e ti ripeto*; *Come l'insonne insonnia s'insabbia*; *Se un poeta, io, regalo al cupo silenzio* in *Morte segreta* (TP 140); *L. S. D.* in *Morte segreta* (TP 189); *Scherzo per Catullo e Verlaine* in *Morte segreta* (TP 195); *Che morte leggera questa immane agitazione* in *Morte segreta* (TP 219); *Di là ti masturbi senza lode* in *Libro d'amore* (TP 233); *Sterminare primavere d'ebbrezza* in *Libro d'amore* (TP 258); *Alzarmi, darti luce mentre in io* (TP 311); *Un giorno come un altro in io* (TP 355); *Ad Hart Crane in Serpenta* (TP 409, due occorrenze); *In angoscia mi lacerò*; *il consumo* in *Serpenta* (TP 449); *La mia casa, l'entrata* in *Libro di poesia* (TP 464); *O, le salutari correnti della giovinezza* in *Libro di poesia* (TP 485); *A Bill, dal 1967 a Elsa* in *Donna di Paradiso*, poi ne *L'avversario* come *A Bill, dal 1967* e in TP 589; *Madre* in TP 705 (a proposito della trafila cf. R. Deidier, *Nota all'edizione* in TP 705 XXXII).

37 Cf. *Huston* in *Morte segreta* (TP 182); *Chi odia le Forme è alla fine della vita?* in *io* (TP 304); *Accendo la stufa a ghisa in Proclama sul fascino* (TP 661).

Il testo coincide con l'espressione di un punto di vista soggettivo (dell'lo scrivente) rispetto al rapporto con un altro da sé maschile da cui, nel momento presente, risulta separato. I vv. 1-3³⁸ sono accomunati dalla presenza di un punto fermo interno, atto a separare il verso in due segmenti sintattici, e dalla conclusione in *enjambement* frapposti rispettivamente tra verbo e oggetto nei primi due casi, e tra verbo e complemento di termine nel terzo. L'atteggiamento soggettivo è quello del «commiato» (tessera lessicale e tematica di ascendenza dannunziana e gozzaniana),³⁹ dichiarato nel v. 1 e 'approfondito' nei successivi – in cui il poeta specifica le declinazioni del proprio atteggiamento in termini metaforici. A una dichiarazione di apertura interamente dedicata al piano di elaborazione immateriale (l'lo si *accommiata* dalle proprie «angosce»), seguono nei versi successivi delle specificazioni che contestualizzano in senso fisico il «commiato» stesso: l'lo non *calzerà più* il «letto» dell'altro (la cui giovane età è implicata dall'aggettivo «sbarbato») e farà a pezzi il «ricordo» dei trascorsi momenti di relazionalità corporale. Il terzo *enjambement* (vv. 3-4) introduce una connotazione riflessiva, che vede il poeta autodefinirsi, in termini rimbaudiani, come «votato all'inferno»: condizione ontologica che lo riguarda in quanto soggetto in «difetto» dell'elemento della «grazia».

La risemantizzazione del dato spirituale-cattolico è inquadrata in un frangente estetico maledettistico, in cui l'entità infernale appare citata utilizzando la maiuscola e, così, dotata di un valore ispirativo 'alto'. Il v. 4 è infatti polarizzato da un'espressività genericamente arcaizzante suggerita, oltre che dalla memoria dantescanella locuzione «per difetto»,⁴⁰ dal sostantivo «grazia», identificabile ancora come tessera lessicale dannunziana.⁴¹ Segue, nel v. 5, una repentina inversione di registro: oltre al regionalismo romano-laziale del verbo *scarrozzare* (già attestato in *Una vita violenta* di Pasolini),⁴² il poeta impiega l'*hapax* colloquiale «pisellanti» a cui segue, ancora, una tessera arcaizzante. La strofa è infatti conclusa dall'avverbio «indefinitamente», che risulta connotato letterariamente, oltre che dai plurimi utilizzi dannunziani,⁴³ dal celebre passaggio teorico-estetico dello *Zibaldone* leopardiano dedicato alla categoria dell'indefinito:

Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo

38 A proposito della presenza di un'eco dannunziana nel v. 2, cf. commento a *Forse mi prende malinconia a letto*.

39 Cf. commento a *Dove la notte calza la mattina*.

40 Cf. ad es.: *Chi udisse tossir la malfatata*: «ma per difetto ch'ella sente al nido.» – D. Alighieri, *Rime* in Alighieri 1960, 82.

41 L'occorrenza del termine è registrata dai dati IntraText in oltre centocinquanta casi – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/AA.HTM>.

42 Cf. ad es.: P.P. Pasolini, *Una vita violenta* in Pasolini 1998, 1127-31.

43 Trentatré occorrenze registrate nei dati IntraText – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/3/VG.HTM>.

i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità.⁴⁴

Al netto del diffuso utilizzo del termine da parte di Leopardi, la citazione in questione risulta particolarmente centrale a livello di eredità intertestuale – non solo per la cardinalità nel discorso estetico specificamente leopardiano ma, vista la poetica di B. in *Invettive e licenze*, per l'adozione da parte di quest'ultimo di un *modus* maledettistico tendente al «concepire indefinitamente». A proposito di *Commiato alle angosce. Non calzerò più*, ad es., la questione è resa osservabile dall'alternanza di moduli figurativi astrattivo-immateriali e concreti – come già rilevato a proposito dei vv. 1-3. Tale modalità compositiva connota inoltre il passaggio dal v. 5 al v. 6: qui si osserva, a partire da una prima unità compositiva collocata nell'orizzonte empirico (lo *scarrozzare* come azione compiuta effettivamente), una seconda unità invece localizzata nell'indefinita materiale assoluta espressa, ancora, dal termine rimbaudiano dell'«Inferno».

La seconda strofa è aperta da una considerazione relativa al solo frangente esistenziale in cui sarà possibile, per il soggetto scrivente, *amare* l'altro da sé (condizione determinata dall'atto di «commiato» dichiarato all'inizio del testo). La sfumatura eccettuativa della proposizione iniziale contribuisce a implicare nel discorso un senso di confinamento esperito dall'io, afferente nel rapporto con l'altro e, quindi, alla sola dimensione dell'«Inferno». La negazione delle altre possibilità relazionali è reiterata nell'arco dell'intera strofa, in cui l'alternanza tra dato empirico e proiezione immateriale restituisce una tematizzazione riferita proprio all'impossibilità di modificare la propria condizione esperienziale ed esistenziale. Il v. 6 è aperto da un'ulteriore tessera lessicale connotata in senso letterario tradizionale: «ritorno»,⁴⁵ a cui il poeta associa due aggettivi nuovamente afferenti a un contesto espressivo 'alto': «profanato» e «scempio», ancora indicativi di un intertesto estetico dannunziano e leopardiano.⁴⁶ A questo segue, nel verso successivo, l'elemento lessicale colloquiale «tentennone» – tramite il quale il poeta formalizza una nuova inversione di registro.

Focalizzando l'attenzione sulle lezioni precedenti alla *princeps*, all'altezza dei vv. 5-6 è inoltre possibile registrare la presenza di un inserto discorsivo, poi scartato, relativo a quella che il poeta presenta come una concezione di senso comune sull'*inferno* (formattato con la minuscola iniziale). Per converso, i vv. 7-9 della *princeps* appaiono inediti rispetto alle lezioni precedenti, e nuovamente dedicati al livello di elaborazione comune del discorso spirituale-ultraterreno. Si osserva infatti in essi una ripresa dell'archetipo biblico relativo alla tensione interiore della «sete» e della «fame» insanabili nel concreto, ma riscattate dalla sola entità divinizzata. Così nel Salmo 62:

⁴⁴ Zib. 472 [vol. 1, 410-11].

⁴⁵ A questo proposito, nello specifico del canone autoriale di riferimento per B., si pensi ad es. alla centralità assunta dal termine in area gozzaniana, dove appare attestato come titolo nei *Sonetti del ritorno de La via del rifugio*.

⁴⁶ Cf. ad. es.: D'Annunzio 1928, 514: «Per quale necessità occulta, per quale influsso di stella ignoto, anche quest'altro profondo mistero doveva essere profanato?»; G. Leopardi, *Sopra il monumento di Dante* in Leopardi 1993, 16: «Ahi, da che lungo scempio | vedi afflitta costei, che sí meschina».

O Dio, tu sei il mio Dio, all'aurora ti cerco,
 di te ha sete l'anima mia,
 a te anela la mia carne,
 come terra deserta,
 arida, senz'acqua.

Ancora, nella ripresa di Gesù testimoniata in Gv, 4, 13-14:

Rispose Gesù: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna».

Il frangente ispirativo vetero e neotestamentario è ripreso da B. nella prospettiva della risemantizzazione: l'*avere* «sete e fame» è dichiarata come unica condizione che implica, per contralto, la *consapevolezza* del soggetto rispetto alla *sazietà* («solo chi ha [...] sa»), dunque al risanamento di quanto resta inappagato nel sé. Il termine del divino è tuttavia assente, e sostituito dalla reiterazione nel v. 4 e nel v. 6 dell'«Inferno». La prospettiva salvifica del testo biblico è così rovesciata in una cornice negativizzante: non solo «sete e fame» non sono riscattate né riscattabili ma, come si è detto, comportano la cognizione interiore dell'«essere sazi», le cui aspettative restano tradite.

La localizzazione dell'io all'«Inferno» esprime così una condizione di dannazione («per difetto di grazia», v. 4) di natura tantalica. La ritrosia della divinità non determina un annichilimento definitivo, ma l'accesso a una condizione esperienziale di tormento. Questa è espressa nei tre versi conclusivi (introdotti dalla congiunzione avversativa, a differenza della coordinante impiegata in origine), dove il poeta domanda retoricamente «che ne sarà» dell'esistenza. Il v. 11, formulato in senso anastrofico, introduce infatti il termine della «vita» – citato nuovamente a conclusione del v. 14 – come tema dell'interrogazione riflessiva. Questo è l'oggetto di uno «sfrenato amore», che viene *confessato* a fronte di un *rossore* – intendibile come un riferimento al frangente della vergogna. L'attaccamento alla «vita» del sé confinato all'«Inferno» fornisce così le coordinate ultime del supplizio (come dichiarato nei vv. 8-9) dell'insanabilità di «sete e fame». Impiegando l'aggettivo possessivo «tua», inoltre, il poeta ammette nuovamente l'altro sé nel discorso. Tale impianto retorico è già testimoniato, nella lezione di C9D19, dall'utilizzo di «sua», che allarga il *focus* prospettico – non più, così, solo dichiarativo-personale.

Sicario che rintocchi i dolci baci dentro la bocca diletta dell'amante,	
scostumata e sontuosa la tua carne che lungamente s'accalda di lussuria agitata dalla lingua del rimorso	5
che piano scivola fino alle cosce rotonde, sei senza cuore per sentire	
il mio battito furore che snoda il suo lento morire nelle ore del tempo innamorato, maltempo e sospetto	10
di sventura per il tuo corpo schivo di sicario che ama indisturbato il giovane corpo del mio amante caro.	
Lontano da me, da me lontano la lontananza ti fa sicuro e idiotamente grave pesi su di lui	15
ed è come se su me pesassi notturnamente abbracciato al suo collo, prodigamente spogliato per spogliare il suo corpo celato che ora sbrani	20
e i lenti tictac dell'orologio vanno lentamente alla deriva se penso testardo al mio passato e al mio	
nuovo amore per te sicario di un mio amore presto assassinato.	25

IL71, IL91, TP 76

Poesia di venticinque versi divisi in nove strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 2 / 3 / 3 / 3 / 4 / 3 / 2. Scansione: 11 12 - 11 12 12 - 11 12 - 12 13 [11+3] 11 - 12 10 12 - 12 12 13 [7+6] - 15 [10+5] 7 12 11 - 12 12 10 9 10. Il primo periodo sintattico è esteso dal primo al tredicesimo verso, a cui ne segue un secondo che porta a termine il testo – definendolo in una ripartizione sostanzialmente simmetrica. La frammentazione del discorso in strofe brevi, prive di uno schema preciso, dota il discorso poetico di un senso di frammentazione, coadiuvato dall'ampio impiego aggettivale. Questo è osservabile già nella prima strofa, in cui entrambi gli elementi afferenti alla dimensione del

contatto fisico sono associati a un termine connotato positivamente (v. 1: «dolci baci»; v. 2: «bocca diletta»). Al tema dell'incontro amoroso è associato quello dell'incontro mortale, tramite il posizionamento del sostantivo «sicario» in *positio princeps*. Il registro lessicale di quest'ultimo, di ordine quotidiano, è contrapposto a quello del verbo conseguente, «rintocchi», impiegato in senso metaforico e afferente a una sfera ispirativa arcaizzante. Esso appare infatti connesso a un τόπος di area romantica: il *rintoccare* della campana come correlativo oggettivo della malinconia esperita dal soggetto scrivente.⁴⁷ Di stampo romantico è inoltre la già indicata associazione dei termini di *amore* e *morte*, nella cui declinazione interviene una risemantizzazione all'altezza del sostantivo iniziale – poi ripetuto nel v. 12 e nel v. 25. Il nome è impiegato nel testo per indicare l'altro da sé a cui il poeta si riferisce, in uno stato esperienziale in cui convivono innamoramento e dolore. Un ulteriore indicatore lessicale romantico, ancora nella prima strofa, è infine costituito dall'aggettivo «diletta», che presenta un'ampia attestazione nei *Canti* leopardiani⁴⁸ – già in ripresa dell'archetipo petrarchesco.⁴⁹

Il modulo accumulativo-aggettivale torna osservabile nell'apertura della seconda strofa, in cui la «carne» dell'altro da sé è definita come «scostumata e sontuosa» (copia allitterativa stabilita, ancora, in accordo con la *ratio* di opposizione sia semantica che concettuale). Il lessico arcaizzante è posto a servizio della tematizzazione dello stato di crisi della relazione tra i due soggetti – in cui interviene un fattore *linguistico* di «rimorso». Il sottotesto sessuale dell'espressione, suggerito già dalla conclusione del v. 4, è esplicitato in apertura della strofa successiva – dove sia l'atto dello *scendere* che l'elemento delle «cosce» appaiono associati a un dato connotativo. L'utilizzo dell'avverbio «piano» in vece di una forma in *-mente* polarizza il verso in senso colloquiale a livello lessicale, creando una contrapposizione con il v. 4, dove, al contrario, è impiegato il leopardiano «lungamente». ⁵⁰ All'aggettivo «rotonde», separato tramite *enjambement* dal relativo nome, segue un riorientamento della prospettiva discorsiva: la verbalizzazione memoriale dedicata all'atto sessuale prelude a un nuovo rivolgimento diretto all'altro da sé, che viene definito metaforicamente come «senza

47 Cf. ad es.: G. Carducci, *Nevicata* in Carducci 1959, 288: «Da la torre di piazza roche per l'aëre le ore | gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì.».

48 Inquadrando l'aggettivo in senso allargato (ammettendo nella rilevazione le declinazioni verbali, sostantivali e aggettivali come «diletto») nei *Canti* si registrano ventotto occorrenze in sedici poesie: *Inno ai patriarchi* in Leopardi 1993, 71; *Ultimo canto di Saffo* in Leopardi 1993, 81; *Il primo amore* in Leopardi 1993, 89; *Alla luna* in Leopardi 1993, 113; *Il sogno* in Leopardi 1993, 117; *Consalvo* in Leopardi 1993, 133; *Al conte Carlo Pepoli* in Leopardi 1993, 149; *A Silvia* Leopardi 1993, 169; *Le ricordanze* in Leopardi 1993, 175; *La quiete dopo la tempesta* in Leopardi 1993, 195; *Il pensiero dominante* in Leopardi 1993, 207; *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* in Leopardi 1993, 239; *Il tramonto della luna* in Leopardi 1993, 267; *XXXIX (Spento il diurno raggio in occidente)* in Leopardi 1993, 305; *XLI (Dello stesso)* in Leopardi 1993, 315; *Ranieri mio, le carte ove l'umana* in Leopardi 1938, 165.

49 Cf. ad es.: F. Petrarca, *Come va 'l mondo, or mi diletta et piace* in Petrarca 2008, 464; *Qual ventura mi fu, quando da l'uno in Petrarca 2008, 366: «Il mal che mi diletta, et non mi dole.»; *Qual rosignuolo, che sì soave piagne*, in Petrarca 2008, 489: «come nulla qua giù diletta, et dura.».*

50 Tra le varie occorrenze, particolare risalto assume quella localizzabile nell'*incipit* dei *Pensieri*: «Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto» – Leopardi 1973, 3.

cuore». Quest'ultimo termine è inquadrato in una coppia rimica con il «furore» inserito nel verso successivo, e veicola una contrapposizione tra i due soggetti (l'uno è *privo* del proprio «cuore» per sentire il «battito» del cuore dell'altro). L'accostamento sostantivale «battito furore» nel v. 8 implica un ulteriore senso di rottura nel discorso. A questo contribuisce una serie di *enjambement* di diverso grado – posizionati sia tra aggettivo e sostantivo (ad es.: vv. 6-7), sia tra verbo e sostantivo (ad es.: vv. 7-8). La quarta strofa presenta inoltre una ripetizione anaforica in apertura di primi due versi, interrotta dal cominciamento del terzo. La strofa successiva risulta definita in maniera speculare, secondo lo schema:

- QUARTA STROFA:
 - v. 8 - «il mio»
 - v. 9 - «il suo»
 - v. 10 - «innamorato»
- QUINTA STROFA:
 - v. 11 - «di sventura»
 - v. 12 - «di sicario»
 - v. 13 - «il giovane»

Un ulteriore indicatore della sussistenza della geometria compositiva è costituito dalla convergenza tematica del v. 10 e del v. 13 – in cui il poeta utilizza, rispettivamente, i termini «innamorato» e «amante». A proposito del v. 10, è inoltre da notarsi come l'aggettivo (nuovamente separato dal sostantivo precedente tramite *enjambement*) costituisca il secondo termine di una nuova verbalizzazione del nesso *amore e morte*: il «lento morire» è presentato come un fenomeno intra-soggettivo che accade «nelle ore del tempo innamorato». Alla sineddoche (il «tempo innamorato» in vece del soggetto innamorato nel tempo) il poeta aggiunge un termine connotativo: «maltempo», atto a formare una coppia rimica e a dotare il discorso di un'ulteriore sfumatura di negatività esperienziale. Il *tempo dell'amore* tra i due è così per il soggetto scrivente un «maltempo», in cui nell'io si radica un presagio funesto (vv. 10-11: «sospetto di sventura»). Quest'ultimo è ancora riferito al dato corporeo dell'altro, nuovamente connotato tramite sineddoche (il «corpo schivo» dell'altro da sé in vece del *corpo dell'altro da sé schivo*). Il sostantivo ritorna poi impiegato nel verso conclusivo della strofa, in cui appare associato a un nuovo aggettivo («giovane») ma riferito, stavolta, a un soggetto terzo: un «amante caro» al poeta, che lo presenta come il *proprio*. L'alterità negativa del «sicario» è così contrapposta a quella positiva dell'«amante» – che, come specificato nel v. 12, viene da lui *amato* in maniera *indisturbata*.

L'apertura della sesta strofa coincide con quella del secondo periodo sintattico del testo, esteso fino alla conclusione. Ancora, in posizione iniziale è collocato dal poeta un termine riferito all'altro da sé – che risulta, *da lui*, «lontano». L'aggettivo è poi ripetuto in punta di verso formando un'epanalessi, a cui si aggiunge nel v. 15 la «lontananza» che prosegue la sequenza accumulativo-allitterativa. La separazione tra il soggetto scrivente e il «sicario» è così contestualizzata in senso spaziale – dimensione a cui B. attribuisce la diretta responsabilità del senso di *sicurezza* dell'altro da sé negativo. Si tratta inoltre, come specificato nel v. 16, del motivo per cui quest'ultimo si trovi a *pesare*, «idiotamente grave», sull'«amante caro». La coppia avverbiale-aggettivale è formata associando due lemmi di ordine sintattico diverso: laddove il

primo si presenta come un *hapax* non collocabile in un frangente linguistico già culturalizzato in senso letterario, «grave» è invece una tessera lessicale di ascendenza alta. L'atto del *pesare* prosegue inoltre la tematizzazione della negatività comportamentale del «sicario», che nella strofa successiva appare dichiarata dal poeta nei termini di una sensazione esperita per interposta persona. Nel primo verso della settima strofa – collegato al precedente dalla congiunzione coordinante *e[d]* – il poeta si esprime infatti in termini dichiarativo-assertivi rispetto al proprio stato percettivo: ciò che il «sicario» fa all'«amante» è da lui esperito in maniera immediata. Il fenomeno è verbalizzato tramite similitudine («è come se») ed è contestualizzato in senso non più spaziale – come nella strofa precedente – ma temporale. Il v. 17 è infatti concluso dall'avverbio «notturnamente», in corrispondenza chiastica con «idiotamente» stabilita su base sia costruttivo-semanticamente sia omosillabica.

Alla ripetizione del verbo *pesare*, segue nel v. 18 una specificazione figurativa: la percezione del peso dell'altro avviene in corrispondenza della figurazione, da parte del soggetto scrivente, dei corpi dei due in un momento di intimità notturna – implicato dal dettaglio del «collo» a cui, fisicamente, il «sicario» si *abbraccia*. Nel v. 19, in cui si estende il discorso proiettivo-immaginativo del soggetto, l'inserimento di un nuovo avverbio di natura non comune prosegue la dinamica associativa tra materiali linguistici di diverso registro. Allo stesso modo, l'espressione «spogliato per spogliare», che segue all'avverbio, costituisce un nuovo caso di accumulo allitterativo, atto alla frammentazione del discorso poetico – a cui contribuisce l'*enjambement* finale che separa il verbo dal sostantivo. Torna così citato nel v. 20 il «corpo» dell'«amante», stavolta connotato come «celato» e oggetto di un metaforico impeto cannibalistico di ispirazione dantesca.⁵¹ Alla separazione strofica succede, in corrispondenza speculare di quanto osservato all'inizio della settima strofa, una nuova apertura veicolata dalla congiunzione coordinante – stavolta priva di *d* eu fonica.

Il penultimo segmento del testo è dedicato alla descrizione dello stato percettivo – emotivo e memoriale – del poeta nel momento presente, coincidente a quello della composizione del testo. La citazione metaforica dell'*andare* «alla deriva» dei «lenti tictac dell'orologio» assume, in questa prospettiva, una sfumatura deittica. A fronte di uno scorrere del tempo percepito in maniera sofferta nel contesto notturno, l'«io» («testardo») è intento a *pensare*, congiuntamente, al proprio «passato» e allo stato di cose presenti, connotate da un innamoramento per l'altro da sé. L'aggettivo «mio», associato nel v. 13 alla persona dell'«amante caro», è posto in posizione di rilievo a conclusione della strofa – troncata in *enjambement* – e riferito, stavolta, al «sicario». L'altro da sé negativo torna infatti citato in punta del v. 24 e viene presentato come depositario di un «nuovo amore». È così fornita da B. la chiave di lettura dell'intero testo, svelato come un momento riflessivo-espressivo in cui convergono – e si sovrappongono – elementi memoriali, sofferenziali presenti e di proiezione futura. Il carattere di mistero legato al «sicario» è infine esplicitato: tramite la ripetizione del termine «amore», che torna nel v. 25 nuovamente accompagnato dall'aggettivo possessivo «mio», B. verbalizza l'oggetto metaforico dell'*assassino*. Nel suo

51 Il riferimento è qui sia all'archetipo infernale del Conte Ugolino, in Inf XXXIII, sia al sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* – a cui B. esprime un rimando nella composizione di *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* (cf. commento al testo).

innamoramento è già implicato un senso di morte, connaturato all'identità dell'ammante maschile – che, «presto», assolverà al suo compito funesto. Il concetto leopardiano di *fratellanza* dei due termini dell'*amore* e della *morte* (Leopardi 1993, 219) trova così una rideclinazione prospettica, che porta il soggetto scrivente a concepire una sovrapposizione totale dei due elementi nel corpo unico dell'amato. In altre parole: in una persona maschile che comporta, per lui, estasi dei sensi e baratro ontologico.

 Per un rifiuto

Questo tuo rifiuto che nel letto la carne registra
e ne trema, e lui, il principe della morte
soddisfatto rispetta, non è che un escatologico
orgasmo, delirio salvifico che non devasta
il mio stretto condotto, voglia latitante 5
che non scuote il mio latente universo!

Questo rifiuto della mia mortuaria carne,
parabola antica e maledetta nel deserto
dei sensi se tu non ci stai alle perdonabili
blandizie, alle carezze, né sveltamente 10
assicuri l'ospite con quella santa letizia
che lì ti ritrovi, in basso: insidiata
che aspetta la mano follemente giustiziera!

Che spudorata fame nella tua notte repressa
e inutilmente pesta nel rifiuto abietto 15
ad aspettare tremante fra le lenzuola candide
materne e paterne la schiarita d'un'alba
che forse non verrà mai e questo tremito

si perderà e il vento dei morti lo porterà
nell'erebo dove manchi la dolcezza delle tue 20
mani.

NA18 95 / IL71, IL91 77 / TP 78

Documenti: C6D20, C8D11

Titolo: >Ad un ragazzo insolente< Per un rifiuto. (C8D11)

Datazione: 19>6<(sovrascritto: «7»)0 (C8D11)

In C6D20, dattiloscritta, appare una lezione del testo priva di titolo che diverge in maniera sostanziale da quella di C8D11 e NA18 e seguenti, come di seguito:

Questo rifiuto che la carne registra
e il principe della morte soddisfatto rispetta
non è che una devastazione irrisolta
alla maniera di una latitante voglia
che strazia tutto il mio latente universo

questo rifiuto della carne mia
mortuaria e antica parabola non lievitata
nel deserto seccato dalla bocca che l'alito pu>e<zza
e le membra sfatte risolve in imperdonate blandizie

sveltamente assicura l'ospite sacro
sacra letizia del non-insidiato che asp>p<etta
la mano che faccia giustizia.

La spudorata fame della notte pesta
la schiarita d'un alba che non verrà mai

nè il tremito perso ad aspettare la dolcezza
delle calde mani.

In C8D11 il titolo «Ad un ragazzo insolente», cassato, è manoscritto in corsivo minuscolo; «Per un rifiuto», che anticipa le lezioni di NA18 e seguenti, segue in stampatello maiuscolo.

C8D11 7. mia mortuaria carne, |] mia >carne< mortuaria carne, | 14. Che spudorata] La (*in interlinea*: «- Che») spudorata 16. le lenzuola candide |] le candide lenzuola 20-1. nell'erebo dove manchi la dolcezza delle tue | mani.] >sull'< («nell») *sovrascritto* erebo dove manchi la dolcezza delle tue >mani.< | mani.

NA18 16. aspettare tremante] aspettare tremanti 19. dei morti] dei molti

Poesia di ventuno versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 6 / 7 / 5 / 3. Scansione: 16 [10+6] 14 [6+8] 16 [7+9] 15 [6+9] 13 [7+6] 11 - 15 [5+10] 14 [10+4] 15 [9+7] 12 15 [7+8] 11 14 [6+8] - 15 [7+8] 13 [7+6] 16 [8+8] 13 [6+7] 14 [8+6] - 14 [10+4] 16 [8+8] 2. La ripetizione anafórica dell'espressione «Questo tuo rifiuto» in apertura della prima e della seconda strofa (v. 1; v. 7) riprende il titolo della composizione, indicando una centralità tematica a proposito di un rifiuto ricevuto dall'io scrivente nel contesto di un *rendez-vous* notturno. La cassatura del primo titolo steso in C8D11 si pone così in linea con un intento dichiarativo del poeta, che ridimensiona la centralità della figura del «ragazzo insolente» (dedicatario originale) da protagonista a controparte. Il passaggio al titolo definitivo, in altre parole, veicola la focalizzazione del discorso in senso riflessivo: il poeta parla 'di sé' nel rifiuto. La composizione è aperta da un'osservazione sullo stato della propria «carne» che, personificata, «registra» e «trema» in conseguenza di una non corrispondenza del desiderio sessuale soggettivo. Ancora, si osserva una coincidenza tra la prima e la seconda strofa a proposito della connotazione della «carne», definita «mortuaria» in seconda battuta (v. 7), in eco dell'espressione «principe della morte» a conclusione del v. 2. Quest'ultima immette nel discorso una sfumatura onirica (in cui si legge una stratificazione ispirativa biblica e orfica, veicolata dal modello miltoniano),⁵² sovrapposta al dato del fisico, che viene ritratto nel pieno della rispondenza – figurata – alla ritrosia dell'altro da sé.

52 Il sostantivo «principe» rimanda all'immaginario veterotestamentario, in cui appare impiegato nella definizione profetica della figura di Cristo nei termini di «Principe della pace» (Is, 9, 26). La sostituzione del termine positivo con quello negativo della *morte* si pone in linea con una prassi distorsiva dei materiali testuali di area cristiano-cattolica ampiamente attestata in

L'intersezione tra le due sfere è osservabile, inoltre, nell'associazione aggettivale-sostantivale «escatologico orgasmo» – separata dall'*enjambement* tra i vv. 3-4. Al dato del piacere esperito, localizzato nel corpo, è così connessa la sfera onirica dell'*escatologia*. Tale intersezione è definita nello stesso quarto verso come «delirio salvifico», dunque a partire ancora dalla prospettiva singolarizzata dell'io scrivente che si esprime riguardo la propria condizione esperienziale. La *non-devastazione* del suo «stretto condotto» (con cui prosegue il discorso allusivo sessuale), allo stesso modo, è inquadrata in corrispondenza della *latitanza* della sua «voglia». Nella prospettiva del soggetto, la frustrazione del desiderio generata dalla non-consumazione dell'atto sessuale reca quindi una sfumatura salvifica, che trova una rappresentazione nel v. 6 – ancora scandita per negazione («non scuote»), in coincidenza con quelle del v. 3 («non è») e del v. 4 («non devasta»). L'associazione allitterativa e paronomastica «latitante»: «latente» rafforza la sfumatura corrispettiva, attraverso cui – per converso – il poeta dichiara il mantenimento della quiete del suo «universo». Il dato della *latenza* (come si è detto, connesso dalla rete associativa a quello dello «stretto condotto» *non-devastato*) conclude la stratificazione allusiva riferita alla sfumatura anale dell'amplesso desiderato dall'io scrivente, e disatteso dal rifiuto – che viene dichiarato, nuovamente, in apertura del verso successivo.

La seconda strofa è aperta da una contestualizzazione del rifiuto come rivolto alla «mortuaria carne» del poeta. Nella connotazione, si osserva un ribaltamento della prospettiva topica del dato *carnale* come simbolo della *mortalità* individuale: il suo corpo è *mortuario*, dunque portatore attivo di morte. Come già nel v. 2, si osserva in questo un impiego contrastivo del portato biblico, il cui ribaltamento è connesso a una stratificazione orfica, implicata dal dato della *morte*. L'intento di sovversione del modello biblico è testimoniato, inoltre, dall'impiego nel verso successivo di τόποι figurativi sia vetero che neotestamentari, quali la «parabola» (che, ancora in senso di contrapposizione rispetto al modello, è definita «maledetta») e il «deserto». Quest'ultimo è separato per *enjambement* dalla specificazione «dei sensi», che ripete la stratificazione di significato: alla sfumatura allusiva di area biblica è sovrapposta quella – ancora – corporale-soggettiva. La *desertificazione* figurata è così riportata come conseguenza diretta del rifiuto («se tu non ci stai»), che viene descritto tramite l'elencazione di ciò che, concretamente, l'altro da sé declina («perdonabili blandizie» e «carezze»). All'azione del *non-starci* è aggiunta tra i vv. 10-11 quella del *non-assicurare*, in allusione agli atti sessuali che la controparte del soggetto scrivente non intraprende. Il riferimento è corroborato dall'espressione «santa letizia», impiegata per indicare il membro maschile («che lì ti ritrovi, in basso») snaturando nuovamente un termine aggettivale di area biblico-cristiana. Oltre che come «santa», la «letizia» corporale dell'altro da sé è presentata in punta del v. 12 come «insidiata». L'aggettivo è rilevato dal posizionamento oltre i due punti, che avalla l'associazione alla locuzione conclusiva del verso precedente («quella santa letizia»: «insidiata»).

Nel v. 13, che conclude il periodo sintattico in coincidenza della fine di strofa (al pari della precedente), B. si riferisce nuovamente all'immagine figurata della

Invettive e licenze. Nello specifico dell'espressione «principe della morte», l'effetto di contrasto è veicolato dall'impiego di un sostantivo afferente all'immaginario orfico-cimiteriale, con cui B. rideclina il τόπος miltoniano di Satana come «Prince of Darkness» (Milton 2005, 240).

componente genitale dell'altro da sé. Questa appare personificata *in attesa* della «mano», dunque di un'altra componente fisica, che appare tuttavia citata in maniera diretta e non mediata dall'allusione metaforica. L'apposizione «giustiziera» genera un'ambiguità di significato. Il probabile riferimento alla sfera sessuale di quest'ultimo è suggerito, oltre che dall'associazione per contatto delle componenti della «mano» e del pene («santa letizia»), dalla lettura della lezione di C6D20 – nel cui dodicesimo verso si legge: «la mano che faccia giustizia». L'espressione suggerisce infatti un'allusione masturbatoria, che appare presentata come «giustizia» a fronte dell'*ingiustizia* subita, per converso, dal soggetto rifiutato. Il *fare giustizia* della «mano» è dunque tradotto in C8D11 e NA18 e seguenti come un *essere giustiziera* – espressione che aumenta il grado di oscurità interpretativa, anche in funzione dell'associazione all'avverbio «follemente» (in rima con lo «sveltamente» in punta del v. 10). Se considerata alla luce di C6D20, l'espressione risulta veicolare il ritratto di un atteggiamento non solo metaforico, ma anche fisico, ed è interpretabile nei termini di una specificazione sulla modalità di approccio della «mano» – dunque, fuori di sineddoche, dell'amplesso ipotetico desiderato dall'io scrivente. A proposito del termine «giustiziera», è inoltre significativo notare come questo appaia in *Invettive e licenze* declinato, nelle sue tre occorrenze, esclusivamente in senso femminile. Il caso di *Per un rifiuto* è infatti preceduto da quelli di *Quale sesso ha la morte?* (v. 21: «Non l'aspetto che come giustiziera») e di *Ti spingerò nell'ombra. Figura* (v. 4: «giustiziera con la tua pazzia»), che restano privi di corrispettive attestazioni al maschile nel *corpus* della raccolta.

A differenza delle prime due strofe, le seconde due sono unite in unico periodo – separato dall'*enjambement* tra i vv. 18-19. In apertura, il poeta allude nuovamente al proprio desiderio sessuale con la perifrasi «spudorata fame», che colloca all'interno della cornice (esperienziale) della «notte repressa», dislocando l'associazione aggettivale dalla sua persona a quella del contesto temporale. La sensazione di *repressione* è infatti generata dal «rifiuto abietto» dell'altro da sé – che accorda l'intero contesto percettivo notturno in maniera, per il soggetto scrivente, soffocante («[notte] pesta»). Quest'ultimo tratto appare già centrale nella lezione di C6D20, nel cui tredicesimo verso (coincidente, sostanzialmente, al quattordicesimo della *princeps*) si legge in punta di verso della «notte pesta» – in sostituzione dell'immagine della «notte repressa», che resta assente. Si tratta di una differenza significativa, in cui si identifica una divergenza nell'orientamento complessivo della tematizzazione della poesia. Tale divergenza è corroborata, inoltre, dalla mancanza del termine del «rifiuto» nella penultima strofa di C6D20. Ponendo in relazione l'introduzione del sostantivo in C8D11 al fenomeno di riscrittura del titolo, è infatti possibile ricostruire le fasi di una progressiva attribuzione di centralità al termine da parte di B – come secondo il seguente schema:

1. C6D20
 - TITOLO: assente
 - «rifiuto» presente in: v. 1; v. 6
2. C8D11
 - TITOLO: «Ad un ragazzo insolente»
 - «rifiuto» presente in: v. 1; v. 7; v. 15
- 2.2 C8D11
 - TITOLO: «Per un rifiuto»
 - «rifiuto» presente nella stessa.

La localizzazione del sostantivo nel titolo, che conclude la sequenza e centra il dato come fondamentale per il testo sia a livello estetico che tematico, è dunque anticipata dalla variante tra i rispettivi vv. 13 e 15 di C6D20 e C8D11 – con cui B. proseguiva nella ripetizione del lemma già localizzata in apertura della prima e della seconda strofa di entrambe le lezioni.⁵³

Nel v. 16 il soggetto scrivente si auto-rappresenta come «tremante fra le lenzuola». Oltre alla descrizione dello stato fisico, il verso esprime un nuovo riferimento al contesto notturno, tramite l'associazione tra il tempo del sonno e il capo di biancheria da letto. Quest'ultimo è connotato da una triplice attribuzione aggettivale – separata da *enjambement* dopo la prima unità («candide»). Le due seguenti, posizionate dunque in apertura del v. 17, risultano connesse sul piano tematico («materne e paterne») che corrobora la scissione dall'aggettivo iniziale – slegato dalla dimensione connotativo-parentale. Segue «la schiarita d'un'alba», che esprime l'oggetto (dislocato in posizione chiasmica) dell'attesa dell'io. Questa è nuovamente al centro di una dinamica di frustrazione: nel v. 18, che conclude la strofa, il poeta dichiara la possibilità che la «schiarita» non *venga mai*. Dunque, che il contesto del buio persista, metaforicamente, oltre i confini empirici del momento notturno. La sua prospettiva si mostra così annichilita in funzione della negatività esperita, che determina una proiezione altrettanto funesta rispetto al «tremito» soggettivo, connotato deitticamente, che «si perderà». A questo proposito, il passaggio da NA18 a IL71 e seguenti mostra un'intenzionalità autoriale riferita alla polarizzazione del discorso in senso cupo, come testimoniato dall'impiego del sostantivo «morti» (già presente in C8D11) in vece di «molti». Il riferimento cimiteriale, ad ogni modo, risulta già presente nella prima lezione a stampa, in cui nel verso successivo (in coincidenza, ancora, di C8D11) il poeta impiega il termine «erebo». Quest'ultimo risulta afferente a una sfera arcaizzante, che non incontra nell'ultima strofa un termine di contrasto sul piano lessicale o tematico – come accade, ad es., nell'escursione di registro già presente nell'espressione «santa letizia che lì ti ritrovi, in basso» (vv. 11-12).

A proposito del sostantivo «Erebo», oltre alle attestazioni plurime nell'opera di D'Annunzio che costituiscono un retroterra interdiscorsivo significativo per la composizione di B.,⁵⁴ è da notarsi una coincidenza con la mariniana *In morte della sua*

53 Cf. apparato.

54 Cf. ad es.: D'Annunzio 1900, 21: «Vi ricordate voi della scena in cui Persefone è sul punto di sprofondarsi nell'Erebo, mentre il coro delle Oceanidi geme?»; D'Annunzio 1900, 22: «poi, inconsapevole di aver promossa quella subitanea natività, scompariste nell'intimo buio del vostro Erebo.»; D'Annunzio 1921a, 236: «non erano i fiumi inariditi delle valli averne? non erano l'Erebo e lo Stige, il Lete e l'Acheronte?». Consultando la registrazione dei dati IntraText (disponibili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/F/TJ.HTM>), è interessante notare come gli impieghi dannunziani siano formalizzati mantenendo sempre la maiuscola iniziale – scartata da B. in favore di una formattazione attenuativa del portato aulico-solenne, in minuscolo. Un altro dato rilevante, a proposito del lemma, è costituito dalla sua attestazione nel settimo verso della baudelairiana *Les chats*: «L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,» (Baudelaire 1996, 138). Oltre che in virtù degli estesi punti di coincidenza intertestuali e interdiscorsivi tra l'opera di B. e quella del poeta francese (cf. ad es.: commento a *Le botte cadevano forte sul mio cranio*), l'occorrenza appare rilevante data la focalizzazione ispirativa del testo. Il *gatto* è infatti un referente significativo nell'estetica di B., sia nello specifico di *Invettive e licenze* (cf. commento a *Hai tutte perdute le ore del sonno*), sia dell'opera poetica generale (si pensi, ad es., alla sezione

donna. Nel secondo verso di quest'ultima si registra infatti un'occorrenza del termine («ombra mortal da l'Erebo trae», [Marino 1913, 107]), a cui si aggiungono due significativi punti di contatto con il testo *bellezziano*. Nel v. 5 appare impiegata da Marino l'associazione «casto letto» (Marino 1913, 107), in cui risultano connessi due elementi centrali, a livello sia tematico che figurativo, in *Per un rifiuto*: il «letto» come termine allusivo sia del contesto notturno che sessualizzato, impiegato da B. nel v. 1 (e ripreso nel v. 16 tramite la citazione delle «lenzuola») e la *castità* come condizione di frustrazione del desiderio. Nel v. 8 di *In morte della sua donna*, inoltre, si registra l'espressione «sempiterna sera» (Marino 1913, 107), che esprime – per converso – una figurazione coincidente a quella dei vv. 18-17 di *Per un rifiuto* («un'alba che forse non verrà mai»). In senso allargato, i punti di contatto tra i due testi rispondono a una comune associazione tra immaginario – e registro espressivo – cimiteriale e narrazione di una condizione di dolore soggettivo-autoriale derivata da un contesto di rapporto con un altro da sé (*morto* nella composizione di Marino e *rifiutante* in quella di B.).

L'isolamento del sostantivo «mani» in posizione unica nel v. 21 ne determina la messa in rilievo come *fulmen in clausola*. La scelta appare in linea con la già osservata attribuzione di centralità tematica al dato corporeo dell'altro da sé, che viene nuovamente presentato come assente, in conseguenza di un atteggiamento di ritrosia. All'*attesa* della «mano», osservata in conclusione della seconda strofa, è sostituita alla fine del testo «la mancanza» delle «mani», portatrici non più di *giustizia* ma di «dolcezza». La lettura della lezione di C6D20 fornisce, a quest'altezza, un ulteriore spunto di interesse per interpretare l'intenzione compositiva autoriale. Oltre all'assenza della dislocazione in solitaria del sostantivo «mani» (che si attesta in C8D11, dove B. interviene cassando e rimandando a capo il termine, originariamente collocato in punta del verso precedente), l'impiego dell'aggettivo «calde» in vece di «tue» implica nel verso un minore grado di rapporto alla figura dell'altro da sé, che non appare citato direttamente. Per converso, la sostituzione – poi conservata in tutte le lezioni successive – focalizza il discorso poetico sulla specificità personale della sua *mancanza* come fattore di dolore esperito.

Alla stessa ragione appare rispondere la scelta di riportare il termine «tremanti», utilizzato al plurale in NA18, al singolare. Questa rafforza infatti il senso di solitudine – e di separazione – implicato dall'immagine dell'*attesa* tra le lenzuola, che risulta, in ultima battuta, consumata dal soggetto in un contesto da cui la controparte dell'altro è fisicamente assente. Ancora a proposito del v. 16, l'intervento di appianamento della prolessi aggettivale osservabile in C8D11 («candide lenzuola»), poi assente da tutte le versioni a stampa, risulta atto a depotenziarne il portato lirico-tradizionale. Lo stesso si osserva nel passaggio dall'espressione «carne mia mortuaria», impiegata tra i vv. 5-6 di C6D20, a «mia mortuaria carne», presente in tutte le altre lezioni (quando anche quest'ultima non ristabilisce un ordine sintattico piano, infatti, lo scarto interno alla disposizione anastrofica risulta ridimensionato). A questo proposito, è particolarmente interessante notare la cassatura del sostantivo «carne»

Gatti di io, pubblicata nel 1983, poi tradotta «in apposita plaquette, intervenendo con varianti non solo tipografiche (Bellezza 1993a)» – R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP XXX).

posto di seguito a «mia» in C8D11, che mostra una possibile valutazione, da parte di B., della soluzione compositiva piana *tout court* – poi non adottata in sede di stampa.

In linea con l'intento di appianamento della tensione generata dalla prolessi aggettivale si colloca, inoltre, l'inversione del nesso «latitante voglia» presente nel v. 4. di C6D20. Nel verso successivo della stessa lezione, si osserva un ulteriore inversione di posizionamento terminologico, che interessa stavolta il piano tematico della composizione. La «voglia», in C6D20, appare infatti *straziare* il «latente universo» del soggetto scrivente, al contrario di quanto si osserva in C8D11, NA18 e seguenti. In queste, infatti, il concetto appare espresso in forma contraria tramite la formula negativa «non sconvolge», che riorienta il senso della versificazione. L'intervento crea inoltre un contesto di risonanza geometrica tra i quattro versi conclusivi delle strofe, accordati dall'alternanza di forme verbali precedute da negazione e citazioni dell'elemento fisico manuale (come già indicato), secondo il seguente schema:

- v. 6 [conclusione prima strofa]: «non scuote»
- v. 13 [conclusione seconda strofa]: «la mano»
- v. 18 [conclusione terza strofa]: «non verrà»
- v. 21 [conclusione quarta strofa]: «mani»

La struttura così delineata è assente da C6D20 in cui, oltre che per la differente ripartizione strofica (5 / 4 / 3 / 2 / 2), si osservano plurimi punti di divergenza rispetto alla *princeps*. Particolare risalto, a questo proposito, è assunto dal v. 7, dove la componente corporale implicata dall'espressione «deserto dei sensi» (vv. 8-9 della *princeps*) appare declinata in termini non allusivi, ma empirici: «deserto seccato dalla bocca che l'alito puzza». Oltre all'impiego agrammaticale del verbo *puzzare*, usato in modo transitivo, si registra nella variante un punto di particolare interesse, in funzione della coincidenza con il v. 30 di *Infante di una infanzia un po' cresciuta* – che recita: «è la puzza del mio alito a tradirmi!». Allargando l'analisi oltre il *corpus* di *Invettive e licenze*, inoltre, è possibile notare come il riferimento al dettaglio fisico presente in C6D20 ritorni nella prima strofa di *Rinuncio ad usare metafore e analogie* pubblicata in *Morte segreta* (dunque nella raccolta successiva) che recita:

Rinuncio ad usare metafore e analogie
anche se per poco. Non m'infiammo.
Non cerco più di avvampare tra parole
di gesso con l'alito guasto
di un falso demiurgo.⁵⁵

Nel v. 4 il sostantivo è accostato all'aggettivo «guasto», che attenua la colloquialità del termine associatogli in C6D20 e in IL71 e seguenti. Allo stesso modo, la specificazione «di un falso demiurgo» dota il passaggio di una sfumatura arcaizzante, sia in funzione del registro del sostantivo che della prolessi aggettivale. La ripresa in *Morte segreta* avviene dunque in termini estetici opposti a quelli delle prime attestazioni. Per questo motivo, e alla luce di quanto osservato a proposito della stratificazione

55 TP 188.

relativa all'elemento dell'«alito» in sede compositiva, appare estremamente significativo notare come quest'ultimo venga impiegato da B., per l'ultima volta, nell'ambito di un discorso poetico riferito proprio alla – temporanea – *rinuncia* alla composizione.

Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel
e la notte vari fino al giorno dell'insonnia
la mia impasticcata notte fino all'avventura

del sonno viaggiatore che coltiva fra l'odore
dell'inconscio il suo ballo disperato. Dove ti

5

trovo e poi ti perdo e niente riscuote
l'antica letizia di trovarti.

IL71, IL91 78 / TP 79

Documento: C8D47

Il testo è manoscritto di seguito a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*, da cui risulta separato tramite una linea orizzontale estesa dal margine sinistro del foglio alla conclusione del v. 1 (in corrispondenza di «Stekel»); è seguito da *M'aggio fra ricatti e botte e licenzio*,⁵⁶ distanziata da uno spazio vuoto.

1. Terapia del Feticismo] t(sovrascritto: «T»)eoria del f(sovrascritto: «F»)eticismo 2-3. all'avventura || del sonno] all'avventura | del sonno 4. che coltiva fra] che >balla< (in interlinea: «>†< coltiva») fra 7. l'antica] >la< l'antica

Poesia di sette versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 2. Scansione: 16 [8+8] 14 [6+8] 16 [8+6] - 15 [11+4] 14 [11+3] - 11 10. Il primo verso costituisce un *unicum* nel *corpus* della raccolta, a proposito della citazione del titolo del saggio che il poeta si dichiara intento a leggere. Il riferimento è all'edizione del 1963 (prima in traduzione italiana) di *Psicologia e terapia del feticismo* di Wilhelm Stekel:⁵⁷ psicanalista e medico viennese tra i primi seguaci di Sigmund Freud. L'intento autoriale di esprimere un richiamo puntuale al titolo del volume, e non di citare la *terapia stekeliana* in senso generico, è testimoniato dall'uso delle maiuscole, che vengono inserite in C8D47 tramite un intervento sulla formattazione originale, in minuscolo. A questo si aggiunge l'osservazione, nel passaggio dalla lezione autografa a quella di IL71 e successive, della sostituzione dell'originale «Teoria» con «Terapia» – che costituisce, di fatto, un adeguamento al titolo del volume. La citazione, rilevata dal posizionamento in punta del v. 1, non è tuttavia seguita da altri richiami evidenti al saggio stekeliano – fatta eccezione per il lemma «inconscio», nel v. 5, come generico indicatore lessicale della sfera psicanalitica, che costituisce per B. un orizzonte di lettura importante.

Guardando all'area freudiana, è interessante notare come in *Ti cadono i capelli*, *qualcuno* sia formalizzato da B. un riferimento a *L'interpretazione dei sogni*, proprio

56 Lezione dedicata a Enzo Siciliano – cf. commento ad A Pier Paolo Pasolini.

57 W. Stekel, *Psicologia e terapia del feticismo*, trad. a cura di L. De Marchi, Milano, Sugar, 1963.

nello specifico di un paragrafo (*Il lavoro onirico*) in cui Freud richiama ampiamente la teoria – e il nome – di Stekel.⁵⁸ L'interesse è suscitato dal fatto che il rimando riguarda la trattazione, nell'ambito onirico del sogno, della rimozione e della perdita dei capelli come simbolo di un sentimento inconscio di impotenza. Quest'ultimo punto viene trattato dallo stesso Stekel, il quale connette in *Psicologia e terapia del feticismo* «il taglio dei capelli» al «complesso di castrazione» (Stekel 1963, 314). È quindi significativo notare come la lettura del saggio da parte di B., avvenuta negli anni della composizione di entrambe poesie (*Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel e Ti cadono i capelli, qualcuno*), determini sì la citazione della prospettiva stekeliana – e freudiana – in sede compositiva, ma non nella poesia in cui dichiara di stare leggendo il saggio. In quest'ultima, come si è detto, non si registrano significativi punti di rimando alla trattazione dello psicanalista – che risulta comunque, in senso allargato, un riferimento intertestuale importante, sia a proposito della formazione di B. in materia psicanalitica (e dunque per la sua messa a fuoco di concetti come quello dell'*omosessualità*), sia in quanto si registrano, in esso, ulteriori punti di contatto con il *corpus* letterario a cui B. afferisce sistematicamente in sede di composizione.⁵⁹

Tra il v. 2 e il v. 3 si osserva la corrispondenza ripetitiva dei termini «notte» e «fino» (seguito, quest'ultimo, dalle relative preposizioni articolate). Tale coincidenza veicola una specificazione relativa al contesto notturno in cui l'azione del soggetto, in stato di «insonnia», si svolge. Il posizionamento di quest'ultimo sostantivo in punta del v. 2 ne determina la messa in rilievo come *focus* tematico – a cui contribuisce l'associazione ossimorica con il «giorno», in sostituzione della «notte». Oltre alla connotazione implicita di quest'ultima come *variabile*, si osserva l'influenza personificante dell'aggettivo «impasticcata» che viene associato a essa traslando lo stato di alterazione del soggetto scrivente, data l'assunzione delle *pasticche*.⁶⁰ La separazione strofica tra i vv. 3-4 (introdotta nel passaggio da C8D47 a IL71 con effetto di rafforzare l'*enjambement*) spezza il sintagma «all'avventura del sonno», specularmente a quello in punta del v. 2: «al giorno dell'insonnia». La corrispondenza (che interessa anche le singole componenti di «sonno»: «insonnia» in senso allitterativo) corrobora la trama ripetitiva del testo. Ancora in rapporto di allitterazione sono collocate nel v. 4 «viaggiatore» e «odore» – connesso metaforicamente al termine dell'inconscio.⁶¹ Questo, in apertura del v. 5, formalizza una nuova corrispondenza specularmente con quella del verso precedente – già aperto da preposizione articolata come secondo termine di un *enjambement* («avventura» // «del»: «odore» / «dell'»). La trama metaforica è estesa dall'immagine della *coltivazione* del «ballo», anch'esso personificato come

58 Cf. commento al testo.

59 A questo proposito, ad es., si consideri la citazione dannunziana di Stekel nell'ambito della trattazione su *Il parzialismo e il culto dell'harem*, quando connette il «cortocircuito [feticistico] tra l'infatuazione e la predisposizione amorosa» e la dedica, da parte di D'Annunzio, della sua *Gioconda* «alle mani graziose di Eleonora Duse» (Stekel 1963, 119).

60 Da notarsi, a riguardo, la coincidenza con *Quante albe ci videro in piedi*, in cui, pure, il poeta impiega il lemma in riferimento all'assunzione di stupefacenti – cf. commento al testo.

61 A proposito dell'impiego metaforico dell'«odore», si può notare una corrispondenza modale con il v. 10 di *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. – in cui si legge: «del tuo silenzio amavo l'odore».

«disperato» in richiamo allo stato di dolore e logoramento del soggetto scrivente. La cassatura del verbo «balla» e la sua sostituzione con «coltiva» in C8D47 (poi in IL71 e seguenti), mostra l'intenzione dell'autore di sopprimere l'originale ripetizione: *ballare*: «ballo» – che avrebbe altrimenti interessato i due versi, rafforzando ulteriormente la trama reiterativa del testo.

Il passaggio dalla seconda alla terza strofa veicola un nuovo *enjambement*, che separa l'*incipit* della interrogativa indiretta «dove ti» dal verbo *trovare*, posto in corrispondenza oppositiva con *perdere* nel v. 6. La coppia richiama a una dialettica di avvicinamento e allontanamento tra il soggetto scrivente e l'altro da sé – che determina, in ultima battuta, «l'antica letizia» dell'incontro seriale tra i due, di natura romantica. La sfumatura arcaizzante dell'espressione (che raccoglie due termini significativamente attestati nella tradizione letteraria e, nello specifico, nel canone autoriale di riferimento per B.)⁶² risulta in continuità con l'impiego in *Per un rifiuto*, dove il termine «letizia» è similmente connotato come «santa». Nello specifico di *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*, tale polarizzazione si pone in contrasto con il registro colloquiale dell'aggettivo «impasticcata» nella prima strofa, e veicola la polarizzazione della conclusione del testo in maniera solenne. A fronte dell'«insonnia», dell'assunzione delle *pasticche*, del movimento («viaggiatore») nel contesto *notturno* e del sentimento di mancanza dell'altro, si attesta quindi infine una considerazione sul *ritrovarsi* – che, tragicamente, «niente riscuote». La condizione del soggetto è così priva di un riscatto, ed è proiettata all'interno del frangente onirico del *viaggio nell'inconscio* sovrapposto a quello empirico della *flânerie* notturna. La dichiarazione della lettura del testo di Stekel è quindi parte di una più generale affermazione doloristica, e specifica l'orizzonte teorico psicanalitico di riferimento nel momento in cui, a livello esperienziale, si attraversa la dialettica di *ritrovo* e *perdita* dell'altro, in preda al delirio indotto dall'*impasticcamento*.

Relativamente alla cassatura dell'articolo «la» in C8D47, in apertura dell'ultimo verso, è possibile formulare due diverse ipotesi: la prima riguarda la possibilità che, nelle intenzioni iniziali dell'autore, l'aggettivo «antica» fosse sostituito da un termine non iniziante per vocale *a* – dunque: non richiedente elisione vocale; la seconda ipotesi, più probabile, suggerisce invece un refuso da parte sua, corretto tramite la cassatura dell'intero articolo e non della sola vocale per motivi di comprensibilità del manoscritto.

62 Cf. ad es.: Inf XXVI 85: «Lo maggior corno della fiamma antica»; Pur. XXVIII 16: «ma con piena letizia l'ore prime»; G. Leopardi, *Amore e morte* in Leopardi 1993, 224: «per antica viltà l'umana gente»; *Palinodia* in Leopardi 1993, 256: «la pubblica letizia, e le dolcezze»; D'Annunzio 1921b, 125: «come se tutta quest'antica pietra trionfale fosse dispietrata»; *Terza offerta* in D'Annunzio 1921b, 419: «in onore e in letizia degli adolescenti».

Ma mi accora la tua foto
dove inerme guardi velato
di tristezza l'arido mondo.

Dove la certezza dell'amore
è solo la quiete inquieta
della fine.

5

IL71, IL91 79 / CAL13 17 / TP 80

Documento: C2D21

Datazione: 1970

Alla poesia, manoscritta a matita, segue nel foglio un autografo di *Quando mi alzo alzo lo sguardo* – la quale appare datata in maniera identica. In aggiunta, accanto a entrambi i testi B. annota il numero «2» (in *Ma mi accora la tua foto* questo appare tracciato a penna in corrispondenza del v. 4, a destra). Sul margine superiore del foglio, separati tramite un ampio spazio dalle due poesie, appaiono manoscritti – ancora a matita – due versi inediti: «O mio fuggito da me chi ti sostiene | e ti possiede, o mio fuggito!».

6. della fine.] della fine, (>unico bene<).

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe simmetriche secondo lo schema: 3 / 3. Scan-
sione: 8 9 9 - 10 8 4. Il testo è polarizzato da una tensione espressiva genericamen-
te lirico-romantica, che orienta la composizione all'esclusione di inserti lessicali col-
loquiali e di escursioni di registro. Sono infatti assenti dalla poesia i riferimenti alla
corporeità e alla sessualità, tipicamente accostati dal poeta, in *Invettive e licenze*, al-
le speculazioni su temi come la mancanza, la memoria, l'amore e la morte – centrali,
invece, in *Ma mi accora la tua foto*. Il v. 1 è già indicativo in tal senso: risulta infatti co-
me una dichiarazione del soggetto scrivente sul proprio stato emotivo al momento
della composizione, in cui esperisce il reiterarsi di una condizione di *accoramento*. Il
verbo costituisce una tessera lessicale dannunziana, tratta ancora⁶³ da *Al poeta An-
drea Sperelli*, in cui già appare impiegato in senso dichiarativo («Ma nulla più mi turba
e più m'accora.»).⁶⁴ Il rapporto intertestuale è osservabile anche all'altezza dell'im-
piego del verbo *guardare*, nel verso successivo, che presenta in *Al poeta Andrea Spe-
relli* sette occorrenze.⁶⁵ La prima strofa è così divisa in due segmenti asimmetrici: al
v. 1, dedicato riflessivamente alla dimensione del sé, segue nei v. 2-3 una focalizza-
zione sull'oggetto della «foto» – dunque, sulla persona dell'altro. Quest'ultimo è in-
fatti descritto come soggetto immortalato nell'istantanea – che lo ritrae «inerme»,

⁶³ Cf. commento a *Ma non saprai giammai perché sorrido*.

⁶⁴ G. D'Annunzio, *La Chimera* in D'Annunzio 1966, 37.

⁶⁵ Cinque di cui verbali e due sostantivi, nella forma del sostantivo «sguardo». – D'Annunzio, *La Chimera* in D'Annunzio 1966, 37.

«velato di tristezza», nell'atto di *guardare*. La scelta di entrambi gli aggettivi (ancora attestati in area dannunziana)⁶⁶ risponde a una ragione di solennità espressiva, riflessa nell'impiego del dispositivo di accumulazione connotativa.

Lo stato di «tristezza» dell'altro da sé è così presentato in chiave figurativo-estetica e implicato in senso immaginifico *dalla* sua descrizione. Nella prospettiva compositiva, inoltre, si osserva una ripresa del modello leopardiano, che in *Il sogno* presenta un identico utilizzo dell'aggettivo «velato» come connotativo fisico-posturale. Nei vv. 59-64 si legge:

soggiarsi, e di pallor velato il viso
per la tua dipartita, e se d'angoscia
porto gravido il cor; dimmi: d'amore
favilla alcuna, o di pietà, giammai
verso il misero amante il cor t'assalse
mentre vivesti?
(Leopardi 1993, 121-2)

Il passaggio permette di osservare un punto di contatto ispirativo. I due testi convergono infatti nella tematizzazione dell'assenza dell'altro da sé come ragione attiva di sofferenza, che riguarda l'io scrivente in quanto fenomeno esperito in concomitanza dell'atto compositivo. La connessione è osservabile anche sul piano semantico: oltre all'aggettivo «velato», Leopardi impiega nel testo il sostantivo «amore» (osservabile nel v. 4 di *Ma mi accora la tua foto*) in quattro occorrenze, a cui si aggiungono quella del «mondo» (rispettivamente, nel v. 3 del testo di B. e nel v. 43 de *Il sogno*) e del termine della «tristezza» (ancora nel v. 3 e, ne *Il sogno*, nel v. 9 e nel v. 81 in forma connotativa aggettivale). La memoria leopardiana è dunque osservabile come fattore orientativo a livello compositivo – che contribuisce, in altre parole, alla polarizzazione romantica e maledettistica del testo *bellezziano*.

Nella seconda strofa il discorso assume nuovamente un assetto dichiarativo: il poeta afferma una verità relativa alla propria concezione del dato amoroso, la cui «certezza» è sovrapponibile a un aspetto della «fine». Quest'ultimo è espresso nei termini ossimorici – e allitterativi – della «quiete» (ancora leopardiana)⁶⁷ «inquieta». L'accostamento per opposizione appare adottato, originariamente, anche nella composizione del v. 6 – concluso in C2D21 dalla locuzione (già cassata nel manoscritto) «unico bene». Quest'ultima avrebbe infatti assunto il senso di una specificazione contraria alla negatività del termine della «fine», risemantizzato come sola possibilità positiva. Tramite l'eliminazione, B. non scarta solo il raddoppiamento ossimorico, ma sopprime anche la ripetizione avverbiale-aggettivale della coppia «solo» (v. 5) : «unico» (v. 6) che genera, nella prima lezione, un contesto ripetitivo. All'intervento di cassatura, inoltre, non segue alcuna integrazione testuale: il verso conclusivo si presenta interrotto in forma quadrisillabica – dimezzando dunque l'estensione dell'ottonario appena precedente.

66 A proposito delle di «inerme», i dati IntraText presentano un totale di trentaquattro occorrenze (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/3/S4.HTM>; relativamente a «velato», cinquantadue occorrenze (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/2/IG.HTM>).

67 G. Leopardi, *La quiete dopo la tempesta* in Leopardi 1993, 195.

Sembra che m'abbandoni la follia
e poi la trovo dentro un cinema

a delirare e subito fuori mi butto
con l'orecchio che confonde tutto
il rumore in lui versato con il canto
incerto dell'amore. Ma ininterrotto

5

s'attarda il sesso sotto i fangosi
ponti a salutare la notte.

IL71, IL91 80 / TP 81

Documento: C2D71

In corrispondenza del verbo «abbandoni», con la stessa matita con cui risulta manoscritto l'intero testo, il poeta sovrascrive «abbandonarmi». Allo stesso modo, a destra del v. 3 annota: «mi butto». La scelta del pronome di prima persona è già osservabile nel corpo del testo, dove nel primo verso «ti» appare cassato e riscritto come «mi». L'annotazione laterale risulta dunque utile per sciogliere una possibile ambiguità interpretativa rispetto al passaggio che, dopo l'intervento correttivo, risulta di non facile lettura. Ancora sulla destra, in corrispondenza del v. 5, è annotato a penna «3», a indicare una possibile separazione strofica – che avrebbe ridefinito la scansione del testo in maniera simmetrica: 2 / 2 / 2 / 2.

1. che m'abbandoni] che >t<(sovrascritto: «m») 'abbandoni 2. poi la trovo] poi >mi< (in interlinea: «la») trovo 3. fuori mi butto]] fuori >ti<(sovrascritto: «mi») butto | 5. in lui versato] in >esso< (in interlinea: «lui») versato 6-7. i fangosi | ponti a salutare la] sotto i ponti (in interlinea: «fangosi») | a >respirare< (in interlinea: «salutare») la

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 4 / 2. Scansione: 11 10 - 13 [8+5] 10 12 11 - 10 9. Il testo riprende il tema della «follia», trattato a più riprese in *Invettive e licenze*, che viene tuttavia inquadrato qui in maniera singolare. Non è propriamente uno stato di pazzia a essere trattato dall'io scrivente, ma un'illusione di rinsavimento. Il concetto è già implicato dal verbo posto in *positio princeps*, tramite il quale il soggetto dichiara il senso proiettivo del suo atto scrittorio. L'*abbandono* della «follia» è infatti una realtà solo apparente, la cui natura effimera trova riscontro già nel secondo verso. Il nesso congiuntivo-avverbiale «e poi», recante una sfumatura avversativa, trasferisce la dimensione dichiarativo-espressiva del discorso poetico a una propriamente diegetica: «dentro un cinema» avviene il metaforico *ritrovamento* della «follia» soggettiva. Se il v. 1 coincide con la verbalizzazione di una percezione, il successivo si pone come attestazione della caducità di quest'ultima tramite una narrazione memoriale. La contestualizzazione spaziale corrisponde infatti a quella di un momento esperito effettivamente – dunque, al vissuto del poeta. Il comportamento *delirante* (e i relativi fenomeni emotivi) del soggetto scrivente, espresso dal verbo all'infinito in apertura della seconda strofa, si rivela così come il vero oggetto della

composizione. Tale carattere oggettivo, oltre che in senso tematico, è espresso anche a livello retorico. Nei vv. 2-3, si osserva infatti una de-personalizzazione del soggetto, che disloca il dato della follia come un elemento agente al di fuori del sé – oggetto, tra l'altro, di un *ritrovamento*. Ciò che l'io scrivente incontra nel cinema, in uno stato di delirio, è la «follia» stessa, personificata come individualità prima *abbandonante* (v. 1) e poi ricorrente (v. 2). La contestualizzazione empirica aggiunge dunque un carattere di tragicità al discorso sulla ricaduta nello stato irrazionale, che appare non come una semplice dinamica interiore, ma come un fattore che distorce e tormenta il soggetto nella sua realtà relazionale e, in senso lato, comportamentale.

Il v. 3 presenta una scansione franta – determinata, oltre che dalla conclusione in *enjambement* e dall'apertura con il nesso 'preposizione - infinito verbale', dalla prolessi dell'avverbio «fuori». Il tratto anastrofico implicato da quest'ultima connota in senso allargato la seconda strofa, differenziandola dalla prima – in cui, al contrario, si osserva una scansione piana. Il soggetto è (auto-)ritratto nel *buttarsi fuori*: espressione colloquiale che rende il senso di un'uscita violenta dallo spazio sopracitato del «cinema». Lo stato di *delirio* è poi contestualizzato, nel v. 4, in senso corporale: l'elemento dell'«orecchio» è inquadrato in maniera *sineddotica* come vettore della *confusione* soggettiva, allargata in punta di verso a un imprecisato «tutto» e poi circoscritta repentinamente al «rumore», dislocato in apertura del verso successivo. Il senso onirico associato alla distorsione percettiva del dato uditivo è poi tradotto in termini metaforici: il suono indeterminato appare «in lui versato», dunque confluisce *nell'*altro da sé nell'ambito di una dinamica, ancora, proiettiva. Con l'espressione del «canto incerto dell'amore», il soggetto scrivente dichiara la sovrapposizione tra la «follia» e l'«innamoramento» nei confronti di un *tu* recondito – privo di una reale incidenza nel frangente esperienziale dell'io. I vv. 4-5 presentano inoltre una connotazione espressiva di ordine lirico-romantica, che apporta una variazione di registro rispetto ai versi precedenti.

L'aggettivo «incerto», associato ai dati del «canto» e dell'«amore», risulta particolarmente interessante in questo senso, presentandosi come una tessera stilistica già petrarchesca⁶⁸ e leopardiana,⁶⁹ mediata dalla lezione penniana.⁷⁰ Ancora, la medesima sfumatura è osservabile nel passaggio tra la seconda e la terza strofa: l'espressione «ininterrotto s'attarda» (separata da *enjambement*) è nuovamente connotata

68 Cf. ad es.: F. Petrarca, *Di pensier in pensier, di monte in monte* in Petrarca 2008, 221: «Onde a la vista huom di tal vita experto | Diria: Questo arde, et di suo stato è incerto.»; *Mie venture al venir son tarde et pigre*, Petrarca 2008, 104: «La speme incerta, e 'l desir monta et cresce, | Onde e 'l lassare et l'aspettar m'incresce;».

69 Cf. ad es.: G. Leopardi, *Il primo amore* in Leopardi 1993, 92: «pensieri si volgean! qual tra le chioeme | d'antica selva zefiro scorrendo, | un lungo, incerto mormorar ne prome.»; *Il sogno* in Leopardi 1993, 123: «dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi | pur mi restava, e nell'incerto raggio | del Sol vederla io mi credeva ancora.».

70 Il riferimento è qui al verso incipitario di *Nel sonno incerto dormo ancora un poco*. (Penna 2017, 209), che stabilisce con *Sembra che m'abbandoni la follia* un rapporto intertestuale scandito su plurimi contatti a livello tematico e ispirativo. Nel testo di Penna, oltre a un *modus* espressivo-figurativo dalle forti tinte oniriche, si osserva infatti la convergenza di una serie di elementi ripresi da B. come punti estetici focali: l'altro da sé maschile oggetto di un desiderio omosessuale, il contesto spaziale cittadino, il frangente temporale notturno e il dato acquatico – declinato da Penna come orizzonte proiettivo del sogno e da B. come compagine geografica implicitamente annessa al dato dei «ponti» romani.

da una generica sfumatura arcaizzante a cui segue, in posizione oggettiva, un termine di contralto semantico costituito dal «sesso». Questo è collocato dal poeta in posizione nuovamente soggettivizzata – al pari della «follia» nel segmento iniziale del testo. Il parallelo è osservabile anche sul piano dell'inquadramento sintattico, che offre un accoppiamento speculare tra sostantivi e infiniti verbali:

- «la follia» (v. 1) : «a delirare» (v. 3)
- «il sesso» (v. 7) : «a salutare» (v. 8)

L'atto sessuale è così presentato come un fenomeno «ininterrotto» che, a differenza della «follia» (contestualizzata nello spazio chiuso del «cinema») prende corso all'esterno, «sotto i fangosi ponti». Al pari della sala cinematografica, le nuove coordinate spaziali di area cittadina rispecchiano un contenuto memoriale immediato, che confluisce nello stato di delirio in senso proiettivo. L'orientamento diegetico del discorso poetico resta infatti ancorato a una *ratio* onirica: la *confusione* esperita dall'«orecchio» (dunque, dal corpo del soggetto) risulta, all'interno del testo, come un motivo estetico dominante, che orienta la sovrapposizione di piani semantici, estetici e figurativi differenti. Il v. 8, in linea con questa dinamica, porta a termine il termine il testo con un'ultima immagine di ordine onirico: il «sesso» stesso, nell'*attardarsi* tra i «fangosi ponti» (spazio identificabile nell'ambiente trasteverino o, più in generale, negli argini dei corsi fluviali romani), *saluta* la «notte». Quest'ultima è così inclusa nella dinamica di personificazione, e costituisce un ultimo indicatore estetico-figurale utile a contestualizzare non solo l'orizzonte memoriale del poeta, ma il tempo presente del suo delirio. La sovrapposizione tra le emozioni dell'innamoramento, lo stato di «follia» e la pluralità *ininterrotta* degli atti sessuali appare così come un fenomeno esperito dal soggetto nel tempo notturno, *salutato* dagli atti stessi nel momento del loro verificarsi. È possibile osservare, così, un forte grado di omogeneità stilistica ed estetica del testo rispetto al *corpus* di *Invettive e licenze* – dove la presentazione degli atti omosessuali nel contesto cittadino notturno, come dato soggettivo-memorale che viene verbalizzato nell'atto compositivo, costituisce un motivo fondante.

Le correzioni autografe in C2D71 possono essere inquadrare alla luce della stessa ragione di omogeneità – in particolare, a proposito degli interventi sul v. 1 e sul v. 3, dove lo slittamento pronominale (dalla seconda persona alla prima) riorienta, riflessivamente, il discorso in senso soggettivo. Per converso, la cassatura del «mi» originariamente presente nel v. 2 appare rispondere alla volontà di non triplicare la ripetizione del pronome, ma di inserirne il riferimento secondo uno schema: A / B / A. Ancora, la ragione di omogeneità stilistica appare motivare la sostituzione dell'originale «esso» con «lui» nel v. 5, in cui si osserva una flessione semantica in direzione del registro colloquiale. La modulazione del portato estetico *letterarizzante* in opposizione a quello dell'espressività quotidiana connota, allo stesso modo, gli ultimi due versi: nel passaggio alla lezione a stampa, si osservano infatti l'introduzione di una nuova anastrofe (l'aggettivo «fangosi» è dapprima inserito in maniera sintatticamente lineare e poi dislocato prima del sostantivo «ponti») e la sostituzione di «respirare» con «salutare». Se il primo dei due interventi – a cui si aggiunge la formalizzazione della chiusa in *enjambement* – è operato in direzione di una maggiore stratificazione retorica, il secondo è invece *normalizzante*, e sostituisce un verso romanticamente connotato con uno di natura estetica più neutra.

Le botte cadevano forte sul mio cranio
e tu eri la pianta della vita che balbetta
in guaribile la sua lontananza. Scelte

le percosse a farmi male e io testardo
a supplicare la tua dolce e innocente
corruzione. Forse invano sei venuto

5

a visitarmi se la tua pietà non mi ha
ucciso come si doveva.

IL71, IL91 81 / TP 82

Documento: C2D70

Datazione: 1970

Il testo è manoscritto a matita di seguito a quello di *I nostri cento giorni sono passati*, assente da TP e datato anch'esso 1970. In corrispondenza dell'estensione di *Le botte cadevano forte sul mio cranio* il poeta traccia una linea verticale, sul lato destro del foglio, oltre cui annota «bella». Alla luce dello scarto del primo dei due testi, assente dalle edizioni in volume delle poesie di B., l'indicazione è probabilmente da interpretarsi come una prima valutazione autoriale in senso valoriale.

1. Le botte] >Se< le botte 2. e cadevano] cadevano («e» aggiunta a latere) 5. la tua dolce e innocente]] la tua >innocente< (in interlinea: «dolce e innocente») | 7-8. mi ha | ucciso come si doveva] mi | ha >assassi< (in interlinea: «ucciso come si doveva»)

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 2. Scansione: 14 [9+5] 14 [10+4] 12 [10+2] - 12 12 12 - 12 9. Il testo tematizza una violenza subita dal soggetto scrivente, inquadrata in senso metaforico nell'ambito del rapporto con un altro da sé maschile. Quest'ultimo è presentato dal poeta in termini simbolico-onirici – che contribuiscono a connotare il discorso in maniera surreale. Il primo verso, tuttavia, reca una polarizzazione figurativa opposta, determinata dall'assetto enunciativo della verbalizzazione. Esprimendosi in prima persona rispetto a un passato recente, B. si dichiara infatti oggetto di un attacco violento da parte di un soggetto imprecisato. La conclusione del verso non in *enjambement* (e dunque la dislocazione della congiunzione coordinante in apertura del verso successivo) contribuisce, inoltre, alla connotazione del v. 1 in maniera assertiva – contrapposta al resto del testo poetico – così come la cassatura del «se» originariamente impiegato in apertura. A livello di registro, anche, il v. 1 risulta un punto di interesse a proposito della dinamica di contraddizione come fattore di elaborazione testuale. Sia il sostantivo «botte» che l'avverbio «forte» rispondono infatti a un impiego di natura colloquiale, a cui invece risultano opposti il verbo *cadere* associato alle percosse e il sostantivo «cranio», utilizzato in vece del corrispettivo informale *testa*. Per converso, i vv. 2-3 – che

portano a conclusione la prima strofa – risultano polarizzati in senso genericamente romantico e arcaizzante. Il solo elemento in controtendenza è identificabile nel verbo «balbetta», il cui portato semantico conversativo risulta ottuso dalla costruzione anastrofica in cui è inserito.

L'altro da sé è così definito come «la pianta della vita», espressione che connette un forte grado ispirativo lirico a una risemantizzazione del τόπος transculturale di riferimento – quello dell'*Arbor Vitae*. Il grado di surrealtà del discorso è ampliato dalla soggettivizzazione del dato vegetale, che viene presentato come «inguaribile», *balbettante* – e dunque comunicante – la propria «lontananza»: mediante termini di ispirazione culturale romantica e maledettistica. La rilevazione di quest'ultimo carattere, in particolare, è utile per interpretare la scelta lessicale incipitaria del «cranio», che appare afferire direttamente alla voce baudelairiana – in particolare, a *LXXVIII (Spleen)*, in cui i due versi conclusivi recitano: «Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, | Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.» (Baudelaire 1996, 154). Il sostantivo è dunque ripreso nell'ambito di una traslitterazione puntuale («sur mon crâne»: «sul mio cranio»), nell'ambito di un più allargato orizzonte di coincidenza tematica tra i due testi – che convergono nella trattazione di uno stato sofferenziale esperito dal soggetto scrivente e narrato in termini onirici. La seconda strofa è interessata per intero da un ordinamento anastrofico che, diversamente, non risulta adottato nei due versi finali. La conclusione del v. 3 in *enjambement*, inoltre, introduce un senso di frammentazione discorsiva, coadiuvato dall'assenza di un verbo principale all'interno del periodo esteso ai vv. 3-6. Il v. 4, introdotto dalla separazione strofica, apre a una speculazione riflessiva il cui contenuto risulta mediato sia da una scansione sintattica non piana, sia dall'oscurità espressiva. Le «botte» – ora «percosse» – sono «scelte», generate da un'attitudine autodistruttiva che coincide con la *testardaggine* dell'io. Quest'ultima (che presenta una nuova coincidenza tematica con il testo baudelairiano, in cui al v. 16 si legge «à geindre opiniâtrément» [Baudelaire 1996, 154]) è diretta non solo al *farsi male*, ma anche al *supplicare* la «corruzione» dell'altro da sé.

Il v. 6, preceduto e chiuso ancora da *enjambement*, apre l'ultimo periodo sintattico spezzato dalla divisione strofica, che interviene a generare un'ambiguità di significato relativa al verbo *venire* in punta di verso. La separazione di quest'ultimo dal complemento di termine introduce infatti una sfumatura sessualizzata – connotata in senso negativo dall'avverbio «invano», appena precedente, la cui associazione richiama a un senso di sterilità. Il contesto allusivo, rafforzato dal passaggio strofico, è comunque risolto nel v. 7 che riporta il discorso a una dimensione di maggiore intelligibilità espressiva. La sterilità del gesto dell'altro, inquadrato ora in una più piana cornice di movimento, deriva da un mancato compimento del metaforico omicidio perpetrato ai danni del poeta stesso dalla sua «pietà». La strofa conclusiva reitera così il rivolgimento all'altro in termini autodistruttivi – formalizzati in un'implicita invocazione di morte a un soggetto che, nel passaggio da C2D70 a IL71, appare presentato non solo come «innocente» rispetto alla propria «corruzione», ma anche come «dolce». Oltre a creare un contesto ometrico esteso all'intera seconda strofa, l'aggiunta dell'aggettivo interviene a dotare la caratterizzazione dell'altro di una sfumatura patetica, e dunque a «umanizzarne» la figura in senso adolescenziale – tema centrale in *Invettive e licenze*.

La variazione del verbo in apertura dell'ultimo verso, diversamente, appare rispondere a una ragione di abbassamento del registro linguistico («uccidere» in vece di «assassinare») che, nel frangente del testo, risulta privo di significativi punti di pressione arcaizzante. Ciò si registra anche a fronte della ripresa baudelairiana, la cui traduzione letterale non genera una tensione particolarmente rilevante in termini di accostamento tra materiali linguistici afferenti al registro ottocentesco e di uso quotidiano. Il verso iniziale risulta infatti organico al resto della composizione, chiusa specularmente da un verso dedicato – come si è detto – all'atteggiamento distruttivo del poeta, auto-collocatosi nella condizione di un sopravvissuto alle «botte» e all'*uccisione* – giunta, ma non «come si doveva».

Le illogiche parole dell'amante
che tu non capisci e vai di notte
a cercare un nuovo letto, un

nuovo sesso da rendere infelice.

Ma perché rimani freddo. Non ti
scaldi mai!

5

IL71, IL91 82 / TP 83

Documento: C2D63r

Datazione: 10 maggio 1970

La poesia appare di seguito al testo inedito di *Volevi destreggiarmi e ti sei tirato*, manoscritto con la medesima penna con cui, pure, il poeta appunta a ridosso del margine superiore del testo:

Quel giorno che t'innamorerai. La bellezza di quell'incontro. Tu [f. d. r.] cagna
Ansia. La notte dell'angoscia passata quando tu [f. d. r.] nel mio letto arrivasti.

La datazione segue al testo di *Le illogiche parole dell'amante*, ripetuta due volte, separata da a capo e formattata in maniera identica ([giorno] cifra numerica - [mese] lemma - [anno] cifra numerica / [giorno] cifra numerica - [mese] lemma - [anno] cifra numerica).

5. Ma perché rimani] Ma >tu< (*in interlinea* «perché») rimani

Poesia di sei versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 1 / 2. Scansione: 11 11 9 - 11 - 10 4. Il v. 1 presenta un assetto dichiarativo-nominale (assente il verbo) a cui segue, nel verso successivo, una proposizione relativa. Le «parole dell'amante» sono connotate come «illogiche», dunque inquadrare in un frangente di incomprensione determinato da uno stato di irrazionalità del parlante. Quest'ultimo richiama il tema dell'assunzione di sostanze stupefacenti, centrale in *Invettive e licenze* come parte di una più generale tematizzazione delle circostanze autodistruttive che coinvolgono l'io nel frangente notturno. Una specificazione relativa a quest'ultimo orizzonte giunge nel v. 2, dove il poeta si rivolge direttamente all'altro da sé – il quale, non capite le «parole dell'amante», è posizionato in un movimento di *ricerca* di «un nuovo letto» (v. 3). Allo stato di alterazione psicofisica è così connesso quello del desiderio omosessuale, che spinge il soggetto anelante a un movimento notturno, erratico, motivato dall'incomprensione verbale. L'isolamento dell'articolo indeterminativo, preceduto dalla virgola e seguito dall'*enjambement* a cavallo della separazione strofica, dota il discorso poetico di un senso di frammentazione. A quest'ultimo contribuisce anche il posizionamento inter-strofico del verso successivo, concluso dal punto fermo

e, nuovamente, formalizzato in maniera dichiarativo-nominale (sfumatura determinata dalla ritrazione del verbo *cercare*, che resta sottinteso, nel verso precedente).

L'accostamento tra il dato della sessualità e dell'infelicità, in particolare, appare come un punto di interesse in senso estetico e tematico. Oltre a costituire un indicatore di organicità rispetto all'orizzonte allargato della raccolta, il nesso costituisce un fattore di continuità con la poesia precedente – dove il tema appare veicolato da un maggiore grado di sublimazione.⁷¹ Il «sesso» è qui citato, invece, come elemento allusivo, e impiegato in senso *sineddotico* (la parte del corpo dell'altro in vece dell'altro). La sua connotazione come «nuovo», inoltre, introduce un'indicazione relativa alla serialità dei rapporti omosessuali dell'altro da sé. A questo si aggiunge il dispositivo di ripetizione, che determina il parallelismo, sul piano della sessualizzazione, tra il «sesso» e il «letto» a cui, nel verso precedente, è associato lo stesso aggettivo. La connessione genera inoltre un allargamento dell'incidenza della negatività evocata dall'espressione «da rendere infelice» – che appare riferibile, in definitiva, a entrambi gli elementi. Gli ultimi due versi, che portano a conclusione la poesia, presentano una scansione sintattica disallineata da quella metrica. L'*enjambement* tra il v. 5 e il v. 6 divide la seconda delle due proposizioni in due segmenti, isolando «non ti» come componente conclusiva del v. 5 – che, per converso, contiene la prima proposizione per intero. Il discorso assume un assetto diretto: il poeta si rivolge ora all'altro, accostando un'espressione interrogativo-indiretta a una vera e propria esclamativa. La sfumatura fática della strofa è suggerita dal posizionamento della congiunzione avversativa in apertura: dispositivo mimetico del *parlato* tra i due soggetti. L'approccio diegetico al contesto della *ricerca* del «sesso» e del «letto» è così integrato da una prospettiva *dall'interno*: a un'iniziale presentazione della situazione esperita, il poeta sostituisce una mimesi delle parole pronunciate nella situazione stessa.

L'assenza del virgolettato veicola una nuova frammentazione del discorso, in cui l'inserimento dei materiali verbali enunciativi genera un effetto di straniamento del punto focale. L'ultima strofa appare dunque come un *a parte* rispetto al resto del testo, in cui il poeta restituisce il senso di frustrazione esperito a seguito della ritrosia dell'altro da sé nel contesto dell'atto sessuale. È interessante notare come tale dinamica consista nell'inversione della prospettiva espressa in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*. A uno stato di cose che vede B. auto-collocarsi nella posizione dell'impossibilità di corrispondere l'istinto sessuale dell'altra (vv. 8-10: «Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi | la mia mano. E poi volevi quello che non ti | davvo.») è ora opposto un posizionamento nel ruolo del richiedente. La connessione tra i due passaggi antinomici è suggerita, inoltre, dalla scansione formale dei testi, in cui i due blocchi strofici risultano collocati in posizione conclusiva. In aggiunta, si registra una corrispondenza nell'inserimento di un verso ultimo significativamente più breve rispetto ai precedenti (nel caso di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*, addirittura bisillabico).

La diversa prospettiva adottata da B. nel posizionamento del sé all'interno dei fenomeni relazionali è ascrivibile come parte di una corrente auto-descrittiva che

71 Cf. commento a *Le botte cadevano forte sul mio cranio* – in specifico riferimento al passaggio tra il v. 6 e il v. 7.

attraversa *Invettive e licenze* nella sua interezza. L'inquietudine esperita del soggetto scrivente al momento della composizione (tema che B. eredita da una concezione romantica cristallizzata) si riflette infatti in una pluralità di situazioni – relazionali e solitarie – differenti. La moltiplicazione delle circostanze che vedono il poeta immerso in una difficoltà esistenziale, in altre parole, permette un allargamento dello spettro ispirativo: l'io del poeta nella raccolta può così essere amante e amato (si ricordi l'«amato-amante di bambine.» di *Cullavo la tua disperazione*); desiderato e desiderante tradito.

Nello specifico di *Le illogiche parole dell'amante*, la strofa conclusiva appare quindi rispondere a una pressione tematica auto-rappresentativa. La citazione del *rimanere* «freddo» dell'altro da sé, in altre parole, risulta impiegata non in risposta a un intento descrittivo etero-direzionato, ma riflessivo. L'insistenza dell'io scrivente nel momento dell'atto sessuale, in cui l'altro mostra una reticenza, offre al lettore una panoramica descrittiva focalizzata non sulla persona reticente (la dimensione identitaria resta inespressa e non contestualizzata), ma su quella insistente – appunto, il poeta. Si osserva così l'impiego di un dispositivo di inversione retorica, in linea con quanto detto a proposito della tensione auto-descrittiva in *Invettive e licenze* e, dunque, ancora inquadrabile nel segno dell'omogeneità stilistica. Dalla lettura dell'appunto presente in C2D63r si osserva, inoltre, una stratificazione memoriale – altro aspetto identificabile come un indicatore di organicità. In particolare, risulta significativo notare come B. impieghi il sostantivo «letto» associandolo all'aggettivo «mio». La contestualizzazione dell'elemento come *posseduto* fornisce un'indicazione ulteriore sulla dimensione auto-rappresentativa del testo poetico. La coincidenza nell'utilizzo del lemma «letto» rivela infatti una continuità tra la composizione della poesia e dell'appunto *a latere*, in cui il poeta verbalizza una breve serie di considerazioni non mediate dall'elaborazione estetica testuale, e appartenenti a un orizzonte di riflessione singolare sugli aspetti emotivi delle circostanze esperite nel momento presente.

Sullo stesso piano si colloca la citazione della «notte dell'angoscia» (contesto poi evocato nella poesia a livello tematico, sebbene privo di una citazione diretta). L'identificazione di un orizzonte di corrispondenza tra i due blocchi testuali – come si è detto, di elaborazione privata il primo e poetico il secondo – risulta inoltre utile per contestualizzare un grado di ambivalenza affettiva rispetto all'altro da sé, osservabile implicitamente nella poesia (l'*andarsene di notte* dell'altro, amato dal poeta, appare infatti nel testo poetico come fonte di un'*infelicità* futura), e direttamente nell'apertura dell'appunto. La proiezione relativa al «giorno» – futuro – dell'*innamoramento* dell'altro da sé è infatti connessa alla sua connotazione come «cagna Ansia» che segue il pronome personale, poi scartato dal v. 5 nel passaggio da C2D63r a IL71 e seguenti.

Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline
straniere, insieme a qualche provvisorio
amante. E il mio odio genera odio
e autodistruzione. Io relitto mi vesto

di ricordi e la dimenticanza di te mi scuote 5
fra gli applausi degli amici che sanno
la mia ansia. Dov'è la nostra vita
lì è la disperazione. Dov'è il giorno

dell'addio lì è il viaggio necessario 10
per la morte.

IL71, IL91 83 / TP 84

Documento: C8D47

Dedica: A M.

Il foglio risulta danneggiato in maniera sostanziale nella parte superiore sinistra, in corrispondenza del testo – manoscritto a penna e seguito da quello di *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel* (separato dalla precedente da una linea orizzontale) e *M'aggirò fra ricatti e botte e licenzio* (dedicato a Enzo Siciliano).⁷² Uno strappo interessa le prime metà dei vv. 5-6, che risultano di difficile lettura.

2-3. qualche provvisorio | amante. E] qualche >amante< (in interlinea: «provvisorio») | E 4. e autodistruzione. Io] [---] auto distruzione. Io 5-6. mi scuote | fra] mi scuote || fra 9. dell'addio lì] dell'addio>,< lì

Poesia di dieci versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 4 / 2. Scansione: 16 [9+7] 11 11 13 [6+7] - 16 [4+12] 11 12 12 - 12 4. La cassatura della dedica, presente nella prima lezione e poi scartata da quelle di IL71 e seguenti, aumenta il grado di organicità della poesia rispetto al frangente allargato di *Invettive e licenze*. La soppressione del dato referenziale (già velato, nelle intenzioni iniziali, dall'impiego della sola iniziale) configura infatti il testo come riferito a un altro da sé maschile privo di una contestualizzazione identitaria autonoma rispetto a quella delle circostanze di relazione con il soggetto scrivente. Questa dinamica, centrale nella raccolta, determina l'integrazione delle descrizioni identitarie delle singole alterità alle descrizioni dei contesti di relazione con esse. In questo senso, l'eliminazione dell'intestazione dedicatoria porta *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* a una maggiore omogeneità stilistica con il contesto di *Invettive e licenze* – dove, nella quasi totalità dei casi, le identità con cui l'io scrivente si rapporta restano anonime.

⁷² Cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

La questione della dedica del testo risulta particolarmente interessante, se si considera il carattere di stratificazione che emerge dall'analisi dei materiali manoscritti, dattiloscritti e a stampa precedenti a IL71. Questi mostrano infatti due occorrenze utili per l'analisi della variante: la prima, in *Nessuna notte risarcirà quella notte*, dedicata in NA18 «A Maurizio»; la seconda, in *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello*, che «A M(aurizio).» viene dedicata in C8D17. Quest'ultima, inoltre, risulta posizionata come testo seguente a *Nessuna notte risarcirà quella notte* in NA18 – oltre che in apertura della quarta sezione di *Invettive e licenze* in cui, pure, figura *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*. Tali connessioni permettono di osservare la sussistenza di un retroterra ispirativo comune alle poesie, e di identificare l'identità di «M.» come quella di «Maurizio». Lo scarto delle rispettive intestazioni nelle lezioni di IL71 e seguenti (operato, come si è detto, in funzione di una ragione di uniformazione stilistica) interviene così a cancellare una stratificazione intertestuale articolata. Resta tuttavia osservabile, nelle edizioni in volume, una convergenza tra il testo di *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* e *Bruciavi d'amore e voluttà*. Quest'ultima termina infatti con la strofa di due versi: «Noi, | le generazioni sterili per la morte.», in cui si osserva una coincidenza con la coppia conclusiva di *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline*: «dell'addio lì è il viaggio necessario | per la morte.». I fenomeni di interconnessione relativi al testo sono così scanditi su diversi piani – non ultimo, quello delle coordinate tematiche ed estetiche, del tutto in linea con la poetica generale di *Invettive e licenze*. Nella poesia appaiono, infatti, alcuni tra i maggiori elementi topici della raccolta: l'«amante» maschile da cui si è ormai lontani, l'«odio», l'«autodistruzione», la «disperazione», la «morte».

Il v. 1 apre un periodo sintattico esteso fino al v. 3, da cui risulta assente – sottinteso – il verbo principale. La scansione nominale dell'espressione riflette un'impostazione dichiarativa del discorso poetico tutto, spezzato in cinque periodi e separato, all'altezza dei due passaggi strofici, da altrettanti *enjambement* (a cui si aggiungono quelli interni ai singoli blocchi). La frammentazione del discorso segue un assetto simmetrico nella prima e nella seconda strofa, che coincidono secondo lo schema:

- Primo periodo: aperto nel verso iniziale / concluso nel terzo verso della strofa.
- Secondo periodo: aperto nel terzo verso / concluso nel quarto verso della strofa.
- Terzo periodo: aperto nel quarto verso / concluso al terzo verso della strofa seguente.

La ripetizione dello schema determina un'alterazione all'inizio della seconda strofa, che risulta aperta sintatticamente non nel v. 5, ma da una proposizione iniziante già nel v. 4 – dunque, nella strofa precedente. Lo stesso si osserva nel passaggio successivo, tra la seconda e la terza strofa, composta da un periodo unico aperto nel v. 8 ed esteso fino alla conclusione del testo. Laddove nell'ultima strofa il discorso poetico (ancora formalizzato in senso dichiarativo) assume l'assetto di un'espressione onirica, dalla sfumatura filosofica, la prima è invece dedicata alla contestualizzazione dello stato esperienziale del soggetto scrivente. Questo riceve, dall'altro da sé maschile, delle «cartoline» recanti le sue «menzogne cristalline». La risonanza rimica genera un effetto di sovrapposizione tra i due dati (quello materico delle missive e quello immateriale delle falsità), coadiuvato dalla duplice associazione sostantivale-aggettivale.

A proposito della seconda coppia, spezzata dall'*enjambement* tra il primo e il secondo verso, si registra inoltre l'utilizzo metonimico di «straniera» (la nazionalità dell'oggetto in vece della provenienza dell'oggetto). La terza coppia, separata nuovamente nel successivo passaggio tra versi, è tuttavia formalizzata antepoendo l'aggettivo «provvisorio» al sostantivo «amante» e, dunque, variando lo schema. Tale divergenza rafforza, per converso, la coincidenza iniziale, contribuendo alla restituzione di un contesto sofferenziale esperito dal soggetto al momento della ricezione delle «cartoline», che coincide con quello della presa di coscienza della menzogna e del tradimento.

Il periodo successivo tematizza il dato dell'«odio» come conseguenza di tale consapevolezza. In apertura si osserva il posizionamento di una congiunzione coordinante (poi ripresa, in maniera speculare, all'inizio del verso successivo) atta a rafforzare la sfumatura di causalità. Il sentimento esperito e connotato in senso personale dall'aggettivo «mio» è dichiarato dal poeta come momento – anch'esso – generativo. Alla dinamica figurata di moltiplicazione di sé, il poeta connette l'elemento dell'«autodistruzione», la cui citazione fornisce un'indicazione ulteriore sul suo stato esperienziale di «relitto» e di persona *vestita* – ancora figurativamente – «di ricordi». Il tema della ricordanza, che apre la seconda strofa, è così presentato in una chiave disallineata rispetto a quello topico-romantica di compresenza tra elemento negativo-sofferenziale e positivo-amoroso. Quest'ultimo è infatti totalmente assente dal discorso poetico, che risulta polarizzato sul versante negativo come un momento di pura «autodistruzione». Alla distorsione del τόπος ricordativo contribuisce la negazione ossimorica che segue nel v. 5 («ricordi»: «dimenticanza»). La perdita della memoria che «scuote» l'io è inoltre presentata come oggetto di festeggiamento da parte dei suoi «amici».

Il contesto relazionale allargato non costituisce tuttavia un orizzonte di riscatto dal dolore, e la presenza del soggetto scrivente nel frangente sociale non comporta alcun sollievo: lo stato sofferenziale dell'«ansia» è semplicemente *conosciuto* dalle persone altre. Nel v. 7 è nuovamente impiegato il dispositivo di ripetizione oppositiva: alla formula «la mia ansia», in apertura del verso, corrisponde in chiusura «la nostra vita». Queste sono mediate dal nesso avverbiale-verbale «Dov'è», poi ripetuto nel verso successivo come momento di apertura di una nuova associazione locativo-metaforica, corrisposta da «lì è» rispettivamente nel v. 8 e nel v. 9 – come secondo lo schema:

- «nostra vita»: «disperazione»
- «giorno dell'addio»: «viaggio necessario per la morte»

Lo stato soggettivo di dolore è così associato alla relazione stesso con l'altro da sé; parallelamente, il momento della loro separazione coincide con una proiezione futura. Nell'ambito di quest'ultima, che conclude il testo, l'aggettivo «necessario» implica un carattere di ineluttabilità, che contribuisce all'orientamento del discorso in senso climatico-ascendente. La dislocazione dell'espressione «per la morte» a costituire interamente il decimo verso pone infatti in rilievo il termine esiziale come punto di culmine, nonché momento terminale del processo di «autodistruzione».

Hai tutte perdute le ore del sonno
ma t'agiti nel letto senza alzarti.

Se entrasse freddo nella stanza la testa
sotto le coperte ficcheresti, il tuo odore
selvatico d'animale a respirare.

5

E solo il sesso eretto inutilmente
vivo ti rende finché non strizzi
le palle.

IL71, IL91 84 / TP 85

Documenti: C2D20, C6D7v

Datazione: 1969 (C6D7v)

In C2D20 IL testo è dattiloscritto fino al v. 6. I due versi conclusivi sono invece manoscritti, impiegando la stessa penna utilizzata per gli interventi sui versi precedenti. In C6D7v, pure, sia la stesura testo (manoscritto a ridosso del margine inferiore sinistro del foglio) sia le cassature sono realizzate a penna. Dal v. 2, accorpato al precedente senza separazioni strofiche, al v. 6, la lezione diverge inoltre in maniera sostanziale da quella di C2D20 e dalla *princeps*, come di seguito:

>†< (*in interlinea*: «ma») t'agiti nel lezzo >da cui non< (*in interlinea*: «senza alzarti.»)
se entrasse vento nella stanza,
ficcheresti la testa sotto le coperte.
Respireresti il tuo odore >d'animale< a respirare
>selvatico<
d'animaleselvatico
la † come un gatto in amore
per ogni amore non ricambiato.
E solo il sesso eretto inutil -
mente (*in interlinea*: «>†<») ti rende vivo,
finché non strizzi le palle.

L'indicazione di datazione è apposta di seguito all'ultimo verso della poesia, in corrispondenza verticale del punto fermo. Un secondo punto è inoltre aggiunto dal poeta di seguito alla cifra numerica dell'anno.

C2D20 1. tutte perdute le ore del] tutta perduta l'ora del (*anche in C6D7v*) 5. selvatico d'animale a respirare] selvatico >a respirare< d'animale («a respirare» *aggiunto di seguito*) 6. sesso eretto inutilmente] sesso eretto >vivo< (*sovrascritto*: «inutilmente»)

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 3. Scansione: 11 11 - 12 14 [10+4] 12 - 11 11 3. Il poeta si rivolge direttamente a un altro da sé maschile,

tematizzando la sua condizione di insonnia. Questa è dichiarata in apertura del primo verso, in cui le «ore del sonno» appaiono «perdute» dal soggetto, che resta nel proprio «letto», *agitandosi* in preda alla veglia. Nel passaggio dalle lezioni di C2D20 e C6D7v a IL71 e seguenti, si assiste a una versione al plurale dell'originale «ora del sonno» – intervento che implementa il senso di estensione della condizione d'insonnia e polarizza il registro espressivo in maniera piana. Nel testo, il poeta impiega infatti un lessico prevalentemente appartenente alla sfera del quotidiano. Tuttavia, l'ordinamento sintattico generale è scandito in maniera anastrofica – come già osservabile nel primo verso. Il dispositivo retorico crea così un senso di frattura tra la materia semantica e il dettato lirico, che incorpora soluzioni arcaizzanti come le elisioni vocaliche nel secondo e nel quinto verso («t'agiti», «d'animale»).

La seconda strofa è dedicata a una proiezione immaginativa del poeta – a differenza della prima e della terza, che riguardano la condizione dell'altro da sé come di una realtà effettivamente esperita nel momento presente. I vv. 3-5, al contrario, sono formulati in senso ipotetico, e trattano del caso in cui «entrasse freddo nella stanza». La condizione ambientale si sostituisce in C2D20 al «vento» impiegato in C6D7v, ponendosi dunque in linea con le lezioni di IL71 e seguenti. Il passaggio costituisce così un primo indicatore di una possibile antecedenza della lezione manoscritta rispetto a quella dattiloscritta. L'ipotesi è inoltre avvalorata dalla presenza in C2D20 delle separazioni strofiche, in linea con quelle dalla *princeps*, e dallo scarto dei vv. 7-8 della lezione di C6D7v. A proposito di questi ultimi, si rileva come l'immagine del «gatto in amore», assente dalla versione a stampa del testo, si ponesse già in linea con un τόπος figurativo-animale presente in cinque sedi⁷³ di *Invettive e licenze* – e, più in generale, da considerarsi importante nell'estetica B., che dedica alla figura del felino diversi componimenti nell'arco della sua produzione.⁷⁴

Nel v. 3 il «freddo» (non preceduto da articolo) appare personificato e collocato in posizione agentiva. Il suo ingresso – ipotetico – nella «stanza» determina la ritrazione del soggetto maschile «sotto le coperte». La postura fisica è evocata dal particolare della «testa», in punta di verso, che anticipa in anastrofe il verbo «ficchere-sti». Quest'ultimo costituisce un indicatore rilevante a proposito della colloquialità del registro, al pari del verbo *strizzare* impiegato nella conclusione del v. 7 e connesso al termine, ancora più marcato, delle «palle». Nel v. 4, di seguito alla virgola, il poeta posiziona ancora anastroficamente l'espressione «il tuo odore», che anticipa la conseguenza dell'atto del soggetto espressa nel verso successivo. L'essersi coperto il viso con «le coperte» comporta infatti per lui un sentore diretto del proprio corpo,

73 Cf. *Se per i ricordi l'anima trasalisce; Dove la notte calza la mattina; Finché cadrà la parola odio nasconderai; Come il sonno si agita nel mio cervello; Tempestosa e inquieta respiri la notte.*

74 Si pensi, a questo proposito, a *Gatti e altro*: «Plaquette di 40 pagine, pubblicata nella collana "Iride" a cura di Amanda Knering, con sei tavole di Francesco Paolo Delle Noci e un ritratto di Sergio Vacchi. [...] La sezione *Gatti* comprende le seguenti poesie, già apparse nella sezione eponima di io: *Alzarmi, darti luce mentre; Mi contempi se scrivo; Rimorso a guardarti nelle confusiones; Cessa di puntarmi come il cane; Una giornata di maggio, piovosa; Mi tremano i polsi, si fa per dire; Miosotis; Sfortunata; La gattità; Gatti, occhi.* A queste si aggiungono *Gatti 1983* (poi, con il titolo *Gatti*, ne *L'avversario*; (*Variante*), mai più accolta in volume [...] e probabile riscrittura, per la prossimità tematica, di *Alzarmi, darti luce mentre; Inquiete larve*, poi ne *L'avversario*, con il titolo *Ad un gatto; Alla lupetta di nome: Giotto*, poi ne *L'avversario*, con il titolo *Ad un cane*) – R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 718.

associato metaforicamente a quello di un *animale selvatico* introdotto dall'ipallage tra la conclusione e l'inizio dei vv. 4-5. Il fenomeno olfattivo costituisce il *quid* tematico della strofa, in cui risultano rispettivamente collocate in punta di verso – e dunque rilevate – le rispettive componenti soggettive, oggettiva e verbale:

- v. 3: «la [tua] testa»
- v. 4: «il tuo odore»
- v. 5: «a respirare»

La prolessi oggettiva che si osserva nella sequenza risulta in linea con il generale ordinamento anastrofico, e corrobora la sfumatura di solennità retorica dell'impostazione discorsiva. La discrasia tra quest'ultima e l'oggetto della tematizzazione, che trova già con la seconda strofa un'espressione chiara, è portata nella successiva a un punto di culmine. Nel periodo sintattico conclusivo (coincidente, come i due precedenti, con l'estensione della strofa) il piano espressivo è riportato a quello di una realtà osservata dal soggetto scrivente. L'interruzione del contesto ipotetico relativo all'ingresso del «freddo» determina così una corrispondenza con l'impostazione della prima strofa – già formulata in termini di effettività empirica. Nella conclusione, questa è focalizzata sull'*inutilità* dell'*erezione* del membro dell'altro da sé, collocato in una dialettica di «esistenza : inesistenza» in funzione dell'*erezione* stessa. Nonostante questa sia connotata dall'avverbio «inutilmente», viene infatti presentata dal poeta come condizione che garantisce l'essere «vivo» dell'altro. È così stabilita un'equivalenza tra l'azione masturbatoria dello *strizzare* «le palle» e quella di un'ipotetica morte – laddove il «sesso eretto», per converso, «rende» il soggetto vivo.

Il posizionamento finale del nesso 'articolo-nome', isolato in un verso unico, è impiegato dal poeta per rilevare in maniera netta la dimensione colloquiale del sostantivo. Quest'ultimo si presenta inoltre come la seconda citazione di una parte specifica del corpo dell'altro (già osservata nel v. 3: «la testa»), e contestualizza empiricamente l'allusione genitale già implicata nel v. 6 dal termine «sesso». A proposito di quest'ultimo, inoltre, è possibile osservare una corrispondenza tra la componente allusiva di significato del verbo «alzarti», riferito al corpo dell'altro da sé in conclusione della prima strofa, e dell'aggettivo «eretto» nel v. 6, che vengono associati a componenti di negazione: rispettivamente «senza» e «inutilmente». Tale concordanza determina l'evocazione, nella poesia, di un contesto di frustrazione sessuale – come si è detto, direttamente proporzionato all'esistenza vitale del soggetto maschile.⁷⁵ È inoltre possibile osservare come lo scarto dei già citati vv. 7-8 della lezione di C6D7v contribuisca a isolare, nella *princeps*, il parallelo animale nella sola seconda strofa. L'assenza della figura del «gatto» nella lezione definitiva rende infatti l'allusione all'animalità dell'«odore» dell'altro da sé come parte della proiezione immaginativa, ed è dunque assente dal discorso sull'esistenza concreta, minacciata dalla possibilità del non essere più «vivo» una volta *strizzate* «le palle».

75 Un'allusione alla possibile risoluzione della tensione sessuale (che comporterebbe per lui una morte) è localizzabile nella sola seconda strofa, dove si registra un'altra stratificazione polisemica a ridosso del verbo *ficcare*, suggerita dalla presenza della contestualizzazione figurativa «sotto le coperte». Il contesto in cui quest'ultimo verbo viene impiegato è tuttavia ipotetico, e l'allusione resta isolata come una possibilità non effettivamente data all'altro da sé.

